



**TURUN
YLIOPISTO**

Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan taiteelliset yhteydet

Näyttelytoiminta kohtaamisen kehyksenä
saksankielisessä itäisessä Keski-Euroopassa vuosina 1895–1910

Meri Moen

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2025

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Meri Moen

Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan taiteelliset yhteydet. Näyttelytoiminta kohtaamisen kehyksenä saksankielisessä itäisessä Keski-Euroopassa vuosina 1895–1910

Tutkielman sivumäärät: 118 sivua, 15 liitesivua

Tarkastelen tutkielmassani Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan tuotannoissa ja työskentelyssä esiintyviä taiteellisia yhteyksiä sekä heidän yhteisnäyttelyitään. Taiteilijoilla oli kaksi yhteisnäyttelyä; ensimmäinen järjestettiin Berliinissä vuonna 1895 ja toinen Prahassa viisitoista vuotta myöhemmin vuonna 1910. Jälkimmäinen on näyttelyistä tuntemattomampi niin suomalaisessa, norjalaisessa kuin tšekkiläisessä taidehistoriassa, ja tutkielmassani selvitän lisää erityisesti sen järjestelyitä. Tutkin samalla taiteilijoiden kohtaamisen luonnetta, ja kartoittamalla taiteilijoiden muuta näyttelytoimintaa pyrin luomaan raamit heidän kohtaamisilleen. Näin on mahdollista selvittää, missä ja milloin taiteilijat ovat osallistuneet samoihin näyttelyihin ja siten milloin he ovat mahdollisesti kohdanneet muulloin. Kartoitan Munchin ja Gallen-Kallelan taiteellisia yhteyksiä tarkastelemalla alkuun heidän tuotannoissaan havaittavia yhtymäkohtia, minkä jälkeen tutkin niitä kansainväliseen näyttelytoimintaan keskittymällä.

Tutkin taiteilijoiden kohtaamisia näyttelytoimintaan liittyvän aineiston, eli näyttelyluetteloiden sekä näyttelyihin liittyvien lehtikirjoitusten ja kirjeenvaihdon avulla. Olen rajannut tutkielmani yhteisnäyttelyiden mukaan ajallisesti vuosien 1895 ja 1910 välille ja maantieteellisesti Saksan ja Tšekin alueisiin. Tšekki kuului tarkasteluajanjakson aikana Itävalta-Unkariin. Itävallan ja Unkarin sisällyttämistä maantieteelliseen rajaukseen tukee se, että alueiden pääkaupungit, Wien ja Budapest, osoittautuvat keskeisiksi taiteilijoiden näyttelytoiminnan ja kohtaamisten osalta saksankielisessä itäisessä Keski-Euroopassa.

Analysoin taiteilijoiden näyttelytoimintaa lähilukemalla heidän näyttelyhistorioitaan eli tarkastelemalla yksityiskohtaisesti ja dokumentoivasti missä, milloin ja kenen järjestämässä näyttelyissä taiteilijat ovat asettaneet teoksiaan esille. Tämän avulla on mahdollista tarkastella taiteilijoiden näyttelyprofiileja ja taiteilijastrategioita ja siten vertailla heidän taiteellista työskentelyään eteenpäin. Näyttelytoimintaan liittyvän aineiston lisäksi hyödynnän tutkimuskirjallisuutta, jolla pyrin ymmärtämään tapahtumia kontekstuaalisesti ja paikantamaan taiteilijoiden yhtäläisyyksiä sekä kohtaamisia heidän uriinsa.

Tutkielman lähtökohtana on Munchin ja Gallen-Kallelan itsensä edistämien taiteilijakuvien ja myöhemmän taidehistorian kirjoituksen heistä muodostamien kuvien suhteen tutkiminen. Tutkielma osoittaa, että Munchin ja Gallen-Kallelan tuotannoissa, työskentelyssä ja näyttelytoiminnassa on huomattava määrä yhtäläisyyksiä. Taiteilijat muodostavat tutkielman perusteella hedelmällisen ja merkittävän vertailuparin. Vertailulla voidaan yhtäältä syventää käsityksiä heidän taiteilijuuksistaan mutta myös tarkastella yleisemmin pohjoismaista ja eurooppalaista vuosisadanvaihteen taiteen ja näyttelytoiminnan kenttää.

Avainsanat: Edvard Munch, Akseli Gallen-Kallela, yhteisnäyttely, näyttelytoiminta, näyttelyprofiili, taiteilijastrategia, taidesuhteet, näyttely, 1895, 1910, itäinen Keski-Eurooppa, Berliini, Praha, Secession, kunstnermøte

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskysymykset	5
1.2	Tutkimusaineisto	7
1.3	Aiheeseen liittyvä tutkimus ja kirjallisuus	9
2	Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan taiteellinen suhde	11
2.1	Opintovuodet ja Pariisin-matkat	13
2.2	Ensimmäiset yksityisnäyttelyt vuonna 1889	15
2.3	Tuotannolliset ja taideteoreettiset yhtäläisyydet	18
2.3.1	Pioneeriasemat grafiikassa ja Pan-piiri	18
2.3.2	Laajat teoskokonaisuudet ja monumentaalimaalaukset	22
2.3.3	Sisällöllisiä ja temaattisia yhteyksiä	26
3	Näyttelytoiminta Saksassa, Itävallassa, Unkarissa ja Tšekissä 1895–1910	31
3.1	Näyttelytoiminnan vertailusta	36
3.2	Näyttelyprofiileista ja taiteilijastrategioista	44
4	Berliinin <i>Sonderausstellung</i> 1895	49
4.1	Näyttelyn järjestelyt	51
4.2	Näyttelykokoonpanot ja niiden vertailu	56
4.3	Munchin kirje Gallen-Kallelalle ja taiteilijoiden myöhempi kanssakäyminen	66
5	Prahan yhteisnäyttely 1910	71
5.1	Näyttelyn järjestelyt	74
5.2	Näyttelykokoonpanot ja niiden vertailu	82
6	Johtopäätökset	90
	Kuvaluettelo	97
	Lähteet	99
	Liitteet	119
	Liite 1. Expografia 1895–1910	119
	Liite 2. Näyttelytoimintaan liittyvät taulukot	123

	125
Liite 3. Berliini 1895: teosluettelo ja teosehdotukset	126
Liite 4. Praha 1910: teosluettelo ja teosehdotukset	130

Tutkielmaa on tukenut Suomalais-norjalainen kulttuurirahasto. Kiitän rahastoa apurahasta, jolla sain syyslukukaudella 2025 toteuttaa aineistonkeruumatkan Osloon MUNCH-museoon sekä Nasjonalmuseetin kirjastoon.

1 Johdanto

Tutkin pro gradu -tutkielmassani pohjoismaalaisten kuvataiteilijoiden Edvard Munchin (1863–1944) ja Akseli Gallen-Kallelan¹ (1865–1931) taidesuhteita ja heidän kohtaamistaan kansainvälisen näyttelytoiminnan perusteella. Tänä vuonna tulee kuluneeksi 130 vuotta taiteilijoiden ensimmäisestä yhteisnäyttelystä, joka järjestettiin Berliinissä vuonna 1895. Munchin ja Gallen-Kallelan yhteinen näyttely on kiinnostava tutkimuskohde itsessään, mutta mielenkiintoa lisää se, että heillä oli toinen yhteisnäyttely viisitoista vuotta myöhemmin Prahassa vuonna 1910. Taiteilijoiden Berliinin aikaisesta tapaamisesta on historiaan jäänyt Gallen-Kallelan tekemä taiteilijamuotokuva Munchista (*Edvard Munchin muotokuva*, 1895) ja näyttelyjuliste (ks. kuvat 3, 4 ja 18). On huomionarvoista, että taiteilijoiden teokset kohtasivat yhteisnäyttelyn muodossa kahdesti; siksi heidän kohtaamisensa ansaitsee tarkempaa tutkimusta. Olen näiden yhteisnäyttelyiden vuoksi rajannut taiteilijoiden näyttelytoiminnan tutkimisen saksankielisen itäisen Keski-Euroopan maihin vuosien 1895–1910 väliin. Konkreettisten tapaamisten lisäksi on syytä tarkastella heidän taiteensa kohtaamista, sillä taiteilijoiden monipuolisissa tuotannoissa on runsaasti yhtymäkohtia. Norjankielinen sana *kunstnermøte* kuvaa hyvin sitä, mitä tarkoitan taiteellisilla yhteyksillä ja taidesuhteilla. *Kunstnermøteä* käytetään Norjassakin usein konkreettisten taiteilijatapaamisten yhteydessä, mutta sille läheistä termiä *kunstmøte* on käytetty eri taiteilijoiden taideteosten kohtaamisen yhteydessä (ks. Åsebø 2023; Haugen Stokken 2016).² Norjankielinen sana *møte* (suom. tapaaminen, tavata, kohdata) taipuu sekä konkreettiseen tapaamiseen että abstraktimpaan kohtaamiseen. Tällä tavalla ymmärrettynä käsite *kunstnermøte* mahdollistaa kahden taiteilijan tapaamisen tarkastelun sekä heidän taideteostensa että taiteellisen työskentelynsä suhteen tarkastelun, ja näitä tulen tutkielmassani kartoittamaan.

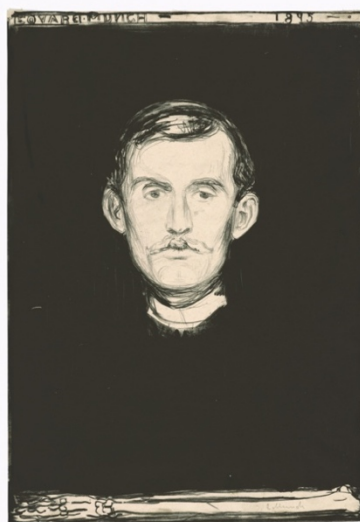
Taiteilijoilla on poikkeuksellisen monipuolinen ja laaja tuotanto. Munch ja Gallen-Kallela työskentelivät kummatkin maalaustaiteen ja grafiikan eri välineillä, minkä lisäksi he valokuvasivat ja kirjoittivat sekä tekivät monumentaalisia kuvaohjelmia ja veistoksia (Lampe & Chéroux 2012, 13; Cogeval, Gallen-Kallela-Sirén & Wismer 2011, 8). Siksi on myös kiinnostavaa tutkia Munchin ja Gallen-Kallelan taiteellista työskentelyä. Taiteilijoiden maalauksista on julkaistu 2000-luvulla catalogue raisonné³, mikä helpottaa yleiskuvan saamista heidän maalaustaiteen tuotannoistaan ja niiden vertaamista toisiinsa. Keskityn Gallen-Kallelan ja Munchin tuotantojen ja taiteellisen

¹ Taiteilija käytti uransa aikana erilaisia versioita nimestään, mutta vaihtoi syntymänimensä Axel Gallén vuonna 1907 Akseli Gallen-Kallelaksi. Koska nimenmuutos tapahtuu tutkielmani tarkasteleman ajanjakson sisällä, käytän taiteilijasta hänen myöhempää nimeään.

² Sigrun Åsebø on kirjoittanut kahdeksan taiteilijan teosten kohtaamisesta artikkelissaan ”Feministiske kunstmøter: å lese kvinner inn i kunstens historier” (2023). Sunniva Haugen Stokken on tutkinut taidehistorian pro gradu -tutkielmassaan (2016) taiteilija Olafur Eliassonin (s. 1967) kohtaamista (norj. møte) Timothy Mortonin *Dark Ecology* -teoksen kanssa.

³ Munchin maalausten catalogue raisonné julkaistiin vuonna 2009 (ks. Woll 2009). Gallen-Kallelan maalausten digitaalinen catalogue raisonné -projekti julkaistiin alkuvuodesta 2024, ja se karttuu edelleen (ks. Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025a).

työskentelyn tarkastelussa paikantamaan ensisijaisesti yhtäläisyyksiä kartoittaakseni aihetta laajasti. Vertailussani en tulkitse mahdollisia vaikutussuhteita, vaan tarkastelen yhtäläisyyksiä kontekstuaalisesti. Tuotantojen tiettyjen yhtymäkohtien tai erojen tarkempaan analyysiin on mahdollista syventyä tulevassa tutkimuksessa. Sen sijaan, kun tutkin taiteilijoiden näyttelytoimintaa, keskityn olennaisesti myös erojen selvittämiseen: Lähiluen ja tarkastelen taiteilijoiden näyttelyhistorioita dokumentoivalla tavalla kartoittaakseni missä ja milloin taiteilijat ovat asettaneet töitään yhtä aikaa esille. Tämä mahdollistaa toiminnan tarkemman ja syvemmän vertailun.



Kuva 1. (vas.) Akseli Gallen-Kallelan *Omakuva* vuodelta 1897. Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis.
Kuva 2. (oik.) Edvard Munchin *Selvportrett* vuodelta 1895. Kuva: MUNCH / Halvor Bjørngård.

Taiteellisen työskentelyn yhtäläisyyksistä huolimatta taiteilijoiden taidehistoriallisessa asemassa on selvempiä eroja. Marja Lahelma on artikkelissaan ”From Nostalgia to Where...? National Romanticism, Esotericism, and the ’Golden Age of Finnish Art’” (2020) problematisoinut Gallen-Kallelan kansallistaiteilijan myytin muodostumista ja esittänyt, että taiteilijaa on mielenkiintoista verrata Munchiin. Hän esittää, että molempia taiteilijoita pidettiin 1800-luvun lopulla ultramoderneina, mutta nykyisin vain Munch on heistä mukana kansainvälisessä kaanonissa ja Gallen-Kallela on vähemmän tunnettu Suomen ulkopuolella. Lahelma näkee, että Munchilla on kansainvälisessä taidehistoriassa siten universaali asema, kun taas Gallen-Kallelan kansallinen konteksti on ylimäärittänyt hänen asemaansa. Vahva kansallisen kontekstin painotus on hänen mukaansa kumulatiivisesti tukenut taiteilijan teosten kansallisesti suuntautunutta viitekehystä. (Lahelma 2020, 179, 191–192.) On siis mielenkiintoista tutkia ja verrata taiteilijoiden taiteellista työskentelyä, koska se voi osaltaan tuoda esiin taidehistoriallisen tulkinnan ja tutkimuksen vaikutusta siihen, miten kummankin taide on totuttu näkemään. Silti kannattaa selvittää, voiko taiteilijoiden myöhempää toisistaan poikkeavaa vastaanottoa tai taidehistoriallista asemaa selittää pelkästään taidehistoriankirjoituksella ja voiko esimerkiksi taiteilijoiden työskentelyssä, tässä erityisesti näyttelytoiminnassa tai strategioissa, esiintyä eroja, jotka voisivat selittää Lahelman osoittamaa

asetelmaa. Tapahtuuko Gallen-Kallelan uran aikana kansallisen tulkintaviitekehyksen lisäksi jotain muuta, mikä voisi selittää tapaa, jolla taiteilijan tuotantoa on perinteisesti tulkittu? Samalla on perusteltua kysyä, mielletäänkö Gallen-Kallela enemmän ”kansalliseksi taiteilijaksi” nykyään kuin elinaikanaan. Kun esimerkiksi tarkastelin kaikkia Gallen-Kallelan näyttelyitä kokonaisuudessaan, huomasin, että vaikka näyttelyiden kokonaismäärä kasvaa noin 1960-luvun puolivälistä eteenpäin, pysyy ulkomaisten näyttelyiden määrä verrattain samansuuruisena kuin taiteilijan elinaikana.⁴

Gallen-Kallelaa ja hänen taiteensa kansainvälistä näkökulmaa käsittelevä tutkimus alkoi pitkälti vasta 1960-luvulla (Kaisla 1994, 141), mikä tarkoittaa, että taiteilijan kansallinen kontekstualisointi ehti vakiintua pitkään.⁵ On kuitenkin tärkeää huomata, etteivät kansainvälinen ja kansallinen näkökulma todennäköisesti olleet niin vastakkain asetettuja vuosisadan vaihteessa kuin myöhemmin 1900-luvun modernistisessa taidehistoriankirjoituksessa (Anttonen 2006, 7–8; Ydstie 2008, 13; Lahelma 2020). Munchin taiteen tai taiteilijuuden suhteesta kansalliseen kontekstiin on sen sijaan kirjoitettu hyvin vähän. Aiheen vähäinen käsittely ei kuitenkaan kerro siitä, ettei niissä olisi kansallista ulottuvuutta. Radikaali esimerkki on Munchin vuonna 1892 järjestämä yksityisnäyttely Berliinissä Equitable Palastissa, jossa hän ripusti rakennuksen julkisivuun Norjan lipun ilman unionimerkkiä (Ydstie 2008, 13). Norja ja Ruotsi olivat unionissa vuosien 1814–1905 ajan, ja lipun esittäminen ilman unionimerkkiä 1890-luvulla oli tietoinen julkinen kannanotto. Teko osoittaa, että Munchin taiteilijastrategiassa oli uran alussa vahva kansallinen ulottuvuus. (Mt.)⁶ Taidehistorioitsija Lin Stafne-Pfistererin (2014, 69) huomauttaa perustellusti, että Munchin taiteen yhteyksiä kansalliseen kontekstiin on sivuutettu. Lyhyt katsaus asiaan ehdottaa siis, että taiteilijoihin kirjallisuudessa korostuneesti liitetyt kontekstit ovat rajoittaneet muiden tulkintayhteyksien tutkimusta.

Munchia koskevassa tutkimuksessa ja kirjallisuudessa on taas korostunut biografinen ja psykologisoiva ote, ja hänen taiteessaan on pitkään keskitytty 1890-luvun tuotantoon (Berman 1994; Mørstad 2016, 28; Kuuva 2010, 13; Heller 2006 17–18; Clarke 2024, 11; Clarke 2013, 51–52; Lampe & Chéroux 2012, 12–13; Vigtel 2001, 15).⁷ Tarkastelin tätä Munchin henkilökohtaisia motivaatioita

⁴ Olin Akseli Gallen-Kallelan maalausten catalogue raisonné -projektissa harjoittelussa syksyllä 2023, ja työtehtäväni keskittyivät erityisesti expografiaan. Kiitän ohjaajaani Irene Riihimäkeä antoisista keskusteluista ja tehtävistä, jotka inspiroivat tämän tutkimusaiheen pariin.

⁵ Viimeisen viidentoista vuoden aikana Gallen-Kallelan kansainvälisyyteen ja tuotantoon on alettu kiinnittää niin kuratoriaalista kuin tutkimuksellista huomiota Suomen ulkopuolella (Rollig & Bonsdorff 2024, 4), ja hänen taiteilijuuttaan on uudelleenarvioitu häntä käsittelevissä julkaisuissa (Lahelma 2018; Kokkinen 2019; Ojanperä 2024; Utriainen 2024).

⁶ Lisäksi Munch pyrki esimerkiksi uransa alkuvaiheessa vakiinnuttamaan asemaansa erityisesti norjalaisessa taidekentässä kansainvälisen sijaan, ja hän vastaanotti merkittäviä kansallisia kunniamerkkejä, kuten Pyhän Olavin ristin, ja kunniamainintoja; hänet esimerkiksi lyötiin Pyhän Olavin ritariksi (Bjerke 2008, 58; Woll 1979, 56). Katsaus aiheeseen osoittaa, että taiteilijoiden kytköksiä kansalliseen kontekstiin olisi mielenkiintoista tutkia lisää ja verrata toisiinsa, jolloin tulkintaviitekehyksen merkitystä saisi tarkasteltua lähemmin.

⁷ Reinhold Heller (2006, 17–18) osoittaa, että Munch on itse tukenut henkilölähtöisyyttä ja vaikuttanut siihen, että hänen teoksiaan tulkitaan biografisesti. Munch-tutkimuksen psykologisoivasta näkökulmasta on kirjoittanut

korostavaa tutkimusta ja muita tutkimusta ohjaavia painotuksia lyhyesti kandidaatintutkielmassani, jossa tutkin Munchin muotokieltä ja maalaustekniikoita *Livsfrisen* -teoksissa (Moen 2022).

Biografisen tiedon painottaminen alkoi taiteilijan uran alkuvaiheessa, samoin kuin Gallen-Kallelan kohdalla kansallisen kontekstin painotus. Munchia koskevan vinouman voi mieltää eristäneen taiteilijaa siinä missä kansallinen vinouma Gallen-Kallelaa, vaikkakin eri lopputuloksin. Munchia on esimerkiksi ollut haastavaa sijoittaa niin norjalaiseen kuin eurooppalaiseen taidehistoriaan (Bjerke 2008, 58–59; Østby 1934, 125; Ydstie 2008, 16).⁸ Tätä tutkimuksellista vinoumaa on käsitelty erityisesti taiteilijan 2000-luvun näyttelyissä ja näyttelyjulkaisuissa. Munchin näyttely- ja taiteilijastrategiaa on esimerkiksi tutkittu kattavasti, ja tässä kontekstissa Patricia G. Bermanin tutkimus on keskeistä.⁹ Gallen-Kallelaa ei ole tutkittu käsitteellisesti tai systemaattisesti taiteilijastrategian osalta. Hänen taiteilijuutensa osa-alueita on kuitenkin tarkasteltu kriittisesti ja tavalla, jossa on kiinnitetty huomiota niiden strategisuuheen (esim. Ojanperä 2024, 124–126, 129; Utriainen 2024, 27, 30) ja jossa on arvioitu uudelleen hänen taidettaan ja taiteellista työskentelyään (esim. Lahelma 2018; Lahelma 2020; Kokkinen 2019).¹⁰ Uudelleentulkitseminen luonnehtii siis kummankin taiteilijan viimeaikaista tutkimusta ja kumpaakin koskevassa kirjallisuudessa toistuu diskurssi, jossa puhutaan siitä, miten yksi tulkinta tai näkökulma hallitsee suurta osaa tuotannosta ja miten tämä näkökulma rajoittaa taiteilijan taiteen tulkintamahdollisuuksia.

Rajaan tutkielman tarkastelujakson ajallisesti yhteisnäyttelyiden mukaan vuosiin 1895–1910 selvittääkseni, missä muualla taiteilijat tai heidän teoksensa ovat mahdollisesti kohdanneet sekä verratakseni heidän tämän ajanjakson näyttelytoimintaansa. Taiteilijat asettivat vuosisadanvaihteessa töitään aktiivisesti esille ulkomailla, ja aikaväli kattaa molempien taiteilijoiden kansainvälisen läpimurron: Gallen-Kallelan kohdalla se ajoitetaan usein Pariisiin maailmannäyttelyyn vuonna 1900 (Thiis 1933, 216; Groenewald-Schmidt 2024, 9), ja Munchin kohdalla se ajoitetaan hieman

Berman (1994) ja biografisoivan tutkimuksen painotuksesta Erik Mørstad (2016), Sari Kuuva (2010), Reinhold Heller (2006) ja Jay A. Clarke (2013, 2024). 1890-luvun tuotannon painotusta on tuotu esiin esimerkiksi Angela Lampen & Clément Chéroux'n (2012) sekä Gudmund Vigtelin (2001) artikkeleissa.

⁸ Norjan maalaustaiteen historiaa käsittelevässä teoksessa *Fra naturalismen til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888–1895* (1934) Munchille on omistettu oma luku. Teos on muuten jaettu tyyliuuntausten, genrejen ja välineiden mukaisesti lukuihin. Kirjoittaja perustelee päätöstä sillä, että Munch on omaperäinen (norj. *original*) taiteilija, jota on vaikea ”puristaa” tiettyyn malliin, minkä vuoksi häntä on käsiteltävä erikseen (Østby 1934, 125).

⁹ Berman käsitteli Munchin taiteilijuutta esimerkiksi jo vuonna 1994 artikkelissaan ”(Re-) reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature”. Munch-museon näyttelyjulkaisu *Munch blir “Munch”. Kunstneriske strategier 1880–1892* on myös erityisen keskeinen aihealueen kontekstissa (ks. Ydstie & Guleng, 2008).

¹⁰ Anu Utriainen (2024, 27, 30) huomauttaa esimerkiksi, ettei erämaa-ateljee Kalela ollut niin eristäytynyt muusta maailmasta kuin miltä sen kuvailut antavat ymmärtää ja että Gallen-Kallela hyödynsi ajan modernistisen ideaalin mukaista kuvaa eristäytyneestä taiteilijanerosta. Kalelassa vierailtiin tiiviisti ja Gallen-Kallela säilytti sieltä hyvät yhteydet niin kotimaiseen kuin kansainväliseen taidekenttään (Utriainen 2024, 27). Riitta Ojanperä (2024, 124, 125, 129) on käsitellyt Gallen-Kallelan niin kutsutun Kalela-kauden eristäytyneisyyttä, mutta hän on myös kirjoittanut taiteilijan eristäytymisestä suhteessa tämän hyödyntämiin munkki-viitteisiin. Nina Kokkinen (2019) on tarkastellut taiteilijan hyödyntämää munkki-kuvastoa yksityiskohtaisesti väitöskirjassaan.

myöhemmäksi mutta kuitenkin 1900-luvun ensimmäiselle kymmenluvulle tapahtuvaksi. Munchin laajempi suosio alkoi tänä aikana kasvaa vähitellen ja suhteellisen tasaisesti eikä siten konkretisoidu yhtä selvästi yksittäiseen tapahtumaan niin kuin Gallen-Kallelalla (Clarke 2013, 56; Vigtel 2001, 28; Stang 1977, 184; ks. myös Thiis 1933, 272, 292–293). Ajanjakso kattaa lisäksi olennaisesti taiteilijoiden noin kolmen kuukauden yhteisen ajan Berliinissä, jolloin he työskentelivät ja viettivät aikaa samassa pohjoiseurooppalaisessa piirissä. Tätä ja 1890-luvun puoliväliä pidetään kumpaakin taiteilijaa koskevassa kirjallisuudessa tärkeänä aikana heidän taiteensa kehittymisen ja myöhemmän tuotannon valossa (Okkonen 1961, 320; Sarajas-Korte 1966, 325–327; Moeller 2011, 48–49; Thiis 1993, 222; Stang 1977, 11, 112; Eggum 1979, 35; Næss 2004, 126–139; Kaisla 1994, 150).

Tarkastelen tutkielmassa Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelytoimintaa yhteisnäyttelyiden maissa Saksassa ja Tšekissä sekä näiden lisäksi Itävallassa ja Unkarissa. Nykyinen Tšekin alue kuului tutkielmassa tarkastelemani ajanjakson aikana Itävalta-Unkarin keisarikuntaan. Lisään maantieteelliseen alueeseen nykyiset Itävallan ja Unkarin, koska taiteilijat asettivat näissäkin maissa teoksiaan esille ja koska alueiden pääkaupungit, Wien ja Budapest, olivat tässä tärkeitä taidekeskuksia. Käsitettä itäinen Keski-Eurooppa on käytetty viittaamaan muun muassa näihin maihin. Sitä käytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1943, jolloin sillä tarkoitettiin Saksan ja Neuvostoliiton välisiä valtioita Unkaria, Puolaa, Tšekkoslovakiaa ja Jugoslaviaa eli maita, joiden historiaan on merkittävästi vaikuttanut Itävalta-Unkarin kaksoismonarkia tai Puola-Liettuan suuriruhtinaskunta (Rampley 2021, 6). Taidehistorioitsija Matthew Rampley on keskittänyt huomiota alueen taidehistorian tutkimukseen ja laajentanut käsitettä viittaamaan yllä mainittujen lisäksi Itävaltaan, Baltiaan ja Balkanin niemimaahan. Käsitteen ei ole siten tarkoitus olla maantieteellisesti tarkasti rajattu, vaan sillä pyritään ensisijaisesti ohjaamaan taiteentutkimuksen huomiota kyseiseen alueeseen ja käsitteellistämään alueen taidekeskusten taidehistorian suhdetta muiden alueiden taidehistorioihin. (Mt. 6–8.) Käytän etuliitettä saksankielinen itäisen Keski-Euroopan yhteydessä tarkentamaan tutkielman maantieteellistä rajausta sekä viittaamaan Saksaan ja erityisesti sen merkitykseen taiteilijoiden näyttelytoiminnassa Wienissä, Budapestissa ja Prahassa.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkielmani tarkoitus on kartoittaa Munchin ja Gallen-Kallelan taiteellisia yhteyksiä ja heidän kohtaamisiaan. Tutkielmani on kolmiosainen. Ensimmäisessä analyysiluvussa kartoitan taiteilijoiden taiteellista suhdetta ja selvitän sen yhteydessä heidän urakehityksissään ja tuotannoissaan esiintyviä yhteisiä piirteitä. Vastaan kysymyksiin, miten taiteilijoiden urien alkuvaiheet vertautuvat ja miten heidän taiteelliset tuotantonsa vertautuvat toisiinsa. Tutkielman toisessa osassa selvitän, missä taiteilijat ovat vuosien 1895–1910 aikana mahdollisesti kohdanneet. Samalla kun kartoitan taiteilijoiden tätä niin sanotun kohtaamisen kehystä, tutkin myös heidän näyttelyhistorioitaan

selvittääkseni heidän näyttelytoimintaansa laajemmin. Tutkin taiteilijoiden näyttelytoimintaa lähilukemalla heidän näyttelyhistorioitansa ja tarkastelemalla niitä määrällisesti. Vaikka osa tutkimuskysymyksistäni on numeerisia, on päällimmäinen tarkoitukseni selvittää, millä tavalla taiteilijat ovat asettaneet töitään esille: missä ja milloin tämä on tapahtunut ja millaisiin näyttelyihin he ovat osallistuneet. Kysyn esimerkiksi, kuinka laajalle levinnyttä taiteilijoiden näyttelytoiminta on, ja osoittautuuko jokin tietty aika, paikka tai toimija erityisen keskeiseksi taiteilijoiden näyttelyhistorioissa. Tämän uskon tarjoavan tietoa näyttelyprofiileista ja taiteilijastrategioista, joiden avulla olisi mahdollista vastata kysymykseen taiteilijoiden myöhemmästä taidehistoriallisesta asemasta. Tämä tutkielman 3. luku perustuu tutkimukseen, jota tein Kansallisgallerian *FNG Research* -lehden tutkijaharjoitteluohjelmassa syksyllä 2024.¹¹ Tutkielman kolmas ja viimeinen osa keskittyy taiteilijoiden yhteisten näyttelyiden tarkasteluun, ja olen jakanut kummankin yhteisnäyttelyn omaksi luvukseen. Pyrin niissä selvittämään, miksi ja miten näyttelyt oli järjestetty ja mitä taiteilijat asettivat niissä esille.



Kuva 3. (vas.) Gallen-Kallelan tekemä taiteilijoiden Berliinin yhteisnäyttelyn näyttelyjuliste vuodelta 1895. Kuva: Kansallisgalleria / Aleks Talve. Kuva 4. (yllä) Taiteilijoiden Prahan yhteisnäyttelyn juliste vuodelta 1910, tekijä František Kyssela. Kuva: Penta Springs Limited / Alamy Stock Photo.

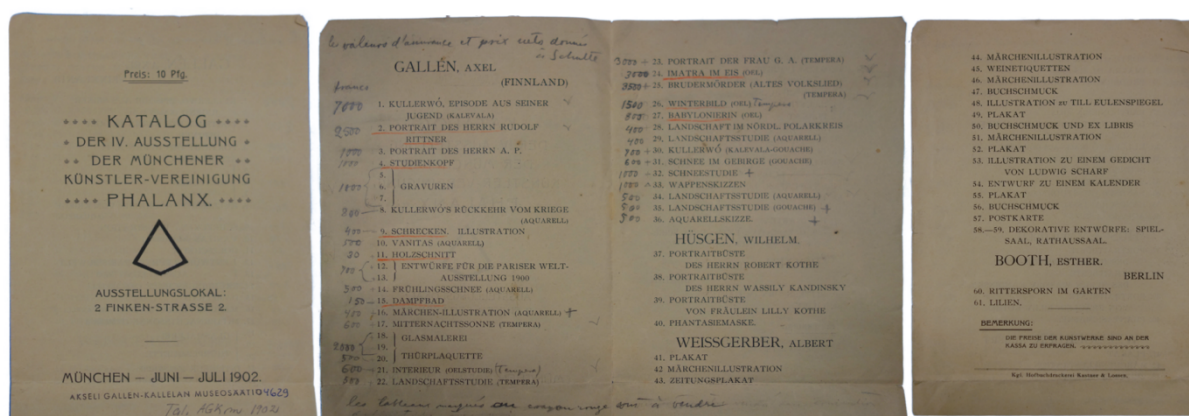
Näyttelytoiminnan käsite viittaa taiteilijoiden näyttelyihin liittyvään toimintaan. Kokoan kummankin taiteilijan näyttelytoiminnasta yleiskuvan lähestymällä näyttelyitä dokumentoivasti ja lähilukemalla näyttelyhistorioita. Vertailen alkuun Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelytoimintaa suhteessa toisiinsa. Tämän jälkeen hyödynnän näyttelyprofiilin ja taiteilijastrategian käsitteitä taiteilijoiden työskentelyn analysoimiseen näyttelytoiminnan perusteella. Tukeudun näyttelyprofiilin määrittelyssä tapaan, jolla

¹¹ Kiitän FT, kokoelmahallintajohtaja Riitta Ojanperää ja FM, intendentti Anu Utriaista, jotka toimivat ohjaajinani harjoittelun aikana ja joiden asiantuntemuksella ja avulla oli keskeinen sija tutkimusprosessissani. Kiitos ohjauksesta, kommentteista, kysymyksistä ja inspiroivista keskusteluista.

taidehistorioitsija Eva Ditteney (2009, 64) käyttää käsitettä, eli selvittän kuinka usein taiteilijat asettivat teoksiaan esille ja millaisiin näyttelyihin he osallistuivat. Taiteilijastrategian käsite toimii taas työkaluna taiteilijan toiminnan tarkasteluun paikantamalla niitä valintoja tai tapahtumia, joilla on ollut keskeistä merkitystä hänen taiteensa välittämiseksi tai uransa kehitykselle (ks. Bernardi 2023). Taidehistorioitsija Claire Bernardi on kirjoittanut Munchin itse rakentamasta taiteilijakuvasta ja esittänyt, ettei tätä taiteilijan oman taiteensa välittämiseen liittyvää toimintaa tarvitse mieltää kaupallisesti motivoituneeksi. Vastaavasti Patricia G. Berman (2017, 47), joka on erityisesti tutkinut Munchin toimintaa oman taiteensa välittäjänä, perustelee, ettei tämän toiminnan tutkiminen vähättele taiteilijan muuta taiteellista toimintaa tai ole ristiriidassa sen ”autenttisuuden” kanssa. Taiteilijastrategian voi Bernardin mukaan yksinkertaisesti mieltää toiminnaksi, jolla taiteilija on halunnut välittää taidettaan parhaalla mahdollisella tavalla. Taiteilijan uraan ja näyttelymahdollisuuksiin vaikuttaa kuitenkin merkittävästi myös sattuma ja muut tekijät kuin taiteilija itse. (Bernardi 2023, 17, 18.) Näin siis taiteilijastrategian on ennemminkin hyödyllinen työkalu kuin tarkkaan määritelty käsite.

1.2 Tutkimusaineisto

Päädyin alkajaisiksi tutkimaan näyttelytoimintaan liittyvää aineistoa, koska Munchin ja Gallen-Kallelan välistä kirjeenvaihtoa tunnetaan huonosti. Aineistoihini kuuluu useita eri expografioita eli taiteilijoiden koottuja näyttelyhistorioita, näyttelyluetteloita, taiteilijoiden kirjeenvaihtoa, näyttelyä käsitteleviä aikalaikirjoituksia sekä näyttelyihin liittyvää arkistoaaineistoa, kuten saatavilla olevia sopimuksia ja asiakirjoja. Ensisijaiset näyttelyluettelot ovat tässä taiteilijoiden yhteisnäyttelyiden luettelot Berliinistä 1895 ja Prahasta 1910. Tutkin pääosin Kansallisgallerian, Gallen-Kallelan Museon ja Munch-museon kokoelmiin sisältyviä näyttelyluetteloita niiden järjestäjien näyttelyistä, joihin taiteilijat osallistuivat samaan aikaan. Näillä aineistoilla pyrin kartoittamaan sekä maantieteellisesti, ajallisesti että kontekstuaalisesti, missä näyttelyissä taiteilijat asettivat teoksiaan esille.



Kuva 5. Havainnekuva käytetystä tutkimusaineistosta. Taiteilijayhdistys Phalanxin IV näyttely näyttelyluettelo vuodelta 1902. Gallen-Kallela osallistui näyttelyyn 36 teoksella. Kuva: Meri Moen.

Ylikansallisen taidehistorian pioneeri Béatrice Joyeux-Prunel (2015) on maantieteilijä Olivier Marcelin kanssa kirjoittanut näyttelyluetteloiden määrällisestä ja laadullisesta tutkimisesta. Heidän mukaansa näyttelyluetteloiden tutkiminen edistää globaalia taidehistoriaa kahdella tavalla. Ensinnäkin luetteloiden määrällinen tutkimus suuntaa huomiota yksittäisistä tärkeinä pidetyistä näyttelyistä laajemmalle näyttelykenttään ja vastaavasti avartaa huomiota tietyistä taiteilijoista kaikkiin luetteloissa edustettuihin taiteilijoihin. Tämä voisi heidän mukaansa auttaa korjaamaan niin taidekeskuksina pidettyjen kaupunkien kuin kaanoniin kuuluvien taiteilijoiden keskeistä, monesti yliedustettua asemaa taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Toisin sanoen näyttelyluetteloiden määrällinen tutkimus voi auttaa laajentamaan näkökulmia vallitsevista tulkintaviitekehyksistä. (Joyeux-Prunel & Marcel 2015, 81, 86, 90, 92, 93.) Toiseksi näyttelyluettelot tarjoavat tietoa taiteen ja taiteilijoiden kierrosta, mikä taas voi kehittää ylikansallisten prosessien ja suhteiden ymmärtämistä (mt. 81, 93, 98). Ensimmäiset näyttelyluettelot ovat 1600-luvulta Pariisin Salongin näyttelyistä ja vaikka luettelot ovat muuttuneet niin muodoltaan kuin sisällöltään, ne ovat tallettaneet huomattavan johdonmukaisesti tietoa näyttelyn ajankohdasta, järjestäjästä ja sijainnista sekä näyttelyssä esillä olleista teoksista ja taiteilijoista (mt. 81, 82, 92). Joyeux-Prunel ja Marcel (2015, 92) esittävät siksi, että luetteloilla on riittävän systemaattista tietoa, jotta niitä on perusteltua tutkia määrällisesti ja vertailevasti.

Olen koonnut tiedot taiteilijoiden näyttelyistä eri näyttelyhistorioista ja esittelen ne tarkemmin 3. luvussa. Näyttelyluetteloiden avulla tutkin lähemmin yksittäisiä näyttelyitä, jolloin niistä voi selvittää, oliko taiteilija näyttelyssä mukana ja millä teoksilla hän oli edustettuna. Näyttelyluettelot voidaan nähdä ikään kuin näyttelyiden pienoismalleina, mutta luetteloihin on syytä suhtautua varauksella, sillä niissä esiintyvä tieto voi olla virheellistä (Joyeux-Prunel & Marcel 2015, 84, 86, 89). Tieto on voinut muuttua luettelon painattamisen jälkeen, toisin sanoen näyttelyn lopullisessa ripustuksessa on voinut olla sekä enemmän että vähemmän teoksia kuin luettelossa. Siksi luetteloita, niin skannattuja, digitoituja kuin alkuperäisiäkin, tulee tarkastella kriittisesti ja muun aineiston rinnalla. (Joyeux-Prunel & Marcel 2015, 81, 84, 94, 86.) Hyödynnän pääosin alkuperäisiä luetteloita, mutta myös skannattuja ja digitoituja versioita. Munchin ja Gallen-Kallelan kummankin yhteisen näyttelyn näyttelyluetteloihin ja niiden tutkimiseen liittyi epäselvyyksiä, joita kuvaan tarkemmin kulloisellekin näyttelylle omistetussa luvussa.

Näiden aineistojen tukena käytän biografista aineistoa ja taiteilijoita koskevaa tutkimuskirjallisuutta syventääkseni näyttelytoiminnan kontekstuaalista ymmärtämistä. Biografiat tarjoavat aiheesta yksityiskohtaista elämäkerrallista tietoa ja auttavat paikantamaan yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia taiteilijoiden taiteellisessa työskentelyssä, tuotannoissa ja urakehityksissä. Gallen-Kallelan osalta keskeinen elämäkerrallinen lähde on Onni Okkosen Gallen-Kallela -monografia (1961 [1949]). Yksityiskohtainen elämäkerta toimii yleisenä lähdeveksena, mutta siihen on syytä suhtautua kriittisesti muun muassa, koska siinä viitataan julkaisemattomaan aineistoon. Samalla tavalla

norjalaisen taidehistorioitsija Jens Thiisin kirjoittama Edvard Munch -monografia (1933) tarjoaa lukuisia yksityiskohtaisia tietoja taiteilijasta, sillä hän oli Munchin ystävä ja työskenteli tämän kanssa Berliinissä, mutta muistitietoon liittyy vastaavasti tutkimuksellisia heikkouksia. Hyödynnän näiden lisäksi uudempia taiteilijamonografioita, kuten Atle Næssin (2004) ja Marja Lahelman (2018) teoksia. Täydennän aineistoa näyttelyjulkaisuilla. Tärkein osa näistä ovat taiteilijoita käsittelevät 2010- ja 2020-luvun julkaisut, mutta keskeisessä asemassa ovat myös Munch-museon julkaisema *Munch blir "Munch"* vuodelta 2008 ja Ateneumin taidemuseon vuonna 1996 julkaisema katalogi *Akseli Gallen-Kallela*. Käytän lähtökohtaisesti alkuperäiskielellä kirjoitettua aineistoa, mutta tšekin osalta olen saanut aineiston kääntämiseen apua Munch-museon maalaustaiteen kuraattori, taidehistorioitsija Petra Petterseniltä.¹² Hän käänsi minulle norjaksi Prahan yhteisnäyttelyn näyttelyluettelon ja muuta tšekinkielistä näyttelyyn liittyvää aineistoa.

1.3 Aiheeseen liittyvä tutkimus ja kirjallisuus

Asetelma, jossa kartoitetaan taiteilijoiden liikkumista ja kansainvälistä toimintaa, sijoittuu ylikansallisen ja spatiaalisen taidehistorian tutkimuskontekstiin (Béatrice Joyeux-Prunel 2012, 10, 13). Arkistoaineistoa hyödynnetään usein taiteilijoiden kohtaamisten ja liikkumisen selvittämistä varten esimerkiksi sosiaalisessa verkostanalyysissä, mitä varsinkin edellä mainittu Béatrice Joyeux-Prunel (ks. erit. 2015) on kehittänyt taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Tutkin kahta taiteilijaa, joten tutkielmani kohteet eivät muodosta verkostoa, mutta asemoin silti tutkielmani viimeaikaiseen keskusteluun taiteen ylijarajaisesta liikkuvuudesta (*transnationalism, cross-border connectivity, cultural transfer*; ks. Wünsche 2018; ks. Sjöholm Skrubbe 2022; ks. Edling & Öhrner 2022). Tutkimusaihetta on innoittanut Joyeux-Prunelin tutkimus ja monikollisia modernismeja (engl. *multiple modernisms*) käsittelevä teoreettinen viitekehys (ks. esim. Elkins 2021; Moxey 2013), jossa pyritään laajentamaan nykyistä kanonisoitua käsitystä modernismista ja suhteuttamaan sekä tarkastelemaan 'keskusten' ulkopuolelle määriteltyä taidetta uudelleen.

Munchin ja Gallen-Kallelan kohtaamisia ja taiteellisia yhteyksiä on käsitelly aiemmassa tutkimuksessa, mutta ei tässä mittakaavassa. Salme Sarajas-Korte on väitöskirjassaan *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet* (1966) omistanut alaluvun Gallen-Kallelan ja Munchin käsittelylle, missä hän keskittyy Berliinin aikaan ja heidän siellä järjestämänsä yhteisnäyttelyyn. Eva Ditteneyn on tutkinut väitöskirjassaan *Skandinavien in Berlin* (2009) Munchin ja Gallen-Kallelan ja neljän muun taiteilijan näyttelytoimintaa Berliinissä vuosien 1892 ja 1912 välillä. Ditteneyn tutkimus on myös

¹² Petra Pettersenin tarjoamalla avulla on ollut keskeinen merkitys tutkimuskirjallisuuden löytämisessä ja käännösten avulla tutkimusaineiston käsittelyssä. Kiitän aiheeseen liittyvistä tapaamisistamme ja keskusteluistamme, sekä kaikista kysymyksistä, joihin olen saanut vastauksia.

innoittanut näyttelytoiminnan vertailuun perustuvaa asetelmaa tutkielmassani. Ditteneyn kokoaa taiteilijoiden näyttelyistä yhteisen kronologisen näyttelydokumentaation, joka sisältää teostunnistuksia ja -ehdotuksia, mutta lopullinen vertailu tapahtuu kuitenkin kuuden taiteilijan välillä, jolloin Gallen-Kallelan ja Munchin näyttelytoimintaa ei suoraan tarkastella suhteessa toisiinsa.¹³ Ditteneyn tutkimusaihe on laajempi kuin tutkielmani aihe, jossa keskityn kahden taiteilijan suhteen yksityiskohtaisempaan kartoittamiseen. Tarkastelen taiteilijoiden kohtaamista myös Berliinin ulkopuolella. Stafne-Pfisterer (2014) on kirjoittanut Munchin ja Gallen-Kallelan ajasta Berliinissä, heidän yhteisnäyttelystään ja myös heidän tuotantojensa taiteellisista yhtäläisyyksistä. Sari Kuuva (2010, 2017) on tarkastellut taiteilijoiden teoksia ja tutkinut vertailevasti niissä esiintyviä yhtäläisyyksiä. Väitöskirjassaan *Symbol, Munch and Creativity* hän on esimerkiksi tunnistanut Munchin tunnusomaisen kuunsillan esiintymisen Gallen-Kallelan maisemamaalauksissa (Kuuva 2010, 118–119). Taiteilijoiden välisiin yhtäläisyyksiin on viitattu muissakin yhteyksissä, mutta käsittely jää useimmiten maininnan tasolle.

Taiteilijoiden kahdesta yhteisnäyttelystä ensimmäinen on yleisesti ottaen tunnetumpi. Myöhempi näyttely on vähemmän tunnettu paitsi Suomessa myös Norjassa ja Tšekissä (Pettersen 1995, 50), eikä siihen viitata taidehistorioitsijoiden teksteissä siten kuin ensimmäiseen. Molemmat näyttelyt mainitaan silti usein taiteilijoiden expografoissa eri näyttelyjulkaisuissa. Berliinin näyttelyä on yllä mainittujen lisäksi käsitelty Onni Okkosen (1961) ja Jens Thiisin (1933) monografioissa, Minna Turtiaisen (2014a) näyttelyjulkaisutekstissä ja Jan Kneherin (1994) väitöskirjatutkimuksessa. Sen sijaan Prahan yhteisnäyttelystä olen tähän asti löytänyt tarkempaa käsittelyä vain Petra Pettersenin (1995) pro gradu -tutkielmassa, joka tutkii Munchin suhdetta tšekkiläiseen avantgardeen ja tämän näyttelytoimintaa Prahassa 1900-luvun alussa. Siinä Pettersen (1995, 43–50) tarkastelee Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyn vastaanottoa tšekkiläisten lehtikirjoitusten perusteella. Pettersenin tutkielma tarjoaa tärkeän pohjan taiteilijoiden toisen yhteisnäyttelyn tutkimiselle. Kneher (1994) on tunnistanut myös Prahan näyttelystä Munchin esille asettamia teoksia, mutta ei Gallen-Kallelan.¹⁴ Taiteilijoiden Berliinin *Sonderausstellung* -näyttelystä on lopulta aiemmassa kirjallisuudessa puhuttu usein yhteisnäyttelynä, vaikka sen saksankielinen nimi viittaa erikoisnäyttelyyn. Sen sijaan, kuten tulen tutkielmassani osoittamaan, Prahan näyttely on yksiselitteisemmin mielleltävissä yksityisnäyttelyksi näyttelyn nimen ja näyttelyluettelon perusteella. Näyttelyiden järjestämistä on siis syytä tutkia tarkemmin ja pyrkiä selvittämään, missä määrin myös ensimmäinen näyttely oli yhteisnäyttely.

¹³ Muut taiteilijat, joita Ditteneyn (2009) tutkii väitöskirjassaan, ovat Walter Leistikow, Lovis Corinth, Max Liebermann ja Anders Zorn.

¹⁴ Kneherin (1994) väitöskirja *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912* keskittyy yksinomaan Munchin näyttelykokoonpanojen selvittämiseen. Hyödynnän sitä keskeisesti Munchin näyttelyhistorian yhteydessä.

2 Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan taiteellinen suhde

Taiteilijoiden tuotannoissa ja urakehityksissä on useita yhdistäviä piirteitä ja vertailupisteitä niin sisällöllisesti, teknisesti kuin näyttelytoiminnan osalta. Yhtäläisyydet ja urien toisiaan muistuttavat kehityssuunnat selittyvät osin kontekstuaalisesti. Munch ja Gallen-Kallela olivat samanikäisiä, ja 1800-luvun lopun Suomen ja Norjan kulttuurihistorialliset tilanteet ovat monin tavoin vertailukelpoisia. Yhtymäkohdat liittyvät taiteilijoiden koulutusmahdollisuuksiin sekä yhteiskunnallis-poliittisiin toiveisiin itsenäistyneestä Ruotsista ja Venäjältä. Tämän lisäksi taiteilijoiden teoksissa ja tuotannoissa on vastaavuuksia. Kuitenkin taiteilijoiden käsitteleminen yhdessä tuntuu alkuun siltä, kuin saattaisi kaksi samannimistä magneettista napaa yhteen. Erityisesti suomalaisessa taidehistoriankirjoituksessa toistettu käsitys taiteilijoiden välisestä jännitteestä pohjautuu monesti tapaan, joilla he ovat puhuneet toisistaan muille. Niissä yhteyksissä, joissa mainitaan Gallen-Kallelan ja Munchin välisestä jännitteisestä suhteesta tai paikoin mahdollisesta välirikosta, viitataan useimmiten yhteen kirjeeseen ja yhteen myöhempään muisteluun, jotka Okkonen (1961) on tuonut julki Gallen-Kallela-monografiassaan. Tunnetun yhteydenpidon puute ei tosin ole myöskään avannut muita mahdollisuuksia tulkita suhdetta. Olin pitkään siinä käsityksessä, että taiteilijoiden kirjeenvaihdosta on jäljellä vain postikortti, jonka ainoa teksti on Munchin kirjoittamat Gallen-Kallelan puutteelliset osoitetiedot, mutta palaan tähän tarkemmin seuraavassa luvussa. Postikortin kuva on lyypekkiläisen merimiesseuraahuoneen interiöörikuva (Edvard Munchin kirjeluonnos Akseli Gallen-Kallelle, päiväämätön, MM N 2218). Munch ei kuitenkaan melko todennäköisesti koskaan lähettänyt postikorttia, koska se on säilynyt Munch-museon kokoelmissa, jotka Munch itse lahjoitti Oslon kaupungille testamentissaan (Petra Pettersenin sähköposti Meri Moenille 16.10.2024). Katson, että taiteilijoiden välinen jännite vaikuttaa kuitenkin johtuvan todennäköisemmin tietoisesta etäisyyden pitämisestä kuin siitä, etteivät taiteilijat olisi pitäneet toisistaan. Tarkastelen siksi näitä kahta usein viitattua lähdetä tarkemmin.

Lähde, johon suomenkielisessä taidehistoriankirjoituksessa usein viitataan, on Gallen-Kallelan maaliskuussa vuonna 1895 lähettämä kirje taidemaalari Elin Danielsonille (1861–1919, vuodesta 1898 Danielson-Gambogi) (KG, taiteilijakirjekokoelma). Kirjeessä Gallen-Kallela kirjoittaa Munchista ja Gustav Vigelandista. Monesti siteerattu kohta kuuluu: ”Munch on minusta käynyt päivä päivältä itserakkaammaksi ja vastenmielisemmäksi.” (Ilvas 1996, 48). Itse kirjeessä sana on kuitenkin liian lyhyt ja siinä pitäisi olla useampi kirjoitusvirhe, jotta se olisi ”vastenmielinen”, niin kuin Juha Ilvas tulkitsee teoksessaan *Sanan ja tunteen voimalla* (mt.). Sain mahdollisuuden lukea kirjeen, ja mielestäni kyseessä on sanan ”vastenmielisemmän” sijaan ”valtamielinen”, jolloin lause olisi: ”Munch on minusta käynyt päivä päivältä itserakkaammaksi ja valtamieliseksi.” (Gallen-Kallelan kirje Elin Danielsonille 22.3.1895, KG). Kirjeen luettuani huomasin, että samaan sanan tulkintaan on myös Salme Sarajas-Korte (1966, 319) päätyneet väitöskirjassaan. Onni Okkonen on kirjoittanut kirjeen

sisällöstä Gallen-Kallela -monografiassa (1961, 309) ja tulkitsee hänkin sanan eri tavalla kuin Ilvas, tosin ”valtamielisemmäksi”. Tähän sanan tulkintaan viittaa myös Erik Kruskopf Amos Andersonin taidemuseon näyttelyjulkaisun esseessään vuonna 1979. Kuitenkin *Sanan ja tunteen voimalla* -teoksessa esiintyvään tulkintaan on viitattu useammin (ks. esimerkiksi Kuuva 2017). Vastenmielisellä ja valtamielisellä on suuri merkitysero. Toisessa usein toistetussa esityksessä Gallen-Kallela muistelee Okkosen (1961, 310–311) mukaan myöhemmin, että hän teki lopulta näyttelyjulisteen itse ja että ”Munchilla ei olisi tähän riittänyt energiaa”.

Vaikuttaa siltä, että Gallen-Kallelan maininnan Munchin energian puutteesta on kirjeen perusteella tulkittu kertovan Gallen-Kallelan käsityksestä Munchin luonteesta. Näille luonnehdinnoille on annettu suuri painoarvo. On kuitenkin kaksi seikkaa, jotka häiritsevät tulkintaa. Ensinnäkin Munch oli jo järjestänyt aktiivisesti yksityisnäyttelyitä sekä kotimaassaan että Saksassa ja vuokrannut itse näyttelytiloja sekä mainostanut niitä oma-aloitteisesti saksalaisissa lehdissä. Hän järjesti jopa esikatselutilaisuuden lehdistölle vuoden 1892 Equitable Palast -yksityisnäyttelynsä yhteyteen Berliinissä (Lampe 2012, 35). Tämän vuoksi ei olisi uskottavaa, että Gallen-Kallela viittaisi näyttelyn järjestämisen yhteydessä Munchin viitsimisen puutteeseen. Toiseksi Munchin tiedetään kirjeenvaihdon perusteella sairastaneen influenssan helmikuussa (Karen Bjølstadin kirje Edvard Munchille 13.3.1895, MM K 4521; Edvard Munchin kirje Karen Bjølstadille, maalisk. 1895, MM N 810). Kirjeessään Gallen-Kallela vertaa Munchia ja Vigelandia, ja näiden kahden taiteilijan käsittely johtuu todennäköisesti siitä, että Elin Danielson on edellisessä kirjeessään pyytänyt välittämään näille molemmille terveisiä. ”Hän (Vigeland) on taiteilija, vaan ei Munch vielä. Munch ei tee taidetta taiteen tähden joka olisi hänestä leikkiä, vaan sen ’hirmuisen tuskan tähden joka häntä kiusaa’.” (Gallen-Kallelan kirje Elin Danielsonille 22.3.1895, KG). Turtiainen (2014a, 13) esittää, että Elin Danielsonille ja Vigelandille olisi kehkeytnyt suhde Berliinissä, mikä myös on voinut osaltaan vaikuttaa vertailuasetelmaan. Tämä viimeiseksi siteerattu lause yhdessä kirjeen sanojen ”itserakkaan”, ”valtamielisen”, suuruudenhulluuden ja muistelmassa mainitun energianpuutteen kanssa vaikuttaa ennemminkin siltä, että Gallen-Kallela panee merkille Munchin sairauden tai mielenterveydelliset vaikeudet. Gallen-Kallelan Danielsonille lähettämän kirjeen ja Okkosen monografiassa julkaistun Gallen-Kallelan muistuman perusteella on – erityisesti aineiston suppeaan määrään nähden – kenties korostettu ja toistettu liiallisesti kuvaa taiteilijoiden välisestä jännitteestä.

Kirjeisiin ja yksittäisiin mainintoihin on syytä suhtautua kriittisesti. On huomionarvoista, että Gallen-Kallela kertoo samassa muistelmassa: ”olimme kuitenkin hyvät ystävät, eikä mitään meidän välillämme siinä rikkunut” (Okkonen 1961, 311, ks. myös 923). Munchilla ja Gallen-Kallelalla oli myös myöhemmin toinen yhteisnäyttely, mikä antaa aihetta ajatella, että mahdollinen välirikko saattoi olla väliaikainen tai ettei välirikkoa kenties tapahtunutkaan. Yhteydenpidon puutetta voi nähdäkseni selittää lisäksi se, että kyse on taiteilijoista, jotka eivät tyypillisesti ryhmäytyneet taiteen kentällä vaan

toimivat pitkälti itsenäisesti – ei kuitenkaan suinkaan eristäytyneinä vaan silti hyvin verkostoituneina. Etäällä pysyttäytyminen saattaa kertoa taiteilijoiden samansuuntaisesta työskentelystä; siitä, etteivät he liiaksi halunneet olla tekemisissä toisen taiteilijan kanssa, jonka työskentelyssä ja taiteellisissa tavoitteissa on kenties havainnut jotain samaa.

2.1 Opintovuodet ja Pariisin-matkat

Edvard Munch kirjoittautui oppilaaksi Norjan piirustuskouluun (Den Kongelige Tegneskolen) vuoden 1880 lopussa, mutta aloitti sen vasta seuraavana syksynä, elokuussa 1881 ollessaan 17-vuotias (Mørstad 2018, 88, 89). Samana syksynä 1881 Akseli Gallen-Kallela aloitti 16-vuotiaana Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun (Ahtola-Moorhouse 1996, 10). Molemmat olivat saaneet tätä ennen piirustuksen opetusta kotiopetuksen tai aiemman koulunkäynnin yhteydessä (Mørstad 2018, 75; Ahtola-Moorhouse 1996, 9, 10). Molemmat aloittivat koulunkäynnin noin 10-vuotiaina ja olivat siihen asti olleet kotiopetuksessa (Ahtola-Moorhouse 1996, 9; Mørstad 2018, 75). Vaikka aloitusvuosien perusteella koulutukset näyttävät vastaavaan toisiaan, niin lopullinen koulunkäynti kuitenkin eroaa. Munch ei suorittanut mitään koulutusta loppuun asti ja sai lopulta selvästi vähemmän muodollista opetusta. Tätä Mørstad näkee Munchin kompensoineen muulla aktiivisella toiminnalla, kuten varhaisella näyttelytoiminnallaan. (Mørstad 2018, 93.) Gallen-Kallela oli taas 13-vuotiaasta lähtien osallistunut Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun iltaopetukseen ja opiskeli piirustuskoulun lisäksi öljymaalausta Adolf von Beckerin yksityisakatemiassa 1882–1884 ja sai myös ohjausta Albert Edelfeltiltä vuosina 1883–1884 (Sinisalo 1996, 30; Ahtola-Moorhouse 1996, 10). Munchin koulunkäynti oli kaikkiaan hyvin katkonaista, mikä johtui hänen lapsuudenajan sairastelustaan (Mørstad 2018, 80). Hän sai kuitenkin keskeistä oppia piirustuksessa teknillisessä koulussa ja piirustuskoulussa, ja lopulta piirustuskoulun jälkeen taidemaalari Christian Krohg (1852–1925) antoi Munchille ja hänen ystävilleen yksityisopetusta (Mørstad 2018, 82, 90, 139–140; Thiis 1993, 77–78, 80).

Taiteilijoiden ensimmäiset ulkomaan opintomatkat ajoittuvat 1880-luvun puoliväliin. Gallen-Kallela matkusti Pariisiin apurahalla vuonna 1884 ja Munch vuotta myöhemmin (Ahtola-Moorhouse 1996, 10; Mørstad 2018, 124–125). Munch oli tosin alun perin saanut myös apurahan vuonna 1884, mutta pääsi lähtemään vasta seuraavana vuonna (Mørstad 2018, 124–125). Gallen-Kallela aloitti opintonsa Pariisissa Académie Julianissa, jonne hän oli hakenut näytetyönään *Poika ja varis* -maalaus (1884) (Sinisalo 1996, 32). Norjalaisetkin taiteilijat opiskelivat yksityisissä taidekouluissa kuten Académie Julianissa ja Académie Colarossissa, mutta suuri osa hakeutui etenkin Léon Bonnat'n yksityisopetukseen, jonne myös Munch suuntasi seuraavalla Pariisin matkallaan lokakuussa vuonna 1889 (Mørstad 2018, 37; Jacobsen 2008, 239). Kummatkin debytoivat ulkomailta ensimmäisillä

opintomatkoillaan. Munch esiintyi vuoden 1885 maailmannäyttelyssä Antwerpenissä maalauksellaan *Inger Munch i svart* (1884) (teosluettelossa nimellä *Portrait*) matkallaan Pariisiin (Mørstad 2018, 127; Woll 2009, 1615). Gallen-Kallela taas debytoi Pariisin Salongissa seuraavana vuonna 1886 teoksella *Akka ja kissa* (1885, silloin esillä nimellä *Syksy*)¹⁵ (Ahtola-Moorhouse 1996, 10). Tämä oli 21-vuotiaan Gallen-Kallelan ensiesiintyminen ylipäättään (mt.). Munch ei sen sijaan osallistunut Salongin näyttelyihin (Mørstad 2018, 38).

Okkonen (1961, 304) esittää, että taiteilijat olisivat tavanneet ja tutustuneet jo Pariisin vuosina. Selvittääkseni tätä tarkastelin taiteilijoiden Pariisin-matkoja koskevaa kirjallisuutta hahmottaakseni, missä piireissä taiteilijat ovat liikkuneet ja olisivatko he matkustusaikojen perusteella voineet tavata. Tämä on tärkeä selvittää Berliinin kohtaamisen tutkimisen kannalta, minkä vuoksi poikkean lyhyesti tutkielmani maantieteellisestä rajauksesta. Gallen-Kallela vaikuttaa toimineen Pariisissa monikansallisemmassa piirissä kuin Munch; Munch näyttää toimineen Pariisissa pääsääntöisesti norjalaisessa piirissä, joka kokoontui Café de la Régencessä (Mørstad 208, 209; Ahtola-Moorhouse 1996, 10–11; Lahelma 2018, 14; Sinisalo 1996, 33).¹⁶ Munchin ensimmäinen matka Pariisiin kesti vain kolme viikkoa huhti-toukokuussa 1885 (Jacobsen 2008, 239). Seuraavalla matkallaan 1889–1890 Munch opiskeli Léon Bonnat'n ateljeessa ja asui sen lähistöllä kahden norjalaisen taiteilijaystävänsä kanssa muuttaen vuodenvaihteessa asumaan yksin Saint-Cloudiin, noin 20 kilometriä Pariisin keskustan ulkopuolelle (Mørstad 2018, 208, 234, 235). Kolmannella matkallaan, syksystä 1890 kevääseen 1891, Munchin sosiaalista verkostoa on monimutkaisempi seurata, sillä hän sairastui ja joutui jäämään Le Havreen sairaalaan (Jacobsen 2008, 240–241). Lopulta hän vaihtoi oleskelupaikkansa Pariisista Nizzaan (mt.). Marja Lahelma huomauttaa, että tieto taiteilijoiden kanssakäymisistä pohjautuu usein tyypillisesti kirjeenvaihtoon ja että kirjeissä mainitaan usein vain sellaisia henkilöitä nimeltä, jotka kirjoittaja uskoo vastaanottajan tuntevan. Siksi tarkemmasta kanssakäymisestä on monesti vaikea luoda täsmällistä kokonaiskuvaa. (Lahelma 2018, 14.) Taiteilijoiden verkostot ulottuivat olennaisesti kuitenkin myös laajemmin kouluihin, joissa he opiskelivat; Gallen-Kallelan osalta Académie Julianiin noin vuosina 1884–1887 ja Cormonin ateljeehen vuosina 1887–1888 (Ahtola-Moorhouse 1996, 11), ja Munchin osalta Leon Bonnat'n ateljeen piiriin. Vaikka Munch ja Gallen-Kallela olivat siis ajoittain Pariisissa samaan aikaan, näyttää siltä, etteivät he kohdanneet. Tätä tukee se, etten ole löytänyt mainintaa mahdollisesta kohtaamisesta muualta kuin Okkosen teoksesta. Myös Erik Kruskopf (1979, 5) pitää epätodennäköisenä, että taiteilijat olisivat tavanneet ennen kuin Berliinissä vuonna 1895. Kruskopfin näkemys perustuu

¹⁵ Lasken Gallen-Kallelan ensimmäisen Pariisin matkan vuosiksi 1884–1886. Hän matkusti vuonna 1884 Pariisiin ja tuli kesäksi 1885 Suomeen, mutta palasi kuitenkin Pariisiin syksyllä ja jatkoi samassa koulussa (Ahtola-Moorhouse 1996, 10–11).

¹⁶ Monet näistä taiteilijoista, joiden kanssa Munchin on täytynyt olla kahvilan puitteissa tekemisissä, tunsivat kuitenkin kaupungin hyvin, joten vaikka sosiaalinen verkosto olisikin koostunut pitkälti norjalaisista, se toimi kuitenkin tärkeänä tiedonlähteenä (Mørstad 2018, 130).

Munchin ja kirjailija Adolf Paulin väliseen kirjeenvaihtoon, jossa Munch kertoo tuntevansa Gallénin kuullun perusteella. Silti on huomionarvoista, että Gallen-Kallela tutustuu ja viettää Pariisissa aikaa ihmisten kanssa, jotka ovat olleet keskeisiä Munchille, kuten Hans Jæger (1854–1910), ja ihmisten, joista tulee hänelle keskeisiä myöhemmin, kuten August Strindberg (1849–1912). Tämän perusteella näyttää siltä, että taiteilijat tapaavat ensimmäisen kerran Berliinissä 1895. Silti heidän verkostonsa alkavat limittyä Pariisin opintomatkojen myötä. Molemmat taiteilijat ovat esimerkiksi tehneet muotokuvan norjalaisesta taidemaalari Carl Dørnbergeristä (1864–1940) 1880-luvun lopulla (kuvat 6 ja 7), mutta palaan tähän vielä myöhemmin.



Kuva 6. (vas.) Akseli Gallen-Kallela teos *Bohème*, 1888. Kuva: Kansallisgalleria / Jukka Romu. Kuva 7. (oik.) Edvard Munchin teos *Karl Dørnberger*, 1889. Kuva: Alfredflechtheim.com / Wikimedia commons.

Yllä mainitussa Adolf Paulille osoitetussa kirjealuonnoksessa Munch pyytää tätä lähettämään terveisiä Gallen-Kallelalle ja kiittämään häntä saamastaan piirustuksesta. Kirje on erityisen tärkeä taiteilijoiden ensikohtaamisen selvittämisessä. Siinä esiintyy lause ”Jeg kjenner ham godt af omtale”, mikä tarkoittaa, kuten myös Kruskopf (1979, 5) tulkitsee, että Munch tuntee Gallen-Kallelan puheiden perusteella, mikä viittaa siten siihen, etteivät taiteilijat olleet tavanneet, vaikka heillä oli yhteisiä tuttavuuksia jo Pariisin ajoilta (Munchin kirjealuonnos Paulille, ajoitettu 1892–1896, MM N 2396). Sarajas-Korte (1996, 318) käsittelee tätä lähettämättä jäänyttä kirjealuonnosta ja pitää ilmeisesti myös sanaa *omtale* perusteena olettaa, etteivät taiteilijat olleet tavanneet ennen Berliiniä vuonna 1895.

2.2 Ensimmäiset yksityisnäyttelyt vuonna 1889

Munch ja Gallen-Kallela järjestivät ensimmäiset yksityisnäyttelynsä samana vuonna 1889. Tuohon vuosisadan lopun aikaan yksityisnäyttely oli kuitenkin ilmiönä vielä nuori (Jensen 1994, 108; Ward

1991, 599–600; Bernardi 2023, 17). Vain harvalla oli siihen mennessä ollut yksityisnäyttely Norjassa (Guleng 2008a, 212).¹⁷ Suomessakin yksityisnäyttelyt olivat harvinaisia; vuonna 1861 järjestettiin Werner Holmbergille muistonäyttely, jota pidetään yhtenä ensimmäisten joukossa (Reitala, 1997). Munchin soolonäyttely avautui huhtikuussa 1889 Det Norske Studentersamfundetissa Kristianiassa ja Gallen-Kallelan joulukuussa 1889 vastaavasti Ateneumissa (Guleng 2008a, 212; Ahtola-Moorhouse 1996, 12). Munch asetti näytteille yli 100 teosta (Guleng 2008a, 212). Gallen-Kallela asetti myös omassa yksityisnäyttelyssään monipuolisesti esille maisemia, muotokuvia, kansankuvauksia ja Pariisissa valmistuneen *Aino*-maalauksen luonnoksen (Okkonen 1961, 180). Gallen-Kallela järjesti nopeasti toisen yksityisnäyttelynsä toukokuussa 1890 tauluhuutokauppa-nimellä (mt. 180, 183). Munchin seuraava yksityisnäyttely oli vuoden 1892 syyskuussa Tostrupgårdenissa. Tämä näyttely johti lopulta tunnettuun, kolmanteen yksityisnäyttelyyn, Verein Berliner Künstlerin järjestämään kutsunäyttelyyn marraskuussa 1892 Berliinissä, joka suljettiin ennen aikaisesti ja johon usein viitataan skandaalinäyttelyinä ja skandaalina (Guleng 2008a, 224–225; Eggum 1978, 26; Pettersen 2008, 175; Ydstie 2008, 13; Stang 1977, 8).¹⁸ Munch ja Gallen-Kallela jatkoivat yksityisnäyttelyiden aktiivista järjestämistä sekä kotimaissaan että ulkomailla tutkielman ajallisen rajauksen sisällä 1890-luvulla ja 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä.¹⁹ Analysoin näitä tarkemmin seuraavassa luvussa osana taiteilijoiden muuta näyttelytoimintaa. Silti nämä taiteilijoiden ensimmäiset yksityisnäyttelyt ovat tärkeitä osoituksia heidän samansuuntaisista, kunnianhimoisista taiteellisista motiiveistaan ja kaipaavat siksi lisähuomiota.

Yksityisnäyttely oli siis uusi näyttelymuoto 1800-luvun lopulla Suomessa ja Norjassa, kuten kansainvälisestikin. Edelleen oli tavanmukaisinta ja arvostettua esiintyä jurytetyssä katselmuksessa muutamalla uudella teoksella, kuten salonkinäyttelyissä tai kotimaan vakiintuneen näyttelyinstituution tai taiteilijaseuran vuotuisissa näyttelyissä (Guleng 2008a, 211). Ranskassa yksityisnäyttelyjä järjestettiin 1870-luvun puolivälin tienoilla ja siitä eteenpäin erityisesti akatemian ja Salongin ulkopuolella toimivien taiteilijoiden, kuten impressionistien, keskuudessa. Näitä vaihtoehtoisia näyttelyitä, niin ryhmä- kuin yksityisnäyttelyitä, alettiin enenevässä määrin järjestää taidekauppiaiden ja taiteilijayhdistysten kanssa vuosisadan loppua kohden. Yksityisnäyttelyissä oli usein esillä sekä viimeaikaista tuotantoa että varhaisempia teoksia, joten alkuun niiden luonne oli usein retrospektiivinen. Ilmiö kertoo laajemmin ajasta, jolloin kiinnostuttiin taiteilijasta yksilönä ja jolloin

¹⁷ Mai Britt Guleng (2008a, 212, 213) nostaa Erik Werenskioldin ja Christian Krohgin yhteisnäyttelyn, tai oikeastaan ”kaksoisyksityisnäyttelyn” (norj. *dobbel separatutstilling*), maaliskuussa 1885 ensimmäiseksi merkittäväksi yksityisnäyttelyksi Norjassa, mutta huomauttaa että niitä oli järjestetty jo aiemmin, esimerkiksi Hans Heyerdahlin yksityisnäyttely Drammenissa vuonna 1881 ja Adolph Tidemandin muistonäyttely Kristianiassa vuonna 1877.

¹⁸ On todennäköistä, että tämän näyttelyn kokoonpano oli pitkälti sama kuin Tostrupgårdenin näyttelyn (Pettersen 2008, 174).

¹⁹ Esimerkiksi Gallen-Kallela järjesti 1900-luvun alussa useita yksityisnäyttelyitä Suomessa, palaan niihin tutkielman viidennessä luvussa.

enenevästi miellettiin taiteilijan persoonan olevan oleellinen taiteilijan ilmaisussa ja tuotannossa. Esimerkiksi yksityisnäyttelyt, muistonäyttelyt ja taiteilijaelämäkerrat yleistyivät samaan aikaan 1800-luvun lopulla. Näyttelymuoto saattoi kuitenkin olla harvinainen myös sen vuoksi, että se oli haastavampi toteuttaa silloisten yleisten näyttelytoiminnan ja taiteellisen työskentelyn käytäntöjen vuoksi. Harvoilla taiteilijoilla oli yksinkertaisesti riittävästi teoksia täyttämään kokonaista näyttelytilaa. (Mt. 211–213, 226.) Esimerkiksi salongin keskeiseen asemaan näyttelyinstituutina on viitattu käsitteellä salonkijärjestelmä (*Salon system*, Galenson & Jensen 2002, 22). Suureen salonkikokoiseen teoksen valmistamiseen kului enemmän aikaa, mikä luonnollisesti vähensi näiden teosten määrää. Munchin ja Gallen-Kallelan varhaiset yksityisnäyttelyt edustavat siis ilmiötä, joka ei vielä ollut vakiintunut, saati sitten nuorille taiteilijoille. Siksi ne muodostavat erityisesti näyttelyprofiilien ja taiteilijastrategioiden kannalta mielenkiintoisen vertailupisteen, millä voidaan tarkastella taiteilijaurien kehitystä ja taiteilijuutta.

Saksassa yksityisnäyttelyt liitettiin uuteen, moderniin maalaustaiteeseen ja niitä järjestettiin erityisesti Berliinissä taidekauppiaiden gallerioissa kuten esimerkiksi Salon Gurlittissa ja Galerie Schultessa (Guleng 2008a, 214). Molemmat taiteilijat pitivät useita yksityisnäyttelyitä Saksassa ja mielenkiintoisesti viimeksi mainitussa Galerie Schultessa, ja palaan näiden käsittelyyn seuraavassa luvussa taiteilijoiden näyttelytoiminnan tarkastelun yhteydessä. Mikä siis selittäisi taiteilijoiden motiivia yksityisnäyttelyiden järjestämiseen? Yksityisnäyttelyn muoto ohjaa katsojan huomiota yksittäisen taiteilijan kehitykseen ja yksilöllisen toteutuksen luonteeseen, kun taas ryhmänäyttelyn muoto ohjaa huomiota taiteilijoiden keskinäiseen vertailuun (mt. 213). Vertailu kuului ryhmänäyttelyihin institutionaalisesti, mikä ilmeni mitalien ja palkintojen muodossa. Näyttelymuoto vaikutti teosten kokoon ja siihen, mitä teoksia asetettiin esille. Taiteilijan vanhemmat teokset olivat esimerkiksi suuressa ryhmänäyttelyssä vähemmän olennaisia, kun tarkoitus oli erottua ja herättää mielenkiintoa vain yhdellä tai muutamalla teoksella. (Mt.) Salonkinäyttelyssä oli usein tuhansia teoksia esillä ja kultakin taiteilijalta siten vain yksi tai muutama, minkä vuoksi suurikokoinen teos oli joukosta erottumisen kannalta käytännöllinen (Galenson & Jensen 2002, 9). Näihin suuriin ryhmänäyttelyihin verrattuna yksityisnäyttelyn hyödyt nuorelle taiteilijalle ovat ymmärrettäviä; yksityisnäyttelyssä on mahdollista itse päättää mitä ja kuinka paljon teoksia asettaa esille. Yksityisnäyttely saatettiin kuitenkin nähdä liian suurieleisenä ja vaativana, paikoin suorastaan mahtailevana vielä aloittelevalle taiteilijalle, mikä osaltaan selittää Munchin vuoden 1892 Berliinin näyttelyn saamaa huomiota ja kohua (Guleng 2008a, 211).²⁰

²⁰ Kohun ja näyttelyn sulkemisen kannalta oli itse kuva-aiheiden sijaan keskeisempää teosten mielletty viimeistelemättömyys, mutta olennaisesti myös Berliinin taidekentässä kytevä Verein Berliner Künstler- ja XI-yhdistysten välinen jännitteinen tila, joka purkautui näyttelyn yhteydessä (Guleng 2008a, 214, 223–224, 226).

2.3 Tuotannolliset ja taideteoreettiset yhtäläisyydet

Taiteilijoiden maalaustuotannot ovat kooltaan harvinaisen samansuuruisia; Munchin maalauksia on luetteloitu 1789 kappaletta ja Gallen-Kallelan maalauksia on alustavan luettelointitiedon mukaan noin 1716 (Woll 2009, I–IV; Riihimäki 2023, 63, taulukko 1). Taiteilijoiden kokonaistuotantoja yhdistää myös grafiikan teosten suuri määrä; Munchin tuotannon arvioidaan sisältävän 748 graafista teosta, eli yksittäistä motiivia, ja Gallen-Kallelan tuotanto arvioidaan noin 137 teoksen suuruiseksi (Woll 2001; Djupsjö 2023, 5). Gallen-Kallelan luku näyttää Munchin lukuun verrattuna pieneltä, mutta yli sadan itsenäisen graafisen teoksen tuotanto on merkittävän suuri, erityisesti kun suurin osa tuotannosta ajoittuu modernin taidegrafiikan varhaiseen historiaan.²¹ Munchilla ja Gallen-Kallelalla on kummallakin monipuolinen taiteellinen tuotanto, johon kuuluu maalausten ja grafiikan lisäksi sekä piirustustaidetta, kuvanveistoa että valokuvia; Gallen-Kallelalla myös taideteollista tuotantoa, kuten huonekaluja, lasimaalauksia ja tekstiilitaidetta. Munchin ja Gallen-Kallelan catalogue raisonnéita selatessa huomaa, että heidän tuotannoissa esiintyy toistuvasti suuria, elämää ja maailmankaikkeutta kuvaavia teoskokonaisuuksia ja muita suurieleisiä universaaliin muotoon ja kaikenkattavuuteen pyrkiviä aiheita ja projekteja. Tuotannoissa ilmenee lisäksi samankaltaisia työskentelytapoja: molempien työskentelyä kuvaa se, että he palaavat toistuvasti samojen motiivien ääreen ja saattavat toistaa niitä lukuisia kertoja pitkienkin aikavälien jälkeen (Woll 2008; Lampe 2012; Sarajas-Korte 1966, 330–333). Lin Stafne-Pfisterer (2014, 68–69) on kiinnittänyt huomiota siihen, että molemmat taiteilijat saivat kiinnostavasti kansainvälistä tunnustusta monumentaalimaalauksistaan (Gallen-Kallela vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä ja Munch *Aula*-maalausten yhteydessä 1910-luvulla). Hän viittaa taiteilijoiden yhtäläisyyksiin myös siinä, että molemmilla oli elämänmittainen projekti, jonka parissa he työskentelivät toistuvasti ja eri ajanjaksoina: Gallen-Kallelalla Kalevala-maalaukset ja Munchilla *Livsfrisen* (mt. 69). Munchin ja Gallen-Kallelan taiteellista suhdetta on muuten tarkasteltu tarkemmin useimmin yksittäisten teosten kautta, ja kun taiteellisista yhtäläisyyksistä on keskusteltu laajemmin tuotannon tai työskentelytapojen tasolla, on käsittely jäänyt monesti toteamisen tasolle. Tarkastelen siksi seuraavaksi lyhyesti tarkemmin näitä yhteisiä piirteitä ja keskityn yhtäläisyyksissä grafiikkaan, laajoihin teoskokonaisuuksiin ja sisällöllisiin yhteyksiin.

2.3.1 Pioneeriasemat grafiikassa ja Pan-piiri

Edvard Munch ja Akseli Gallen-Kallela lasketaan varhaisen taidegrafiikan alan keskeisiksi taiteilijoiksi omissa kotimaissaan (Anttonen 2006, 119, 121, 123; Okkonen 1961, 374; Olamo 1968, 125), mutta myös kansainvälisessä kontekstissa on taiteilijoiden grafiikkaa syytä pitää keskeisenä

²¹ Erkki Anttonen (2006, 122–123, 127) määrittelee Suomen varhaisen taidegrafiikan ajoittuvan vuosiin 1895–1904 ja vuodet 1905–1910 sen ”ensimmäiseksi nousukaudeksi”.

(Woll 1996, 15; Woll 1995, 21; Okkonen 1961, 416; Gallen-Kallelan grafiikan asemasta Saksassa ja Wienissä ks. Groenewald-Schmidt 2024, 8–11, 16). Aika Berliinissä 1890-luvulla näyttää olleen kummallekin tärkeä myös grafiikan suhteen. Taiteilijoiden grafiikkaa julkaistiin kansainvälisissä aikakauslehdissä ja taidejulkaisuissa. Munchin teoksia julkaistiin esimerkiksi *Album de peintres et gravuresin* lisäksi *La Revue Blanche* -lehdessä (Woll 1996, 9). Gallen-Kallelan teoksia nähtiin taas muun muassa *The Studio* -lehdessä, *Jugend*-lehdessä, Wienin Secessionin *Ver Sacrum* -lehdessä ja taiteilijayhdistyksen samannimisessä vuosijulkaisuissa sekä Die Brücke -taiteilijaryhmän portfolioissa (“The Studios”, *HBL* 3.8.1902; *Ver Sacrum* IV 1901; *Ver Sacrum* V 1902; Ketterer Kunst 2022, 47–49; Moeller 2011, 44).²² Niin kuin Munchin kohdalla näyttää kansainvälinen huomio myös Gallen-Kallelan taiteen osalta kohdistuneen olennaisesti graafiseen tuotantoon. Esimerkiksi Die Brücken ja Wienin Secessionin uskotaan kiinnostuneen Gallen-Kallelasta keskeisesti grafiikan kautta (Moeller 2011, 50; Groenewald-Schmidt 2024, 8; Wietek 1968, 18; Kaisla & Pusa 1993). Graafisia tekniikoita ei vielä yleisesti nähty täysin itsenäisenä välineenä siten kuin maalausta (Woll 1996, 9), mutta grafiikka oli kuitenkin 1800-luvun lopulla kokemassa uuden tulemisen ja suhtautuminen siihen taiteellisenä välineenä oli muuttumassa (Stang 1977, 130; Sarajas-Korte 1996, 326). Vuosisadan alun grafiikan saavutusten jälkeen tekniikkaa käytettiin pitkään pääosin kuvittamiseen tai teosten monistamiseen (Stang 1977, 130). 1800-luvun lopulla taas grafiikan ominaisuudet sopivat ajan hengen taiteidenvälisyyteen, Arts and Crafts -liikkeeseen ja pyrkimykseen demokratisoida taidetta siten, että teokset olivat saavutettavampia niin levinneisyydeltään kuin hinnaltaan (mt. 127; Anttonen 2006, 119).

Munchin ja Gallen-Kallelan varhainen grafiikan tuotanto muistuttaa toisiaan. On huomionarvoista, että kummatkin tekivät jo hyvin varhain keskeisimmät graafiset työnsä kuten *Kalman kukka* (1895), *Sammon puolustus* (1895), *Selvportrett* (1895, kuva 2) ja *Skrik* (1895) (Okkonen 1961, 382; Gauguin 1946, 15). Varhaisen tuotannon monipuolisuus kertoo siitä, että molemmat taiteilijat oppivat nopeasti ja kokeilivat aktiivisesti: molemmat yhdistelivät eri grafiikan välineitä ja kehittivät itseoppineesti esimerkiksi väripuupiirroksen menetelmiä (Stang 1977, 128; Anttonen 2006, 124; Olamo 1968, 47; Okkonen 1961, 375, 382, 384–385). Alun aktiivisuudesta kertoo Gallen-Kallelan osalta Elias Djupsjön (2023, 14) huomio siitä, että ensimmäisten viiden vuoden aikana taiteilija tuotti yli puolet graafisen tuotantonsa kokonaismäärästä. Tuula Olamo (1968, 3, 51–51) on myös kiinnittänyt huomiota taiteilijoiden yhtäläisyyksiin grafiikan aiheissa ja teknisessä kehittämisessä, ja Okkonenkin (1961, 416) kirjoittaa Munchista Gallen-Kallelan grafiikan arvottamisen ja merkityksen yhteydessä. Molemmat tutustuivat Berliinissä taidegrafiikkaan suhteellisen samaan aikaan. Munch ryhtyi todennäköisesti työskentelemään grafiikan parissa myöhäisyyksyllä 1894 (Woll 1995, 9; 1996, 9).

²² Kiitän Jari Kyläjärveä Ketterer Kunstin huutokauppaluettelon tuomisesta tietooni. Julkaisussa on kuva Die Brücken vuoden 1909 portfolion teoksista Gallen-Kallelan *Kalman kukka* mukaan lukien, mikä mahdollistaa portfolioissa olleen version tarkentamisen.

Samalla Woll (1995, 9–10; 1995, 9) painottaa, että vaikka Munch oli lähtökohtaisesti itseoppinut, on todennäköistä, että hän on saanut ammattiapua painotaloilta ja samalla ollut hyvin perillä uudesta ajankohtaisesta grafiikasta. Gallen-Kallela suuntasi Berliiniin muun muassa juuri tutustuakseen grafiikan käytäntöihin ja sai erityisesti etsaukseen ohjausta Josef Sattlerilta²³ (Sarajas-Korte 1996, 327; Okkonen 1961, 373).²⁴ Mielenkiintoisesti Reinhold Hellerin (1978, 102) mukaan myös Munch olisi saanut Sattlerilta jonkinasteista ohjausta. Okkonen (1961, 70) tietää kertoa, että Gallen-Kallela oli jo kouluaikanaan harjoitellut puupiirrosten tekemistä ja että varhaisin säilynyt kokeilu ajoittuu vuosiin 1879–1880. Elias Djupsjö on tutkinut pro gradu -tutkielmassaan (2023) Gallen-Kallelan graafista tuotantoa ja kartoittanut siinä tämän graafista työskentelyä. Hän on luetteloinut nämä ensimmäiset grafiikkapohjaiset varhaiset työt, joista ensimmäisen hän on ajoittanut vuoteen 1878 (Djupsjö 2023, ks. liite 4). Gallen-Kallelaa pidetään myös keskeisenä varhaisessa julistetaiteessa Suomessa (Okkonen 1961, 702).²⁵

Taiteilijoiden grafiikkaan ja Berliinin aikaan kuuluu olennaisesti *Pan*-lehden perustajapiiri.

Genossenschaft Pan perustettiin keväällä 1894 (Sarajas-Korte 1961, 310). Lehden piiri koostui osittain samoista henkilöistä kuin toinen kansainvälinen piiri Berliinissä, minkä August Strindberg nimesi ”zum Schwarzen Ferkeliksi”. Jens Thiisin (1933, 222) mukaan lehden nimesi Dagny Juel (1867–1901), norjalainen kirjailija ja Stanislaw Przybyszewskin (1868–1927), puolalaisen kirjailijan, puoliso. Myös Munch on painottanut Dagny Juelin merkittävää osallisuutta ja panosta *Pan*-lehdessä (Danielsen 2023, 67). Osa Ferkelin keskeisistä henkilöistä kuului *Panin* toimituskuntaan, kuten taidehistorioitsija Julius Meier-Graefe (Thiis 1933, 221–222). Molemmilla piireillä oli siis yhteisiä modernistisia ja kansainvälisiä tavoitteita, mutta piirit erosivat siinä, että Ferkel oli vapaamuotoinen pohjoiseurooppalainen boheemipiiri, joka kokoontui ravintolan ympärille (Sarajas-Korte 1966, 310). *Panin* tarkoitus oli sen sijaan hyvin ohjelmallinen ja kunnianhimoinen: sen oli tarkoitus olla merkittävä yleiseurooppalainen (*Pan-European*) taidelehti, joka esittelisi monipuolisesti taidetta, kirjallisuutta ja runoutta. Lehti jäi kuitenkin tällaisena lyhytikäiseksi, sillä sen toimituskunta muuttui jo kesällä 1895, jolloin lehteen haluttiin selkeämpi saksalaisen taiteen linjaus. Lyhyestä elinkaarestaan huolimatta lehti ehti saada merkittävästi huomiota, ja se kokosi yhteen kansainvälisen piirin nuoria innokkaita taiteilijoita (Pan-piiriin kuuluivat muun muassa Gustav Vigeland, Arne Garborg, Knut

²³ Tuula Olamo (nyk. Arkio) (1968, 26) oikaisee pro gradu -tutkielmassaan aikaisempaa tutkimusta viittaamalla Mary Gallénin kirjeenvaihtoon ja esittää, että Gallen-Kallela sai opetusta Sattlerilta vasta toukokuussa, kun hän matkusti Lontooseen Berliinin kautta, eikä aiemmin tammi-maaliskuussa, kun hän oleili siellä pidempään. Ensimmäisen Berliinin matkan aikaisessa luonnoskirjassa on sen sijaan merkintöjä japanilaisista puupiirroksista sekä puupiirrosta varten tarvittavia tarvikkeita ja työvälineitä (Olamo 1968, 27).

²⁴ Gallen-Kallela kohdisti matkansa Berliiniin paremmin ymmärtävän yleisön toivossa sekä teostensa myyntiä varten ja edistääkseen kansainvälistä uraansa (Turtiainen 2014a, 6–7, 10).

²⁵ Keskeisiä julisteita ovat esimerkiksi hänen yksityisnäyttelynsä juliste (1889), Imatra-mainos (1893), Berliinin *Sonderausstellungin* näyttelyjuliste (1895), Kajanuksen konsertin mainosjuliste Pariisissa (1900), Anders Zornin näyttelyjuliste (1906) ja *Bil Bol* (1907) (Okkonen 1961, 702).

Hamsun, Gallen-Kallela ja Munch). (Mt. 310–311.) Sekä Munchin että Gallen-Kallelan originaalivedoksia julkaistiin *Pan*-lehdessä (Stang 1977, 130; Sarajas-Korte 1966, 311; Okkonen 1961, 386). Gallen-Kallelalta julkaistiin lehden ensimmäisessä numerossa Paul Scheerbartin *Königsliediä* varten tehty originaalivedos ja loppuvinjetti (ks. *Pan* 3/1895; Sarajas-Korte 1966, 311).



Kuva 8. Ensimmäisen *Pan*-lehden kansikuva, 1895. Kannen on kuvittanut taiteilija Franz von Stuck (1863–1928). Lehti n. 37 x 47 cm. Kuvioitu silkkipaperi suojaa lehteen painettuja teoksia. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretdin.

Munch julkaisi litografisen teossarjan *Alfa og omega* vuonna 1909, ja hän valmisti myös tilauksesta pienempiä litografiasalkkuja esimerkiksi mesenaatilleen Max Lindelle vuonna 1903 (Stang 1977, 130). Kooltaan suurin Gallen-Kallelan painotyö on *Koru-Kalevala*, joka julkaistiin vuonna 1922 (Okkonen 1961, 840). Gallen-Kallela oli jo pitkään suunnitellut valtavaa koottua kuvitettua Kalevalaa, ja kun vuonna 1920 perustettiin Kalevalaseura, alkoi projektin toteutuminen lopulta edistyä (mt. 835). Ensimmäinen projekti nimettiin *Koru-Kalevalaksi*, ja sen oli tarkoitus olla suppeampi kuin myöhempi, lopullinen *Kuva-*, *Juhla-* ja *Suur-Kalevalaksi* kutsuttu kokonaisuus, jota Gallen-Kallela oli suunnitellut jopa seitsemänsataasivuisen laajuiseksi (mt. 836; Ojanperä 2024, 129). Riitta Ojanperä (2024, 129) on verrannut tätä taiteilijan suurteoksen suunnitelmaa keskiaikaisen munkin luostarityöhön ja näkee siinä Gallen-Kallelan pyrkimyksen toimia suuren tiedon välittäjänä. Valitettavasti lopullinen suurteos ei ehtinyt valmistua, jolloin esityönä toteutettu *Koru-Kalevala* on sen ainoa kokonainen esitys (Okkonen 1961, 839). Oman osuutensa Gallen-Kallelan graafisesta tuotannosta muodostavat taiteilijan ex librikset. Viimeinen tässä esiin nostettava kiinnostava yksityiskohta Gallen-Kallelan ja Munchin grafiikan tuotannoissa on, että taiteilijat julkaisivat varhaisissa graafisissa teoksissaan tekstiä kuvan rinnalla. Gallen-Kallela on kirjoittanut teoksen *Kalman kukka* -motiivin yhteyteen koristeellisesti

tekstatun runon.²⁶ Munch taas julkaisi *Skrik* -teoksensa *La Revue Blanche* -lehdessä lyhyen ranskankielisen tekstin saattamana vuonna 1895; teksti on tiivistynyt lopulta teoksen yhteydessä usein siteerattuun muotoon ”I felt the great scream pass through nature” (Clarke 2013, 53).

Sen sijaan selkeä ero taiteilijoiden grafiikan harjoittamisessa vaikuttaa olevan Gallen-Kallelan samanaikainen kiinnostus käsityöhön ja taideteolliseen suunnitteluun, mitä en ole huomannut Munchin 1890-luvun grafiikan yhteydessä. Gallen-Kallela suunnitteli lopulta myös tekstiilitaidetta, kuten ryijyjä, ja huonekaluja. Käsityöihanteen vaikutus näkyy Gallen-Kallelan graafisessa työskentelyssä esimerkiksi siinä, että hän valmisti musteensa itse (Okkonen 1961, 375). Samaan aikaan Gallen-Kallelan grafiikan innostuksen kanssa ajoittui myös hänen kasvava kiinnostuksensa lasimaalaukseen ja muihin taideteollisuuden aloihin (Sarajas-Korte 1996, 328; Okkonen 1961, 322; Olamo 1968, 3). Taiteilija matkusti Berliinin jälkeen Lontooseen perehtyäkseen lasimaalaustekniikkaan ja ostaakseen siihen ja grafiikkaan välineitä, kuten etsauspuristimen (Okkonen 1961, 322–333; Sarajas-Korte 1966, 328). Yhtä eksplisiittistä kiinnostusta taideteollisuuden eri aloihin en havaitse Munchin taiteessa.²⁷

2.3.2 Laajat teoskokonaisuudet ja monumentaalimaalaukset

Taiteilijoiden tunnetuimmat teoskokonaisuudet ovat *Livsfrisen* (suom. *Elämänfriisi*) ja Kalevala-maalaukset. Kuvaavaa on, että kummankin tuotannosta yksi teoskokonaisuus on muodostunut niin keskeiseksi, että taiteilijat tunnetaan yleisimmin niistä, vaikka heillä on lukuisia muita kokonaisuuksia. Nämä yhdet suuret teoskokonaisuudet ovat määritelleet kuvaa taiteilijoiden tuotannoista, joista ne kuitenkin muodostavat vain rajatun osan. *Livsfrisen*- ja Kalevala-maalauksen korostunut käsittely taiteilijoita koskevassa kirjallisuudessa on rajoittanut muun tuotannon huomion. Catalogue raisonnéita selatessa yllätyin molempien teoskokonaisuuksien suhteellisesta koosta tekijänsä muuhun tuotantoon nähden; esimerkiksi Gallen-Kallelan kohdalla Kalevala-aiheisten teosten määrä oli paljon pienempi kuin mitä olin ajatellut. Munchin muita teoskokonaisuuksia ovat *Linde-frisen* (1904), *Reinhardt-frisen* (1906–07) ja *Alfa og omega* -litografiasarja (1907–08), *Aula-maleriene* (1909–1916) ja *Freia-frisen* (1921–1922). Lisäksi Munchin vuosina 1907–1908 Warnemündessä tekemät kylpijämotiivit voi käsittää omaksi temaattiseksi kokonaisuudekseen. Erityisesti triptyyksi²⁸ *Livsaldrene*, joka koostuu teoksista *Ungdom* (1908), *Badende menn* (1907–1908) ja *Alderdom* (1908),

²⁶ ”Mustan lammen reunalla kasvoi kaunis kalpea kukka; unessani poimin sen, vaan unesta en herää – se oli kalman kalpea kukka ... G.” (*Kalman kukka*, 1895, puupiirros, 16,5 x 14,5 cm, Kansallisgalleria, Helsinki.)

²⁷ Myöhemmin, vuosien 1909–1910 aikoihin, Munch tekee kuitenkin ruusustoluonnoksia hahmottelemansa *Livsfrisen*-teoskokonaisuuden katedraalimaisen tilan yhteydessä (Waallan Hansen 2024, 196–197). Vaikka niitä ei voi verrata Gallen-Kallelan lasimaalausluonnoksiin, voi Munchin *Solen*-teoksessa (ja sen esitöissä vuosilta 1910–1913) Waallan Hansenin (2024, 203) mukaan nähdä, että Munch on tutkinut ja mukaillut lasimaalauksen läpi tunkeutuvaa valoa. Tämä näin ollen osoittaa nähdäkseen myös Munchin kiinnostusta lasimaalaukseen ilmaisuvälineenä.

²⁸ Munch suunnitteli teoksen alun perin pentatyptoniksi eli viisisosaiseksi maalaukseksi, johon kuului näiden kolmen lisäksi teokset *Barndom* ja *Olding* (Clarke 2024, 17; Woll 2009, 756, 795–799).

toimii tästä viitteenä.²⁹ Gallen-Kallelan muita teoskokonaisuuksia ovat *Pariisin maailmannäyttelyn kupolifreskot* (1899–1900), J. A. Juséliuksen mausoleumiin toteutetut mausoleumifreskot (1901–1903), Helsingin ylioppilastalon fresko *Kullervon sotaanlähtö* luonnoksineen (1901), *Seitsemän veljestä* -kuvitustyöt (1907–1908), *Koru-Kaleva* (1922) (sekä työskentelyt *Suur-Kalevalan*, *Kuva-Kalevalan* ja *Juhla-Kalevalan* parissa), graafiset ex librikset aina vuodesta 1896 lähtien ja lopulta Kansallismuseon freskomaalaukset (1927–1928). On mielenkiintoista, että taiteilijat työskentelivät kumpikin tällä tavalla suuria kokonaisuuksia työstämällä ja että heillä on useita toisiaan vastaavia teoskokonaisuuksia. Mielenkiintoa lisää se, että he työstivät niitä samaan aikaan omilla tahoillaan. Taiteilijoiden tuotannoissa esiintyy kokonaisuuksien lisäksi paljon yksittäisiä teoksia, kuten erityisen huomattava määrä maisemamaalauksia. Silti edellä lueteltujen teoskokonaisuuksien runsaan lukumäärän vuoksi voi sanoa, että merkittävä osa heidän tuotannoistaan koostuu juuri erilaisista ja erisuuruisista teoskokonaisuuksista.

Munch ja Gallen-Kallela työstivät näitä tunnetuimpia valtavia teoskokonaisuuksiaan, *Livsfrisen-* ja *Kalevala*-maalauksia, useita vuosikymmeniä ja palasivat uudelleen aiheiden pariin. Kumpikaan kokonaisuus ei kuitenkaan valmistunut kokonaan tai saavuttanut sitä lopullista muotoa, jota taiteilija oli suunnitellut. Sen sijaan kummaltakin on valmistunut sisällölliseltä monumentaalisuudeltaan nähdäkseni hyvin toisiinsa vertautuvat teoskokonaisuudet *Aula*-maalaukset ja mausoleumifreskot (kuvat 9 ja 10).³⁰ Näitä teoksia yhdistää se, että ne olivat tilaustöitä ja ne tilattiin koristamaan tiettyä arkkitehtonista tilaa. *Aula*-maalaukset suunniteltiin Oslon yliopiston juhlasaliin (*Aula*), ja mausoleumifreskot J.A. Juséliuksen rakennuttamaan 11-vuotiaana kuolleen tyttärensä Sigrid Juséliuksen hautakappeliin Poriin.³¹ Tilat ovat fyysisesti hyvin erilaiset ja siten myös kuvaohjelmien koot eroavat.³² Tilat eroavat merkittävästi käyttötarkoituksiltaan ja -kokemuksiltaan; yliopiston juhlasali on julkinen tila, kun taas mausoleumi on hautamuistomerkkinä vääjäämättä luonteeltaan intiimi tietämättä J. A. Juséliuksen tarkoituksista tilan myöhemmästä käytöstä.³³ Kokkinen (2019, 99) huomauttaa, ettei Gallen-Kallelan kuvaohjelmassa ole kuitenkaan kyse sakraalista taiteesta, vaikka sen

²⁹ Lisää Warnemündessä maalatuista teoksista ja tekoajankohdasta ks. Sariola & Huusko 1999.

³⁰ Gallen-Kallelan freskot alkoivat kuitenkin tuhoutumaan pian valmistumisen jälkeen kosteusvaurioiden vuoksi, ja ne tuhoutuivat lopullisesti tulipalossa vuonna 1931. Taiteilijan kuoleman jälkeen hänen poikansa Jorma Gallen-Kallela maalasi mausoleumiin kuva-aiheet uudelleen öljymaalauksiksi kankaalle esitöiden ja valokuvien pohjalta. (Pusa 1991, 38.)

³¹ Myös Munch ehdotti alkuun freskomenetelmää kuviensa toteutustavaksi, mutta lopulta hän toteutti teokset öljymaalauksina tosin niin, että sai teoksiin freskomaisen vaikutelman (Stang 1977, 243; Pettersen 2009, 845).

³² Akseli Gallen-Kallelan freskot, ja myöhemmin Jorma Gallen-Kallelan maalaukset, ovat kooltaan noin 150 x 280 cm, ja niiden yhteenlaskettu pituus on reilut 17,8 metriä, minkä lisäksi on vielä otettava huomioon kuvien väliset kehykset sekä ovensuut. Kupolifreskon koosta kertoo kahdeksankulmaisen keskihallin leveys, joka on 8 metriä ("Kauppia F. A. Juséliuksen mausoleumi Porissa", *R.* 1.8.1902). Kaikki *Aula*-maalausten kuvat ovat 4,55 metriä korkeita, mutta niiden leveydet vaihtelevat 1,65–11,60 m välillä (Maleriene. Universitetet i Oslo www-sivu). Yhteenlaskettuna ne muodostavat valtavat 49,4 metriä.

³³ Mausoleumi vihittiin 13.6.1941 ja sitä ylläpitää Sigrid Juséliuksen säätiö. Mausoleumi on avoinna yleisölle. (Mausoleumi. Sigrid Juséliuksen säätiön www-sivu; Juséliuksen mausoleumi. Kirkko Porissa www-sivu).

koristama tila on kristillinen.³⁴ Kuvaohjelmia ei ole myöskään mielekästä verrata pelkästään metrimääräisen pituuden osalta, sillä ne-eroavat toisistaan kolmiulotteisuudeltaan; Gallen-Kallelan kuvaohjelma on tilallisesti monimutkaisempi kupoli-, krypta- ja kuorikoristeluineen kuin Munchin friisimäinen toteutus. Molempien monumentaalimaalausten tekoa rahoitettiin, mikä mahdollisti taiteilijoiden pitkän päätoimisen työskentelyjakson. Munch ja Gallen-Kallela työskentelivät näinä jaksoina hyvin intensiivisesti teoskokonaisuuksien kanssa, ja he tuottivat valtavan määrän luonnoksia ja esitöitä (Okkonen 1961, 588, 620, ks. myös 572, 577–588; Kokkinen 2019, 22–23; Pusa 1991, 23; Pettersen 2009, 829, ks. myös 830–845; Stang 1977, 235, 236, Næss 2004, 398–399).³⁵ Näin ollen valmiilla tilalla ja taloudellisesti rauhoitetulla työskentelyjaksolla näyttää olleen keskeinen merkitys taiteilijoiden *Aula*- ja mausoleumifreskojen tekoprosessissa ja valmistumisessa, verrattuna heidän suunnitelmiinsa ja elämänpituiseen työskentelyynsä teoskokonaisuuksien *Livsfrisen*- ja Kalevala-maalausten kanssa.

Taiteilijoiden monumentaalisia teoskokonaisuuksia on mielenkiintoista tarkastella rinnakkain niiden koon ja sisällön vuoksi. *Aula*-maalaukset koostuvat yhdestätoista maalauksesta ja mausoleumifreskot taas kymmenestä kuvasta jakautuen kuuden maalauksen kuvaohjelmaan, kahteen ovenpäällysmalaukseen, kupolifreskoon ja koristeltuun kuoriin, minkä lisäksi kokonaisuuteen kuuluu koristeltu krypta. Molemmissa taiteilijat ovat soveltaneet erityistä, italialaiseen renessanssiin pohjautuvaa muotokieltä, mikä erottaa kokonaisuudet heidän muusta tuotannostaan, minkä lisäksi he ovat hyödyntäneet uskonnollista ja keskiaikaista kuvastoa. Sijoitan teokset eurooppalaisen vuosisadanvaihteen dekoratiivisen taiteen kontekstiin, jossa on voimakas ja selkeä italialaisen renessanssin vaikutus. Niitä yhdistää vuosisadanvaihteen dekoratiivisen taiteen ajatus taiteesta tilana; kuvaohjelmat eivät etene lineaarisesti alkupisteestä loppuun vaan pikemminkin teokset etenevät toisiaan täydentävinä episodeina ja muodostaen vasta yhdessä kokonaisuuden (ks. Kuenzli 2010, 158). Näin niillä on yhdistäviä piirteitä etenkin Nabien monumentaalimaalausten ja tilasommitelmien kanssa, joita Katherine M. Kuenzli (2010) on tutkinut. Nabien moniosaisten kuvaohjelmien yksittäisten kuvien sijoittelu haastaa yksiselitteisen lineaarisesti etenevän narratiivin muodostumista, mitä on havaittavissa *Aula*- ja mausoleumimaalauksissakin (ks. Kuenzli 2010, 8, 75–76, 158). Esimerkiksi *Aula*-maalausten lineaarista lukutapaa haastaa se, että kuvaohjelma lähtee päätyseinällä olevasta teoksesta *Solen* etenemään symmetrisesti sivuseiniä pitkin kahteen vastakkaiseen suuntaan, jolloin teoskokonaisuudesta saa kokonaiskuvan ainoastaan, kun seisoo kuvaohjelman keskellä – sen

³⁴ Gallen-Kallela ei koskaan saanut kirkollisia toimeksiantoja vaikka työsti lasimaalauksia ja muuta sakraaliin kuvastoon soveltuvaa (Kokkinen 2019, 99). Kiinnostusta sakraaliin tilaan esiintyy myös Munchilla, kuten hänen suunnitellessaan arkkitehtonisen tilan *Livsfrisen*-teoskokonaisuudelleen (Waallan Hansen 2024, 196). Gallen-Kallela on vastaavasti Munchin lailla tehnyt yliopistorakennukseen tarkoitetun monumentaaliteoksen, *Kullervon sotaanlähtö*.

³⁵ Gallen-Kallelan arvioidaan tehneen mausoleumikoristeluja varten noin 150 luonnosta ja Munchin suunnilleen samansuuruisen määrän *Aula*-maalauksia varten: noin 140 erilaista luonnosta ja esityötä (Kokkinen 2019, 70; Pettersen 2009, 829).

ympäröimänä. Mausoleumissa freskot on taas sijoitettu arkkitehtonisesti niin, ettei kuvaohjelma muodosta alkua tai loppua vaan tilallisen kokonaisuuden, jota ei voi seurata yksiselitteisessä järjestyksessä ja jota ei näe kokonaan yhdestä näkökulmasta vaan joka vaatii tilassa olemisen. *Aula*-maalaukset ja mausoleumifreskot sijoittuvat ajallisesti vuosisadanvaihteen kokonaistaideteosinnostuksen kontekstiin (ks. *Mural Painting 2021*; ks. *Gesamtkunstwerk 2013*), mutta ne sopisivat niiden muotoon ja kuvastoon liittyvien piirteidensä osalta myös niin kutsutun Gothic Modernin kontekstiin. Tämä käsite on peräisin Juliet Simpsonin ja Anna-Maria von Bonsdorffin johtamasta Kansallisgallerian kansainvälisestä tutkimusprojektista ja näyttelyhankkeesta (2018–2026) Ateneumin taidemuseon, Oslon Nasjonalmuseetin ja Wienin Albertina -museon kanssa.³⁶



Kuva 9. Edvard Munchin *Aula*-maalaukset. Kuvassa maalausten koeripustus 1.8.1911. Keskellä teos *Solen*. Lopullisessa ripustuksessa pitkällä seinillä olevat teokset *Alma mater* ja *Historien* sijaitsevat vastakkaisilla seinillä. Kuva: Munchmuseet / O. Væring Eftf AS.

³⁶ Munchin teos *Solen* on näyttelyssä mukana, ja Vibeke Waallan Hansen (2024) käsittelee teosta tässä kontekstissa *Gothic Modern* -näyttelyjulkaisun artikkelissaan.



Kuva 10. Akseli Gallen-Kallela maalaamassa Juséliuksen mausoleumin freskoa *Kevät*, n. 1902. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Kaikille tässä mainituille teoskokonaisuuksille on yhteistä niiden sisällöllinen suurisuuntaisuus. Ne ovat usein aiheiltaan valtavia; monet niistä käsittelevät koko inhimillistä elämänkaarta pyrkien saattamaan sen kuvalliseen muotoon, mutta myös ihmisen suhdetta maailmankaikkeuteen ja maailmanhistoriaan (esimerkiksi *Livsfrisen*, *Livsaldrene*, *Aula*-maalaukset ja mausoleumifreskot). Monissa taiteilijoiden teoskokonaisuuksissa ja kuvaohjelmissä esiintyy esimerkiksi luomiskertomus tai jonkin muinaisen kulttuurin alkuperä universalisoivasti esitettynä (esimerkiksi Kalevala-maalaukset, mausoleumifreskot, *Koru*- ja *Suur-Kalevala* ja *Alfa og Omega*)³⁷. Elämää suuremmat aiheet ja pyrkimykset päätyivät ajoittain teosten kohtaloksi, eikä osa ehtinyt koskaan valmistua taiteilijoiden toivomassa mittakaavassa. Tätä samaa taiteilijoiden työskentely- ja ajattelutapaa, praksista ja teoriaa, olisi antoisaa tutkia lisää vuosisadanvaihteen kansainvälisten monumentaalimaalausten, kuvaohjelmien ja teoskokonaisuuksien kontekstissa.

2.3.3 Sisällöllisiä ja temaattisia yhteyksiä

Vuonna 2024 Munch-museossa ja Gallen-Kallelan Museossa oli samanaikaisesti avoinna taiteilijoiden maisemamaalauksia esittelevät näyttelyt *Jordsvingninger* (engl. *Trembling Earth*) ja *Sydänmailla* –

³⁷ Lisää *Alfa og Omega* -sarjasta ks. Woll 1981; myös Eggum 1981; Eggum 2000 [1990], 18–19. Mausoleumifreskoista ks. Kokkinen 2019.

Kesä Kainuussa 1890.³⁸ Maisemamaalaukset muodostavat merkittävän osan molempien taiteilijoiden tuotannoissa, mutta ne jäävät usein muiden teosten, kuten tunnetuimpien teoskokonaisuuksien, varjoon. Taiteilijat eivät muodostaneet maisemista verrattavia itsenäisiä teoskokonaisuuksia tai kuvaohjelmia, minkä vuoksi ne saattavat ilmetä tuotannoissa yksittäisinä, irrallisina teoksina. Maisema on kuitenkin kummallekin taiteilijalle tyypillinen aihe, jota esiintyy säännöllisesti läpi uran. Lisäksi on tunnistettavissa useita maisemia, joita he maalaavat toistuvasti ja joihin he palaavat eri kuva-aiheissaan. Gallen-Kallela käsittelee useasti esimerkiksi murtuneen hongan ja ilvesluolan motiiveja, ja Munch kiemurtelevaa rantaviivaa ja metsänreunaa.³⁹ Jay A. Clarke (2024, 11) kysyy, miksei Munchia mielletä maisemamaalariksi, vaikka yli puolet hänen maalauksistaan ovat maisemia tai kuvia, joissa maiseman tai ympäristön kuvaus on joko pääasiallisena tai keskeisenä kohteena. Gallen-Kallelan maisemamaalauksien suhteellisesta laajuudesta muuhun tuotantoon nähden ei tietääkseni ole vastaavaa arviota, mutta catalogue raisonné tarjoaa hyvän työkalun yleiskuvan saamiseksi. Myös Gallen-Kallelan tuotannosta merkittävä osuus on juuri erilaisia maisemakuvia. Munchin maiseman ja ympäristön kuvausta on tutkittu vain vähän, vaikka se muodostaa keskeisen osan taiteilijan tuotannosta (Hansen, Meslay & Westheider 2024, 4). Clarke (2024, 11) toteaa, että Munchin maisemamaalaukset ovat jääneet vähemmälle huomiolle, kun huomio on perinteisesti kohdistunut taiteilijan kerronnallisiin teoksiin. Gallen-Kallelaan liittyy tutkimuksellinen aukko maisemamaalarina, ja tunnistan vastaavanlaisen selityksen tämän kohdalla.

Kuten mainittu, molemmat taiteilijat tekivät muotokuvan kollegastaan Carl Dørnbergeristä (kuvat 6 ja 7). Øystein Sjøstad (2024, 31) on kirjoittanut näistä toisiaan vastaavista muotokuvista taiteilija-bohemian kuvauksen yhteydessä. Dørnbergerin lisäksi taiteilijat ovat kumpikin tehneet myös kahdesta muusta henkilöstä muotokuvan. Okkosen (1961, 147) Gallen-Kallelan -monografiassa on julkaistu kuva Gallen-Kallelan piirustuksesta *Hans Jæger lukemassa kirjaansa "Fra Christiania-Bohømen"*, joka toimii hienona vastaparina Munchin öljymaalaukselle *Hans Jæger* (1889). Okkonen (1961, 147) ajoittaa Gallen-Kallelan piirustuksen samoihin aikoihin tehdyksi, vuoteen 1888. Toinen henkilö, jonka molemmat taiteilijat ovat ikuistaneet muotokuvaan, on paroni Eberhard von Bodenhausen (1868–1918), joka oli yksi *Pan*-lehden perustajajäsenistä ja rahoittaja. Gallen-Kallela maalasi von Bodenhausenista muotokuvan tilaustyönä Berliinissä vuonna 1895 (Moeller 2011, 48; Okkonen 1961, 304). Munch taas oli tehnyt von Bodenhausenista muotokuvan alkuvuodesta 1894 (Heller 1978, 101; ks. Woll M 342). Kaikki kolme muotokuvaa on tehty suhteellisen samanaikaisesti, mikä on huomionarvoista ja osoittaa, että taiteilijat viettivät aikaa samojen henkilöiden seurassa samoihin

³⁸ *Jordsvingninger* oli avoinna yleisölle 27.4.–25.8.2024 ja *Sydänmailla – Kesä Kainuussa 1890* 6.6.–15.9.2024 (Jordsvinginger. Edvard Munch. MUNCH [www-sivu1](http://www.sivu1); Sydänmailla – Kesä Kainuussa 1890. Gallen-Kallelan Museo [www-sivu1](http://www.sivu1)).

³⁹ Muun muassa Gerd Woll (2008, 85), Erik Mørstad (2018, 87, 264–265), Arne Eggum (1984, 122) ja Ulrich Bischoff (1988, 31–34, 50) ovat käsitelleet Munchin tuotannossa toistuvaa rantaviivan ja metsänreunan ikonografiaa.

aikoihin. Olisi mielenkiintoista kartoittaa, onko taiteilijoilla muitakin yhteisiä muotokuvamalleja ja analysoida niitä vertailevasti tarkemmin.

Sisällöllisten yhtäläisyyksien lisäksi taiteilijoiden tuotannoissa esiintyy temaattisia yhteyksiä, kuten hyvän- ja pahantiedonpuu, johon he viittaavat useissa eri teoksissa, esimerkiksi *Aula*-maalauksissa (*Historien*) ja mausoleumifreskoissa (kuorikoristelu). Kummankin tuotannossa esiintyy myös tätä nimeä kantava teos: Gallen-Kallelan *Hyvän- ja pahantiedonpuu* -kaappi (myös *Syntiinlankeemuskaappi*, *Tiedon puu -kaappi*) ja Munchin teosportfolio *Kunnskapens tre på godt og ondt* (kuvat 12–15). Nina Kokkinen (2019, 345) on tutkinut väitöskirjassaan Gallen-Kallelan kaappia ja tuonut esiin, että se on todennäköisesti valmistunut arvioitua myöhemmin, vuonna 1902, jolloin taiteilija työskenteli mausoleumifreskojen parissa. Kiinnitin alkuun teoksiin huomiota niiden samankaltaisten nimien vuoksi. Teokset herättivät kuitenkin myös samanlaisia ajatuksia jonkin suuren kiteyttämisen, ja niillä vaikutti olevan jokin yhdistävä perustavanlaatuinen tausta. Gallen-Kallelan *Hyvän- ja pahantiedonpuu* -kaappi on tehty puusta ja koristeltu Vanhan Testamentin Paratiisin puiden ja syntiinlankeemuksen kuvastoon viittaavilla elementeillä. Se on luonteeltaan säilytyskaappi, ja sen ovet avautuvat kohdasta, jossa käsi ojentaa hedelmän toiselle. Vastaavasti Munchin runsas portfolio *Kunnskapens tre på godt og ondt* sisältää itsessään tiedon keräämisen ja säilyttämisen idean, ja sen yksittäiset irtolehdet koostuvat kirjoitetusta tekstistä, piirustuksista ja akvarelleista edustaen sen sisältämän tiedon moninaisuutta. Kokkisen analyysi Gallen-Kallelan kaapista valottaa mielestäni myös Munchin teoksen perustan ymmärtämistä, joten käsittelen sitä seuraavaksi lyhyesti tarkemmin.

Kokkinen (2019, 345, 348) osoittaa, että Gallen-Kallelan hedelmäpuuaiheiset teokset eivät raamatullisista viitteistä huolimatta suoraan asetu kristilliseen kuvastoon ja sen viitekehykseen vaan sen sijaan toimivat paremmin vuosisadanvaihteen okkultuurin kuvaston kontekstissa. Hän johtaa tulkintansa kaapin piirteistä pakanuuteen ja satanismiin ja edelleen Zum Schwarzen Ferkelin psykologiaa, teosofiaa, satanismia ja animaalista magnetismia yhdistäviin keskusteluihin (mt. 347). Kokkisen osoittama aiheen kontekstuaalinen yhteys piiriin, jossa molemmat taiteilijat toimivat, on mielenkiintoinen. Kaapin koristelu eroaa olennaisesti kristillisestä kuvastosta siitä syystä, että kasvot, jotka on sijoitettu syntiinlankeemuksen, kielletyn hedelmän tarjoamisen, yläpuolelle, on ympäröity aaltomaisilla kuvioilla ja planeetoilla, mikä liittyy aiheeseen kosmisuutta ja astraalisuutta. (Mt. 177, 351, 353.) Kuvien asettelun myötä ”kosmisten virtausten ympäröimä olento” ikään kuin seuraa lankeemusta eli tiedon tarjoamista, minkä avulla Gallen-Kallela lopulta asettaa lankeemuksen osaksi maailmankaikkeuden kiertokulkua (Kokkinen 2019, 351, 353). Toinen myös Munchin teosten kannalta mielenkiintoinen Kokkisen huomio on, että Gallen-Kallela kuvaa kaapissa ja mausoleumin koristeluissa elämänvoimaa ja eri maailmankaikkeuden voimia ”aaltoilevina laineina ja värähtelevinä virtauksina” (mt. 353). Tapa, jolla Gallen-Kallela käyttää säiteitä ja aaltoja, liittyy Kokkisen mukaan myös animaalisesta magnetismin teoriaan, joka taas perustuu ”ajatukselle todellisuuden ja ihmiskehon

läpäisevistä universaalisista voimista tai virtauksista (...)” (mt. 177). Jälkimmäisestä on selvästi nähtävissä samankaltaisia viitteitä Munchin portfolioon kuuluvissa teoksissa *Mennesket og dets tre kraftcenter* (n. 1930) ja *Mennesket og dets sirkler* (n. 1930) (kuvat 14 ja 15). Taidehistorioitsija Trine Otte Bak Nielsen (2024, 30) on kirjoittanut tästä Munchin taiteessa esiintyvistä vastaavasta tematiikasta ja esittää, että ”ihmisen paikka kaikenkattavassa kosmisessa kiertokulussa” ja ihmisen suhde luontoon ja ympäröivään maailmaan ovat aiheita, joita taiteilija käsittelee jatkuvasti tuotannossaan. Otte Bak Nielsen kirjoittaa tässä yhteydessä ajan luonnontieteistä ja eksistentiaalisista kysymyksistä, panteismista ja Ernst Heckelin (1834–1919) kristallisaatioteorioista (mt. 31, 34). Teoksista hän nostaa esiin erityisesti *Aula*-maalaukset ja *Kunnskapens tre på godt og ondt* -portfolioon.

Tutkielman 2. luvun osalta käy siis ilmi, että Munchin ja Gallen-Kallelan tuotannoissa on runsaasti yhtymäkohtia ja mielenkiintoisia vertailupisteitä. Molemmat työستävät taiteellisesti kunnianhimoisia suuria aiheita, teoskokonaisuuksia ja kuvaohjelmia, ja kummallakin on pioneeriasema grafiikassa kotimaassaan. Tämän lisäksi varhaisen urakehityksen yhtäläisyydet tekevät näistä kahdesta pohjoismaalaisesta aikalaisesta mielenkiintoisen vertailuparin. Näitä taiteilijoiden urakehityksen ja tuotantojen yksityiskohtia olisi antoisaa tutkia lisää ja seuraavaksi paikantaa myös suuremmassa määrin tuotantojen eroavaisuuksia. Seuraavissa luvuissa analysoin ensin taiteilijoiden kansainvälistä näyttelytoimintaa ja lopuksi tarkastelen tarkemmin heidän kahta yhteisnäyttelyään.



Kuva 11. (vas.) Akseli Gallen-Kallelan *Hyvän- ja pahantiedonpuu -kaappi* (myös *Syntiinlankeemuskaappi*), 1897–1899. Kuva 12. (oik.) Yksityiskohta kaapin paneeleista ja ovista. Kuvat: Meri Moen.



Kuva 13. (vas.) Edvard Munchin hyvän- ja pahantiedonpuun -portfolion kansi: *Kunnskabens tre: tittelblad med vignette*, n. 1930. Kuva: Munchmuseet / Halvor Bjørngård. Kuva 14. (kesk.) Portfolioon kuuluva väriliitupiirustus *Mennesket og dets tre kraftcentre*, n. 1930. Kuva: Munchmuseet. Kuva 15. (oik.) Portfolioon kuuluva väriliitupiirustus *Mennesket og dets sirkler. Med håndskrevet tekst*, n. 1930. Kuva: Munchmuseet / Tone Margrethe Gauden.

3 Näyttelytoiminta Saksassa, Itävallassa, Unkarissa ja Tšekissä 1895–1910

Munchin ja Gallen-Kallelan taiteellisen tuotannon kohtaamispisteiden kartoittamisen jälkeen siirryn selvittämään, missä itse taiteilijat ovat saattaneet kohdata yhteisnäyttelyiden välisenä aikana. Kirjeenvaihdon ja muun ensisijaisen arkistoaineiston vähäisyyden vuoksi tutkin taiteilijoiden näyttelyhistorioita hahmottaakseni raamit heidän kohtaamiselleen. Tässä luvussa tarkastelen Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelytoimintaa saksankielisessä itäisessä Keski-Euroopassa ensisijaisena tavoitteenani paikantaa näyttelyt, joissa taiteilijat tai heidän teoksensa ovat kohdanneet. Näyttelyt, joissa molempien taiteilijoiden teoksia on ollut esillä, muodostavat siten kehykset taiteilijoiden kohtaamiselle. Selvitän tässä luvussa taiteilijoiden näyttelytoiminnan tutkimisen yhteydessä myös, miten ne vertautuvat ja mitä ne voivat kertoa taiteilijoiden näyttelyprofileista ja -strategioista. Luku pohjautuu paljolti syksyllä 2024 harjoittelun aikana tehtyyn tutkimustyöhöni ja artikkeliini ”Exhibition Activity, Profiles and Artistic strategies. Akseli Gallen-Kallela and Edvard Munch in German and Austro-Hungarian Cities in 1895–1910” (ks. Moen 2025), jossa lähiluen taiteilijoiden näyttelyhistorioita ja vertailen taiteilijoiden näyttelytoimintaa tarkemmin. Tutkin artikkelissa Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelytoimintaa Saksan ja nykyisien Itävallan ja Tšekin alueilla. Valitsin artikkelin maantieteellisen rajauksen, koska se kattaa yhteisnäyttelyiden kaupungit sekä Wienin, jossa molemmat taiteilijat asettivat teoksiaan esille ja joka vaikuttaa merkittävältä taiteilijoiden saksankielisen alueen näyttelytoiminnassa. Olen laajentanut tämän tutkielman maantieteellistä rajausta kattamaan myös nykyisen Unkarin⁴⁰. Artikkelia kirjoittaessani oli vielä epäselvää, olivatko taiteilijat osallistuneet samaan näyttelyyn Budapestissa, mutta asiasta on selvinnyt lisää tietoa, mikä puoltaa maantieteellisen rajauksen laajentamista.

Liitteeseen 1 on koottu tutkielmassa läpi käyty taiteilijoiden maantieteellisesti rajattu näyttelyhistoria vuosien 1895–1910 ajalta. Näyttelyhistoria perustuu ensisijaisesti taiteilijoiden catalogue raisonnéiden expografioihin (Woll 2009; Woll 2012; Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025a).⁴¹

Taidehistorioitsija Jan Kneherin väitöskirjalla on myös huomattava osa Munchin näyttelyhistorian laajuudessa. Kneher (1994) on kartoittanut perusteellisesti Munchin näyttelytoimintaa vuosien 1892–1912 ajalta.⁴² Tämän lisäksi olen koonnut näyttelyhistoriaan tietoja näyttelyjulkaisuista, kuten *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa* -näyttelyjulkaisun kronologiasta (ks. Huusko, Knapas &

⁴⁰ Käytän tästä eteenpäin maantieteellisistä alueista niiden nykyisiä valtiollisia nimiä: Itävalta, Tšekki ja Unkari.

⁴¹ Julkaistun expografian lisäksi olen voinut hyödyntää Gallen-Kallelan maalausten catalogue raisonné projektin tietokantaa ja sen näyttelytietoja. Tähän kuuluu esimerkiksi näyttelyitä, joissa oli esillä muuta kuin maalauksia sekä näyttelyitä, joihin ei toistaiseksi ole yhdistetty julkaistuja teoksia, toisin sanoen teoksia, jotka näkyvät digitaalisessa catalogue raisonnéssa.

⁴² Kneherin löytämiä näyttelyitä ei ole mukana Munchin näyttelyiden otoksessa artikkelissani, sillä teos ei ollut saatavilla Suomessa sen kirjoittamisen aikana.

Ojanperä 2001, 364–381). Olen myös hyödyntänyt open access -näyttelytietokantaa *Database of Modern Exhibitions (DoME) European Paintings and Drawings 1905–1915*, joka on Wienin yliopiston taidehistorian laitoksen ja Raphael Rosenbergin johtaman saman nimisen tutkimusprojektin perustama (ks. DoME www-sivu; Bartosch et al. 2020, 423, ks. myös 424–432). Táňa Kalátová (2007, 79–80) pro gradu -tutkielman liite Munchin Saksassa järjestetyistä näyttelyistä vuosina 1902–1908 on ollut hyödyllinen muiden lähteiden löytämisen osalta näyttelyiden luokittelemista varten. Lisäksi olen saanut hyödyntää Munch-museon ja Kansallisgallerian kokoelmatietokantojen tietoja.⁴³ Tässä luvussa esitetyt tulokset perustuvat hyödynnettyyn näyttelyhistoriaan. Se tarkoittaa, että uusien näyttelyiden esille tulo saattaa vaikuttaa tuloksiin. Munchin osalta näyttelyhistoria on kuitenkin määrällisesti hyvin suuri, mikä vähentää tulosten muuttumisen riskiä merkittävästi. Esimerkiksi johtopäätökset ovat pysyneet samansuuntaisina, vaikka artikkelin jälkeen Munchin näyttelyiden lukumäärä kasvoi 62 näyttelystä 71 näyttelyyn (pois lukien kaksi Budapestissa järjestettyä näyttelyä, jotka jäivät suppeamman maantieteellisen rajauksen ulkopuolelle). Sen sijaan Gallen-Kallelan näyttelyiden lukumäärä on pienempi, joten tulokset – ja erityisesti näyttelyiden erilaiset suhteelliset osuudet – voivat muuttua herkemmin. Toisaalta Gallen-Kallelankin näyttelyhistoriaa on kartoitettu ja tutkittu perusteellisesti eri yhteyksissä, mikä vähentää useiden uusien näyttelyiden löytymisen todennäköisyyttä. Tutkielman teon aikana on kuitenkin tullut esiin muutama huomio, jotka ovat herättäneet kysymyksen siitä, ovatko kaikki Gallen-Kallelan Saksan näyttelyt vuosien 1895–1910 aikana mukana tässä käytetyssä näyttelyhistoriassa. Palaan tähän myöhemmin.

Vuosien 1895–1910 aikana Munch osallistui Saksassa, Itävallassa, Unkarissa ja Tšekissä 71 näyttelyyn ja Gallen-Kallela 25 näyttelyyn (ks. liite 1).⁴⁴ Määrällinen ero on merkittävä, mutta palaan näyttelyiden varsinaiseen vertailuun myöhemmin. Taiteilijat osallistuivat kummatkin aktiivisesti näyttelyihin useissa Saksan kaupungeissa, mutta Itävallan, Tšekin ja Unkarin osalta he asettivat teoksiaan esille vain pääkaupungeissa Wienissä, Prahassa ja Budapestissa (ks. liite 1). Taiteilijoiden teokset kohtasivat yhteensä seitsemän kertaa tämän tutkielman ajallisessa ja maantieteellisessä rajauksessa. Tämä on suhteellisen paljon ja osoittaa, että taiteilijat osallistuivat samankaltaisiin näyttelyihin. Esimerkiksi tämän perusteella voidaan kuvaavasti todeta, että yli neljäsosa (28%) Gallen-Kallelan näyttelyistä on sellaisia, joissa myös Munchin teoksia on ollut esillä. Kahden yhteisnäyttelyn lisäksi taiteilijat osallistuivat yhtä aikaa viiteen muuhun näyttelyyn vuosina 1896, 1901, 1902, 1904 ja 1906. Käsittelen Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyitä tarkemmin myöhemmin tutkielmassa, joten kartoitan seuraavaksi viittä jäljelle jäävää näyttelyä. Olen artikkelissani tarkastellut näiden näyttelyiden kokoonpanoja tarkemmin (ks. Moen 2025, 17–20, 22).

⁴³ Munch-museon kokoelmatietokannasta on lisätty yksi Munchin yksityisnäyttely (Kunstsalon Eduard Schulten vuoden 1902 näyttely Berliinissä) näyttelyhistoriaan. Kiitän Petra Petterseniä tämän näyttelyn tuomisesta tietooni.

⁴⁴ Artikkelissani Munchin näyttelyitä on yhteensä 62 ja Gallen-Kallelan 22 (ks. Moen 2025).

Taiteilijoiden teokset kohtasivat yhteisnäyttelyn ja Berliinin ajan jälkeen seuraavan kerran jo seuraavana vuonna katselmuksessa *Internationale Kunst-Ausstellung* (tunnettu myös nimellä *Große Berliner Kunstausstellung*), joka järjestettiin Berliinissä vuonna 1896. Näyttelyluettelon mukaan Munch asetti esille yhden teoksen, *Det syke barn*, ja Gallen-Kallela yhteensä viisi teosta: yhden muotokuvan (”1579. *Damenbildniss*”) ja neljä puupiirrosta (Katalog der Internationale Kunst-Ausstellung 1896, 41, 85, 139). Kolmannen kerran taiteilijoiden teokset kohtasivat vuonna 1901 Itävallassa Wienin Secessionin XII näyttelyssä, joka esitteli pohjoismaista taidetta. Munch asetti kaksi maalausta esille, kun taas Gallen-Kallela 14 teosta sisältäen monipuolisesti Kalevala-kuvia, muotokuvia ja maisemia (Katalog der XII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 31–39). Näyttely kesti marraskuusta 1901 tammikuuhun 1902. Vuonna 1902 taiteilijat osallistuivat neljännen kerran samaan näyttelyyn, tällä kertaa Saksan Krefeldissä. Kyseessä oli Kaiser-Wilhelm Museumin järjestämä pohjoismaisen taiteen näyttely. Täällä Munch asetti jälleen vain yhden teoksen esille, kun taas Gallen-Kallela ainakin 18 teosta⁴⁵ sisältäen sekä maalauksia että grafiikkaa (Katalog der Nordische Kunstausstellung 1902).⁴⁶ Viidennen kerran taiteilijat osallistuivat yhtä aikaa samaan näyttelyyn Wienin Secessionin XIX näyttelyssä vuonna 1904, joka oli avoinna tammikuusta maaliskuuhun. Tämä näyttely keskittyi monumentaalitaiteeseen. Munch asetti esille 20 teosta, ja Gallen-Kallela ainakin viisi teosta, muun muassa mausoleumifreskojen esitöitä (Katalog der XIX. Kunst-Ausstellung der Künstler Österreichs Secession, 15–16). Kuudennen kerran, ja tietävästi viimeisen kerran ennen Prahan yhteisnäyttelyä, taiteilijoiden teokset kohtasivat vuosien 1906–1907 vaihteessa Budapestissä järjestetyssä näyttelyssä. (Ks. liite 1.) Tähän liittyi alkuun kuitenkin epävarmuutta, joten tarkastelen sitä vielä tarkemmin tässä luvussa.

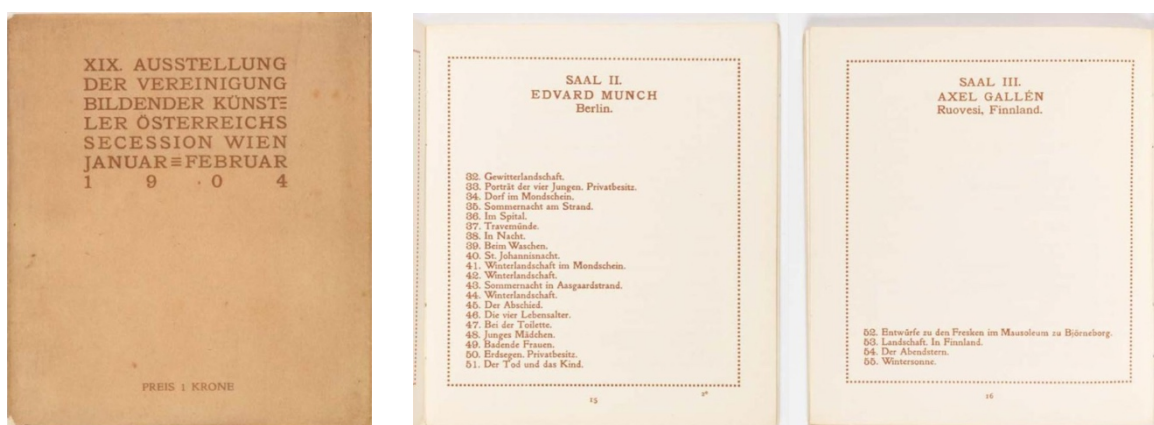
Erityisesti Wienin Secessionin näyttelyt ovat mielenkiintoisia taiteilijoiden kohtaamisen kannalta, koska Munch ja Gallen-Kallela osallistuivat yhdistyksen kahteen samaan näyttelyyn. Näyttelyt järjestettiin Wienin Secessionille vuonna 1898 valmistuneessa rakennuksessa *Secessionsgebäude* (kuva 16). Näissä taiteilijoiden teokset kohtasivat niin ripustuksessa kuin vastaanotossa. Mielenkiintoista on, että molemmissa Secessionin näyttelyluetteloissa Munchin ja Gallen-Kallelan teokset on lueteltu vierekkäisillä sivuilla (Katalog der XII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 31–32; Katalog der XIX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 15–16; ks. kuva 17). Ensimmäisessä, vuodenvaihteessa

⁴⁵ Gallen-Kallelan teosluettelon merkinnässä (”545. *Holzschnitte*”) puupiirros on kirjoitettu monikolliseen muotoon, mikä viittaa siihen, että hän olisi asettanut esille useamman puupiirroksen. Luettelon merkintätapa on kuitenkin epäjohdonmukainen, sillä kaksi edellistä merkintää ovat etsauksia, ja niille on annettu omat teosnumerot (”542. *Radierungen* ja 543. *Radierungen*”).

⁴⁶ Mielenkiintoisesti Gallen-Kallelan teosluettelo on näyttelyluettelossa irrallisella paperilla, joka on otsikoitu ”Nachtrag”, mikä tarkoittaa lisäystä (Katalog der Nordische Kunstausstellung 1902). Tämä taas indikoi, että Gallen-Kallelan teokset on lisätty näyttelyyn näyttelyluettelon painattamisen jälkeen.



Kuva 16. Wienin Secessionin rakennus tammikuussa 2025. *Wiener Secessionengebäude*, myös *Austellungsbäude der Wiener Secession*, 1897–1898, arkkitehti Joseph Maria Olbrich (1867–1908). Kuva: Meri Moen.



Kuva 17. XIX Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession -näyttelyluettelon kansi sekä Munchin ja Gallen-Kallelan teosluettelot. Frick Art Reference Library. Kuva: Frick Art Reference Library.

1901–1902 järjestetyssä XII näyttelyssä taiteilijoiden teokset olivat luettelon mukaan samassa salissa (*Rechter Seitensaal*), johon norjalaisten ja suomalaisten taiteilijoiden työt oli ripustettu (Katalog der XII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 31–41). Toisessa näyttelyssä vuonna 1902 taiteilijoiden teokset oli ripustettu vierekkäisiin saleihin: Munchin teokset saliin II (*Saal II*) ja Gallen-Kallelan saliin III (*Saal III*) (Katalog der XIX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, 15–16). Gallen-Kallelan XII näyttelyn ripustuskuvassa ei näy Munchin teoksia (ks. *Ver Sacrum V* 1902, 35). Näyttelyiden ripustuksesta olisi hyödyllistä saada lisää tietoa, sillä silloin voisi selvittää, kuinka lähekkäin teokset olivat esillä. Samalla olisi

mielenkiintoista selvittää tarkemmin, mitä teoksia taiteilijat olivat asettaneet esille, jolloin taiteilijoiden esille asettamia kokoonpanoja olisi mahdollista verrata. Tämä edellyttäisi kuitenkin kattavaa arkistoaineistoa, jota ei ollut käytettävissä tämän tutkielman yhteydessä. Teokset saivat kuitenkin erityisesti XIX näyttelyssä laajaa näkyvyyttä, sillä taiteilijat nostettiin näyttelyn yhdeksän merkittävän taiteilijan joukkoon (Groenewald-Schmidt 2024, 12).

Kummankin taiteilijan näyttelyhistoriassa esiintyy vuoden 1906 kohdalla näyttely Budapestissa hieman eri tiedoin varustettuna. Näyttely, johon Gallen-Kallela osallistui usean muun suomalaistaiteilijan mukana Budapestissa vuodenvaihteessa 1906–1907, tunnetaan Suomessa nimellä *Kansainvälinen talvinäyttely* (Isomäki 1996, 359; Téli nemzetközi kiállítás 1906–7, Suomalaisen kuvataiteen bibliografia www-sivu). Näyttelyluettelossa lukee Unkarin kansallinen taideyhdistys (unk. *Országos magy képzőművészeti társulat*; Éva Markovitsin sähköpostit Meri Moenille 20.1.2025), mikä antaa vihjeitä näyttelyn järjestäjästä. Edvard Munchin catalogue raisonnén expografiassa vuoden 1906 näyttely, johon taiteilija on osallistunut Budapestissa, on sen sijaan merkitty nimellä *International Exhibition of Paintings*, eikä hänen esille asettamia teoksia ole tiedossa (Woll 2009, 1617). Näyttelytiedot näyttäisivät muuten vastaavan *Kansainvälisen talvinäyttelyn* tietoja sillä erotuksella, että näyttelyn alkamisajankohta eroaa kymmenellä päivällä, mutta catalogue raisonnén näyttelyajankohdan yhteyteen on lisätty kysymysmerkki viitaten siihen, ettei tieto ole täydellinen.⁴⁷ Munch-museossa ei ole näyttelyluetteloa, joka voisi tarjota tästä lisää tietoa (Inger Enganin sähköposti Meri Moenille 6.8.2024). Sen sijaan *Kansainvälisen talvinäyttelyn* luettelo löytyy Gallen-Kallelan Museosta, mutta Munchia ei kuitenkaan mainita osallistuvien taiteilijoiden joukossa (Téli nemzetközi kiállítás 1906–7). Näyttelyluettelosta puuttuminen ei kuitenkaan merkitse sitä, ettei taiteilija olisi ollut mukana näyttelyssä; näyttelyn kokoonpano ja ripustus on voinut muuttua näyttelyluettelon painattamisen jälkeen, ja luettelossa voi olla virheitä (Joyeux-Prunel & Marcel 2015, 84, 86). Mikäli kyseessä olisivat eri näyttelyt, se tarkoittaisi, että Budapestissa olisi avattu kaksi kansainvälistä taidenäyttelyä saman kuukauden aikana. Kaksi samanaikaista ja -teemaista näyttelyä vaikuttaa kuitenkin epätodennäköiseltä. Munch-museossa tiedetään kuitenkin, että näyttely, johon Munch osallistui vuonna 1906, järjestettiin Budapestin Kunsthallissa, ja museon tietokannan mukaan näyttely avattiin myös 15.11.1906, mikä taas vastaisi *Kansainvälisen talvinäyttelyn* tietoja (Petra Pettersenin sähköposti Meri Moenille 20.8.2024 ja 28.8.2024). Gallen-Kallelan *Kansainvälisen talvinäyttelyn* näyttelytilaa ei kuitenkaan mainita hänen näyttelyhistoriaansa liittyvissä tiedoissa, mutta se, että kyseessä oli sama näyttely, alkaa vaikuttaa todennäköiseltä.

⁴⁷ *Kansainvälisen talvinäyttelyn* ajankohdaksi on merkitty 15.11.1906–15.2.1907 (Isomäki 1996, 359; Téli nemzetközi kiállítás 1906–7, Suomalaisen kuvataiteen bibliografia www-sivu), kun taas *International Exhibition of Paintingsin* kohdalle on merkitty ”November 5–?” (Woll 2009, 1617).

Taidehistorioitsija Éva Markovits Múcsarnok Kunsthallesta, Unkarin taideakatemian laitokselta (Institution of the Hungarian Academy of Arts), kertoi ystävällisesti, että näyttely, johon Gallen-Kallela osallistui, järjestettiin myös Kunsthallissa (Éva Markovitsin sähköpostit Meri Moenille 20.1.2025). Markovits ei ollut tietoinen siitä, että Munch olisi osallistunut näyttelyyn ja perustelee tätä sillä, ettei Munchia mainita näyttelyn luettelossa. Munch-museossa on kuitenkin kaksi lehtileikettä, jotka Inger Engan, Munch-museon kirjastonhoitaja, ystävällisesti lähetti minulle. Lehtileikkeissä käsitellään Budapestin näyttelyä ja Munch mainitaan niissä. Ensimmäisessä lehtikirjoituksessa kerrotaan yksinkertaisesti, että Munch on yksi Budapestin taidehallissa järjestettävän näyttelyn kutsutuista taiteilijoista ("International-Maleriudstilling i Budapest 1906", *MB* 11.9.1906). Lisäksi kirjoituksessa kerrotaan sen olevan täydennys aiemmin julkaistuun luetteloon, mikä tarkoittaa, että kutsun saaneita norjalaisia taiteilijoita on myös ollut muita. Toisessa lehtikirjoituksessa kerrotaan, millä teoksilla taiteilijat osallistuivat näyttelyyn "pääkonsulaatin" antamien tietojen mukaan ("International Maleriudstilling i Budapest 1906", *MB* 6.11.1906). Musteen haalistumisen vuoksi on epäselvää, mitä tämä toinen lehtikirjoitus sanoo Munchista. Munchin nimi esiintyy kuitenkin samassa lauseessa toisten taiteilijoiden yhteydessä, muun muassa Christian Krohgin ja Oda Krohgin, joista ainakin jälkimmäinen kuului ensimmäisen lehtikirjoituksen perusteella näyttelyyn kutsuttujen taiteilijoiden joukkoon. Mikäli tulkitsen kyseisen lauseen viimeisen haalean osan oikein, sen mukaan näistä taiteilijoista ei ole mainintoja, mutta heidän taideteoksensa ovat edustettuina. (Ml.) Lause saattaa viitata siihen, ettei näitä taiteilijoita mainita näyttelyluettelossa, mutta että he ovat silti olleet mukana näyttelyssä. Kaiken kaikkiaan voidaan olettaa, että Munchin ja Gallen-Kallelan teokset kohtasivat kuudennen kerran Budapestissa marraskuussa 1906.

3.1 Näyttelytoiminnan vertailusta

Vaikka Munchin näyttelyiden kokonaislukumäärä on miltei kolminkertainen Gallen-Kallelan näyttelyihin nähden, on taiteilijoiden näyttelytoiminnassa kuitenkin havaittavissa samankaltaisia painotuksia, kun heidän näyttelyhistoriaansa katsotaan kokonaisuutena (Moen 2025, 10). Molemmat ovat esimerkiksi selvästi keskittäneet näyttelytoimintaansa tutkielman neljästä maasta Saksaan; 19 Gallen-Kallelan 25 näyttelystä oli Saksassa ja Munchin 71 näyttelystä vastaavasti 61 järjestettiin Saksassa. Tutkielman tarkastelujaksolla Gallen-Kallelalla oli 2 näyttelyä Itävallassa, 1 Tšekissä ja 3 Unkarissa; Munchilla taas 4 näyttelyä Itävallassa, 4 Tšekissä ja 2 Unkarissa. (Taulukko 1.) Mielenkiintoisesti kyllä neljä näistä Saksan ulkopuolella järjestetyistä näyttelyistä on sellaisia, joihin molemmat taiteilijat osallistuivat (Wienin Secession -näyttelyt, Unkarin näyttely ja Prahan yhteisnäyttely). Tämä viittaa siihen, että taiteilijoiden näyttelytoiminta oli näissä itäisen Keski-Euroopan maissa suhteellisen samankaltaista. Näissä kaupungeissa heillä oli esimerkiksi valtavat yksityisnäyttelyt, jotka olivat heidän siihen asti suurimmat ulkomaiset yksityisnäyttelynsä: Munchin

yksityisnäyttely Prahassa vuonna 1905 ja Gallen-Kallelan näyttely Budapestissa 1908 (Pettersen 1995, 16; Vigtel 2001, 28). Munchin näyttelyssä oli esillä 121 teosta, mutta Gallen-Kallelan näyttelyn teosluettelo listaa jopa 426 teosnumeroa (Kneher 1994, 305; Akseli Gallén-Kallela. *Kiällitása* 1908). Itävallassa Munch osallistui kolmannen kerran Wienin Secession -näyttelyyn (vuonna 1902 järjestettyyn XV näyttelyyn) kahden jo mainitun lisäksi. Unkarissa, Budapestissa, Gallen-Kallela asetti kolme kertaa töitään esille (vuosina 1906, 1907 ja 1908) ja Munch kaksi kertaa (vuosina 1906 ja 1909). Maantieteellisesti taiteilijoiden näyttelytoiminta eroaa selkeimmin Tšekin kohdalla: Munch osallistui Prahassa yhteensä kolmeen näyttelyyn, kun taas Gallen-Kallela vain yhteen, yhteisnäyttelyyn vuonna 1910 (Moen 2025, 9). Myös taiteilijoiden Saksan näyttelytoiminnassa on havaittavissa samankaltaisia painotuksia (mt. 10). Suurin osa, yli kolmasosa, taiteilijoiden Saksan näyttelyistä sijoittui Berliiniin, ja näiden prosentuaaliset osuudet ovat hyvin samansuuruisia (Gallen-Kallela 36,7% ja Munch 37,7%) (ks. taulukot 3 ja 4). Gallen-Kallela asetti töitään esille yhteensä 8 saksalaisessa kaupungissa (joista keskeisimmiksi nousevat Berliini, Dresden ja Krefeld), kun taas Munch 18 kaupungissa (joista keskeisimmiksi nousevat Berliini, Hampuri ja Dresden) (mt. 10). Kummankin taitelijan kohdalla noin puolet näistä kaupungeista ovat sellaisia, joissa he ovat osallistuneet vain yhteen näyttelyyn (Gallen-Kallelalla 5/8, Munch 9/19). (Ks. taulukot 3 ja 4).

Näyttelytoiminnan ajallista jakautumista voi tarkastella selvittämällä, kuinka usein taiteilijat asettivat teoksiaan esille, eli kuinka monta näyttelyä taiteilijoilla oli per vuosi (taulukko 2). Lisäksi on mahdollista laskea kuinka monta näyttelyä taiteilijoilla tyypillisesti oli vuosittain. Keskiarvoa laskiessa on kuitenkin otettava huomioon vuodet, jolloin taiteilijat eivät osallistuneet yhteenkään näyttelyyn. Kummatkaan eivät asettaneet teoksiaan esille vuosina 1897 ja 1899, mutta näiden lisäksi Gallen-Kallelan näyttelyhistoriassa ei ole myöskään näyttelyitä vuosina 1900, 1903 ja 1909.⁴⁸ Näin ollen expografiassa on kaksi vuotta, jolloin Munch ei osallistunut yhteenkään näyttelyyn, mutta kuusi vuotta, jolloin Gallen-Kallela ei osallistunut (Moen 2025, 10). Tämä vaikuttaa selvästi Gallen-Kallelan näyttelyiden lukumäärän keskiarvoon, mutta Gallen-Kallelalla oli vähemmän näyttelyitä kuin Munchilla (mt.). Gallen-Kallela osallistui siis keskimäärin 2,3 näyttelyyn per vuosi ja Munch 5,1 näyttelyyn. Keskiarvo on yksinkertainen, mutta pelkistävä tapa hahmottaa toiminnan yleisluontoisia eroja. Mielenkiintoisempaa on, nouseeko taiteilijoiden näyttelyhistoriasta esiin jokin tietty ajanjakso ja muodostuuko jokin vuosi merkittävämmäksi kuin muut. Aikavälillä 1895–1910, Gallen-Kallelan aktiivisimmat vuodet olivat 1901–1906 (mt.). Näinä vuosina järjestettiin 48% Gallen-Kallelan

⁴⁸ Munchin näyttelyiden alhaista määrä vuosina 1897–1900 selittää todennäköisesti se, että taiteilija asui alkuun Pariisissa ja myöhemmin matkusti levottomasti Euroopassa usean vuoden (Næss 2004, 187; ks. myös Næss 2004, 171, 173, 179, 187–225). Gallen-Kallelan osalta vuodet 1899–1903 olivat aikaa, jolloin hän työskenteli aktiivisesti eri monumentaalisten freskomaalausten parissa Suomessa (Pariisin maailmannäyttelyn freskomaalaukset 1899–1900, Juséliuksen mausoleumifreskot 1900–1903 ja samaan aikaan *Kullervon sotaanlähtö* -fresko Helsingin vanhaan ylioppilastaloon vuonna 1901) (Okkonen 1961, 540–546, 572, 573–575, 577, 587).

näyttelyiden kokonaislukumäärästä. Vastaavasti Gallen-Kallelalla on näiden vuosien aikana vain yksi vuosi, jolloin hän ei asettanut teoksiaan esille näissä maissa (mt.). Vuosi 1907 oli Gallen-Kallelalla erityisen aktiivinen, ja tässä näyttelyiden korkeaa lukumäärää selittävät pitkälti Die Brücken näyttelyt, joihin hän osallistui. Munchin näyttelyiden lukumäärä alkaa kasvaa vuodesta 1902 eteenpäin, jolloin hänen kaikkein aktiivisin samanpituinen ajanjaksonsa ajoittuu vuosiin 1902–1907 (mt.). Tänä aikana järjestetyt näyttelyt muodostavat 60,6% Munchin näyttelyiden kokonaislukumäärästä. Munchin näyttelyiden lukumäärä oli korkeimmillaan vuonna 1906, jolloin hänellä oli 13 näyttelyä. Vuodesta 1907 eteenpäin Gallen-Kallelan näyttelyiden lukumäärä kääntyy laskuun, ja myös Munchin näyttelytoiminnassa on havaittavissa hienoista laskua vuoden 1908 jälkeen (mt.).⁴⁹ (Ks. taulukko 2). Nämä vuodet ovat siis tärkeitä molemmille taiteilijoille ja palaan niihin myöhemmin tarkemmin.

Jotta näyttelytoimintaa voisi tarkastella laadullisesti ja olisi mahdollista selvittää millaisiin näyttelyihin taitelijat osallistuivat, olen tunnistanut seitsemän kategoriaa taiteilijoiden näyttelyhistorioissa esiintyvien näyttelyiden perusteella: 1) 'viralliset' näyttelyt, eli näyttelyt, joiden järjestäjät ovat vakiintuneita tai valtioon kytkeytyviä taideyhdistyksiä tai -instituutioita, kuten taideakatemia tai kuninkaalliseen palatsiin liittyvä näyttelyinstituutio 2) Secession-yhdistysten näyttelyt, 3) yksityisnäyttelyt, 4) yhteisnäyttelyt, 5) taiteilijaryhmien järjestämät näyttelyt, 6) muut näyttelyt ja 7) tuntemattomat näyttelyt. Taiteilijoiden expografioissa esiintyvien vakiintuneiden yhdistysten näyttelyillä on usein valtioon tai kuningashuoneeseen liittyviä yhteyksiä, minkä vuoksi käytän niiden yhteydessä ilmaisua virallinen (Moen 2025, 11).⁵⁰ Luonnehdintaa on aiemmin käytetty näyttelyiden yhteydessä esimerkiksi Robert Jensenin teksteissä ja salonkinäyttelyiden yhteydessä.⁵¹ Martha Ward (1991, 599–600) sen sijaan käyttää samaan tapaan julkisen käsitettä 1800-luvun lopun näyttelyiden yhteydessä. Hän jakaa näyttelyt julkisiin ja yksityisiin siten, että julkinen viittaa vakiintuneiden näyttelyjärjestäjien valtiollisesti sponsoroituihin suuriin näyttelyihin, kuten salonkinäyttelyihin ja maailmannäyttelyihin, ja yksityiset kaikkiin muihin näyttelymuotoihin (engl. *public and private exhibitions*).⁵² Yksityisnäyttelyt taas kattavat tässä sekä taiteilijoiden itsensä että muiden tahojen järjestämät yksityisnäyttelyt ja sellaiset vuosisadanvaihteen näyttelyt, joista esimerkiksi Robert Jensen

⁴⁹ Gallen-Kallelan näyttelyiden väheneminen vuoden 1907 jälkeen selittyy todennäköisesti sillä, että hän matkusti tuolloin Budapestiin, jossa järjestettiin hänen suuri yksityisnäyttelynsä, ja sieltä Pariisiin, josta hän lopulta toukokuussa 1909 muutti perheineen Nairobiin, nykyiseen Keniaan (palaten Suomeen vasta helmikuussa 1911) (Okkonen 1961, 723, 742). Munchin hiljentynyttä näyttelytoimintaa selittää todennäköisimmin hänen hoitojaksonsa Dr. Jakobsonin klinikalla Kööpenhaminassa 1908–1909, minkä jälkeen hän palasi Norjaan ja muutti 200 kilometriä pääkaupungin ulkopuolella sijaitsevaan Kragerøn kaupunkiin, jossa alkoi työskentelemään *Aula*-maalaustensa parissa (Thiis 1933, 270–272, 296; Pettersen 2009, 829–830).

⁵⁰ Esimerkiksi Dresdenissä vuonna 1901 järjestetyn *Internationalen Kunstausstellungin* näyttelykomiteassa oli hallituksen edustajia mukana (Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901).

⁵¹ Jensen (1994, 168) käyttää esimerkiksi käsitettä 'viralliset taideyhdistykset'. Hän kuvaa havainnollisesti valtion roolia näyttelyinstituution toiminnassa (ks. erityisesti Jensen 1994, 23). Myös "official salon" ks. Galenson, David W. & Jensen, Robert 2002, 44.

⁵² Ward (1991, 599–600) huomauttaa kuitenkin, etteivät käsitykset julkisesta ja yksityisestä olleet 1800-luvun lopullakaan vakiintuneita vaan koko ajan muuntuvia.

(1994, 110–115) käyttää nimityksiä retrospektiiviset näyttelyt tai *one-man-exhibitions*. Yhteisnäyttely viittaa tässä kahden taiteilijan näyttelyihin. Taiteilijaryhmien järjestämät näyttelyt viittaavat selvästi taiteellisesti ja ohjelmallisesti ryhmäytyneen joukon järjestämiin näyttelyihin, kuten Die Brücke -ryhmän näyttelyihin, jotka ovat eroteltavissa yhdistyksistä. Muut näyttelyt sisältävät ne näyttelyt, jotka eivät sovi edeltäviin kategorioihin mutta joista kuitenkin on riittävästi tietoa, jonka perusteella niitä ei olisi perusteltua kategorisoida myöskään tuntemattomiksi. Tällaisia näyttelyitä on esimerkiksi vuoden 1901 *Ausstellung von alten und neuen Künstlerlitographien aller Länder im Deutschen Buchgewerbehaus* Leipzigissä ja Kaiser-Wilhelm-Museummin vuonna 1902 järjestämä *Nordische Kunstausstellung* Krefeldissä, koska näitä määrittää enemmän se, että ne ovat museoiden järjestämiä teemallisia ryhmänäyttelyitä, kuin että niiden järjestäjinä olisi selkeitä valtioon liittyviä elimiä. Tähän kategoriaan olen lisännyt myös gallerioiden järjestämät ryhmänäyttelyt. (Moen 2025, 11.) Yhtä Munchin näyttelyä ei ollut näillä tiedoilla mahdollista luokitella riittävällä varmuudella yksityisnäyttelyksi, minkä vuoksi luokittelin sen tuntemattomaksi.

Yksityisnäyttelyiden kategoria on näistä laajin ja heterogeenisin. Koska 1800-luvun lopun käsitys yksityisnäyttelystä oli vielä muotoutumassa, se eroaa väistämättä siitä, millaiseksi ilmiö on 1900-luvun aikana vakiintunut ja miten selvärajaiseksi se nykyään mielletään. Ward (1991, 599–600) kuvailee yleisesti 1800-luvun lopun näyttelykentän moninaisuutta ja laajaa kirjoa. Hän esittää, että galleristit, taiteilijayhdistykset ja taiteilijat, eli julkisiin näyttelyjärjestäjiin nähden vaihtoehdot toimijat, kokeilivat aktiivisesti vaihtoehtoisia ripustuksia ja etsivät uusia tiloja. Käytännöt ja käsitykset näyttelyistä ja niiden yhteydessä käytetyistä tiloista vaihtelivat ja muokkaantuivat tiuhaan. (Mt. 599.) Tämän vuoksi en ole pitänyt perusteltuna rajata tätä näyttelykategoriaa kovin tarkasti. Olen pitänyt kriteerinä esimerkiksi näyttelyn nimeä, silloin kun se on selvästi viitannut käsitykseen yhden taiteilijan ripustuksesta, joka luo itsessään kokonaisuuden (kuten *Axel Galléns Gemälde Ausstellung, Munchs Sonderausstellung*, ks. liite 1). Muina kriteereinä olen pitänyt erillistä ripustusta (esimerkiksi Leonhard Boldtin ateljeeripustus, jossa Munchin *Lindefrisen* oli esillä miltei vuoden ja Hotel Augustan Munchin teosten ripustus). Nämä esimerkit havainnollistavat myös näyttelypaikkaan liittyvää problematiikkaa. Esimerkiksi Kneher (1994, 346) ei laske Hotel Augustan ripustusta varsinaiseksi näyttelyksi tilan vuoksi. Yksityisnäyttelyiden (niin kuin myös yleisesti vakiintuneiden näyttelyinstituutioiden ulkopuolella järjestettyjen näyttelyiden) kenttä on kuitenkin vuosisadanvaihteessa niin muotoutuva ja siten moninainen, ettei sen vuoksi ole nähdäkseni mielekäästä tehdä tarkkoja kriteerejä käytetyille tiloille. Esimerkiksi Die Brücke -ryhmän vuodenvaihteen 1906–1907 näyttely, johon Munch ja Gallen-Kallela kutsuttiin, järjestettiin Karl Max Seifertin lampputehtaan esittelytilassa. Muita kriteerejä ovat olleet maininnat kritiikeissä tai kirjeissä, joissa selvästi on puhuttu tietyn henkilön näyttelystä, tai vastaavasti ”minun näyttelystäni”. Yksityisnäyttelyn kategoriassa on siis mukana näyttelyitä, joiden tilassa tai tiloissa ei ole ollut muiden taiteilijoiden teoksia samanaikaisesti esillä sekä näyttelyitä, joissa on ollut muidenkin teoksia esillä esimerkiksi eri saleissa tai eri seinillä, mutta

joissa on kuitenkin viitteitä siitä, että yhden taiteilijan ripustus on muodostanut oman, erillisen kokonaisuutensa. Kategoriaan sisällyttämäni gallerianäyttelyt, joissa on ollut yhtäaikaaisesti muidenkin teoksia esillä, olen kuitenkin erottanut gallerioiden ryhmänäyttelyistä, joissa eri taiteilijoiden teoksia on mainostettu yhtenä kokonaisuutena.

Secession-yhdistysten näyttelyt tulisi edellä mainittujen näyttelykategorioiden lailla nähdä seurauksena näyttelykentässä tapahtuneesta suuresta organisatorisesta muutoksesta, jolloin perinteisten ja vakiintuneiden (usein taideakatemioiden liittyvien) näyttelyinstituutioiden rinnalle kehittyi vaihtoehtoisia näyttelyinstituutioita (Jensen 1994, 167). Secessionejä on pidetty yleiseurooppalaisena vuosisadanvaihteen ilmiönä, mutta vastaavaa ohjelmallista perinteistä eroamista ja uuden perustamista esiintyi Euroopan ulkopuolellakin (mt.). Tässä tutkimuksessa eri Secession-näyttelyt on koottu yhdeksi kategoriaksi, vaikka ne ovat eri Secession-yhdistysten järjestämiä eivätkä siten ole suoraan verrannollisina keskenään (Moen 2025, 12). Ralph Gleis ja Ursula Storch (2024) ovat kiinnostavasti käsitelleet Münchenin, Berliinin ja Wienin Secessionejä yhdessä ja vertailleet niiden perustamisvaiheita ja toimintaa. He osoittavat, että eri Secessionit ja niiden jäsenet pitivät keskenään yhteyttä. Mielenkiintoista on, että eri Secessionit ”kierrättivät” tarkoituksellisesti tiettyjä kansainvälisten taiteilijoiden teoksia näyttelyissään (kirjoittajat mainitsevat tässä yhteydessä Munchin yhtenä esimerkkinä Ferdinand Hodlerin lisäksi). (Mt. 29–30.) Yhteinen kategoria on silti tässä yhteydessä perusteltu, koska Secession-yhdistysten näyttelyt olivat tärkeä osa muuttuvaa näyttelykenttää ja siten eri Secession-yhdistykset olivat keskeinen vuosisadanvaihteen vaihtoehtoinen näyttelyjärjestäjä.

Nämä Munchin ja Gallen-Kallelan expografioista tunnistettavat näyttelykategoriat kuvaavat hyvin vuosisadanvaihteen laajentuvaa ja monipuolistuvaa näyttelykenttää (Moen 2025, 11). Harrison ja Cynthia White (1965) kuvasivat tunnetusti taidekentän kokemaa muutosta käsitteellä *Dealer-Critic-system* viitaten taidekauppojen ja gallerioiden kasvavaan asemaan näyttelyiden järjestäjinä. ’Virallisen’ käsitteellä olen halunnut erottaa suuret, vakiintuneet näyttelyt muista vuosisadanvaihteen taiteilijayhdistysten järjestämistä näyttelyistä, jotka alkoivat yleistyä vaihtoehtoisina näytteille asettamisen paikkoina. Esimerkiksi Secession-yhdistykset muodostuivat, kun taiteilijat erosivat ohjelmallisesti vakiintuneista yhdistyksistä perustaakseen uuden (Gleis & Storch 2024, 20). Näyttelykategoriat ovat kuitenkin tulkintani tulosta eli ne eivät esiinny aineistossa sellaisenaan. Ne toimivat työkaluina tarkastella aineistoa, mutta aineiston jakautuminen näihin eri kategorioihin ei ole yksiselitteistä. Edellä käsittelemäni yksityisnäyttelyn kategoria on hyvä osoitus tästä. Toinen esimerkki on taiteilijoiden expografioissa esiintyvät näyttelyt, joissa on yhtä aikaa usean eri kategorian

piirteitä, kuten Secession-yhdistysten järjestämät yksityisnäyttelyt (Moen 2025, 12).⁵³ Luokittelin nämä yksityisnäyttelyiksi, koska järjestäjätahosta huolimatta näyttelymuotoa kuvaa kuitenkin paremmin vaihtoehto yksityisnäyttely. Kategorisointia haastoivat myös näyttelyt, joista oli saatavilla vain vähän tietoa. (Mt.)

Taulukot 5 ja 6 esittävät tulokset näyttelytyyppien kategorisoinnista. Vaikka taiteilijoiden näyttelymäärät eroavat huomattavasti toisistaan, on itse näyttelytoiminnassa yhtäläisyyksiä ja samankaltaisia painotuksia (Moen 2025, 12). Ensimmäiseksi on kiinnostavaa huomata, että molemmilla taiteilijoilla on vain kaksi yhteisnäyttelyä, mikä tarkoittaa, etteivät he asettaneet kenenkään muun kanssa kahdenkeskisesti teoksia esille tämän ajallisen ja maantieteellisen rajauksen sisällä. Toiseksi taiteilijat osallistuivat näiden kategorioiden perusteella vähiten virallisiin, vakiintuneisiin näyttelyihin, mutta on kiinnostavaa, etteivät he kuitenkaan täysin hylänneet tätä näyttelymuotoa. Sen sijaan kun taiteilijat osallistuivat ryhmänäyttelyyn tai ylipäänsä näyttelyyn, joka oli toisen toimijan järjestämä, oli se todennäköisimmin jonkin Secession-yhdistyksen järjestämä. (Mt. 12–13, 22.) Secession-näyttelyiden osuus kaikista Gallen-Kallelan näyttelyistä on 24% ja Munchin 25,5% (ks. taulukot 5 ja 6). Munchin näyttelytyyppien osuuksissa on otettava huomioon hänen yksityisnäyttelyidensä suuri määrä, joka on melkein puolet hänen näyttelyidensä kokonaismäärästä ja joka siten vaikuttaa muiden näyttelyiden osuuksiin (mt. 12). Esimerkiksi jos Munchin yksityisnäyttelyitä ei oteta huomioon, hänen Secession-näyttelyidensä osuus on kaikista näyttelyistä 41%. Gallen-Kallelalla vastaava luku olisi 30%. Munch vaikuttaa siten osallistuvan hieman useammin Secession-yhdistysten näyttelyihin kuin Gallen-Kallela, mutta heidän toimintansa vaikuttaa silti olevan yleisesti ottaen varsin vertailukelpoista. Kaikkein suurin ero taiteilijoiden näyttelytoiminnassa on havaittavissa yksityisnäyttelyiden määrässä (mt. 12–13). Munchin yksityisnäyttelyiden osuus kaikista tarkastelujakson näyttelyistä on miltei puolet: 32 näyttelyä hänen 71 näyttelystään on yksityisnäyttelyitä eli 45,1%. Gallen-Kallelalla on sen sijaan vain 5 yksityisnäyttelyä, mutta ne muodostavat silti viidesosan eli 20% hänen näyttelyidensä kokonaislukumäärästä. (Ks. taulukot 5 ja 6.) Gallen-Kallelan näyttelytoiminnassa esiintyy toisaalta huomattavasti enemmän taiteilijaryhmien järjestämiä näyttelyitä kuin Munchilla, ja tarkastelen sitä seuraavaksi lyhyesti tarkemmin.

Gallen-Kallelan osallistuessa viiteen Die Brücke-ryhmän⁵⁴ näyttelyyn Munchin näyttelyhistoriasta vuosilta 1895–1910 puuttuvat kokonaan Die Brücke sekä ylipäänsä taiteilijaryhmät näyttelyn

⁵³ Kummankin taitelijan näyttelyhistoriassa on Secession-yhdistyksen järjestämä yksityisnäyttely. Verein bildender Künstler Dresden (varhainen Secession, joka perustettiin vuonna 1894) järjesti Gallen-Kallelan yksityisnäyttelyn vuonna 1895 Dresdenissä, kun taas tšekkiläiseksi Secessioniksi luonnehdittu Mánes (*Spolek výtvarných umělců Mánes*) järjesti Munchin yksityisnäyttelyn Prahassa vuonna 1905.

⁵⁴ Künstlergruppe Brücke perustettiin Dresdenissä vuonna 1905. Taiteilijaryhmän perustajajäsenet Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl sekä Karl Schmidt-Rottluff olivat nuoria arkkitehtuurin opiskelijoita. (Valkonen 1973, 44, 45; Moeller 2009a, 12.)

järjestäjinä (Moen 2025, 13). On huomionarvoista, että molemmat taiteilijat kutsuttiin Die Brücken vuodenvaihteessa 1906–1907 järjestämään näyttelyyn Lampenfabrik Karl Max Seifertissä Dresden-Löbtaussa, joka oli vasta ryhmän toinen näyttely ja jossa oli tarkoitus esittää puupiirroksia (ks. Eggum 1978, 17; Wietek 1968, 18). Kuten expografiasta voi nähdä, Gallen-Kallela osallistui tähän näyttelyyn ja Munch ei, ja vastaavasti Gallen-Kallelasta tuli ryhmän jäsen vuonna 1907, kun taas Gerhard Wietekin (1968, 4) ja Arne Eggumin (1978, 22) mukaan Munchille ei koskaan tarjottu jäsenyyttä. Gallen-Kallela esiintyy ainakin kahdessa ryhmän jäsenluettelossa (*Mitgliederkarte der Brücke*) (kuva vuoden 1907 jäsenluettelosta, jossa Gallen-Kallela esiintyy, ks. Ketterer Kunst 2022, 5; kuva vuoden 1909 jäsenluettelosta, jossa Gallen-Kallela esiintyy ks. Reidemeister 1972, 24).⁵⁵ Molemmat jäsenluettelot ovat Ernst Ludwig Kirchnerin puupiirroksia vuosilta 1907 ja 1909, ja Gallén mainitaan niissä AM-listassa eli aktiivisten taiteilijajäsenten joukossa. Gallen-Kallela esiintyy myös vuonna 1909 Die Brücken vuosisalkussa, niin kutsutussa *Jahresmappe* -kansiossa (kuva salkusta ja Gallen-Kallelan *Kalman kukka* -teoksesta ks. Ketterer Kunst 2022, 47, 49). Silti Munch liitetään vahvasti varhaiseen 1900-luvun alun saksalaiseen ekspressionismiin ja erityisesti taiteilijaryhmään Die Brücke (Anttonen 2006, 120; Moeller 2009a, 20–21; Moeller 2009b, 131, 132). Munchin taiteen vaikutusta tuodaan lisäksi herkemmin esiin ja osoitetaan rohkeammin kuin Gallen-Kallelan vaikutusta, myös suomalaisessa kirjallisuudessa (ks. esimerkiksi Kaisla & Pusa 1993). Arne Eggumin (1978, 34)⁵⁶ mukaan Munchin saamien Die Brücken näyttelykutsujen merkitystä on yleisesti yliarvioitu, mitä tässä saatu tulos näyttelyhistorioiden tarkastelusta näyttää tukevan, kun taas Moeller (2009b, 132) pitää Die Brücken lähettämiä näyttelykutsuja olennaisina osoituksina Munchin asemasta. Kun näyttelykutsuja on pidetty keskeisen merkityksen tai arvostuksen osoituksina, on mielekästä tarkastella Gallen-Kallelan suhdetta Die Brücke uudelleen.

Toinen tapa tarkastella näyttelytoiminnan luonnetta on tutkia sitä sosiaalisen levinneisyyden mukaan: esimerkiksi sen pohjalta, kuinka monta eri näyttelyjärjestäjää Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyhistorioissa esiintyy ja osoittautuuko jokin näistä toimijoista enemmän keskeisemmäksi kuin muut. Tässä käytetyn expografian mukaan Gallen-Kallelalla on 17 eri järjestäjätahoa ja Munchilla 42 (ks. liite 1). Gallen-Kallelan 25 näyttelyä ovat siis 17 eri toimijan järjestämiä, kun taas Munchin 71 näyttelyä ovat 42 eri toimijan järjestämiä. Näyttää siis siltä, että Munch osallistui hieman useammin samojen näyttelyjärjestäjien näyttelyihin kuin Gallen-Kallela (ks. liite 1; Moen 2025, 13). Taho, jonka näyttelyihin Gallen-Kallela osallistuu useimmin – viisi kertaa – on taiteilijaryhmä Die Brücke (ks. liite

⁵⁵ Kiitokseni Jari Kyljärvelle näiden lähteiden jakamisesta. Kirchnerin kaksi *Mitgliederkarte der Brücke* -puupiirrosta dokumentoivat Gallen-Kallelan osallisuutta Die Brücke -ryhmän toimintaan.

⁵⁶ Eggum (1978, 17) huomauttaa, ettei pelkästään näyttelyyn kutsuminen sellaisenaan suoraan kerro ”henkisestä yhteydestä”. Hän mieltää Die Brücke-ryhmän kirjeet suhteellisen neutraaleiksi ja imartelemattomiksi ja toteaa myös, että niissä tarjottiin Munchille varsin vaatimatonta teosmäärää. Eggum kysyy lisäksi, miksei Munchille tarjottu jäsenyyttä, jos Die Brücke olisi todella halunnut Munchin osallistuvan näyttelyyn. (Mt. 22.) Yksi syy voi olla se, että Munch ei koskaan osallistunut näyttelyihin, toisin kuin Gallen-Kallela, joka osallistui näyttelyihin ja tapasi Die Brücken taiteilijoita ennen jäsenkutsun saamista (Moen 2025 16).

1; mt. 22). Tämä on itse asiassa ainoa toimija, jonka näyttelyyn Gallen-Kallela osallistuu useammin kuin kahdesti. Die Brücken jälkeen näyttelyhistoriassa on yhteensä neljä tahoa, joiden näyttelyihin Gallen-Kallela osallistuu kahdesti: Kunstsalon Eduard Schulte, Wienin Secession, Szépművészeti Múzeum ja Kaiser-Wilhelm-Museum. Kaikkien muiden 12 toimijan näyttelyihin Gallen-Kallela osallistuu vain kerran. Siksi myös nämä neljä nousevat Gallen-Kallelalle keskeisemmiksi kuin muut hänen näyttelytoiminnassaan esiintyvät tahot. Munch taas osallistuu tyypillisimmin Berliinin Secessionin (10 näyttelyä) ja Paul Cassirerin (8) järjestämiin näyttelyihin, mutta Bremen Kunsthallekin (4) esiintyy keskeisenä järjestäjätahona. Myös Munchin näyttelyhistoriasta on monia toimijoita, joiden näyttelyihin hän osallistuu 1–2 kertaa, mutta joukossa on kuitenkin merkittävä määrä tahoja, joiden näyttelyihin hän osallistuu toistuvasti.

Galleristit ja taidekauppiat, joiden kanssa taiteilijat asettivat useammin kuin kerran esille ovat Munchin osalta Paul Cassirer (8), Galerie Commeter (2) ja Kunstsalon Eduard Schulte (2), kun taas Gallen-Kallelan osalta vain Kunstsalon Eduard Schulte (2) (ks. liite 1). Paul Cassirer⁵⁷ (1871–1926) oli saksalainen taidekauppias ja kriitikko ja Kunstsalon Paul Cassirerin perustaja.⁵⁸ Cassirer järjesti Berliinin ja Hampurin liikkeissään useita yksityisnäyttelyitä Munchin teoksista vuodesta 1903 eteenpäin. Tämä aika näyttäytyy Munchin näyttelyhistoriassa käännekohtana, jonka jälkeen sekä hänen yksityisnäyttelyidensä että kaikkien näyttelyidensä kokonaislukumäärä alkaa kasvaa (Moen 2025, 13). Galerie Commeter (myös Kunsthandlung Commeter, Commetersche Kunsthandlung) toimi myös Hampurissa ja oli perustettu jo vuonna 1821. Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyhistorioissa esiintyy samoja toimijoita. Kunstsalon Eduard Schulte (myös Galerie Eduard Schulte, Kunsthandlung Eduard Schulte, Salon Schulte) esiintyy kahdesti näyttelyjärjestäjänä molempien taiteilijoiden näyttelyhistoriassa. Taidekaupan perusti alun perin Eduard Schulte (1817–1890), jolla oli ensin liike Düsseldorfissa mutta joka aloitti vuonna 1886 toiminnan myös Berliinissä (Meister 2005, 101–102). Hänen kuolemansa jälkeen hänen poikansa Hermann Schulte (1850–1940) ja Eduard Schulte jr. (1856–1936) jatkoivat gallerian toimintaa (Galerie Eduard Schulte. Museum-Digital Brandenburg [www-sivu](http://www.sivu)). Mielenkiintoista on, että Kunstsalon Eduard Schulte järjesti sekä Munchin että Gallen-Kallelan yksityisnäyttelyt samana vuonna kahdesti: ensimmäisen kerran vuonna 1902 ja toisen kerran vuonna 1906 (Moen 2025, 13). Molemmat näyttelyt järjestettiin Berliinissä ja Eduard Schulten

⁵⁷ Olen luokitellut Paul Cassirerin yhdeksi toimijaksi, vaikka hän järjesti Munchin näyttelyitä molemmissa gallerioissaan, sillä varsinainen toimija on silti sama. Sen sijaan, jos esimerkiksi Paul Cassirer on järjestänyt uuden toimijan kanssa näyttelyn, olen laskenut tämän uuden toimijan uudeksi näyttelyjärjestäjäksi, koska näyttelyn myötä Munchin näyttelyhistoriaan on kertynyt uusi toimija. Erityisesti Bruno ja Paul Cassirerin ja Commeterin yhteydessä on myös joissain tapauksissa epäselvää, missä määrin he ovat osallistuneet näyttelyyn varsinaiseen järjestämiseen ja missä määrin se kuului heidän yksinoikeudellisiin myynti- ja näyttelysopimuksiensa mukaisiin tehtäviin.

⁵⁸ Raphael Gleisin ja Ursula Storchin (2024, 30) mukaan Secession-yhdistysten sihteerit hoitivat myös yhdistysten välistä kirjeenvaihtoa, ja Berliinin Secessionin sihteerinä toimi Paul Cassirer. Tämä on mielenkiintoinen huomio liittyen Cassirerin toimijuuden merkitykseen Munchin näyttelytoiminnan kannalta, mikä ansaitsisi lisää tutkimusta.

kuoleman jälkeen, mikä tarkoittaa, ettei toimija varsinaisesti ole Eduard Schulte. Meister (2005, 101) kirjoittaa, että Kunsthandlung Schulden taidekauppatoiminta siirtyi vuonna 1891 Unter den Linden 4a:sta Unter den Linden 1:een, ja taas uusiin tiloihin vuonna 1904. Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyt on siis järjestetty näissä taidekaupan uusissa tiloissa. Hermann Schultesta löytyy maininta, että hän avasi uusia liikkeitä Berliiniin ja Kölniin (Hermann Schulte. eMunch.no -www-sivu.), mutta myös toisella veljellä oli keskeinen rooli taidekaupassa, mihin palaan seuraavassa alaluvussa uudelleen. Toinenkin galleria, dresdeniläinen Kunstsalon Emil Richter, asetti molempien taiteilijoiden teoksia esille: Munchin teoksia vuonna 1902 ja Gallen-Kallelan vuonna 1905 (Moen 2025, 13).⁵⁹ (Ks. liite 1.)

3.2 Näyttelyprofileista ja taiteilijastrategioista

Suurin havaitsemani ero taiteilijoiden näyttelytoiminnassa on, kuten todettu, Munchin yksityisnäyttelyiden korkea lukumäärä (Moen 2025, 12–13, 20). 45,1% Munchin näyttelyistä on yksityisnäyttelyitä, kun taas Gallen-Kallelalla yksityisnäyttelyt muodostavat vain viidesosan hänen näyttelyidensä kokonaislukumäärästä. Munchin yksityisnäyttelyiden määrä kasvaa erityisesti vuodesta 1903 eteenpäin, ja samana vuonna Paul Cassirer järjesti Munchin ensimmäisen yksityisnäyttelyn galleriassaan (Moen 2025, 20; ks. liite 1). Munch solmi vuonna 1904 sopimuksen grafiikkansa yksinoikeuksista Saksassa Paul Cassirerin serkun, kustantaja Bruno Cassirerin (1872–1941) kanssa, ja sopimus kesti vuoteen 1907 asti (Næss 2004, 276, 283, 343; Kneher 1994, 366).⁶⁰ Paul ja Bruno Cassirer toimivat molemmat Berliinissä ja he perustivat alkuun sekä taidekaupan 'Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer' että kustantamon 'Bruno & Paul Cassirer', minkä lisäksi he toimivat molemmat Berliinin Secessionin sihteereinä (Mahler 2019). Vuoden 1901 jälkeen Paul Cassirer siirtyi kuitenkin johtamaan taidekauppaa ja Bruno Cassirer kustantamoa (mt.). Paul Cassirer järjesti silti sopimuskauden aikana runsaasti Munchin teosten näyttelyitä gallerioissaan Berliinissä ja Hampurissa. Olisi siksi syytä selvittää lisää Munchin grafiikan oikeuksien sopimuksesta sekä Paul Cassirerin mahdollisesta roolista siinä ja Munchin edustajana. Seuraavana vuonna Munch solmi yksinoikeudellisen sopimuksen maalaustensa osalta Galerie Commeterin kanssa, ja vuosina 1905–1907 Commeter vastasi Munchin maalausten myynnistä ja näytteille asettamisesta Saksassa (Stein 2022, 1423). Nämä kaksi toimijaa, Paul Cassirer ja Galerie Commeter, erottuvat selvästi Munchin näyttelyhistoriassa: pelkästään vuosina 1903–1907, sopimuskausien aikana, toimijat järjestivät omissa

⁵⁹ Tämä Munchin Emil Richterillä järjestetty näyttely on luokiteltu tuntemattomaksi, koska en ole löytänyt riittävästi aineistoa, jotta voisin luokitella sen yksityisnäyttelyksi.

⁶⁰ Kirjoitin artikkelissani, että Munch oli solminut grafiikan sopimuksen taidekauppiaan Paul Cassirerin kanssa, mutta sen jälkeen käsiini saamaani aineiston perusteella vaikuttaa todennäköisemmältä, että sopimus on tehty Bruno Cassirerin kanssa (ks. Moen 205, 13, 20). On kuitenkin esitetty, että Paul Cassirerilla olisi ollut oikeudet Munchin grafiikkaan (ks. Bernardi 2023, 17). Olisi siksi myös hyvä tutkia lisää Munchin grafiikan sopimuksia ja selvittää Paul Cassirerin mahdollista roolia siinä.

gallerioissaan 19% eli vajaan viidesosan Munchin kaikkien yksityisnäyttelyiden kokonaismäärästä vuosien 1895–1910 välillä (ks. liite 1). Gallen-Kallelan näyttelyhistoriassa ei ole havaittavissa vastaavaa selvää edustusta ja sen vaikutusta näyttelytoimintaan. On esitetty, että Gallen-Kallelaa edusti Berliinissä taidekauppias Eduard Schulte (Moeller 2011, 44–52; Wietek 1968, 9). Olisi mielenkiintoista selvittää, mitä edustaminen tässä yhteydessä merkitsi. Joka tapauksessa on kuitenkin mielekkäämpää sanoa, että Kunstsalon Eduard Schulte edusti Gallen-Kallelaa, kuin Eduard Schulte ilman tarkempaa erottelua.

Gallen-Kallelan kirjekokoelmassa on 14 kirjettä Kunstsalon Eduard Schultelta tai itse Eduard Schultelta Gallen-Kallelalle vuosien 1902–1906 väliltä. Kirjeiden lukumäärä tukee Moellerin ja Wietekin mainintoja siitä, että ”Eduard Schulte” liittyi aktiivisesti Gallen-Kallelan näyttelytoimintaan ja taidekauppiasana siten todennäköisesti jonkinlaiseen edustukseen tai näyttelyiden järjestämiseen. Gallen-Kallelalle saapuneet kirjeet Kunstsalon Eduard Schultelta on kuitenkin miltei poikkeuksetta allekirjoitettu ”Eduard Schulte” (ks. esim. Kunstsalon Eduard Schulten kirje Akseli Gallen-Kallelalle 12.8.1902 ja 28.2.1906, KA). Kirjeiden vuosiluvut osoittavat, että toinen veljistä oli aktiivinen Gallen-Kallelan näyttelytoimintaan liittyen, mutta allekirjoitus ilman merkintää jr., lisää sekaannuksien mahdollisuuksia. Koska taidekaupan toimintaan on kuulunut ainakin kolme eri henkilöä, olisi tärkeää erotella henkilöt tarkemmin tai vaihtoehtoisesti puhua yleisellä tasolla siitä, että Gallen-Kallelan Berliinin edustajana toimi Kunstsalon Eduard Schulte. Kirjekokoelmassa säilyneet kirjeet voisivat auttaa vastaamaan kysymykseen, miten varsinainen edustus ilmeni ja mitä edustaminen tarkoitti tässä yhteydessä. Tätä ei ollut enää tämän tutkielman yhteydessä mahdollista tutkia. Gallen-Kallelan näyttelyhistoriaan on kuitenkin merkitty vain kaksi Kunstsalon Schulten järjestämää yksityisnäyttelyä (vuosina 1902 ja 1906) (ks. liite 1). Luvun alhaisuutta havainnollistaa esimerkiksi se, että Kunstsalon Schulte on järjestänyt myös kaksi Munchin yksityisnäyttelyä, vaikkei mainintaa gallerian Munchin edustuksesta ole tullut vastaan. Itse galleriassa pidettyjen Gallen-Kallelan näyttelyiden lukumäärä jää siis alhaiseksi. Wietek (1968, 9) huomauttaa kuitenkin, että Schulte on saattanut toimia ja myötävaikuttaa Gallen-Kallelan näyttelytoimintaan myös muissa kaupungeissa. Tällöin Schulten edustustyö on saattanut ilmetä muillakin tavoin kuin näyttelyiden järjestämisenä omassa galleriassa. Kirjeiden määrä kieli kuitenkin aktiivisemmasta edustuksesta kuin vain kahden näyttelyn järjestämisestä. Lisäksi Moeller (2011, 50) huomauttaa, että müncheniläisen Secession-yhdistys Phalanxin näyttely, johon Gallen-Kallela osallistui vuonna 1902, järjestettiin Berliinissä juuri Kunstsalon Schultessa. Lopulta herää kysymys, onko tässä expografiassa kaikki Schulten järjestämät näyttelyt Gallen-Kallelan teoksista vai voiko näiden lisäksi olla ollut muita näyttelyitä tai ripustuksia?

Taidegalleriatoiminta oli vasta muotoutumassa vuosisadanvaihteessa (White & White 1965, 10, 94–95, 98–99, 124–125, 160; Galenson & Jensen 2002, 5–7, 17, 20) joten on muistettava, että galleriakentällä toimimisen merkityksestä on täytynyt ollut epävarmuutta. Munch ei tunnetusti ollut

tyytyväinen Bruno Cassirerin ja Commeterin kanssa tehtyihin sopimuksiin (Næss 2004, 294, 343, 335, 331–332, 337–338). Patricia G. Berman (2017, 47) esittää, että Munch jopa päätti sopimukset ennaikaisesti, mikä osoittaa taiteilijan tyytymättömyyttä järjestelyihin. Näin ollen Munch on kokeillut näyttelykentällä toimimista muotoutuvan taidekaupan ja sen edustukseen liittyvän uuden ilmiön kanssa, mutta päättänyt sittemmin jatkaa yksin (Moen 2025, 21). Silti tällä yhteistyöllä näyttää olleen merkittävä vaikutus Munchin näyttelyiden määrällisessä kasvussa. Todennäköisesti Munchin yhteistyö kyseisten taidekauppiaiden kanssa on laajentanut hänen verkostoaan ja kasvattanut hänen taiteensa levikkimahdollisuuksia siitä huolimatta, ettei hän itse ollut tyytyväinen sopimuksiin. (Mt.) Claire Bernardi (2023, 17) on tulkinnut, että Munchin tyytymättömyys hänen teos- ja näyttelysopimuksiinsa saattaa kertoa siitä, että taiteilija on halunnut itse vaikuttaa ja hallita teostensa koordinoimista. Tapaus havainnollistaa hyvin, ettei taiteilijastrategian tarkastelua ole siksi mielekäästä rajata pelkästään taiteilijan tietoisesta toiminnan seurauksiin. Myös sattumilla ja tiedostamattomilla valinnoilla voi olla vaikutuksia, jotka muodostuvat vasta pidemmällä aikavälillä merkittäviksi.

Toinen selkeä ero taiteilijoiden näyttelytoiminnassa liittyy heidän suhteeseensa taiteilijaryhmiin ja erityisesti Die Brückeeseen. Expografiassani Munchilla ei ole yhtäkään taiteilijaryhmän järjestämää näyttelyä, kun taas Gallen-Kallelan kaikki viisi tällaista näyttelyä ovat Die Brücken järjestämiä. Näin ollen ryhmä nousee toimijaksi, jonka kanssa tai jonka näyttelyissä Gallen-Kallela asettaa teoksiaan useinten esille (Moen 2025, 22). Vaikka Gallen-Kallela oli ryhmän jäsen, ei hän silti ollut mukana ryhmän ydintoiminnassa ja hänen, niin kuin myös Munchin, on tulkittu pitäneen tietynlaista etäisyyttä ryhmään (Kaisla 1994; Wietek 1968).⁶¹ Aiemmassa tutkimuksessa on tuotu esiin mahdollisia syitä tähän. Yksi näistä on taiteilijoiden ikäero, jonka myös Munchin kohdalla on arveltu selittävän hänen osallistumattomuuttaan, ja toisena mahdollisena syynä on pidetty sitä, että vakiintunut ja menestynyt taiteilija Emil Nolde (1867–1956) erosi ryhmästä vuonna 1907 (Kaisla 1994, 152; Wietek 1968, 23; Eggum 1978, 20).⁶² Nähdäkseni Gallen-Kallelan pitämä etäisyys ei johtunut siitä, ettei hän ymmärtänyt taiteilijaryhmän edustamaa uutta väritaidetta, niin kuin Olli Valkonen (1973, 46) on

⁶¹ Tapauksia, joita pidetään osoituksina siitä, ettei Gallen-Kallela lähtenyt ”kunnolla mukaan” ryhmän toimintaan, on esimerkiksi se, ettei hän lähettänyt maalauksia ryhmän näyttelyihin, vaikka niitä pyydettiin varta vasten, sekä sitä, että hän lähetti vuosisalkkuun 1909 noin 14 vuotta vanhan kuva-aiheen (*Kalman-kukka*) ilman signeerausta ja lopuksi sitä, ettei hän aina vastannut ryhmän kirjeisiin (Kaisla 1994, 151, 152; Wietek 1968, 10, 24). Se, miksei Gallen-Kallela esimerkiksi lähettänyt maalauksia, joita ryhmä erikseen toivoi, voi tosin johtua teosten huonosta saatavuudesta: siitä, ettei taiteilijalla ollut mahdollisuutta lähettää niitä. Die Brücke -taiteilijoiden ilmoittamat määräajat näyttävät Wietekin (1968, 13–18) litteroimien kirjeiden perusteella varsin lyhyiltä.

⁶² Eggum on analysoinut Munchin suhtautumista ryhmään ja pohtinut ikäeron vaikutusta siihen. Munchin taiteilijanuran alkuvaiheessa Kristianiassa nuorempi taiteilijasukupolvi kapinoi näkyvästi vanhempaa vastaan, minkä vuoksi Eggumin mukaan Munchille olisi ollut luonnollista harkita selvästi nuorempien taiteilijoiden näyttelyyn osallistumista sen vuoksi, että hänen työnsä olisivat saattaneet siinä kontekstissa näyttäytyä passéna. Eggum muistuttaa kuitenkin, ettei Munchilla todennäköisesti ole ollut vain yhtä syytä kieltäytyä tai olla vastaamatta Die Brücken näyttelykutsuihin. (Eggum 1978, 20.)

ehdottanut.⁶³ Sen sijaan Gallen-Kallelan näyttelyhistoriaa ja -toimintaa tarkastelemalla selviää yllä mainittujen lisäksi neljäs mahdollinen syy: taiteilija ei vaikuta sitoutuvan mihinkään muuhunkaan toimijaan tämän tutkielman ajallisen ja maantieteellisen rajauksen puitteissa (Moen 2025, 16). Gallen-Kallela ei osallistu yhtä toistuvasti samojen toimijoiden järjestämiin näyttelyihin kuin Munch, vaan sen sijaan vaikuttaa navigoivan kansainvälisessä näyttelykentässä suhteellisen itsenäisesti – ja tämä voi myös selittää hänen etäisyyttään taiteilijaryhmään (mt.). On kuitenkin hyvin epätodennäköistä, että taiteilija olisi toiminut itsenäisesti sanan täydessä merkityksessä. Tässä esitetty tulos ei sulje pois mahdollisuutta, että hänen ympärillään on toiminut ihmisiä, jotka ovat vaikuttaneet hänen uraansa ja tukeneet hänen näyttelytoimintaansa. Tässä itsenäisyys viittaa itsenäisyyteen näyttelyhistoriassa esiintyviin toimijoihin nähden, toisin sanoen, ettei siinä esiinny yhtä lailla keskeisiä toimijoita, jotka systemaattisesti asettaisivat Gallen-Kallelan teoksia esille. Die Brücke muodostaa kuitenkin Gallen-Kallelan kohdalla poikkeuksen, sillä siihen Gallen-Kallela on sitoutunut vahvimmin, ja sellaisena se ansaitsee lisää tutkimusta. (Mt. 22.)

Taiteilijoiden toiminta vaikuttaa Secession-yhdistysten näyttelyiden osalta yhtäläiseltä sen suhteen, että ne muodostavat suurimman osan heidän näyttelytoiminnastaan yksityisnäyttelyiden jälkeen, mutta tässäkin on silti havaittavissa eroja. He osallistuivat esimerkiksi kolmeen keskeisimpään eurooppalaisen Secession-yhdistyksen (Wienin, Berliinin ja Münchenin) näyttelyihin, mutta Munchin toiminta keskittyy erityisesti Berliinin Secessionin ympärille, kun taas Gallen-Kallela osallistuu laajemmin eri Secession-yhdistysten näyttelyihin (Moen 2025, 14). Wienin Secession on ainoa, jonka näyttelyyn Gallen-Kallela osallistuu useammin kuin kerran, ja hän oli laajasti edustettuna Secessionin samannimisessä lehdessä sekä vuosijulkaisussa *Ver Sacrum*.⁶⁴ Gallen-Kallela ei siis vain osallistunut Wienin Secessionin näyttelyihin, vaan oli siellä vahvasti esillä. (Mt. 15, 21.) Munchia ei mainita näissä Wienin Secessionin 1900–1902 vuosialbumeissa (*Ver Sacrum* III, 1900; *Ver Sacrum* IV, 1901; *Ver Sacrum* V, 1902). Munch on sen sijaan liitetty vahvasti Berliinin Secessioniin. Hän osallistui

⁶³ Olli Valkosen (1973, 46) mukaan Gallen-Kallelan suhtautuminen Die Brückeen saattoi johtua siitä, ettei taiteilija täysin ymmärtänyt ryhmää ja sen edustamaa taidetta. Silti Valkonen kirjoittaa, että tämä etsi samaan aikaan vuosien 1907–1909 aikana tietoisesti uusia ilmaisutapoja ja pyrki uudistamaan taidettaan. Näinä vuosina Gallen-Kallelan maalausten värinkäsittely muuttui merkittävästi vaaleammaksi ja intensiivisemmäksi, minkä yhteydessä Valkonen puhuu jopa ”gallenilaisesta fauvismista”. Myös muutto Afrikkaan voidaan hänen mukaansa liittää ajan muihin primitivistisiin alkuperäisen löytämisen pyrkimyksiin. (Valkonen 1973, 45, 48.) Tämä osoittaa nähdäkseni, ettei Gallen-Kallelan pitämä etäisyys johtunut hänen kyvyttömyydestään ymmärtää uutta väritaidetta, vaan jostain muusta.

⁶⁴ Vuonna 1901 hänestä julkaistiin ennen näyttelyn avautumista Johannes Öhquistin kirjoittama laaja artikkeli lehdessä *Ver Sacrum* 1901 (Heft 22), joka sisällytettiin myös vuoden 1902 vuosijulkaisuun *Ver Sacrum* IV (Groenewald-Schmidt 2024, 10). Artikkelissa oli vahva painotus taiteilijakuvaan Gallen-Kallelasta pohjoisena taiteilijana, joka asui syvällä lumisen metsän siimeksessä, mutta se esitti myös kattavasti taiteilijan teoksia. Artikkelin yhteydessä julkaistiin 11 kuvaa Gallen-Kallelan grafiikasta, ja Gallen-Kallelan *Ex libris. Dr. Otto Engström* (1897) oli lehden kansikuvana (*Ver Sacrum* IV 1901, 373–392). Vuonna 1902 Gallen-Kallela oli mukana Secessionin V. vuosijulkaisussa, jossa yhdistyksen näyttelyvuosi on dokumentoitu. Julkaisussa on kuva hänen teostensa ripustuksesta XII näyttelyn yhteydessä ja yhdestä hänen teoksestaan (*Joukahaisen kosto*, 1897) kirjoitetaan tekstin tasolla (*Ver Sacrum* V, 1902, 34, 35).

ensimmäistä kertaa Berliinin Secessionin näyttelyyn vuonna 1902, ja vuoden 1910 loppuun mennessä hän osallistui yhteensä kymmenen kertaa yhdistyksen näyttelyihin. Gallen-Kallela näyttäytyy Wienin lisäksi aktiivisena Münchenin eri Secession-yhdistyksissä (Münchener Sezession, Freie Vereinigung ja Phalanx), mutta osallistuu vain kerran kunkin yhdistyksen näyttelyyn. Aktiivisesta ja laaja-alaisesta osallistumisesta huolimatta Gallen-Kallelan näyttelytoiminta ei osoita samanlaista sitoutumista tiettyyn Secession-yhdistykseen kuin Munchin. Tämäkin tulos viittaa siihen, että Gallen-Kallela on toiminut itsenäisemmin tarkastelemallani näyttelykentällä. (Moen 2025, 14–15, 22.)

Näyttelytoiminnan tutkimisen merkittävä tulos on nähdäkseni kuitenkin se, että Gallen-Kallelan Secession-yhdistykseen liittyvä laaja-alainen toiminta ei käy ilmi, ellei näyttelytoimintaa tarkastele kokonaisuutena. Koska taiteilija osallistui pääsääntöisesti vain kerran kunkin Secession-yhdistyksen näyttelyyn, ne muodostavat yksittäistapauksia näyttelyhistoriaan ja jäävät siten herkästi huomioitta, vaikka tosiasiallisesti toiminta on kokonaisuudessaan laaja-alaista ja varsin aktiivista. (Mt. 22–23.)

4 Berliinin *Sonderausstellung* 1895

Mielenkiintoa Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyihin lisää se, ettei heillä ole yhteisnäyttelyitä muiden taiteilijoiden kanssa tutkielman ajallisessa ja maantieteellisessä rajauksessa, kuten edellisessä luvussa kävi ilmi. Taiteilijoiden ensimmäinen, Berliinissä vuonna 1895 järjestetty yhteisnäyttely on tunnetumpi kuin myöhempi näyttely Prahassa 1910, mutta silti ensimmäisen näyttelyn järjestelyihin ja luonteeseen liittyy useita avoimia kysymyksiä. Näyttely mainitaan usein Munchin ja Gallen-Kallelan Berliinissä viettämän ajan yhteydessä: se alkaa esiintyä Suomessa lehtikirjoituksissa 1930-luvulta lähtien Gallen-Kallelan kuoleman jälkeisissä taiteilijan elämää tai kansainvälistä toimintaa kertaavissa kirjoituksissa ja erityisesti 1970-luvulta eteenpäin. Tämän jälkeen näyttely mainitaan toistuvasti myös näyttelyjulkaisuteksteissä, jotka käsittelevät joko Munchia tai Gallen-Kallelaa.⁶⁵ Näyttelyä on käsitelty tarkemmin esimerkiksi Onni Okkosen (1949, 1961) monografiassa ja norjalaisen taidehistorioitsijan sekä Munchin ystävän Jens Thiisin (1933) monografiassa, Salme Sarajas-Kortteen (1966) väitöskirjassa, Minna Turtiaisen (2014a) ja Lin Stafne-Pfistererin (2014) artikkelissa. Selvitän alkuun, miten näyttely järjestettiin ja miten yhteisnäyttely ymmärrettiin. Kokoan tähän lukuun Berliinin *Sonderausstellungista* eri yhteyksissä kirjoitettuja tulkintoja luodakseni kattavan kokonaiskuvan saatavilla olevasta tiedosta. Tämän ja näyttelystä jäljelle jääneen aineiston perusteella selvitän lopuksi, missä määrin näyttelyä voidaan pitää yhteisnäyttelyinä.

Munch ja Gallen-Kallela tutustuivat toisiinsa Berliinissä, missä he työskentelivät yhtä aikaa vuoden 1895 alussa. Taiteilijat olivat kuitenkin tietoisia toisistaan ennen tätä todennäköistä ensimmäistä tapaamistaan: Salme Sarajas-Korte on tutkinut väitöskirjassaan Adolf Paulin Gallen-Kallelalle lähettämiä kirjeitä, ja niissä Paul toimii keskeisenä tiedonvälittäjänä taiteilijoiden välillä. Paul välitti esimerkiksi terveisiä taiteilijoilta toisilleen, ja keväällä 1894 hän lähetti Gallen-Kallelalle Stanislaw Przybyszewskin kirjoittaman Munch-esseen⁶⁶ ja vastavuoroisesti myöhemmin Gallen-Kallelan teoksia Berliiniin, ainakin *Probleemin* luonnoksen ja muutamia tuntemattomia piirustuksia (Sarajas-Korte 1996, 269, 307, 308, 318–319). Paulin mukaan Gallen-Kallelan Berliiniin tulo ilahdutti Munchia, joka kunnioitti tätä suuresti, ja ”Munch [oli] luvannut kaikin tavoin tukea Gallénin näyttelyä” (mt. 318–319). Sarajas-Kortteen mukaan se, että Gallen-Kallela oli aikonut poiketa matkallaan Berliiniin Tukholmassa nähdäkseen Munchin näyttelyn, kertoo arvostuksen molemminpuolisuudesta, vaikkei matkasuunnitelma toteutunutkaan. Silti Gallen-Kallela kirjoittaa tunnetusti Berliinistä kotiin

⁶⁵ 1970-luvulla näyttelyn kasvavia mainintamääriä lehtikirjoituksissa selittävät näyttelyhankkeet. Vuonna 1977 kerrottiin esimerkiksi, että Gallen-Kallelan Museossa suunniteltiin Munch-museon kanssa Munchin ja Gallen-Kallelan *Sonderausstellungin* näyttelyn rekonstruointia (”Munchin ja Gallénin Berliinin-näyttely”, *HS* 17.12.1977.) Näyttelyä ei kuitenkaan järjestetty. Vuonna 1979 Amos Andersonin taidemuseossa järjestettiin laaja Munchin näyttely, jonka lehtikirjoituksissa mainittiin toistuvasti taiteilijoiden vuoden 1895 *Sonderausstellung*.

⁶⁶ Stanislaw Przybyszewski kokosi Munch-esseekokoelman *Das Werk des Munch – vier Beiträge*, johon myös Franz Servaes, Willy Pastor ja Julius Meier-Graefe kirjoittivat.

skeptiseen sävyyn Munchin teoksista, mitä käsittelin tutkielman 2. luvussa. Tämän ristiriidan Sarajas-Korte tulkitsee kertovan siitä, että Gallen-Kallela arvosti alkuun Munchissa enemmän ihmistä kuin taiteilijaa. Syynä voisi mielestäni myös olla jonkinlainen kannanotto. Kuten Sarajas-Korte huomioi, on Przybyszewskin esseen täytynyt osoittaa Gallen-Kallelalle, että hänen ja Munchin työskentelyssä on samankaltaisia piirteitä. Tämän vuoksi Munch on Sarajas-Kortteen mukaan todennäköisesti näyttäytynyt jonkinasteisena kilpailijana Gallen-Kallelalle. Kummatkin olivat teoksillaan saaneet skandaalinomaisia vastaanottoja, ja Paul vetosi Gallen-Kallelalle, että Munch oli tavoittanut paremmin ymmärtävän yleisön Berliinissä, mikä tämäkin kertoo taiteilijoiden samankaltaisista asetelmista. (Sarajas-Korte 1966, 318–319.) Kirjoittamalla, että Munchin teokset olivat Gallen-Kallelan mielestä epäsympaattisia (ruots. *osympatiska*), Gallen-Kallela viesti nähdäkseni tehokkaasti, ettei saanut niistä vaikutteita.

Taiteilijoilla oli siis hyvä käsitys toisistaan jo ennen tapaamistaan Berliinissä, ja he olivat olleet toisiinsa yhteydessä, vaikkakin välikäden kautta. Munchin ja Gallen-Kallelan omissa piireissä on lisäksi keskusteltu ja työskennelty samojen aiheiden äärellä ennen Gallen-Kallelan Berliiniin tuloa vuonna 1895, ja myös tässä merkittävä vaikuttajahahmo oli Adolf Paul, joka vietti aikaa kummassakin piirissä (Sarajas-Korte 1966, 250, 252, 264, 307, 309). Munch toimi Berliinissä niin kutsutussa Zum Schwarzen Ferkel -piirissä, joka koostui pohjoismaisista taiteilijoista sekä berliiniläisistä modernismin edustajista ja joka kokoontui Gustav Türkes Weinhandlung und Probierstube -ravintolaan (Turtiainen 2014a, 13; Sarajas-Korte 1966, 304). Gallen-Kallela taas oli keskeinen Helsingin Hotel Kämpissä 1890-luvun alussa kokoontuneessa Nuoren Suomen taiteilijapiirissä. Tämäkin piiri kokoontui miltei päivittäin, ja siihen kuului niin kuvataiteilijoita, kirjailijoita kuin säveltäjiäkin niin kuin berliiniläiseenkin piiriin. (Mt. 250, 258, 304.) Magdalena M. Moeller (2011, 46) on myös verrannut näitä ryhmiä toisiinsa viitaten niiden yhtäläisyyksiin niin kokoonpanon kuin kiinnostuksen kohteiden osalta. Sarajas-Korte (1996, 258) pitää Gallen-Kallelan *Probleemin* luonnoksia kuvallisina esityksinä ”niistä kysymyksistä, ’symboleista ja mysteerioista’, joista keskusteltiin Kämpin pöydän ääressä”. Paulin mukaan Przybyszewski, Zum Schwarzen Ferkel -piirin keskeisenä hahmona, oli vaikuttanut juuri *Probleemi*-luonnoksesta. (Mt. 308).

Gerhard Wietek (1968, 8) pitää Gallen-Kallelan tekemää *Munchin muotokuvaa* (1895) (kuva 18) tärkeimpänä dokumenttina taiteilijoiden kohtaamisesta Berliinissä 1895. Erik Kruskopf (1979, 9) näkee muotokuvan osoituksena taiteilijoiden hyvistä väleistä. Siinä rennosti istuva Munch on Kruskopfin mukaan kuvattu sympaattisena ja boheemimaisena, ja kuva vaikuttaa jopa romantisoidulta (mt.). Sarajas-Korte (1966, 319) huomauttaa muotokuvasta, että hahmon kuvaus ja asento istuisivat soljuvasti *Probleemin* pöydän ääreen – teokseen, josta Munchin tiedetään pitäneen. Tutkielman aikana tutustuin Gallen-Kallelan Museon kokoelmassa sijaitsevaan, päiväämättömään kirjeeseen, jonka Munch on lähettänyt Gallen-Kallelalle Berliinistä. Pidän tätä tärkeimpänä dokumenttina taiteilijoiden kohtaamisesta. Varaan kirjeen käsittelyyn oman alaluvun tämän luvun loppuun,

koska kirjeen sisältö kertoo enemmän taiteilijoiden kohtaamisesta kuin antaa lisätietoa näyttelyn järjestelyistä.

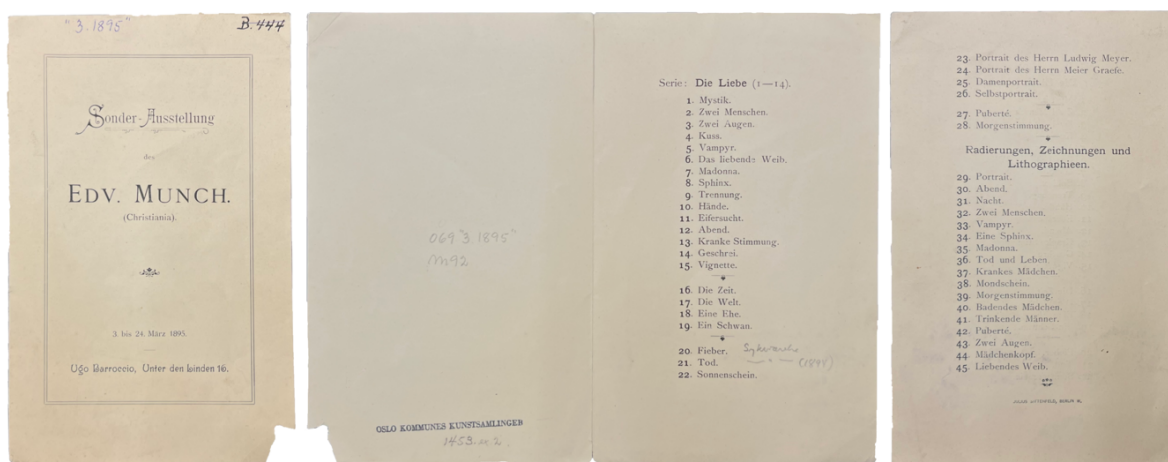


Kuva 18. Akseli Gallen-Kallelan *Edvard Munchin muotokuva*, 1895. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

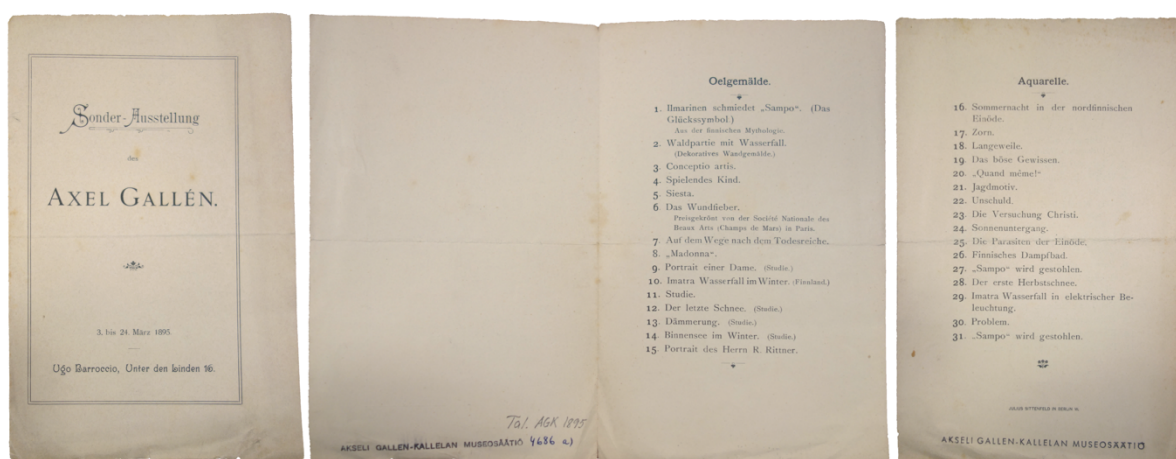
4.1 Näyttelyn järjestelyt

Tutustuin *Sonderausstellungin* näyttelyluetteloon Ateneumin tutkijakirjastossa. Siellä sijaitseva kappale ei ole näyttelyn alkuperäinen luettelo, vaan skannattu versio. Aineisto on skannattu niin, että näyttelyluettelon sivut on koottu etenemään samalla aukeamalla vierekkäin siten, että taiteilijoiden teosluetteloita voi seurata rinnakkain. Skannatussa luettelossa ei ole merkintää siitä, miten alkuperäinen aineisto on koottu, mikä haastaa aineiston yksiselitteistä ymmärtämistä. Mielenkiintoista on, että näyttelyssä olikin kaksi näyttelyluetteloa, kummallekin taiteilijalle oma: *Sonder-Ausstellung des Axel Gallén* ja vastaavasti *Sonder-Ausstellung des Edv. Munch*. Alkuperäiset näyttelyluettelot sijaitsevat taiteilijoiden nimikkomuseoissa, Gallen-Kallelan Tarvaspään Gallen-Kallelan Museossa ja Munchin Oslon Munch-museossa (kuvat 18 ja 19). Luetteloiden skannaaminen yhdeksi aineistoksi ei ole yksiselitteistä ilman lisätietoja siitä, miten alkuperäiset luettelot on koottu. Mutta luetteloiden skannaaminen peräkkäin yhdeksi aineistoksi ei myöskään olisi perusteltua ilman lisätietoja, sillä tällöin toinen taiteilijoista tulisi toisen jälkeen – ja tällaista järjestystä ei alkuperäisissä aineistoissa ole.

Se, että luettelot on skannattu rinnakkain, mahdollistaa niiden yhtäaikaisen katsomisen, eikä edellä mainittua järjestyksen ongelmaa ole, mikä on todennäköisesti ollut tarkoitus. Silti alkuperäisaineistojen ja skannauksen eroista on hyvä olla maininta, jotta toisintaminen olisi mahdollisimman uskollista ja informatiivista. Samanlainen toisintamisen käytännön haaste pätee luetteloiden digitoimiseen, ja siksi on tärkeää tutkia alkuperäisiä, fyysisiä aineistoja. On silti muistettava, että myös alkuperäiseen luetteloon on syytä suhtautua kriittisesti, sillä sen sisältämä tieto ei välttämättä heijasta sitä, miten näyttely on lopulta koottu (Joyeux-Prunel & Marcel 2015, 84, 86). Tieto on esimerkiksi voinut muuttua luettelon painattamisen jälkeen tai sen sisältämä tieto voi olla virheellistä. Tämän vuoksi luetteloiden tarjoama tieto tulisi, kuten muunkin historiallisen aineiston tieto, tarkistaa muista lähteistä. (Mt. 81, 86.)



Kuva 19. Munchin luettelo Berliinin vuoden 1895 *Sonderausstellung*-näyttelystä. Kuvattu Munch-museossa. Kuva: Meri Moen.



Kuva 20. Gallen-Kallelan luettelo Berliinin vuoden 1895 *Sonderausstellung*-näyttelystä. Kuvattu Gallen-Kallelan Museossa. Kuva: Meri Moen.

Sonderausstellungin liittyvään aineistoon kuuluu jo mainittujen kirjeen, muotokuvan ja näyttelyluetteloiden lisäksi Gallen-Kallelan tekemä näyttelyjuliste (1895). Juliste kertoo, että näyttely järjestettiin Ugo Barroccion näyttelytilassa osoitteessa Unter den Linden 16 ja että näyttelyä pidettiin päivittäin auki (myös sunnuntaisin klo 10–16, muulloin klo 10–19). Sisäänpääsymaksu oli 1 marka. (Ks kuva 3.) Sisäänpääsymaksut jaettiin Munchin, Gallen-Kallelan ja taidekauppiaan kesken, ja kauppias sai provision myynnistä (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932). Julisteen painopaikaksi on julisteessa merkitty Nauck & Hartmann, Berlin C. Kurstr. 49, ja sen perusteella tiedetään, missä Gallen-Kallela painatti julisteen omien sanojensa mukaan yksin näyttelyn avautumista edeltävänä yönä (Okkonen 1961, 311). Julisteessa ei ilmoiteta näyttelyn kesto, mutta se on kirjattu näyttelyluetteloiden kanteen: 3.–24.3.1895 (ks. kuvat 18 ja 19). On mahdollista, että näyttelyä on jatkettu, koska Gallen-Kallela kirjoittaa kirjeessä ”Taidekauppiaani täällä on pyytänyt jatkaa näyttelyä vielä viikon.” (Akseli Gallen-Kallelan kirje Elin Danielsonille 28.3.1895, KG). Munchin Gallen-Kallelalle lähettämä kirje ei kerro tarkempia tietoja näyttelyn järjestelyistä, mutta kirje osoittaa olemassaolollaan, että taiteilijoiden välistä kirjeenvaihtoa saattaa olla lisää – sitä ei mahdollisesti ole vielä luetteloitu ja julkaistu. Kirjeenvaihdon vähäisyys voi vaihtoehtoisesti kertoa myös siitä, että näyttelyä suunniteltiin suullisesti, jolloin muuta näyttelyyn liittyvää kirjeenvaihtoa ei välttämättä olisi. Taiteilijat olivat kaupungissa yhtä aikaa ja viettivät paljon aikaa keskenään, jopa päivittäin (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932; Turtiainen 2014a, 15). Munch kirjoittaa kirjeessään tädilleen, että viettää yhä useammin aikaa Gallénin kanssa (Edvard Munchin kirje Karen Bjøstadiille 3.2.1895, MM N 808), ja Thiis (1933, 220) kirjoittaa hänkin taiteilijoiden tiheästä kanssakäymisestä ja esittää, että hänen omat, kahdenkeskiset kahvilakäyntinsä Munchin kanssa vähenivät Gallénin saapumisen myötä.⁶⁷

Miksi taiteilijat järjestivät näyttelyn yhdessä? Näyttelyä koskevassa kirjallisuudessa esiintyy lukuisia eri näkemyksiä tästä. Esimerkiksi Thiis (1933, 214) antaa monografiassaan ymmärtää, että yhteisnäyttely olisi ollut Gallen-Kallelan ehdotus, ja hän esittää jopa, että Gallen-Kallelan Berliinin-matkan yhtenä tarkoituksena olisi ollut mahdollinen yhteisnäyttely Munchin kanssa.⁶⁸ Ivo de Figueiredon (2024, 194) tuoreessa Munch-elämäkerrassa *Stormen 2* taas esitetään, että Munch olisi ehdottanut näyttelyä. Thiisin (1933, 214) esitystä haastaa kuitenkin Gallen-Kallelan kattava kirjeenvaihto Adolf Paulin kanssa ennen Berliinin matkaa, joka paljastaa, että he suunnittelivat Gallen-Kallelalle yksityisnäyttelyä (Turtiainen 2014a, 6). Suurin osa näyttelyjärjestämisen motiiveista

⁶⁷ Thiisin monografiassa esiintyy kuitenkin useita virheitä, kuten esimerkiksi, että Gallen-Kallela olisi saapunut Berliiniin jouluna 1893, kun Gallen-Kallela saapui Berliiniin vasta tammikuussa 1895, ja että yhteisnäyttely olisi avautunut helmikuun alussa vuonna 1894 (ks. Thiis 1933, 214, 215). Thiis hyödyntää monografiassa omaa muistitietoaan, mikä saattaa ajoittain osoittautua vääräksi. Thiisin teos tarjoaa silti hyödyllistä tietoa taiteilijoiden ajasta Berliinissä; Thiis oli tähän aikaan itsekin Berliinissä ja näin ollen hänellä on ainutlaatuista ensikäden tietoa tapahtumien kulusta, kuten yhteisnäyttelyn ripustuksesta.

⁶⁸ ”Det var ved juletid 93 at Axel Gallén kom fra Finnland til Berlin for å slå et slag for sin kunst, om mulig sammen med Munch på en fellesutstilling.” (Thiis 1933, 214).

kirjoittaneista esittää kuitenkin, että näyttelyyn päädyttiin yhteisymmärryksessä jonkin taiteilijoiden tässä mainitun Berliinin aikaisen tapaamisen yhteydessä (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932; Turtiainen 2014a, 15; Okkonen 1961, 311; Kaisla 1994, 144). Gallen-Kallelan oma muotoilu tukee myös käsitystä yhdessä tehdystä päätöksestä. Okkosen (1961, 311) mukaan Gallen-Kallela muisteli: ”Me päätimme yhdessä tehdä näyttelyn”. Paulin kanssa käydyn kirjeenvaihdon ja suuren teosmäärän vuoksi vaikuttaa kaikkein todennäköisimmältä, että Gallen-Kallela matkusti Berliiniin tavoitteenaan järjestää yksityisnäyttely. Gallen-Kallela esimerkiksi lähetti teoksensa Berliiniin Botnia-laivalla Stettinin kautta ennen omaa matkaansa, ja teokset saapuivat arkuissa Gallen-Kallelan saavuttua (Turtiainen 2014a, 6; Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932). Tiedetään myös, että Munchilta puuttui yksityisnäyttelyn järjestämiseen tarvittavat varat mutta että hän mitä todennäköisimmin toivoi näyttelyä, koska hän oli saanut valmiiksi useita teoksia edellisen näyttelyn jälkeen ja koska Przybyszewskin tutkielma oli juuri julkaistu (Thiis 1993, 214–215; Kruskopf 1979, 7). Salme Sarajas-Korte (1966, 321) pitää näyttelyä käytännöllisenä ratkaisuna, kun Gallen-Kallelalla ei ollutkaan mahdollista järjestää yksityisnäyttelyä kaupungissa. Silti hänen mielestään näyttely kertoo taiteilijoiden ystävydestä ja osoittaa molemminpuolista arvostusta (mt.). Ajatus yhteisnäyttelyn järjestämisestä syntyi siis todennäköisesti Berliinissä taiteilijoiden yhteisenä päätöksenä.



Kuva 21. Kaupunkinäkyä Berliinistä noin vuodelta 1900. Kuvassa näkyy Unter den Lindenin ja Friedrichstrassen kulmassa sijaitseva Café Bauer, jossa taidehistorioitsija Jens Thiis kertoo viettäneensä usein aikaa Munchin kanssa. Kahvilaa vastapäätä, bulevardin pohjoisella puolella sijaitsi Ugo Barroccion galleria, jossa *Sonderausstellung* järjestettiin. Kuva: Kansallisgalleria.

Mielenkiintoisempaa kuin se, kumpi sanoitti yhteisnäyttelyn idean ensimmäisenä on se, missä määrin taiteilijat mielsivät näyttelyn yhteisnäyttelyksi ja missä määrin yhdessä järjestetyksi erikoisnäyttelyksi, johon näyttelyn nimi varsinaisesti viittaa ja joka oli molemmille taloudellisesti helpompi järjestää

kuin yksityisnäyttely. Näyttely keräsi lehdistön huomiota, ja Suomessa julkaistuissa lehtikirjoituksissa näyttelystä puhutaan niin Gallen-Kallelan yksityisnäyttelynä, erikoisnäyttelynä, kuin taiteilijoiden yhdessä järjestämänä yksityisnäyttelynä (ks. ”Axel Gallén’s separatutställning”, *NP* 11.3.1895; ”Nordiska målare i Berlin”, *NP* 26.3.1895; ”Om Galléns separata utställning i Berlin tillsammans med den norske målaren Munch”, *HBL* 7.4.1895). Saksankielisissä lehtikirjoituksissa näyttelystä puhutaan tyypillisesti *Sonderausstellungina*, mutta myös nimitystä ”Munch-Gallén-Ausstellung” esiintyy (ks. Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 41). Näyttelyjulisteessa näyttelyä mainostetaan luonnehdinnalla ”*Sonder-Ausstellung von Edvard Munch und Axel Gallén*” (suom. Edvard Munchin ja Axel Gallénin erikoisnäyttely), mikä antaa vaikutelman yhteisestä näyttelystä. Sen sijaan taiteilijoiden erilliset näyttelyluettelot ja näyttelyluetteloiden itsenäiset otsikot (”*Sonder-Ausstellung des Axel Gallén*”), viittaavat taas käsitykseen kahdesta erillisestä näyttelystä, jotka vain järjestettiin samaan tilaan. Silti on otettava huomioon näyttelyluetteloiden yhtenäinen graafinen ilme (kuvat 18 ja 19). Näyttelyn ripustus voisi myös tarjota tietoa siitä, miten se on ymmärretty, mutta näyttelystä ei ole kuitenkaan tunnettuja valokuvia.⁶⁹ Kuvien puuttuessa näyttelyripustuksesta saadaan tietoa aikalaisteksteistä. Näyttelyn ripustuksessa avustivat omien sanojensa mukaan Jens Thiis ja Adolf Paul. Thiis (1993, 215) kirjoittaa, että Munchin teokset oli ripustettu gallerian pitkälle käytävälle ja Gallen-Kallelan teokset omaan saliin. Paulin esitys tukee Thiisin kuvailua, jonka mukaan taiteilijoiden teokset olisi ripustettu erilleen, mutta Paul lisää samassa yhteydessä, että seinien pinnat olivat epäsäännölliset ja ettei taidekaupan tilaa ollut tarkoitettu näyttelyiden järjestämiseen (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932). Tämä tarkoittaa, että tapa, jolla teokset on ripustettu erilleen, on voinut myös johtua käytännön asioista.

Lin Stafne-Pfisterer (2014, 58) luonnehtii Gallen-Kallelan ja Munchin näyttelyä kahdeksi yksityisnäyttelyksi ja esittää, ettei ainakaan Munchin osalta kyse todennäköisesti ollut varsinaisesta yhteistyöstä, vaan ennemminkin siitä, että Munch sai tilaisuuden esittää viimeaikaisia teoksiaan Berliinissä. Stafne-Pfistererin (2014, 58) mukaan ainoa materiaali, joka viittaisi siihen, että taiteilijat olisivat käsittäneet näyttelyn yhteiseksi, on peräisin näyttelyjulisteesta, jonka Gallen-Kallela toteutti omien sanojensa mukaan yksin. Stafne-Pfistererin havainto on tarkkaavainen ja oivaltava, mutta hänen johtopäätöksensä tarkoittaisi kuitenkin sitä, ettei Munchilla olisi ollut mitään tekemistä julisteen tai näyttelyn nimen kanssa, mistä toisaalta ei ole tietoa. Julisteessa on nimen lisäksi runsaasti muitakin tietoa näyttelystä, kuten esimerkiksi sen sisäänpääsymaksu ja aukioloajat, mistä on täytynyt sopia etukäteen. Esimerkiksi tiedetään, että taiteilijat jakoivat sisäänpääsymaksut taidekauppiaan kanssa (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932). Munch oli jo useamman Saksassa pidetyn näyttelynsä yhteydessä toiminut vastaavalla tavalla, eli sopinut näyttelypalkkionsa perustuvan

⁶⁹ Munchin tiedetään ajoittain ottaneen itse ripustuskuvia yksityisnäyttelyistään (Pettersen 2008, 175; Bernardi 2023, 14).

sisäänpääsymaksuista saatuihin tuloihin. Hänen tulot perustuivat pitkään keskeisesti sisäänpääsymaksuihin. (Lampe 2012, 35; Woll 2008, 97, 98.)⁷⁰ Julisteen sanavalinta *Sonderausstellung von Edvard Munch und Axel Gallén* voi näin ollen yhtä hyvin olla peräisin taiteilijoiden keskusteluista, joissa he suunnittelivat näyttelyä, kuin siitä, että Gallen-Kallela olisi itse keksinyt nimen. Silti Stafne-Pfistererin huomio on olennaista pitää mielessä.

Näyttelyyn liittyy siis useita seikkoja, jotka viittaavat eri tulkintoihin sen luonteesta.

Teokset oli asetettu erilleen toisistaan ilman selkeää yhdistävää sisällöllistä ohjelmallisuutta tai teemaa, mutta sitä mainostettiin yhteisenä näyttelynä nimellä *Sonderausstellung* ja erityisesti konjunktioilla *und*. Toisaalta vaikka teosluettelot ovat erilliset, ne ovat tyyllisesti yhteneväiset. Viitteitä yhteisestä näyttelystä ei voi kuitenkaan sivuuttaa, ja koska ei ole riittävästi perusteita päätellä, oliko tämä pelkästään Gallen-Kallelan vai molempien taiteilijoiden yhteinen päätös, päädyn määrittelemään näyttelyn yhteisnäyttelyksi. Tätä tukee myös tapa, jolla Munch on kirjoittanut näyttelystä tädilleen: ”Minulla on tällä hetkellä täällä näyttely suomalaisen Gallénin kanssa (...)” (Edvard Munchin kirje Karen Bjølstadille, maalisk. 1895, MM N 810. Käänt. MM). Jens Thiis (1933, 214) käyttää sanaa yhteisnäyttely. Myös Adolf Paul kertoo, että taiteilijat olivat päättäneet järjestää nimenomaan yhteisen näyttelyn (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932). Nämä taiteilijoiden aikalaiset olivat kumpikin paikalla näyttelyn ripustusvaiheessa, joten heidän käsityksensä näyttelyn luonteesta on merkittävä. Näyttelyn luonteen määrittelemisen ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Todennäköisesti kyse on ollut molemmista. Kummatkin taiteilijat toivoivat ilmeisesti alun perin yksityisnäyttelyä Berliinissä, mutta yhteinen näyttely oli taloudellisesti mahdollisempi järjestää (Thiis 1933, 215; Kruskopf 1979, 7; Kaisla 1994, 143–144, 145). Kysymys, missä määrin näyttely on yhteisnäyttely ja missä määrin vain yhdessä järjestetty näyttely, herättää lopulta toisen kysymyksen, mikä näiden ero on. Kuten edellisessä luvussa, jossa käsittelin yksityisnäyttelyn määritelmää, katson, että myös vuosisadanvaihteen yhteisnäyttelyn konseptia olisi syytä lähestyä vielä muotoutuvana. Näin ollen näyttely on syytä nähdä yhteisnäyttelynä.

4.2 Näyttelykokoonten ja niiden vertailu

Näyttelyluetteloiden mukaan Gallen-Kallela asetti esille 31 teosta ja Munch 45 teosta. Teoslista ja tunnustusehdotukset ovat tutkielman liitteessä 2.⁷¹ Kyseessä ei ole rekonstruktioon pyrkivä

⁷⁰ Tämä mahdollisti sen, ettei Munchin tarvinnut myydä teoksiaan saadakseen niistä tuloja. Toisin sanoen hänen ei tarvinnut huolehtia siitä, että teokset menisivät kaupan – riitti, että ne keräsivät katsojia. Samalla kun tämä mahdollisti Munchille selkeän tulonlähteen, se piti yllä kapinoivan taiteilijan mainetta (Woll 2008, 97, 98.) Munch jatkoi samaa strategiaa myös 1900-luvulla (Bernardi 2023, 17).

⁷¹ Gallen-Kallelan teoslistan numerot 1–9, 11, 15–20, 23, 25–26, 29–30 vastaavat Turtiaisen (2014a) kokoamaa listaa. Teosnumero 25 vastaa Sarajas-Kortteen (1966, 264) havaintoa. Munchin osalta teoslistan numerot 1–11, 13–14, 16–28, 32, 36, 37, 43 vastaavat Kneherin (1994) listausta, ja numerot 3–15 Hellerin (1978) listausta.

teostunnistuslista. Sen sijaan olen tunnistanut ja koonnut teoksia motiivien eli kuva-aiheiden ja tasolla, ja kun taiteilijalla on useampi samaan kuva-aiheeseen sopiva teos, olen pyrkinyt tarkentamaan, mikä teos on ollut kyseessä. Tarkempi teostunnistus vaatisi runsaasti arkistomateriaalia, jota ei ole käytössä tämän tutkielman teon puitteissa. Silti tässä kootut kattavat teoslistat edistävät näyttelyn tutkimista ja taiteilijoiden esille asettamien teosten analyysia. Hyödynnän siten *Sonderausstellungin* näyttelykokoonpanon osalta pääsääntöisesti toissijaisia lähteitä, eli aiempaa kirjallisuutta ja tutkimusta aiheesta, ja täydennän niitä aikalaiskirjallisuuden ja lehtikirjoitusten avulla. Tarkoitukseni on koota saatavilla olevaa tietoa näyttelystä, jotta kuva taiteilijoiden näytteille asettamista teoksista tarkentuisi entisestään. Aloitan esittelemällä kummankin taiteilijan teostunnistukseen liittyvää lähdepohjaa. Tämän jälkeen käyn muutamia teoksia ja ehdotuksia tarkemmin läpi ennen kuin siirryn Munchin ja Gallen-Kallelan kokoonpanojen ja niiden analyysiin ja vertailuun.

Gallen-Kallelan tunnistusehdotukset on tehty pääsääntöisesti *Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä* - pienpainatteeseen koottujen kritiikkien kuvailujen ja teosten näyttelyhistoriatietojen (catalogue raisonné tietokanta) perusteella. Poikkeuksen muodostavat teokset 12–14, 21–22, 28, joita ei ollut näiden tietojen perusteella mahdollista tunnistaa sekä teokset 27, 29, 31, joiden versioiden tarkentamiseen en löytänyt riittävästi tietoa (näin ollen erityisesti nämä tunnistukset jäivät kuva-aiheen tunnistuksen tasolle).⁷² Minna Turtiainen (2014a) on koonnut listan niistä tunnistetuista teoksista, jotka Gallen-Kallela asetti *Sonderausstellungissa* esille, ja myös Salme Sarajas-Korte (1966, 321–325) on käsitellyt Gallen-Kallelan esille asettamaa kokoonpanoa. Liitteen 2 tunnistusehdotukset vastaavat Gallen-Kallelan osalta pääosin Turtiaisen kokoamaa listaa, mikä tarkoittaa, että tässä yhteydessä tutkitut kritiikit tukevat Turtiaisen tekemiä tunnistuksia Gallen-Kallelan teoksista. Turtiainen (2014a, 18–54) listaa 22 tunnistusta, 6 tunnistamatonta ja 3 epävarmaa teosta, joille on kuitenkin todennäköiset tunnistetut versiot. Näiden lisäksi Turtiaisen (2014a, 20, 38) mukaan näyttelyssä on ollut kaksi muuta teosta: *Satu, Sibelius ja fantasiamaisema* vuodelta 1894 ja *Adolf Paulin muotokuva* vuodelta 1895. Kumpikaan näistä ei kuitenkaan esiinny *Sonderausstellungin* teosluettelossa, ja Turtiaisen teoslistan lisätietojen puuttuessa näiden teosten osallisuus näyttelyn kokoonpanossa jää epäselväksi. Palaan Sibeliuksen muotokuvaan myöhemmin uudelleen.

Muiden Munchin teosten kohdalla olen hyödyntänyt Schieflerin (1907, 1923) katalogeja ja Thiisin (1933) muistitietoja arvioidakseni, mihin kuva-aiheeseen teosnimi voisi viitata.

⁷² En esimerkiksi löytänyt riittävästi kuvailuja ja tietoja Gallen-Kallelan esille asettamasta teoksesta 10. *Imatra Wasserfall im Winter*, jotta olisin voinut ehdottaa tiettyä Imatra-kuvaa. Kaikki Gallen-Kallelan talviset Imatra-kuvat ovat valmistuneet vuonna 1893 (Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025b). Samoin teosnumerot 27. ja 31. olen tunnistanut vain *Sammon puolustuksen* esitöiksi, koska Turun taidemuseon kokoelmassa sijaitseva suurikokoinen maalaus on valmistunut vasta vuonna 1896. Gallen-Kallela teki aiheesta ensimmäisen piirroksen ja temperaluonnoksen Berliinissä (Sarajas-Korte 1996, 326; Moeller 2011, 48), joten kyseessä ovat todennäköisesti nämä esityöt.

Munchin teostunnistusehdotukset on sen sijaan tehty kokoamalla yhteen eri kirjoittajien tietoja. Munchin *Sonderausstellungissa* esille asettamista teoksista on kirjoittanut Thiis (1933) monografiassaan ja kokoonpanoa ovat tutkineet Jan Kneher (1994) ja Eva Ditteney (2009) väitöskirjoissaan sekä Reinhold Heller artikkelissaan vuodelta 1978. Thiis kirjoittaa teoksista muistitietoonsa perustuen, millä on sekä vahvuuksia että heikkouksia, jotka on otettava tiedon arvioinnissa huomioon. Hän ei ole kuitenkaan kirjoittanut teoksista niin, että olisi yhdistänyt kuva-aiheita teosnumeroihin. Kneherin tunnistustyö on näistä selkein ja luotettavin. Hän on koonnut listan Munchin näyttelyluettelon mukaan, yhdistänyt teokset teosnumeroihin ja lisännyt näyttelyluettelossa käytetyn nimen sulkeisiin silloin, kun se eroaa teoksen nykyisin käytetystä nimestä. Lisäksi Kneher merkitsee selvästi, kun on epävarmaa, mikä teos on kyseessä, ja samoin kun on epäselvää, mikä teoksen versio on ollut esillä. Reinhold Heller ei perustele tunnistuksia tekstissä eikä ole kirjannut teosten saksankielisiä nimiä, mikä vaikeuttaa Hellerin materiaalin käyttöä lähteenä teosten tunnistamisessa. Silti Hellerillä on perusteellinen tuntemus teossarjasta, mikä näkyy hänen yksittäisissä teostunnistuksissaan. Tämän vuoksi hyödynnän myös tätä lähdettä. Ditteneyllä on ainoa löytämäni teostunnistuslista, joka koskee kummankin taiteilijan teoksia, mutta listassa ei ole perusteluita tunnistuksille, ja se on keskeneräinen. Tunnistuksessa käytetty lähde jää epäselväksi, minkä vuoksi en hyödynnä tätä teostunnistusta.⁷³ Gustav Schiefler kokosi ensimmäisen katalogin Munchin grafiikan tuotannosta vuonna 1907 ja toisen vuonna 1923. Vuoden 1923 julkaisussa Schiefler on koonnut listan Munchin graafisista teoksista ja luettellon ne. Olen hyödyntänyt Schieflerin (1907, 1923) katalogeja tutkiakseni, mitä grafiikka-teoksia Munch oli tehnyt vuosiin 1894–1895 mennessä ja millä saksankielisillä nimillä teokset oli tunnettu.

Näyttelyluettelon mukaan Gallen-Kallela asetti esille 15 öljyvärimaalausta ja 16 akvarellia (*Sonderausstellung des Axel Gallén*; ks. kuva 18). Kokoonpanossa on niin vanhoja kuin uusia teoksia. Osa teoksista, kuten *Rudolf Rittnerin muotokuva* (1895) ja *Conceptio artis*⁷⁴ (1894–1895) valmistuivat juuri ennen yhteisnäyttelyä (Wietek 1968, 8; Sarajas-Korte 1966, 291). Kuitenkin Gallen-Kallelan Berliinissä tekemää *Edvard Munchin muotokuvaa* (1895) ei mainita teosluettelossa. Saattaa olla, että Gallen-Kallela työsti muotokuvaa vasta maaliskuussa yhteisnäyttelyn aikana, mikä on

⁷³ Ditteneyn tunnistuslistassa ei ole esimerkiksi merkitty esille asetettujen teosten kokonaismäärää, mikä ilmenee selvästi näyttelyluetteloista. Silti osa teoksista on merkitty suoraan näyttelyluettelossa käytetyn nimen mukaan, ilman teosehdotusta tai -tunnistusta. Gallen-Kallelan osalta on lueteltu vain 13 teosta eikä myöskään Munchin kaikkia luettelon mukaan esille asettamia teoksia mainita. Ditteneyn tutkimusta on Gallen-Kallelan osalta saattanut vaikeuttaa lähdeaineiston kieli ja saatavuus. Hän käyttää Gallen-Kallelan näyttelyiden koontiin usein toisen käden lähteitä ja erityisesti muutamissa teostunnistuksissa on epäselvä lähdepohja ja yllättävä teostulkinta. Esimerkiksi *Berliner Secessiönin IX*-näyttelyssä vuonna 1904 Ditteney (2009, 211) osoittaa, että Gallen-Kallela on asettanut esille mausoleumifreskojen esitöitä niin kuin näyttelyluettelossa mainitaan, mutta hän on tunnistanut luettelon teokset *Eden* ja *Universum* virheellisesti: ”mahdollisesti *Kevät*” ja ”mahdollisesti *Tuonelan joella*”. Teosnimet ovat mausoleumifreskojen *Paratiisin* ja *Kosmos* vakiintuneita toisia nimiä.

⁷⁴ Gallen-Kallela oli aloittanut *Conceptio artis* -teoksen jo keväällä 1894 mutta viimeisteli sen Berliinissä. Teos on myöhemmin tuhoutunut. Teos oli kooltaan suurempi kuin *Probleemi*. (Sarajas-Korte 1966, 290, 291.)

mielenkiintoinen lisätieto taiteilijoiden kohtaamisesta.⁷⁵ On silti syytä uskoa, että Gallen-Kallelalla on ollut enemmän teoksia esillä kuin mitä näyttelyluettelossa mainitaan, mutta Munchin muotokuvasta en ole löytänyt mainintaa *Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä* -painatteeseen kootuissa lehtikirjoituksissa. Niissä saavat sen sijaan *Conceptio artis* (1894–1895) ja *Probleemi* (1894) runsaasti huomiota, samoin kuin *Haavakuume* (1889). Tämä osoittaa hyvin sitä skaalaa, jolla Gallen-Kallela esitti tuotantoaan; mukana oli sekä varhaisempia realistisia töitä että tuoreempia symbolistisia. Käyn seuraavaksi muutamaa Gallen-Kallelan esille asettamaa teosta tarkemmin läpi.

Gallen-Kallelan teosluettelossa teosnumero 30. ”Problem”⁷⁶ on merkitty akvarelliksi.⁷⁷ Olettaen, että teos on merkitty luettelossa oikein, viittaa teoksen sijainti akvarellien alla siihen, että näyttelyssä on ollut esillä *Probleemin* luonnos eikä öljymaalaukset. Turtiainen (2014a, 11, 15) esittää, ettei *Probleemi*-maalaukset olleet mukana yhteisnäyttelyn kokoonpanossa. Hänen mukaansa Gallen-Kallela asetti sen esille ainoastaan yhteisnäyttelyä edeltävässä *Münchener Freie Vereinigungin* näyttelyssä Salon Gurlitissa helmikuussa ja myöhemmin Dresdenin yksityisnäyttelyssä, jossa oli muuten hyvin vastaava kokoonpano kuin yhteisnäyttelyssä. *Probleemi* oli kuitenkin Gallen-Kallelan keskeinen työ. Juuri *Probleemin* Suomessa aiheuttamaa kohua pidetään myös yhtenä syynä siihen, että Gallen-Kallela lähti Berliiniin, ja Turtiaisen sanoin Gallen-Kallela asetti *Probleemin* esille pääteoksenaan hänen ensimmäisessä näyttelyssään Berliinissä. (Mt. 10, 11, 15.) Miksei Gallen-Kallela olisi asettanut teosta esille itse järjestämässään näyttelyssä, jossa hän esittelee tuotantoaan laajasti? Toisaalta, jos Gallen-Kallela asetti teoksen esille, miksi sitä ei näy teosluettelossa; onko se merkitty luettelossa virheellisesti akvarelliksi öljymaalauksen sijaan, puuttuuko se luettelosta vai eikö teos yksinkertaisesti ollut näyttelyssä?

On kuitenkin viitteitä siitä, että *Probleemin* öljyväri-versio olisi myös ollut esillä. Esimerkiksi Thiis puhuu näyttelyn suurimmasta teoksesta ”Svarta Vingen”, joka ei kuitenkaan esiinny teosluettelossa sillä nimellä mutta jonka kuvailu koskee selvästi *Probleemin* kuva-aihetta. Hän mainitsee olennaisesti siihen, joka langettaa varjon ”elämänilon, ystävyiden ja tyhjien lasien” ylle. (Thiis 1933, 216.) Reitzin taidemuseon säätiön kokoelmissa sijaitsevassa *Probleemin* luonnosversiossa ei ole öljymaalauksessa näkyvää siipeä, vaan siinä nais-sfinksi-hahmo istuu pöydällä kuvan vasemmalla laidalla (kuva

⁷⁵ Okkosen (1961, 304) mukaan Gallen-Kallela on saattanut työstää Rittnerin ja von Bodenhausenin kuvia yhtä aikaa helmikuussa ja Munchin muotokuvaa vasta myöhemmin. Omien sanojensa mukaan hän työsti von Bodenhausenin muotokuvaa maaliskuussa (Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, maalisk. 1895, TKK/Ga62, KG).

⁷⁶ Teoksen alkuperäinen nimi on ”Probleemi”, ja noin vuodesta 1907 eteenpäin teos tunnetaan myös nimellä ”Symposion” (Turtiainen 2014a, 10). Näyttelyn aikaan teos on siis tunnettu ensisijaisesti nimellä ”Probleemi”, ja käytän siksi teoksesta tätä nimeä.

⁷⁷ Käytän luvuissa 4. ja 5. kursiiivia teosnimien kohdalla ainoastaan varsinaisten taideteosten yhteydessä selvittääkseni sitä, milloin on kyse teosluettelossa esiintyvistä teosnimistä ja milloin siihen tunnistettavasta taideteoksesta. Tätä puoltaa myös se, että yhteisnäyttelyiden luettelot ovat saksan- ja tšekinkielisiä, jolloin tässä käytetyt suomenkieliset luettelossa esiintyvät teosten nimet ovat varsinaisesti käännöksiä eivätkä teosnimiä.

teoksesta ks. ”Suomen kuuluisin ryyppyjuhla”, *HS*, 17.3.2025). *Probleemista* on kuitenkin toinen, yksityiskokoelmaan kuuluva luonnos, jossa ”nainen on korvattu suurilla siivillä” (Moisio, Tomi s.a. ”Teosesittely”, Taide.art www-sivu). Thiisin viittaama siipi sopii tähän luonnokseen mutta myös maalaukseen ottaen huomioon, että hänen mainitsemansa teos on suurikokoinen. Öljymaalauksessa ei ole sfinksia, siitä on jäljellä vain suuret siivet, jotka leikkaavat kuvapintaa vasemmasta kulmasta (tosin vain alempi siipi on kuvattu tummempana). Myös *Berliner Börsen Zeitungin* 7.3.1895 julkaisemassa kritiikissä mainitaan *Probleemi*:

”Das «Problem» – eine Gruppe junger Männer, die sich über einen nicht erkennbaren Gegenstand den Kopf zerbricht – behandelt er unter Aenderung des Beiwerkes in zwei Darstellungen, und einen der tiefsinnigen Herren erkennen wir unschwer noch auf einem dritten, nicht minder problematischem Bilde: rechts besagter Herr, trübe in eine Landschaft hinausblickend, links oben, gradlinig abgeschnitten, ein buntes, wirr verschlungenes Blumenstück”. (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 20.)

Kirjoitus antaa ymmärtää, että Gallen-Kallella oli näyttelyssä kolme teosta, joissa kuvataan ajatuksiinsa uppoutuneita miehiä. Yksi näistä on yhden henkilön muotokuva, jonka hahmon voi tunnistaa myös kahdessa muussa kuvassa (mt.). Tämä viittaa todennäköisesti Sibeliuksen muotokuvaan *Satu, Sibelius ja fantasiamaaisema* (1894), koska Sibeliusta esittävä hahmo esiintyy sekä *Probleemin* vesiväriluonnoksessa että öljymaalauksessa, mutta teosta ei löydy tällä nimellä teosluettelossa. Turtiainen (2014a, 20) esittää kuitenkin, että se oli *Sonderausstellungissa*. Yllä siteeratusta lehtikirjoituksessa kuvataan *Probleemin* kuva-aihetta ja sommitelmaa, ja esitetään, että Gallen-Kallella olisi työstänyt sitä kahdessa teoksessa (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 20). Tämä taas osoittaa, että näyttelyssä oli joka tapauksessa esillä kaksi *Probleemia*. Näin ollen toinen on todennäköisesti maalaus, joka oli Salon Gurlittissa. Toinen, luettelon teosnumero 30., on todennäköisesti jokin *Probleemin* luonnoksista – joko Gösta Serlachiuksen kokoelmissa oleva, tai jompikumpi yksityiskokoelmissa olevista.

Sen sijaan teosta *Satu, Sibelius ja fantasiamaaisema* ei mainita luettelossa, mutta Turtiaisen (2014a, 20) ja yllä siteeratun kritiikin mukaan myös se on ollut esillä. Sekä tämä teos että *Probleemi* olivat helmikuussa Salon Gurlittissa, joten voiko olla, etteivät teokset ehtineet *Sonderausstellungin* näyttelyluetteloon tai että ne lisättiin näyttelyyn myöhemmin?⁷⁸ Koska kaksi teosta kolmesta, jotka olivat esillä Salon Gurlittissa, olivat myös *Sonderausstellungissa*, herää kysymys oliko kolmaskin Salon Gurlittilla ollut teos, *Adorante*, siellä. *Berliner Intelligenzblatt* -lehdessä 13.3.1895 julkaistun kritiikin yhteydessä mainittiin, että muutama Gallen-Kallellan teos oli juuri nähty Salon Gurlittissa (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 21). Sana muutama (saks. *einige*) voi viitata useampaan kuin

⁷⁸ Salon Gurlittissa ja Ugo Barrocciossa järjestettyjen näyttelyiden välissä oli vain muutama viikko Hans Rosenhagenin 10.3.1895 *Tägliche Rundschau* -lehdessä julkaistun kirjoituksen mukaan (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 41–42). Se voi selittää sitä, että teokset saapuivat yhteisnäyttelyyn myöhemmin ja sitä, että ne puuttuvat teoslistasta.

kahteen, mutta *Adorante* -teosta ei mainita *Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä* -painatteesen kootuissa kritiikeissä.

Gallen-Kallelan näyttelyluettelon teosnumerot 16. ”Sommernacht in der nordfinnischen Einöde” ja 17. ”Zorn” olivat pitkään tuntemattomia. Molemmat on luettelossa merkitty akvarelleiksi. Turtiaisen (2014a, 39, 40) tunnistuslistan mukaan teokset olivat *Palokärki* ja *Kullervon kirous*, mutta ilman lisätietoja tai perusteluja en voinut käyttää tunnistuksia sellaisinaan tässä. 13.3.1895 *Germania*-lehdessä julkaistussa kritiikissä kuvaillaan teosnumeroa 16. tarkasti: aluksi sen maisemaa ja lopulta mustaa palokärkeä, jolla on punainen päälaki ja joka loistaa vihreää vasten (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 48), mistä tunnistaa *Palokärki*-teoksen kuva-aiheen.⁷⁹ Teosnumero 17. ”Zorn” tarkentui *Kullervon kirous* -teoksen esityöksi myös yksityiskohtaisen kuvailevan kirjoituksen perusteella, joka julkaistiin *Berliner Börsen Zeitung* -lehdessä 7.3.1895 (mt. 20). Kuvailun yhteydessä mainitaan kuitenkin näkymätön maahinen (*unsichtbare[r] Kobold*) (mt.), mikä viittaa esityöhön *Kullervo ja kostotar* (myös *Kullervo ja ajatar*). Molemmat teosehdotukset vastaavat Turtiaisen (2014a, 39, 40) tunnistuksia.

Munchin 28 esille asettamaa teosta on teosluettelon mukaan jaettu erisuuruisiin osiin, ja loput 17 teosta ovat yläotsikon mukaan etsauksia, piirustuksia ja litografioita (Sonder-Ausstellung des Edv. Munch). Munchin luettelossa ei siis sanota, että ensimmäiset teokset 1–28 olisivat maalauksia niin kuin Gallen-Kallelan luettelossa, mutta koska jälkimmäiset on lueteltu etsauksiksi, piirustuksiksi ja litografioiksi, voidaan olettaa, että edeltävät teokset ovat jotain muuta, todennäköisesti maalauksia ja mahdollisesti akvarelleja. Tämä ei kuitenkaan yksinään riitä perusteeksi. Kneher (1994, 66) esittää, että Munchin kokoonpano koostui suurimmaksi osaksi maalauksista, mikä ei varsinaisesti käy suoraan ilmi teosluettelosta. Thiis (1933, 218) kertoo, että *Puberté* (tässä tunnistettu teosnumeroksi 27) oli maalattu tammikuussa ja että se asetettiin uutena teoksena heti *Sonderausstellungiin*.⁸⁰ Muita uusia teoksia, joita Munch asetti esille, olivat teokset *Kvinne i tre stadier (Sfinx)*, *Hender*, *Dagen derpå*, sekä Ludwig Meyerin, Julius Meier-Graefen ja Selma Hardenin muotokuvat ja *Selvportrett med sigarett* (Kneher 1994, 66). Kiinnostavaa on, että Munch asetti tässä yhteisnäyttelyssä ensimmäistä kertaa esille grafiikkaa (Bøe 1979, 3; Woll 1979, 42). *Sonderausstellungista* eteenpäin grafiikka oli keskeisessä osassa Munchin näyttelyteoksissa (Woll 1979, 3). Huomionarvoista on myös, että

⁷⁹ Myöhemmässä 29.4.1895 *Dresdner Journal* -lehdessä julkaistussa kritiikissä taas mainitaan teoksen koristeelliset kehykset (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 59), minkä avulla puolestaan voidaan tunnistaa, että kyseessä on ollut Ateneumin taidemuseon kokoelmissa oleva guassi, eikä teoksen toinen, nykyään Musée d’Orsayn kokoelmiin kuuluva versio. Jälkimmäinen kritiikki on kuitenkin kirjoitettu Gallen-Kallelan yksityisnäyttelystä Dresdenissä, mutta koska kokoonpanon tiedetään olleen hyvin samanlainen kuin Berliinissä, voidaan olettaa, että Gallen-Kallelalla on ollut mukana vain yksi versio *Palokärki*-teoksesta.

⁸⁰ Thiis kirjoittaa, että maalaus valmistui vuonna 1894, mutta puhuu selvästi vuoden 1895 yhteisnäyttelystä, ja vastaavasti, että Gallen-Kallela saapui Berliiniin Suomesta joulunaikaan 1893 (Thiis 1933, 214, 218–219). Erik Kruskopf (1979, 7) on esseessään oikaissut Thiisin vuosilukuja.

Przybyszewskin Munch-tutkielma oli myynnissä näyttelyn yhteydessä Ugo Barrocciossa (Kneher 1994, 72; Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 35).

Munchin näyttelyluettelon ensimmäiset 14 teosta kuuluvat luettelon mukaan sarjaan *Die Liebe* (Sonder-Ausstellung des Edv. Munch; ks. kuva 19). Hän oli jo useammassa näyttelyssä asettanut vastaavanlaisen kokoonpanon esille, ja nämä teokset kasvoivat lopulta teoskokonaisuudeksi *Livsfrisen*.⁸¹ ”Kärlek” -niminen teoskokonaisuus oli esillä Munchin Tukholman näyttelyssä (Stang 1977, 107; Heller 1978, 101). Heller esittää, että Munchin *Die Liebe* -sarjaan kuului *Sonderausstellungissa* 15 teosta, niin kuin myös Tukholmassa, vaikka näyttelyluettelossa lukee 1–14. Tähän kokoonpanoon Heller on lisännyt teosnumeron 15. ”Vignette”, jonka hän on tunnistanut teokseksi *Man and Woman (Metabolism)*, mikä viittaa kuva-aiheeseen *Stoffveksling (Metabolisme)*. (Mt. 101–102.) Munchin näyttelyluettelon ensimmäisessä osiossa (teokset 1–28) ei ole yhteistä yläotsikkoa, vaan siihen kuuluvat teokset on jaoteltu osakokonaisuuksiin, joista suurimmalla osalla ei ole alaotsikoita. Tosiaan, vaikka luettelossa sarjaan *Die Liebe* on luettu teokset 1–14., on tähän ensimmäiseen osioon merkitty 15 teosta, joista ”Vignette” on viimeinen (Sonder-Ausstellung des Edv. Munch; ks. kuva 19). Vaikka Heller ei kirjoita tästä enempää, vaikuttaa perustellulta uskoa, että viimeinen teos on tarkoitettu kuuluvaksi sarjaan ja että näyttelyluettelossa on mahdollisesti kirjoitusvirhe. Munch on esittänyt, että teos *Stoffveksling (Metabolisme)* on *Livsfrisen* -teoskokonaisuudelle kuin vyönsolki, mikä osoittaa sen keskeisyyttä (Stang 1977, 110). Munchin vuoden 1903 näyttelystä Leipzigistä on ripustusvalokuvia, ja yhdessä niistä *Stoffveksling (Metabolisme)* näkyy erillisenä muusta yhtenäisestä *Livsfrisen* -kokonaisuuteen kuuluvien teosten ripustuksesta (kuva 22). On siis toisaalta mahdollista, ettei Munch merkinnyt sitä varsinaiseksi osaksi sarjaa mutta mielsi sen silti siihen liittyväksi.

Munch asetti näyttelyssä monesta kuva-aiheesta esille eri versioita. Munchilla oli 8 kuva-aihetta, joista oli useampi kuin yksi versio esillä. Toistuvat kuva-aiheet (yhteensä 18 teosta) muodostivat siten merkittävän osan Munchin teosten kokonaismäärästä, jopa 40% näyttelykokoonpanosta. Olen määritellyt yhdeksi kuva-aiheeksi Madonnan ja siihen kuuluvaksi teosnumerot 7. ”Madonna”, 35. ”Madonna”, 6. ”Das Liebende Weib” ja 45. ”Liebendes Weib”. Kuva-aiheesta käytetään nimiä ”Madonna” ja ”Elskende kvinne” (ks. Eggum 2000 [1991], 196). Vaikka teosnimet eroavat

⁸¹ Vuonna 1892 Munch asetti ensimmäisessä näyttelyssään Berliinissä esille piirustuksista koostuvan kokonaisuuden otsikolla ”Et menneskeliv” (Eggum 2000 [1990], 11). Seuraavana vuonna hän asetti esille kuuden teoksen teoskokonaisuuden ”Studie zu einer Serie: ”Die Liebe” (Heller 1978, 97). Tukholman näyttelyssä vuonna 1894 Munch asetti jälleen esille teoskokonaisuuden otsikolla ”Kärlek” (Stang 1977, 107; Heller 1978, 101). Tällöin kokonaisuuteen kuului 15 teosta (mt.). Tämän jälkeen teoskokonaisuus pysyi kutakuinkin vastaavanlaisessa kokoonpanossa muissa näyttelyissä, kunnes vuonna 1902 hän esitteli sen ensimmäistä kertaa friisi-nimen alla näyttelyssä *Berliner Secession V Kunstausstellung* (Stang 1977, 107; Heller 1978, 102, 107; Sørensen 2002, 11). Vasta vuonna 1918 Munch käytti ensimmäistä kertaa ”Livsfriseniä” teoskokonaisuuden otsikkona (Sørensen 2002, 9).



Kuva 22. Munchin *Livsfrisen*-teoskokonaisuuteen kuuluvien teosten ripustus Kunsthandlung Beyer & Sohnin näyttelyssä Leipziginissä vuonna 1902. Teos *Stoffveksling (Metabolisme)* kuvan vasemmassa yläkulmassa. Kuva: Munchmuseet.

teosluettelossa ja vaikka esillä olleiden teosten sommitelmissa esiintyisi eroja, ovat kuva-aiheet riittävän samanlaisia, jotta niiden voidaan mieltää kuvaavan samaa aihetta (kuvia eri Madonna-aiheisista teoksista ks. Eggum 2000 [1991], 184, 187, 189, 192–194). Arne Eggum on käsitellyt näitä kuva-aiheita yhdessä ja toisiinsa liittyvinä. Hän on kartoittanut eri *Madonna-* ja *Elskende kvinne* -versioita ja kuva-aiheen kehittymistä sekä Munchin maalauksissa että grafiikassa (ks. Eggum 2000 [1991], 185–203, 185, 187, 197). Munchin näyttelyluettelossa teosnumero 10. ”Hände” on todennäköisesti *Hender*-niminen kuva-aihe, jossa *Madonna*-teosten hahmon näköinen nainen on kuvattu häntä kurrottavien käsien ympäröimänä.⁸² Mikäli näyttelyluettelon teoksen 10. ”Hände” on ollut *Hender* -kuva-aihe, nousisi toistuvien kuva-aiheiden lukumäärä 19 teokseen. Näyttelyluettelon teoksista ”Abend”, ”Puberté”, ”Morgenstimmung” (teosnumerot 28. ja 39., jonka kuva-aihe tunnetaan nykyään nimellä ”Dagen derpå”), ”Zwei Menschen”, ”Vampyr”, ”Zwei Augen”, ”Sphinx” on kustakin kaksi versiota esillä ja ne esiintyvät luettelossa ensimmäisten 28 teoksen joukossa sekä paperipohjaisten⁸³ joukossa (eli joko etsaus, piirustus tai litografia). Kaikista yllä mainituista on olemassa maalaus vuodelta 1895 tai aikaisemmilta vuosilta, joten näistä teoksista on näyttelyssä todennäköisesti ollut maalausversio esillä.

Thiis (1933, 218) mainitsee *Sonderausstellung*-näyttelyn yhteydessä teokset *Aske, Tiltrekning, Stormen, Stjernenatt og Den døde mor*, mutta en ole löytänyt näitä teosluettelosta, eikä myöskään

⁸² *Hender*-teoksia ei käsitellä Eggumin Madonna-luvussa tai Madonna-aiheen yhteydessä tekstin tasolla, mutta teoksesta on kuva samalla aukeamalla *Madonna*-litografian kanssa.

⁸³ Käytän sanaa paperipohjainen viittaamaan näyttelyluettelon alaotsikkoon ”Radierungen, Zeichnungen und Lithographien”, sillä teoksia ei ole kuvattu näyttelyluettelossa tämän tarkemmin mediumin perusteella.

Kneher (1994) mainitse niitä näyttelyn yhteydessä. Sen sijaan Heller (1978, 101) esittää, että esimerkiksi Munchin *Stjernenatt* olisi ollut mukana näyttelyssä ja tunnistaa sen teosnumeroksi 1. ”Mystik”, jonka taas Kneher on tunnistanut *Strandmystikk*-teokseksi. Olen päätellyt, että teosnumero 1. on *Strandmystikk*, koska teosnimellä on yhtäläisyyttä teosluettelon ”Mystik”-nimen kanssa, kun taas en ole tietoinen, että teoksesta *Stjernenatt* olisi käytetty nimeä ”Mystik”. Lisäksi Kneherin (1994) tunnistuslista on perustellumpi kuin Hellerillä (1978) ja Thiisillä (1933).

Sonderausstellungin näyttelykokoonpanoissa on havaittavissa niin eroja kuin yhtäläisyyksiä. Molemmat taiteilijat asettavat esille muotokuvia ja maisemia, mutta tärkein yhtäläisyys liittyy mielestäni niihin esille asetettuihin teoksiin, jotka kuuluvat taiteilijoiden keskeisiin teoskokonaisuuksiin. Molemmat asettavat jo tässä näyttelyssä esille teoksia, jotka kuuluvat kummankin taiteilijan elämän päätyöhön; Munchin *Die Liebe* -sarja koostuu myöhemmistä *Livsfrisen*-kokonaisuuden teoksista ja Gallen-Kallelan kokoonpanossa on sekä varhaisia naturalistisia Kalevala-maalauksia että myös enteitä tulevista Kalevala-kuvista (*Sammon puolustuksen* esityöt). Selkeitä eroja näyttelykokoonpanoissa on esimerkiksi se, ettei Gallen-Kallela aseta esille grafiikkaa toisin kuin Munch. Sen sijaan Gallen-Kallelalla on muutama lasimaalausluonnos (teosnumerot 19. ”Das böse Gewissen” ja 23. ”Die Versuchung Christi”, ks. liite 2), joita taas Munchilla ei ole. Näyttelystä julkaistuissa lehtikirjoituksissa ja kritiikeissä vertaillaan usein taiteilijoiden työskentelyä keskenään. Monesti vertailu tapahtuu yleisten huomioiden tasolla koskien taiteilijoiden työskentelyä, luonteita ja temperamentteja sekä maalaustekniikoita, mutta lehdissä esiintyy paikoin myös suorita teosvertailuja, kuten esimerkiksi *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* -lehden kirjoituksessa, joka vertailee taiteilijoiden sairaskuvia *Haavakuume* (1889) ja *Ved dødssengen* (1895) (Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä, 48–49).

Lin Stafne-Pfisterer (2014, 63) on tarkastellut taiteilijoiden esille asettamien teosten yhtäläisyyksiä ja huomauttaa, että molemmat asettivat esille ”skandaaliteoksensa”: Munch maalauksensa *Syk pike* ja Gallen-Kallela *Probleemin*.⁸⁴ Lisäksi hän huomauttaa, että kummallakin on näyttelyssä sfinksiaiheisia⁸⁵ teoksia: Munchilla *Kvinne i tre stadier (Sfinx)* ja Gallen-Kallelalla *Conceptio artis*. Näissä tapauksissa yhtäläisyydet ovat enemmän kontekstuaalisia. Stafne-Pfisterer osoittaa myös samankaltaiseen kuva-aiheeseen, jossa on niin teoksen sisällön kuin sommitelman puolesta yhteisiä piirteitä: Munchin *Kristiania-Boheme I* ja *Kristiania-Boheme II* -teokset ja Gallen-Kallelan *Probleemi*. (Mt.) Myös Sari Kuuva (2010, 120) on kiinnittänyt huomiota näiden kuva-aiheiden välisiin yhtäläisyyksiin. Munchin grafiikan työt pohjautuvat hänen samaa aihetta esittävään maalaukseensa

⁸⁴ Salme Sarajas-Korte (1966, 287) on kirjoittanut skandaalinomaisesta kohusta, jonka Gallen-Kallela kohtasi *Probleemi*-teoksen vastaanoton myötä vuoden 1894 Suomen Taiteilijan näyttelyn yhteydessä.

⁸⁵ Sfinksi toimi 1800-luvun lopun eurooppalaisessa mystiikassa ”elämän ja luonnon ikuisen kiertokulun” symbolina (Sarajas-Korte 1966, 289).

vuodelta 1887 (Stafne-Pfisterer 2014, 63).⁸⁶ Näyttelyluettelossa lukee vain 41. ”Trinkende Männer”, mutta siihen sopivasta *Kristiania-Boheme II* -kuva-aiheesta on ainakin neljä tunnettua versiota vuodelta 1895: yksi sekatekniikalla (akvarelli, tussi ja lyijykynä) tehty versio sekä kolme etsausta (Eggum 2000 [1991], 118–119). Edelleen jää epäselväksi, mikä versio *Sonderausstellungissa* oli esillä, mutta kaikissa versioissa itse kuva-aihe ja sommitelma pysyy samana ja etenkin etsausten kohdalla kyse on vain pienistä tyylillistä eroista.⁸⁷ Stafne-Pfistererin osoittama yhteinen tai toisiaan muistuttava kuva-aihe istuu sinänsä 1800-luvun lopun dekadenssin ja bohemian ilmapiiriin ja niille tyypillisiin kuva-aiheisiin.⁸⁸ On silti mielenkiintoista, että Munch palaa uudelleen tähän kuva-aiheeseen juuri alkuvuonna 1895, samaan aikaan kuin Gallen-Kallela oli Berliinissä.

Kuuva on lisäksi analysoinut taiteilijoiden *Madonna*-teoksia, jotka olivat esillä yhteisnäyttelyssä. Hän argumentoi, että madonna-aihe koki ”radikaalin maallistumisen” kuvataiteessa erityisesti 1800-luvun lopulla, ja osoittaa, että tämä on havaittavissa taiteilijoiden tulkinnoissa hyvin eri tavoin. Gallen-Kallela on kuvannut vaimonsa Mary Gallen-Kallelan imettämässä heidän esikoistaan, kun taas Munchin *Madonna* on tuntemattomaksi jäävä alaston nainen, jonka kuvauksessa yhdistyvät eroottisuus ja kuolema. Gallen-Kallelan *Madonnan* materiaalisuus näkyy teoksen yksityiskohdissa ja tarkassa materiaalien kuvauksessa, kun taas Munchin teoksessa se näkyy elämän ja kuoleman kiertokulun symbolistisessa käsittelyssä. (Kuuva 2017.) Myös Arne Eggum (2000 [1990], 190) on huomauttanut Munchin *Madonna*-teoksen ja Gallen-Kallelan toisen *Sonderausstellungissa* esillä olleen teoksen, *Ad astran*, yhtäläisyyksistä niin toteutustavassa kuin teosten ilmentämissä aatteissa.

Magdalena M. Moeller (2012, 46–47) esittää, että Gallen-Kallelan kokoonpano, joka esitteli sekä taiteilijan varhaista tuotantoa kuin viimeaikaisia töitä, muodosti voimakkaan kontrastin suhteessa Munchin kokoonpanoon, jonka teokset ”olivat ekspressionistisen taiteen tiennäyttäjiä ja edelläkävijöitä”. Myös Timo Martin (1984, 116) kuvaa Gallen-Kallelan kokoonpanoa kontrastina Munchin teoksille. Esitän kuitenkin, ettei ero ole näin suuri ja ettei Munchin *Sonderausstellungin* näyttelykokoonpano ole parhaiten soveltuva vertailukohde Gallen-Kallelan kokoonpanolle. Gallen-Kallelan kattava kokoonpano kertoo intentiosta esitellä hänen tuotantoaan ja taidettaan uudelle yleisölle, ja sellaisena sitä tulisi nähdäkseni mieluummin tarkastella suhteessa Munchin ensimmäiseen

⁸⁶ Alkuperäinen maalaus on sittemmin kadonnut Lindholmen-laivan upotessa, ja Munch toteutti aiheesta uuden version vuosina 1907–1908 (Stafne-Pfisterer 2014, 63).

⁸⁷ Yksi etsauksista on selvästi vaaleampi ja siitä puuttuu kuvapinnan keskellä kiemurteleva tupakansavu, joka esiintyy kahdessa muussa. Jälkimmäiset etsaukset eroavat toisistaan taas valon suhteen: toinen on selvästi tummempi, ja siihen Munch on lisännyt varjoja hahmojen taakse. Piirustukseksi luokiteltu *Kristiania-Boheme II* on sen sijaan peilikuva etsauksiin nähden ja osittain väritetty: teosta hallitsevat keskellä oleva punainen pöytä ja punaiseen mekkoon pukeutunut nainen kuvan taka-alalla. (Ks. kuvat Eggum 2000 [1991], 118–119.)

⁸⁸ Øyvind Sjøstad (2024, 12, 24, 26–27) määrittelee boheemeiksi paikoiksi muun muassa kahvilat ja ateljeet, savuntäyteiset huoneet. Fyysisen, konkreettisen tilan sijaan bohemia on kuitenkin ennen kaikkea kuvitteellinen tila vuosisadanvaihteen porvarillisessa yhteiskunnassa (mt. 17).

yksityisnäyttelyyn Berliinissä vuonna 1892.⁸⁹ Vuoden 1892 näyttelyssä Munch asetti esille teoksia aikaväliltä 1884–1892 (Guleng 2008a, 212; ks. myös Guleng 2008b, 290–295). Vuoteen 1895 mennessä hän oli jo kaksi kertaa asettanut esille kattavan kokoonpanon teoksistaan, joilla oli tutustuttanut berliiniläisyleisön tuotantoonsa. Ditteney (2009, 78) osoittaa Gallen-Kallelan Berliinin näyttelyprofiilista vuosina 1892–1910, että tämä asetti pääasiassa esille uusimpia teoksiaan, mikä tukee käsitystä siitä, että taiteilijan *Sonderausstellungin* kokoonpanon oli tarkoitus esitellä hänen siihenastista tuotantoa. Näin ollen Gallen-Kallelan Pariisin-ajan naturalistisia ja realistisia kansankuvauksen teoksia sisältävä kokoonpano saattaa näyttäytyä Munchin ensisijaisesti viimeaikaisista teoksista koostuvan kokoonpanon verrattuna perinteisemmältä.

4.3 Munchin kirje Gallen-Kallelalle ja taiteilijoiden myöhempi kanssakäyminen

Edellä käsitellyn Munchin lähettämättömän postikorttiluonnoksen lisäksi Munch on lähettänyt Gallen-Kallelalle kirjeen Berliinistä, mikä tarjoaa uutta tietoa taiteilijoiden tapaamisesta (Edvard Munchin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, päiväämätön, GKM).⁹⁰ Minna Turtiainen (2014a, 15) mainitsee kirjeen Gallen-Kallelan Museon näyttelyjulkaisussa *Akseli Gallen-Kallelan teokset Berliinissä vuonna 1895* esittäen, että ”Munch kirjoitti Berliinissä Gallénille loukkaantuneena päiväämättömän kirjeen.”, mutta kirjeen sijainnista, sisällöstä tai ajoituksesta ei ole tarkempaa mainintaa. Kirje oli tähän asti luetteloinaton, eikä sitä ole Gallen-Kallelan Museon kirjekokoelman luettelossa (ks. Akseli Gallen-Kallelalle saapuneet kirjeet / Gallen-Kallelan Museon kokoelma, Gallen-Kallelan Museo [www-sivu²](http://www.sivu2)). Kirjeestä on kuitenkin julkaistu kuva museon saksankielisessä näyttelyjulkaisussa *Akseli Gallen-Kallela & Berlin. Die historischen Gemälde*, johon on koottu Gallen-Kallelan Berliinin aikaista arkistoaineistoa (ks. Turtiainen 2014b, 97, 98–99). Kirjettä on näyttelyjulkaisussa käsitelty Lin Stafne-Pfistererin artikkelissa, jossa norjankielinen kirje on litteroitu saksaksi. Kirje on erittäin kiinnostava lisä taiteilijoiden kohtaamisen tutkimiseen.

Kirje on hyvin muodollinen, ja Munch vaikuttaa siinä loukkaantuneelta, niin kuin Turtiainen (2014a, 15) tulkitsee. Kirje on kirjoitettu norjaksi, ja Munch aloittaa sen näin: ”Hra. Gallen, Olette tänään hämmästyttäneet minua Tiedätte itse miten – Sellaisella tavalla minua ei ole tätä ennen hämmästyttetty – Meidän välisestä ystävydestämme ei ole enää puhuttavaa.” (Edvard Munchin kirje Akseli Gallen-

⁸⁹ Adolf Paul kirjoittaa, että Gallen-Kallelan esille asettamien teosten oli tarkoitus toimia hänen käyntikorttinaan (Adolf Paul, ”Akseli Gallen-Kallela i Berlin”, *HBL* 27.12.1932). Munchin ensimmäisen Berliinissä järjestetyn yksityisnäyttelyn näyttelykokoonpano rekonstruoiitiin Munch-museon näyttelyn yhteydessä 10.10.-2008–11.1.2009. (Tunnistustyöstä ks. Pettersen 2008, 173–198; teoslista ks. Guleng 2008b, 290–295.)

⁹⁰ Kiitän Minna Turtiaista ja Elias Djupsjötä, joiden kanssa tapasin kirjeeseen liittyen, avusta kirjeen löytämisessä sekä mielenkiintoisesta keskustelusta Munchin ja Gallen-Kallelan kohtaamisesta.

Kallelalle, päiväämätön, GKM).⁹¹ Tämän jälkeen Munch esittää, että heidän olisi tapahtuneen takia hyvä tavata ja neuvotella, mutta toivoo tapaamisen sujuvan muodollisesti. Kirje on päiväämätön, eikä Munch kirjoita suoraan siitä, mitä on tapahtunut, mutta kirjeessä on kuitenkin johtolankoja. Se on kirjoitettu berliiniläisen Hôtel Jansonin kirjepaperille yläosaan painettuine osoitetietoineen: Mittelstrasse 53 & 54, jossa Munchin kerrotaan asuneen alkuvuonna 1895 (Edvard Munchin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, päiväämätön, GKM; Thiis 1993, 218, 220). Kirjeen viimeisellä sivulla on toisen henkilön kirjoitusta. Tästä viimeisestä sivusta on puolet repeytynyt irti. Paperin toinen käsiala on mahdollisesti Adolf Paulin (Turtiainen, Minna, suullinen tiedonanto 2.12.2024; Elias Djupsjön sähköposti Meri Moenille 11.12.2024). Kirjoitus on saksankielinen ja siinä kirjoittaja mainitsee Axel Gallénin sekä Ugo Barroccion taidenäyttelyyn. ”Das ich von Herrn Axel Gallen Bismarkstr. 2.” eli ”jonka sain herra Axel Gallenilta Bismarkstr. 2.” (Edvard Munchin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, päiväämätön, GKM). Bismarkstrasse 2 oli taas Gallen-Kallelan Berliinin ajan ateljeen osoite (Moeller 2011, 46). Seuraavassa lauseessa puhutaan maalauksista, jotka luovutettiin Ugo Barroccion taidenäyttelyyn, mutta koska sivu on repeytynyt tästä kohdasta, loppu jää epäselväksi.

Munchin kirjeenvaihdon ja aikalaiskirjallisuuden perusteella tiedetään, että taiteilijat viettivät ennen näyttelyä paljon aikaa yhdessä. Munchin lähettämän kirjeen perusteella he kommunikoivat todennäköisesti norjaksi ja ruotsiksi. Tiedetään myös, että taiteilijat suunnittelivat näyttelyä ja sen järjestelyjä suullisesti, joten voi olla, että kirje on kirjoitettu vasta Gallen-Kallelan lähdön jälkeen näyttelyn loppuvaiheessa tai sen päätettyä. Gallen-Kallela lähti Berliinistä suunniteltua aiemmin maaliskuun lopulla 1895, kun hän sai tiedon lapsensa kuolemasta (”Taiteilija Axel Gallén”, *PL* 30.03.1895; ”Artisten Axel Gallén”, *HBL* 31.3.1895). Okkonen (1961, 322) kirjoittaa, että Gallen-Kallela palasi kotiin huhtikuun alussa. Ensimmäinen löytämäni Suomessa julkaistu lehtikirjoitus aiheesta on päivätty 30.3.1895, jossa kerrotaan, että taiteilijan tytär kuoli edellisenä päivänä 29.3.1895 (”Taiteilija Axel Gallén”, *PL* 30.03.1895). Tämä saattaisi selittää, miksi Munch olisi ottanut yhteyttä kirjeitse – mutta se, että muita kirjeitä ei ole tiedossa, ei kuitenkaan riitä perusteeksi kirjeenvaihdon puuttumiselle, kuten on käynyt ilmi. On otettava huomioon, että muitakin kirjeitä saattaa olla, joita vain ei ole vielä luetteloitu tai julkaistu tai löydetty. Näyttely oli näyttelyluetteloiden mukaan avoinna 3.–24.3.1895, mutta *Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä* -pienpainatteeseen on koottu näyttelystä kirjoitettuja tekstejä ja kritiikkejä, jotka on julkaistu vielä huhtikuun puolella. (Myöhäisin näistä on päivätty 13.4.1895, ks. *Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä*, 44.) Vaikka kritiikeissä esiintyy preesensin käyttöä, ne ovat silti voineet olla aiemmin kirjoitettuja ja myöhemmin julkaistuja. Mikäli näyttely päättyi alkuperäisen päivämäärän mukaan 24.3.1895, eikä sitä jatkettu, Gallen-Kallela lähti vasta näyttelyn päättymisen jälkeen.

⁹¹”Hr. Gallen / De har idag forundret mig De ved selv hvordan – På en så (epäselvä sana) maade er jeg endnu ikk bliven forundret – Venskab mellem os er altså ikke mer at snakke om” (Edvard Munchin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, päiväämätön, GKM. Käänt. MM).

Lin Stafne-Pfisterer (2014, 61) on myös päätenyt johtopäätökseen, että kirje on kirjoitettu Ugo Barroccion näyttelyn yhteydessä ja että Munch on luultavasti asunut kyseisessä hotellissa kirjeen kirjoittamisen hetkellä. Stafne-Pfisterer tulkitsee kuitenkin, että Munchin kirjeen ilmentämä loukkaantuminen olisi johtunut siitä, että Gallen-Kallela olisi järjestänyt näyttelyä liian itsenäisesti. Hän viittaa tässä näyttelyjulisteeseen, jonka Gallen-Kallela teki yksin. Hän huomioi myös Gallen-Kallelan äkillisen lähdön Berliinistä ja tuo esiin, että se on kenties vaikuttanut siihen, miten näyttely viimeisteltiin. (Mt. 61–62.) Joka tapauksessa kirje liittyy selvästi Ugo Barroccion näyttelyyn. Vaikuttaa todennäköiseltä, että kirje on lähetetty näyttelyn loppuvaiheessa, mahdollisesti sen jälkeen kun Gallen-Kallela oli lähtenyt kaupungista. Stafne-Pfistererin tulkinta vaikuttaa uskottavalta, mutta ilman lisätietoja se on spekulatiivinen. Edelleen on epäselvää, mistä Munch varsinaisesti puhuu kirjeessään. Kenties kirjeen irti repeytyneessä palassa olisi ollut lisätietoa.

Pidän kirjeen tärkeimpänä tietona mainintaa ystävyydestä. Munch kirjoittaa, ettei taiteilijoiden välisestä ystävyydestä ole enää sanottavaa ja osoittaa näin, että taiteilijat todella ystäväystyivät Berliinissä. Tämä tarkoittaa, että riippumatta yhteisnäyttelyn alkuperäisistä motiiveista, he ystäväystyivät sen aikana. Vaikka kirjeestä käy ilmi, että ystävyyttä oli koeteltu, vaikuttaa silti siltä, että taiteilijat jatkoivat jonkin luonteista yhteydenpitoa. Koska myöhempää kirjeenvaihtoa ei kuitenkaan ole löytynyt, jää avoimeksi, miten taiteilijat itse kokivat myöhemmän ystävyysuhteensa.

Julkaisemattomissa muistelmissaan Gallen-Kallela kertoo hänen ja Munchin väleistä. ”Minulta oli suuri erehdys mennä näytteille samalla kertaa kuin Munch, mutta olimme kuitenkin hyvät ystävät, eikä mitään meidän välillämme siinä rikkunut.” (Okkonen 1961, 311). Gallen-Kallelan sanavalinta on vaikuttanut dramaattiselta ennen tietoa tästä kirjeestä, jonka myötä on selvää, että taiteilijoiden välillä ilmeni näyttelyn aikana jokin suurempi erimielisyys tai riita. Okkonen (1961, 923) kirjoittaa, että Munch ja Gallen-Kallela pysyivät kuitenkin ystävinä Berliinin ajan jälkeen, ja perustelee tämän taiteilijoiden myöhemmillä kohtaamisilla.

Taiteilijat tapasivat seuraavan kerran jo samana keväänä, todennäköisesti toukokuussa, kun Gallen-Kallela poikkesi Berliiniin Mary Gallen-Kallelan kanssa matkallaan Lontooseen (Okkonen 1961, 322). Taiteilijoiden teokset kohtasivat seuraavana vuonna 1896 Berliinin suuressa näyttelyssä, mutta taiteilijat tuskin tapasivat tällöin.⁹² Munch ja Gallen-Kallela osallistuivat vuonna 1897 Tukholmassa järjestettyyn *Allmänna Konst- och Industriutställningen* -näyttelyyn (myös tunnettu

⁹² Munch työskenteli pääosin Pariisissa vuonna 1896 (Thiis 1933, 222, 223). Hän poikkesi Berliinissä vuoden 1896 alussa matkallaan Pariisiin, jonne saapui helmikuussa 1896 (Næss 2004, 171). *Internationale Kunst-Ausstellung* järjestettiin touko-syyskuussa (ks. liite 1). Gallen-Kallela taas oli ilmeisesti pääosin Ruovedellä erämaa-ateljeessaan Kalelassa, joka valmistui joulun aikaan 1895 (Okkonen 1961, 340, 354–357; Ahtola-Moorhouse 1996, 17).

Stockholmsutställningen) (Woll 2009, 1616; Isomäki 1996, 358), mutta tämä tapahtui tutkielman maantieteellisen rajauksen ulkopuolella, joten tässä yhteydessä jää selvittämättä, tapasivatko taiteilijat täällä. Munch ja Gallen-Kallela tapasivat uudestaan ainakin alkuvuonna 1907 Gallen-Kallelan matkalla Unkariin, jolloin hän jälleen poikkesi Berliinissä. Tällöin Gallen-Kallela raportoi matkastaan kirjeitse *Nya Pressen* -lehden toimittajalle ja kertoi juuri saaneensa Die Brücken jäsenkutsun sekä pitäneensä Munchin kanssa yhdessä vietetystä ajasta. Hän mainitsee toimittajalle myös Munchin ajankohtaisesta hankkeesta liittyen Kammerspieletheaterin koristeluun (myöhemmin kutsuttu *Reinhardt-frisen*). (”Axel Gallén”, *NP* 22.3.1907; Danielsen 2023, 69.) Maininta Munchin työskentelystä viestii Gallen-Kallelan kunnioituksesta kollegan työtä kohtaan.

Taiteilijat tapasivat samana keväänä vuonna 1907 myös Tukholmassa, kun Gallen-Kallela palasi Unkarista huhtikuussa (Kruskopf 1979, 9; Danielsen 2023, 61). Tällöin he vierailivat prinssi Eugenin luona Waldemarsuddessa (Kruskopf 1979, 9). Yhteinen vierailu tunnetaan Munchin tädilleen kirjoittaman kirjeen perusteella (Edvard Munchin kirje Karen Bjølstadille 7.7.1907, MM N 922). Munch päiväsi kirjeen Tukholmassa ja mainitsee siinä työstävänsä Ernest Thielin muotokuvaa (mt.). Samaan aikaan Gallen-Kallela työsti Tukholmassa *Bil Bol* -julisteen luonnosta, jonka tilaamiseen ja rahoittamiseen Ernest Thiel liittyi (Danielsen 2023, 61, 69, 72, 90, 96, 140).⁹³ Tukholman tapaaminen on myös tallentunut Gallen-Kallelan kirjeenvaihtoon, mutta en ole nähnyt näitä kirjeitä itse, joten tiedot tästä perustuvat Kenneth Danielsenin selvitykseen (2023). Gallen-Kallela kirjoitti vaimolleen Marylle Prinssi Eugenista, ja samaan kirjeeseen Munch on ilmeisesti kirjoittanut terveisiä Marylle. Toisessa kirjeessä Gallen-Kallela kirjoittaa Marylle ”Min lojagt kamrat in spe har jag återfunnit med vingar”; toisin sanoen Gallen-Kallela iloitsee siitä, että on löytänyt uudelleen uskollisen ystävänsä, mutta jää avoimeksi, puhuuko Gallen-Kallela tässä Munchista vai Carl Cederströmistä, Bil-Aktiebolagetin perustajasta, jonka Gallen-Kallela tapasi myös Tukholmassa ja Waldemarsuddessa. (Mt. 61.)⁹⁴ Munchin henkilökohtainen tervehdys Mary Gallen-Kallelalle paljastaa kuitenkin, että Munchin ja Gallen-Kallelan kohtaaminen Tukholmassa vuonna 1907 on joka tapauksessa ollut läheinen. Lin Stafne-Pfistererin (2014, 69) mukaan Gallen-Kallela olisi myös vierailut Munchin luona Kööpenhaminassa vuosien 1908–1909 aikana Dr. Jacobsonin klinikalla. Tätä toista tutkielman rajauksen ulkopuolella mahdollisesti tapahtunutta kohtaamista olisi syytä tutkia lisää tulevaisuudessa. Näiden lähteiden mukaan Munch ja Gallen-Kallela olisivat siis tavanneet ainakin neljä kertaa ensimmäisen yhteisnäyttelyn jälkeen vuosien 1895 ja 1910 välillä.

⁹³ Kenneth Danielsen (2023) on tutkinut *Bil Bol* -julisteen alkuperää ja selvittänyt, miksi ja kenen tilauksesta juliste tehtiin. Carl Cederström lähetti Gallen-Kallelalle julisteen varsinaisen toimeksiannon, mutta Kenneth pitää julisteen tilaajina Ernest ja Signe Thieliä sekä Cederströmiä. Ernest Thiel oli Bil-Aktiebolagetin päärahoittaja. Juliste tehtiin Bil-Aktiebolagetille ja erityisesti kevään 1907 näyttelyä *Den internationella automobil- och motorbåtutställningen i Stockholm* varten. Julistetta ei kuitenkaan koskaan lopulta käytetty Bil-Aktiebolagetin mainonnassa. (Danielsen 2023, 5, 62, 72, 73, 94.)

⁹⁴ Vaikuttaa todennäköiseltä, että kyse olisi Munchista, koska Gallen-Kallela puhuu ystävästä, mutta Cederströmiä ei voida poissulkea, sillä Gallen-Kallela oli myös tavannut tämän aiemmin.

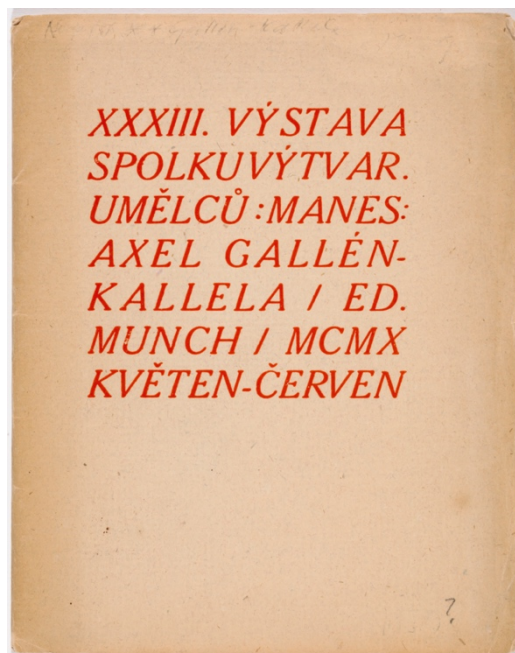
Vaikkei taiteilijoiden myöhempi kanssakäyminen ja yhteydenpito ollut tiivistä, on selvää, että he pysyivät kuitenkin tietoisina toistensa tekemisistä.⁹⁵ Munchin lähettämätön postikortti, jota käsittelin tutkielman 2. luvussa, kertoo aikomuksesta olla yhteydessä. Vuonna 1908 Gallen-Kallela sai Carl Cederströmiltä kirjeen, jossa kirjoittaja toivoi tapaavansa Gallen-Kallelan Pariisissa ja lähetti terveisiä Munchilta (Danielsen 2023, 97), mikä taas puoltaa sitä, että taiteilijoilla on säilynyt toisiaan kunnioittava suhde. Tässä yhteydessä Munchin eräs päiväämätön muistiinpano on mielenkiintoinen. Siinä hän kirjoittaa ajatuksistaan yleisesti freskomaalaukseen liittyen ja omista monumentaalisista kuvaohjelmistaan, erityisesti Oslon yliopiston Aula-salin koristeluista. Munch mainitsee Gallen-Kallelan freskot, jotka tuhoutuivat: ”(...) Se ei voi tuhoutua niin kuin Gallénin freskot Leonardon freskot (...)” (Edvard Munchin muistiinpano, päiväämätön, MM N 336. Käänt. MM). Muistiinpanossa Munch vaikuttaa perustelevan, miksi päätyi öljymaalaukseen freskotekniikan sijaan, ja siten miksi hänen kuvaohjelmansa ei tule tuhoutumaan niin kuin Gallen-Kallelan. Vertaus kertoo, että Munch oli tietoinen Gallen-Kallelan Juséliuksen mausoleumin freskokoristelun tuhoutumisesta kosteusvaurion vuoksi. Stafne-Pfisterer (2014, 68) on kirjoittanut myös tästä muistiinpanosta ja esittää, että Gallen-Kallelan freskojen mainitseminen Leonardon freskojen yhteydessä kertoo Munchin arvostuksesta ja kunnioituksesta Gallen-Kallelan freskoja kohtaan. Tarkkaavainen ja perusteltu huomio tuo toisen näkökulman Munchin myöhempiin ajatuksiin Gallen-Kallelasta, joista on kirjoitettu suomalaisen taidehistorioitsija Bertel Hintzen (1901–1969) haastattelun pohjalta. Vuonna 1940 tehtyyn haastatteluun perustuvissa kirjoituksissa Munchin kerrotaan esittäneen skeptisemmän mielipiteen Gallen-Kallelan taiteesta (Kruskopf 1979, 9). Stafne-Pfisterer (2014, 68) ajoittaa muistiinpanon vuosiin 1909–1916, aikaan, jolloin Munch työsti *Aula*-maalauksiaan. Munchin on kuitenkin täytynyt kirjoittaa muistiinpano myöhemmin, koska Munch mainitsee siinä *Freia*-kuvaohjelman, jonka taiteilija teki vasta 1920-luvun alussa (Woll 2012, 231). Tämä taas osoittaa, että Gallen-Kallelan vuosisadan alussa tekemien freskojen kokema kohtalo oli Munchin mielessä vielä yli vuosikymmen myöhemmin. Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, että taiteilijoiden kanssakäyminen jatkui ensimmäisen yhteisnäyttelyn jälkeen vähintään kollegiaalisena molemminpuolisena kunnioituksena.

⁹⁵ Munchin Gallen-Kallelalle lähettämä kirje osoittaa, että on mahdollista, että taiteilijat ovat lähettäneet muitakin kirjeitä. Kirjeet ovat esimerkiksi voineet tuhoutua tai kadota, tai on mahdollista, ettei kirjeitä ole vielä käsitelty, luetteloitu tai julkaistu.

5 Prahan yhteisnäyttely 1910

Taiteilijoiden toista yhteisnäyttelyä mainostettiin julisteessa ja luettelossa nimellä *XXXIII. Výstava Spolkuvýtvar. Umělců. Manes. Axel Gallén-Kallela / Ed. Munch* (ks. kuvat 4 ja 22). Tutkielman alkuvaiheessa oli kuitenkin epäselvää, oliko tätä toista yhteisnäyttelyä koskaan pidetty. Sain näyttelystä ensi kertaa tietoa Suomalaisen kuvataiteen bibliografian Akseli Gallen-Kallelan expografiasta. Näyttely oli siinä luokiteltu vuoden 1959 kohdalle, ja siten sen näyttelyluettelo, joka sijaitsi Ateneumin tutkijakirjastossa, oli myös luokiteltu vuoteen 1959. Luetteloon liittyi kuitenkin ilmeisiä epäselvyyksiä: sen kanteen oli esimerkiksi lyijykynällä merkitty oikeaan yläkulmaan 1959 ja alakulmaan kysymysmerkki, ja luetteloon oli liitetty lappu, jossa oli merkintä näyttelyn ajankohtaan liittyvästä epävarmuudesta. Itse näyttelyluettelon toiselle sivulle on painettu tieto siitä, missä luettelo on painettu: ”Vytiskla Dêlnciká knihtiskárna v Praze II. 1959”. Luku 1959 ei esiinny muualla näyttelyluettelossa, joten se on todennäköisesti luetteloitaessa tulkittu vuosiluvuksi. Näyttelyluettelon kannessa on kuitenkin näyttelyn nimen yhteyteen painettu MCMX, siis 1910 roomalaisilla numeroilla, mikä taas antaa ymmärtää, että näyttely järjestettiin silloin. Yhteisnäyttelystä löytyy mainintoja eri näyttelyluetteloiden kronologioista, kuten Ateneumin taidemuseon vuoden 1996 *Akseli Gallen-Kallela* -näyttelyjulkaisussa ja vuoden 2001 *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa* -luettelossa sekä vuoden 2005 *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland* näyttelyn julkaisussa, joissa kaikissa näyttely on ajoitettu vuoteen 1910 (ks. Ahtola-Moorhouse 1996, 24; Huusko, Knapas & Ojanperä 2001, 373; Huusko, Knapas, Mraz & Ojanperä 2005, 188–207). Vaikka näiden perusteella oli siis todennäköisempää olettaa, että näyttely järjestettiin vuonna 1910, jäi silti luvun 1959 merkitys edelleen epäselväksi; oliko luettelo painettu uudelleen vuonna 1959 ja jos, niin miksi? Tutkielman aikana selvisi, että vuosiluvun sijaan kyseessä onkin osoitenumero: ”Praze II. 1959” on tavanomaiseen tšekkiläiseen vuosisadanvaihteen tapaan kirjoitettu talon numero (Petr Jiřan sähköposti Meri Moenille 3.9.2024). Lähtötilanne on siis, että näyttely järjestettiin vuonna 1910 ja että Ateneumin tutkijakirjastossa oleva näyttelyluettelo on mitä todennäköisimmin alkuperäinen.

Petra Pettersen on kirjoittanut Munchin ja Gallen-Kallelan Prahan yhteisnäyttelystä pro gradu -tutkielmassaan (1995), jossa hän tutki Munchin suhdetta tšekkiläisiin avantgardetaiteilijoihin vuosina 1905–1914 sekä tämän näyttelytoimintaa Prahassa. Hän tutki näyttelyn vastaanottoa tšekinkielisissä lehtikirjoituksissa keskittyen erityisesti Munchin teoksia käsittelevään kritiikkiin. Pettersenin tutkielma on toistaiseksi ainoa, jossa näyttelyä on käsitelty mainintaa tarkemmin. Näyttely on ilmeisesti jäänyt norjalaisessakin taidehistoriassa vähemmälle huomiolle: Pettersen viittaa, että näyttely vaikuttaa unohtuneen Munchin muiden kansainvälisten näyttelyiden joukkoon. Vuoteen 1995 mennessä näyttelyä ei ollut käsitelty myöskään tšekkiläisessä taidehistoriankirjoituksessa. (Pettersen 1995, 50.) Yhteisnäyttely on saanut vain vähän huomiota myös suomalaisessa taidehistoriassa.



Kuva 23. Mánés-taiteilijayhdistyksen järjestämän Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyn luettelon kansi. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretdin.

Näyttelyä ei mainita taiteilijoiden keskeisissä monografioiden: Onni Okkonen ei mainitse näyttelyä muuten hyvin kattavassa Gallen-Kallela-monografiassa, eikä näyttelyä mainita myöskään Jens Thiisin tai Arne Næssin Munch-monografioiden. Soili Sinisalo (2001, 81) mainitsee Munchin ja Gallen-Kallelan Prahassa näyttelyn esseessään. Myös Lin Stafne-Pfisterer (2014, 69) mainitsee artikkelissaan taiteilijoiden toisen yhteisnäyttelyn Prahassa ja esittää, että siitä tuli taiteilijoiden viimeinen kohtaaminen, vaikkei kumpikaan heistä matkustanut sinne. Näyttelyn vähäinen käsittely johtuu todennäköisesti siitä, ettei näyttelystä ole paljon tietoa. En esimerkiksi löytänyt aiheesta Suomessa julkaistuja lehtikirjoituksia siihen tapaan kuin muista tässä tarkastelluista Gallen-Kallelan näyttelyistä – etsin mainintoja näyttelyn ajalta sekä sitä edeltäviltä ja seuranneilta kuukausilta. Prahassa näyttelyn kohdalla laajensin siksi haun aikaväliä. Gallen-Kallelasta kirjoitettiin lehdissä vuosina 1910–1911, mutta vuonna 1910 ei mainittu Prahassa näyttelyä ja vuoden 1911 kirjoitukset keskittyivät pääsääntöisesti hänen Afrikan-matkaansa silloisen Brittiläisen Itä-Afrikan, nykyisen Kenian alueelle, hänen Suomeen paluuseensa ja tulevaan kirjaansa (”Intervju med Axel Gallén-Kallela i Marseille”, *HBL* 2.2.1911; ”Aksel Gallén-Kallelan puheille”, *US* 19.2.1911; ”Artisten Gallén-Kallelas Afrikavistelse”, *ÅU* 21.2.1911).

Näyttelyn vähäinen tunnettuus johtuu Pettersenin mukaan (1995, 50) todennäköisesti siitä, että näyttely jäi Prahassa toisen näyttelyn varjoon. Hieman ennen Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyä kaupungissa järjestettiin helmi-maaliskuussa suuri ranskalaisen taiteen näyttely *Les Independents*. Yhteisnäyttelystä kirjoitettiin lehtikirjoituksissa, mutta se jäi selvästi kokonaisuudessaan vähemmälle

huomiolle verrattuna *Les Indépendents* -näyttelyyn. Ajankohdan lisäksi Pettersen pitää näyttelyn kokoa, erityisesti Munchin suppeaa teosvalikoimaa, syynä sille, miksi näyttely ei ole myöhemmässä tutkimuksessa kiinnittänyt huomiota ja miksi se on siten paikoin jopa unohdettu. Näyttely ei Munchin osalta tehnyt lainkaan yhtä suurta vaikutusta Prahassa taidekenttään kuin hänen ensimmäinen näyttelynsä vuonna 1905. Pettersen havainnoi, että kritiikki, joka suhtautui negatiivisesti Munchiin, suhtautui tyypillisesti positiivisesti Gallen-Kallelan teoksiin. Hän esittää, että Mánes-taiteilijayhdistys järjesti jäsennäyttelyiden lisäksi näyttelyitä, joihin kutsuttiin kansainvälisesti taiteilijoita esittelemään tuotantojaan, mutta jää silti avoimeksi, miksi juuri Gallen-Kallela kutsuttiin ja miksi ylipäätään Mánes järjesti Gallen-Kallelan ja Munchin yhteisnäyttelyn. (Mt. 43–50.)

Tässä vaiheessa vaikuttaa todennäköiseltä, että yhteisnäyttely järjestettiin Prahassa, koska Munchilla oli vahvat yhteydet näyttelyn järjestäjään, taiteilijayhdistykseen Mánes. Yhdistys oli järjestänyt Prahassa Munchin suuren yksityisnäyttelyn vuonna 1905 (ks. liite 1). Vuonna 1904 Munchin teoksia oli ensi kertaa näytteillä Prahassa, kun taiteilija osallistui taideyhdistyksen Krasoumná jednota pro Čechyn (paremmin tunnettu nimellä Kunstverein für Böhmen) vuosinäyttelyyn, minkä jälkeen Mánes otti Munchiin yhteyttä ja ryhtyi suunnittelemaan tämän näyttelyä (Pettersen 1995, 21). Munchin suureen yksityisnäyttelyyn ovat alun perin todennäköisesti myötävaikuttaneet Dagny Juel ja Stanislaw Przybyszewski eli Munchin ystäväpariskunta, joka asui Prahassa 1890-luvun lopussa. Näyttelystä tuli Munchin siihen mennessä suurin retrospektiivinen näyttely ulkomailla. (Mt. 16, 18, 19)⁹⁶. Munch osallistui avajaisiin ja jäi kaupunkiin muutamaksi päiväksi, ja näyttelyllä oli suuri vaikutus Prahassa nuoriin taideopiskelijoihin. Ennen vuoden 1910 yhteisnäyttelyä Munch oli vuonna 1909 osallistunut vielä kerran Mánesin järjestämään näyttelyyn Prahassa. (Mt. 21, 25, 122.) Munch pyydettiin Mánesin kunniajäseneksi keväällä 1909, ja hän sai kutsun osallistua Mánesin jäsennäyttelyihin (mt. 50; Mánesin kirje Edvard Munchille 1.2.1909, MM K 4328.)

Gallen-Kallelan suhde taiteilijayhdistykseen on sen sijaan tuntematon. Vuoden 1910 näyttely oli ensimmäinen Mánesin järjestämä näyttely, johon Gallen-Kallela osallistui ja samalla hänen ensimmäinen näyttelynsä Prahassa (ks. liite 1). Mikä yhteys yhdistyksellä oli Gallen-Kallelaan, ja miksi Gallen-Kallela kutsuttiin samaan näyttelyyn Munchin kanssa? On tiedossa, että Gallen-Kallelan Berliinin ajan tuttavuuksiin kuului tšekkiläinen E. Orlik (Okkonen 1961, 305, 380). Hän oli todennäköisesti Emil Orlik (1870–1932), Prahassa syntynyt taiteilija, joka työskenteli pääasiassa Berliinissä (Pařík 2003). En ole tietoinen yhteyksistä, jotka liittäisivät Orlikin Mánesiin. Hänen nimensä ei esimerkiksi esiinny Prahassa yhteisnäyttelyn näyttelyluetteloon kirjatussa Mánesin komitealistassa. Orlik on kuitenkin toistaiseksi ainoa Gallen-Kallelan suora tšekkiläinen kontakti, josta

⁹⁶ Samaan aikaan näyttelyssä oli esillä 18 tšekkiläisen taiteilijan teoksia (Pettersen 1995, 126). Silti näyttelystä puhutaan ”Munchin näyttelyinä” ja retrospektiivisenä näyttelyinä (ks. Pettersen 1995, 16; Vigtel 2001, 28).

olen löytänyt tietoa. Ilmeisten yhteyksien puuttuessa vaikuttaa todennäköiseltä, että Prahassa yhteisnäyttelyn järjestämiseen on voinut keskeisesti vaikuttaa taiteilijoiden Berliinin yhteisnäyttely. Näyttely sai aikoinaan laaja-alaista huomiota saksankielisessä itäisessä Keski-Euroopassa; esimerkiksi Wienin taidekentällä taiteilijoiden yhteisnäyttely tunnettiin hyvin (Groenewald-Schmidt 2024, 8).

5.1 Näyttelyn järjestelyt

Taiteilijat eivät kumpikaan tietävästi käyneet Prahassa yhteisnäyttelyn aikana eivätkä siten todennäköisesti tavanneet tämän toisen näyttelyn yhteydessä. Gallen-Kallela oli lähtenyt Afrikan matkalleen nykyisen Kenian alueelle toukokuussa 1909 Pariisista ja palasi sieltä Suomeen vasta helmikuussa 1911 (Okkonen 1961, 723, 742; Sariola & Sinisalo 2005, 80), ja hän oli siten vielä siellä keväällä 1910. Munch, kuten aiemmin on todettu, oli keväällä 1910 Kragerøssä työstäen *Aula*-maalausten luonnoksia (Pettersen 2009, 829–830). Miten siis näyttely järjestettiin, ja kuka järjestämiseen osallistui? Näyttelyluettelo tarjoaa joitakin tietoja. Esimerkiksi kannessa lukee näyttelyn nimen ja vuoden lisäksi Kvêten-Çerven, mikä tarkoittaa tšekiksi toukokuu-kesäkuuta (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto, 22.2.2024). Luettelon mukaan näyttely järjestettiin siis toukokuussa 1910. Luettelon perusteella tiedetään myös, että näyttelyn järjesti Mánes ja että yhdistyksen jäsenet on lueteltu tarkemmin ”Mánes-komitean” alle. Lisäksi tiedetään, että näyttely oli yhteisnäyttely, mistä kertoo sen nimi sekä teoslistan yhteinen, juokseva numerointi. (Ks. XXXIII Výtava Spolkuvýtvar umelcu. Axel Gallén-Kallela, Ed. Munch). Mutta, kuten Joyeux-Prunel & Marcel (2015, 81, 86) esittävät, näyttelyluetteloa on muiden historiallisten aineistojen lailla aina tutkittava kriittisesti muiden lähteiden avulla. Vaikka näyttelyluettelon voi mieltää tietynlaisena toisintona näyttelystä, se ei silti kerro koko totuutta (mt. 86).

Gallen-Kallelan catalogue raisonné -projektin tietokannasta huomasin, että usealla teoksella, jonka nimi voisi vastata Mánesin näyttelyluettelon teosnimeä, on samankaltainen näyttelyhistoria keskenään. Monen teoksen kohdalla toistui se, että teos oli ollut esillä Suomessa eri näyttelyissä vuosien 1907 ja 1908 aikana. Gallen-Kallelalla oli ennen Budapestiin ja Pariisiin vuonna 1908 lähtöä useita suuria yksityisnäyttelyitä Suomessa: lokakuussa 1907 Viipurissa, marraskuussa 1907 Turussa, Turun taidemuseossa, joulukuussa 1907 Jyväskylässä, Seminaarin uudessa työpajassa ja seuraavana vuonna Helsingin Ritarihuoneella tammi-helmikuussa 1908.⁹⁷ Näyttelyluetteloiden perusteella näissä neljässä

⁹⁷ Näiden jälkeen taiteilijalla oli vuonna 1909 vielä toinen, teosmäärältään huomattavasti suurempi kiertävä kotimainen näyttely *Piirustuksia – Akvarelleja – Etsauksia*, joka näytettiin Helsingissä Ritarihuoneella, Viipurissa maaliskuussa, Porissa huhtikuussa ja lopuksi Tampereella toukokuusta eteenpäin ja jossa oli esillä vähimmillään 407 ja enimmillään 426 teosta (Isomäki 1996, 359).



Kuva. 24. (vas.) Edvard Munch vuonna 1909 Kööpenhaminassa, todennäköisesti ennen paluutaan ja asettumistaan Norjaan. Kuva: Munchmuseet / Julie Laurberg. Kuva. 25. (oik.) Akseli Gallen-Kallela vuonna 1911 Tarvaspäässä. Taiteilija istuu mallina teostaan *Cheetah* (1910–1914) varten yllään khakiasu Kenian-matkaltaan, millä oli vuoden 1910 loppuun asti. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

ensimmäisessä näyttelyssä oli suhteellisen toisiaan vastaava kokoonpano 84 teoksesta 94 teokseen vaihdellen.⁹⁸ Tässä nähtävästi kiertävässä yksityisnäyttelyssä oli kaiken kaikkiaan yhteensä 97 teosta, joista 76 teosta (78,4%) oli jokaisessa neljässä näyttelyssä Viipurissa, Turussa, Jyväskylässä ja Helsingissä. Lisäksi 11 teosta oli mukana kolmessa näyttelyssä neljästä. Eri näyttelyluetteloiden teosnimet ja teosnumerot vastaavat miltei johdonmukaisesti toisiaan, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Voisivatko Prahaan lähetetyt teokset kuulua tähän näyttelyteoskokoonpanoon? Gallen-Kallelan vuoden 1908 Budapestin yksityisnäyttelyn teosluettelossa esiintyy myös Prahan sekä Gallen-Kallelan vuoden 1909 kiertävien kotimaisten yksityisnäyttelyiden teosluetteloihin nähden vastaavia teoksia, mutta koska Budapestin näyttely oli niin runsas (426 teosnumeroa) on alkuun kohdennetumpaa selvittää Prahan näyttelykokoonpanon suhde vuosien 1907–1908 kotimaisten yksityisnäyttelyiden kokoonpanoihin.⁹⁹

⁹⁸ Viipurissa oli 84 numeroa, Turun taidemuseossa 89 numeroa, Jyväskylässä Seminaarin uudessa työpajassa oli 86 numeroa, ja Helsingissä Ritarihuoneella 94 numeroa. (Akseli Gallén-Kallelan näyttely 1907, Viipuri; Akseli Gallén-Kallelan näyttely seminaarin uudessa työpajassa Jyväskylässä 1907; Akseli Gallén-Kallelan näyttely Turun Taidemuseossa marraskuussa 1907; Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone) 1908.)

⁹⁹ Budapestin näyttelykokoonpano oli ilmeisesti sama kuin Gallen-Kallelan Suomessa esillä ollut grafiikka-, akvarelli- ja piirustusnäyttely (Okkonen 1961, 656). Suurin osa Budapestin kokoonpanon teoksista vaikuttaa toki

Valmis kokoonpano saattoi joka tapauksessa olla logistinen ratkaisu, kun taiteilija oli itse ulkomailla eikä Suomessa. Prahan näyttelyluettelon Gallen-Kallelan 37 teoksesta vähintään 23 näyttäisi vastaavan kiertävien kotimaisten näyttelyiden kokoonpanoon kuuluvia teoksia. Niistä 22 esiintyy joko kaikissa näissä yksityisnäyttelyissä tai kolmessa näyttelyssä neljästä. Näyttelyssä on ainakin neljä teosta, jotka on maalattu Suomessa kiertäneen yksityisnäyttelyn ja Suomesta lähtemisen jälkeen (*Suuri hauki*, 1904; *Gustav Mahlerin muotokuva*, 1908; *Aallottaria*, 1909; *Hiihtäjät (Akseli ja Jorma)*, 1909). Kaikista Gallen-Kallelan 37 teoksesta yhteensä 8 jää tuntemattomiksi. Palaan teoksiin tarkemmin seuraavassa alaluvussa, jossa tutkin näyttelykokoonpanoja, ja tarkastelen tässä tarkemmin näyttelyn järjestämistä. Missä taiteilija säilytti näitä vuosien 1908–1909 aikana maalattuja teoksia, kun hän lähti Afrikkaan? Ottiko hän ne mukaansa vai jättikö hän teokset jonnekin säilytykseen matkansa ajaksi, esimerkiksi Pariisiin? Vai lähettikö hän ne Suomeen? Entä kuka auttoi Gallen-Kallelaa näyttelyn järjestämisessä Nairobista käsin – kuka lähetti loput teokset hänen puolestaan Suomesta?

Gallen-Kallelan Museon kirjekoelmassa on kaksi ranskankielistä kirjettä taiteilijayhdistys Mánésilta yhteisnäyttelyn ajalta 1909–1910. Ensimmäisessä yhdistys kiittää Gallen-Kallelaa näyttelykutsunsa hyväksymisestä, ja siten kirje antaa heti ymmärtää, ettei kyseessä ole yhdistyksen ensimmäinen yhteydenotto taiteilijaan (Mánésin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 13.12.1909, KA). Kirjeessä todetaan, että Gallen-Kallela oli hyväksynyt kutsun marraskuussa 1909, ja siinä käydään läpi yhdistyksen näyttelyehtoja teoskuljetuksista vakuutuksiin. Kirje tarjoaa kaksi mielenkiintoista lisätietoa näyttelyn suunnittelusta. Ensinnäkin Mánés pyytää kirjeessään Gallen-Kallelaa lähettämään Afrikassa tehdyt teokset rullalla teoskuljetuskustannusten pienentämiseksi, ja he kertovat, että teokset voidaan kehystää vasta paikan päällä. Toiseksi Mánés ilmoittaa, että tulee asettamaan teokset esille välittömästi niiden saavuttua, todennäköisesti helmi-toukokuussa. (Mánésin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 13.12.1909, KA.) Gallen-Kallelan Afrikka-teokset ovat olleet verrattain hyvin vähän esillä, joten on kiinnostavaa, että Mánés oli tietoinen Gallen-Kallelan työskentelystä ja toivoi näitä teoksia näyttelyynsä. Lisäksi lupaus pikaisesta esillepanosta antaa käsityksen, ettei teoksia ollut tarkoitus asettaa esille mihinkään tiettyyn näyttelyyn, jonka ajankohta olisi ollut selvillä tai ainakaan etukäteen tarkkaan määritelty. Toinen kirje on lähetetty vasta näyttelyn päätyttyä ja siinä yhdistyksen presidentti ja sihteeri kiittävät taiteilijaa näyttelystä yhdistyksen puolesta (Mánésin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 19.7.1910, KA). Kirjeessä kerrotaan, että kaikki Gallen-Kallelan teokset on lähetetty kuljetukseen taiteilijan edustajan (ransk. *mandataire*), herra ”Sloor”-in osoitteeseen Helsinkiin (Mánésin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 19.7.1910, KA). Palaan tähän tarkemmin tuonnempana. Kirjeenvaihdosta puuttuu selvästi ensimmäinen kirje, jossa Mánés esittää näyttelykutsun. Tämän kirjeen löytyminen olisi merkittävää

olevan grafiikkaa ja piirustuksia, mutta joukossa on akvarelleiksi luokiteltuja teoksia, joiden teosnimet sopivat myös Prahan näyttelykokoonpanoon.

näyttelyn järjestämisen motiivien selvittämisen kannalta. Kirjeissä ei mainita Munchia, mikä herättää kysymyksiä. Lopulta kuitenkin kirjeet todistavat, että taiteilijayhdistys oli kutsunut Gallen-Kallelan asettamaan teoksiaan esille, mikä taas sulkee pois muita vaihtoehtoja, kuten esimerkiksi sen, että taiteilija(t) olisi(vat) itse ehdottanut näyttelyä.

Lisää arkistoaineistoa näyttelystä löytyi Prahan kaupunginarkistosta, jonka digitaalisessa kokoelmassa on Mánes-kansio yhdistyksen järjestämistä näyttelyistä.¹⁰⁰ Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyn näyttelykansio sisältää kirjeitä, yhden rahtikirjeen, teosluettelon, kirjanpitolomakkeita sekä näyttelyluettelon. Kaupunginarkiston kokoelmiin kuuluu myös muuta näyttelyyn liittyvää aineistoa, jota ei ole vielä digitoitu (Petr Jišan sähköposti Meri Moenille 3.9.2024). Tätä Prahassa sijaitsevaa muuta aineistoa ei ollut mahdollista tutkia tämän tutkielman puitteissa. Digitoidun aineiston joukossa on Gallen-Kallelan viisisivuinen kirje Mánesille, kolme Karl Rafael Slöörin kirjoittamaa kirjettä Mánesille, yksi rahtikirja, yksi teosluettelo Munchin teoksista sekä näyttelyluettelo. Näiden lisäksi kansiossa on viisi muuta tšekinkielistä arkistoaineistoa, jotka tarjoavat heti tarkempaa tietoa näyttelyn järjestelyistä.¹⁰¹ Mánesin sihteerin allekirjoittamassa yhteisnäyttelyn kirjanpitolomakkeessa näyttelyn kestoksi on merkitty 28.5.–2.7.1910 (Mánesin näyttelyn XXXIII. kirjanpitolomake, AHMP). Sen sijaan näyttelyluettelossa näyttelyn aukioloajaksi on kirjattu touko-kesäkuu. Mutta tästä poikkeavaa näyttelyn myöhempää aukioloaikaa tukee myös toinen arkistoaineisto: taiteilijayhdistyksen kuitti, joka on päivätty heinäkuun alkuun ja jonka mukaan Mánes on saanut näyttelyn sisäänpääsymaksuista 200 kruunua (Mánesin kuitti, 4.7.1910, AHMP). Kirjanpitolomake kertoo, että näyttelyyn tehtiin yhteensä 152 käyntiä (Mánesin näyttelyn XXXIII. kirjanpitolomake, AHMP), mikä vaikuttaa vähäiseltä. Jo mainitun Mánesin edeltävän *Les Indépendants* -näyttelyn vastaavaan kirjanpitolomakkeeseen on merkitty yhteensä 1236 kävijää (Mánesin näyttelyn XXXI. kirjanpitolomake, AHMP).

Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttely on ollut Mánesin näyttelykauden päättävä näyttely, ja näyttelyn aukioloajat ovat olleet klo 9–18 ja sisäänpääsymaksu 1 kruunu (Mánesin sihteeristön kirje ”toimituskunnalle”, kesäk. 1910, AHMP). Tämä kesäkuulle päivätty kirje liittyy näyttelystä tiedottamiseen, ja siinä Mánesin sihteeristö kertoo nähdäkseni, että näyttely on omistettu kahdelle kiinnostavalle Pohjois-Euroopan ilmiölle.¹⁰² Mielenkiintoista kyllä siinä todetaan lisäksi, että se sisältää 37 Gallen-Kallelan teosta ja Munchilta *Alfa og Omega* -litografiasarjan lisäksi kolme

¹⁰⁰ Näyttelyn kansioon kuuluville aineistoille ei ole ilmoitettu yksittäisiä arkistotunnuksia, mutta kansion arkistotunnus on 4015. Aineistot ovat nähtävissä arkiston digitaalisessa kokoelmassa kohdasta ”Spolek výtvarných umělců Mánes Praha” ja kohdasta ”4015 • Axel Gallén-Kallela, Ed. Munch • 1910 (květen - červen)”. (Spolek výtvarných umělců Mánes. Archiv hlavního města Prahy www-sivu.)

¹⁰¹ Kiitän Petra Petterseniä siitä, että hän käänsi myös Prahan kaupunginarkiston yhteisnäyttelyn kansioon kuuluneita tšekinkielisiä aineistoja minulle.

¹⁰² ”XXXIII. výstava spolku Manes v pavilloně pod zahradou Kinských věnována jest dvěma zajímavým zjevům evropského Severu” (Mánesin sihteeristön kirje ”toimituskunnalle”, kesäkuu 1910. AHMP).

öljymaalausta (Mánesin sihteeristön kirje ”toimituskunnalle”, kesäkuu 1910, AHMP).¹⁰³ Sen sijaan näyttelyluettelossa ja teosluettelossa mainitaan vain kaksi teosta *Alfa og omega* -sarjan lisäksi. Olisiko mahdollista, että Munchilla on ollut myös kolmas teos esillä, joka ei vain ole mukana näyttelyluettelossa? Lopuksi kansio sisältää kaksi 28.5.1910 päivättyä kirjettä, joissa eri henkilöt pahoittelevat, etteivät pääse osallistumaan Mánesin järjestämään Gallen-Kallelan ja Munchin yhteisnäyttelyyn (tšek. *souborné výstavy*) (”I. Starostův náměstekin” kirje Mánesille, 28.5.1910, AHMP; ”Starostův náměstekin” kirje Mánesille, 28.5.1910, AHMP; Petra Pettersenin sähköposti Meri Moenille 28.8.2024). Nämä kirjeet, Mánesin sihteeristön kirjeen lisäksi, osoittavat selvästi, että Prahassa järjestetty näyttely oli tarkoitettu ja ymmärretty yhteisnäyttelyksi.

Gallen-Kallela on päivännyt Mánesille lähettämänsä kirjeen 25. helmikuuta 1910 Nairobissa, ja hän aloittaa kirjeen selittämällä vastaamisviivettään. Ranskaksi kirjoitetusta kirjeestä käy ilmi, että tämä on Gallen-Kallelaan vastaus Mánesin kirjeeseen, jonka he olivat lähettäneet 13.12.1909 ja jota käsittelin edempänä (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP; Mánesin kirje Gallen-Kallelalle 13.12.1909, KA). Gallen-Kallelan ensimmäistä kirjettä, mikä mainitaan Mánesin kirjeessä, ei kuitenkaan ole Prahan kaupunginarkiston digitoidun aineiston joukossa. On kuitenkin mahdollista, että kyseinen kirje sijaitsee alkuperäisenä kaupunginarkiston kokoelmassa. Sekä Mánesin että Gallen-Kallelan ensimmäisten kirjeiden tutkiminen olisi erittäin hyödyllistä täydellisen kokonaisuuden saamiseksi. Tässä helmikuussa päivätyssä kirjeessä Gallen-Kallela kertoo, että on saanut kirjeen myöhässä, koska oli tutkimusmatkalla ja sen jälkeen sairastunut, mutta toivoo, että Mánes voi silti järjestää näyttelyn ja että näyttely voitaisiin pitää alkuperäisen ehdotuksen ajankohdan mukaisesti. Gallen-Kallela vahvistaa, että osa teoksista lähtee Helsingistä laivalla Stettiniin (puol. Szczecin), josta ne jatkavat kuljetuksella Prahaan, niin kuin Mánes on esittänyt näyttelyehtojensa yhteydessä (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille, 25.2.1910, AHMP.; Mánesin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 13.12.1909, KA). Stettin oli tuttu kuljetusreitti Gallen-Kallelalle: niin kuin edellisessä luvussa tuli ilmi, hän oli lähettänyt myös Berliinin teoksensa Stettinin kautta (Turtiainen 2014a, 6). Taiteilija kertoo lähettävänsä näyttelyyn teoksia Helsingin lisäksi Pariisista, tarkemmin ottaen ilmeisesti Montparnassella sijaitsevasta Paris-American Art Co. -taidetarvikekaupasta. Osa teoksista on kirjeen mukaan ollut Syyssalongissa esillä. (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille, 25.2.1910, AHMP.)

Tässä yhteydessä Gallen-Kallela mainitsee neljä teosta, joista ensimmäinen, ”1. Baigneuses (Kalevala) peinture á l'huile”, viittaa todennäköisesti teokseen *Aallottaria (Oceanides)* vuodelta 1909 (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille, 25.2.1910, AHMP). Tämä vastaa edellä esitettyyn kysymykseen siitä, missä Gallen-Kallela säilytti Pariisissa maalattuja teoksiaan lähdettyään Keniaan. Sen sijaan *Gustav Mahlerin muotokuva* (1908) kuljetettiin Suomesta (Karl Rafael Slöörin kirje Mánesille 20.4.1910,

¹⁰³ Tiedotteen kääntöpuolelle on kirjoitettu käsin jotain lyijykynällä tšekiksi, mutta tämän sisältö jää epäselväksi.

AHMP). Gallen-Kallela maalasi *Gustav Mahlerin muotokuvan* Budapestissa ja kolme muuta teosta Pariisissa. Hänen on siis täytynyt lähettää muotokuva Suomeen jossain vaiheessa ennen Afrikan matkaansa. Pariisissa maalatut *Aallottaria*, *Hiihtäjät* ja teosnumeron 37. ”Zapad slunce” (ransk. ”Coucher de soleil”) hän on jättänyt Montparnasselle väliajaksi. Ilmeisesti Gallen-Kallela olisi halunnut lisätä näyttelyyn myös Kenian matkallaan tekemiään teoksia, mutta kertoo, ettei halunnut – käsittääkseni logistisista syistä – lähettää niitä Nairobista. Tämä kertoo, miksei teoksia nähty yhteisnäyttelyssä. Gallen-Kallela on koonnut kirjeeseen teoslistan ja lisännyt siihen vakuutusarvot. Teosluettelossa on 39 teosta ranskankielisillä nimillä, ja se näyttää pitkälti vastaavan näyttelyn lopullista teosluetteloa sillä erotuksella, että siinä on kaksi teosta enemmän. Kirjeen lopussa hän antaa omat osoitetietonsa Nairobissa sekä ”asiamiehensä” yhteystiedot Suomessa: ”Mr R. Slöör, Uudenmaank. 7 Helsinki”. (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP.) Tämä ja Mánesin kirjeen ”herra Sloor” viittaa Gallen-Kallelan appeen, Karl Rafael Slööriin. Gallen-Kallela päättää kirjeen kiittämällä Mánesin edustajia ”pour l’arrangement de l’exposition de mon oeuvre”, hänen tuotantoaan koskevan näyttelyn järjestämisestä. Myöskään tässä kirjeessä ei mainita Munchia, ellei teosluettelon *Edvard Munchin muotokuvaa* lasketa. (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP.)

Kansion kolme muuta kirjettä ovat toisen henkilön kirjoittamia, ja ne on lähetetty Helsingistä Mánes-yhdistykselle. Tulkitsen kirjeiden allekirjoitukset R. Slööriksi, mitä tukee myös edelliset maininnat kirjeissä. Slöörin ensimmäinen Mánesille lähettämä kirje on päivätty 20.4.1910 Helsingissä, ja siinä hän kertoo teosten lähettämisestä. Monet kokoonpanoon kuuluvista teoksista olivat näytteillä Turussa, joten hän kertoi odottavansa näyttelyn päättymistä ja lähettävänsä tämän jälkeen toukokuun ensimmäisinä päivinä kaikki 35 teosta ja teosluettelon yhdellä kertaa. (Karl Rafael Slöörin kirje taiteilijayhdistys Mánesille 20.4.1910, AHMP.) Slöörin mainitsema Turun näyttely on mitä todennäköisimmin Turun Taideyhdistyksen 20-vuotisnäyttely.¹⁰⁴ Gallen-Kallelan näyttelyhistoria ei tunne toista näyttelyä Turussa vuonna 1910 (Isomäki 1996, 359–360; Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025c). Toiset kirjeet ovat lyhyempiä. Toisessa kirjeessä Slöör kirjoittaa tarkentuneesta teoskuljetuksen suunnitelmasta, ja kolmannessa kirjeessä hän kiittää kuljetuksen lähteneen laivalla Helsingistä kohti Prahaa (Karl Rafael Slöörin kirje taiteilijayhdistys Mánesille, 30.4.1910, AHMP; Karl Rafael Slöörin kirje taiteilijayhdistys Mánesille, 7.5.1910, AHMP). Viimeiseen kirjeeseen Slöör on koonnut 34 teoksen teoslistan. Saksankielisen rahtikirjan mukaan

¹⁰⁴ Slöör mainitsee kuitenkin, että näyttely päättyy 1.5.1910 (Karl Rafael Slöörin kirje Mánesille 20.4.1910, AHMP). Sen sijaan Turun Taideyhdistyksen vuosinäyttelyn kesto on Gallen-Kallelan catalogue raisonné projektin tietokannan mukaan ollut 26.3.–26.4.1910 (Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025d). Saattaa olla, että teokset ovat vapautuneet näyttelystä 1.5.1910 tai sitten näyttely on kestänyt tiedettyä pidempään.

teokset saapuivat Stettiniin 11.5.1910. Kuljetusyhtiö oli Carl Lassen, ja teokset kuljetettiin rahtikirjan mukaan neljässä arkussa. (Carl Lassen -rahtikirja, päivätty 11.5.1910, AHMP.)

Ainoa yksinomaan Munchiin liittyvä asiakirja Prahan kaupunginarkiston kansiossa on taiteilijayhdistyksen ranskankieliselle lomakkeelle kirjoitettu Munchin teoslista (Mánesin teosluettelolomake, Edvard Munch, AHMP). Siinä Munchin osoitteeksi on merkitty Kragerø, Norja. Listalla on kolme teosnumeroa: ”1) Alfa et Omega. Un Serie Lithografi (avec une Poeme de l’artiste) (sic) 2) Portrait Helge Rode 3) Parc am Kösen”, viimeisessä teosnimessä ”am” on korjattu à:ksi. Munch-museon kokoelmassa on Mánesin Munchille vuoden 1910 maaliskuun alussa lähettämä kirje, jossa yhdistyksen sihteeri Ott. Novotny ja puheenjohtaja J. Preisler, kertovat, että Mánes järjestää toukokuussa näyttelyn jäsentensä teoksista, ja kutsuu Munchin osallistumaan siihen (Mánesin kirje Edvard Munchille 5.3.1910, MM K 4330). Tieto yhdistyksen jäsennäyttelystä on yllättävä ottaen huomioon, että Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttely avattiin toukokuussa. Se herättää kysymyksiä Mánesin kevään 1910 näyttelykauden suunnittelusta ja siitä milloin ja missä vaiheessa Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyä alettiin suunnitella. Seuraava emunch.no -sivulla julkaistu kirje Mánesilta Munchille on päivätty marraskuulle 1910, ja se käsittelee jo seuraavaa näyttelyä, johon Munch kutsutaan (Mánesin kirje Edvard Munchille 10.11.1910, MM K 4331). Kneher (1994, 300) mainitsee, että Munch kutsuttiin alkuvuodesta osallistumaan Mánesin jäsennäyttelyyn, mutta ei täsmennä, osallistuiko Munch näyttelyyn vai ei. Prahan kaupunginarkiston Mánes-kansiossa on vuoden 1910 kohdalla vain neljä näyttelyä, joista kaksi on järjestetty ennen Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyä; nämä ovat Pettersenin mainitsema *Les Indépendants* -näyttely ja sitä maaliskuuhuhtikuussa seurannut *Antonín Slviček – posmrtná* -näyttely, taiteilija Slvičekin muistonäyttely (Spolek výtvarných umělců Mánes. Archiv hlavního města Prahy www-sivu). Digitaalisen aineiston puute ei itsessään riittäisi perusteeksi, mutta näyttelyiden järjestyslukujen perusteella näyttää siltä, ettei Mánes järjestänyt näiden lisäksi muuta näyttelyä tänä aikana. *Les Indépendants* -näyttely oli Mánesin kirjanpidon mukaan yhdistyksen 31. näyttely (Mánesin näyttelyn XXXI. kirjanpitolomake, AHMP), ja seuraava, Antonín Slvičekin muistonäyttely, oli puolestaan yhdistyksen 32. näyttely (XXXII Vystava SP. Vytv. Um. ”Manes”. Antonín Slviček. Březan-Duben MCMX, AHMP). Mánesin jäsennäyttelyä ei myöskään mainita Munchin expografioissa, joita olen hyödyntänyt tässä tutkielmassa, joten tulen siihen tulokseen, ettei näyttelyä lopulta järjestetty.

Millainen Munchin näyttelytoiminta oli vuosina ennen Prahan yhteisnäyttelyä? Mitä näyttelyitä hänellä oli ennen tätä, ja oliko *Alfa og omega* ollut muualla esillä? Munchin voisi myös sanoa lähettäneen suhteellisten valmiin näyttelykokoonpanon Prahaan, sillä hän näyttää asettaneen teossarjaansa aktiivisesti esille vuosina 1909 ja 1910 erityisesti kansainvälisissä näyttelyissä. *Alfa og omega* oli vuoden 1909 lopulla esillä Kööpenhaminassa marras-joulukuussa järjestetyssä näyttelyssä (Edvard Munchin kirje Jappe Nilssenille 1.2.1910, NB Brevs. 604 [PN 733]) sekä Berliinin

Secessionin näyttelyssä, jonka ajankohta jää kuitenkin epäselväksi mutta sijoittuu todennäköisesti aikavälille 1909–1910 (Edvard Munchin kirje Albert Kollmannille 25.1.1910, MM N 3166; Edvard Munchiin kirje Sigurd Høstille, päivätty 1909, MM N 3274). Kirjeenvaihdon perusteella *Alfa og Omega* sai ”hyvän” vastaanoton Saksassa ja menestyi siellä taas paremmin kuin Norjassa (Edvard Munchin kirje Jens Thiisille, päiv. 1909, NB Brevs. 334 [PN 254]); Sigurd Høstin kirje Edvard Munchille 11.12.1909, MM K 331; Gustav Schieflerin kirje Edvard Munchille 20.02.1910, MM K 3180). Schieflerin kirjeestä käy ilmi, että hän hoiti vielä vuonna 1910 Munchin teoksiin ja näyttelyihin liittyviä asioita Saksassa; hän mainitsee kirjeessään Commeterin toistuvista näyttelytiedusteluista (Gustav Schieflerin kirje Edvard Munchille 20.02.1910, MM K 3180). Kuten edellisessä luvussa kävi ilmi, Munchin näyttelyiden lukumäärä väheni vuosina 1909 ja 1910. Mielenkiintoista on, että hänellä ei näytä olleen kuin yksi yksityisnäyttely näiden vuosien aikana (ks. liite 1). Hän osallistui vain erilaisiin Secession-yhdistysten järjestämiin näyttelyihin tai 6. näyttelykategoriani kaltaisiin, ei-virallisiin ryhmänäyttelyihin. Maalis-huhtikuussa Munchilla oli laaja yksityisnäyttely Kristianiassa, tutussa Dioramalokalet-näyttelytilassa, jossa oli esillä 86 maalausta ja noin 180 graafista teosta (Woll 2009, 1617). Teosten saatavuuskysymys voi siis mahdollisesti selittää, miksi hän ei lähettänyt laajempaa teosvalikoimaa ainakaan maalausten osalta Prahaan.

Gallen-Kallelan Museon kirjekokoelmasta löytyi lopulta mielenkiintoinen kutsu Kunstverein für Böhmen in Prag -yhdistyksen 65. vuosinäyttelyyn, joka oli tarkoitus järjestää 1.4.–31.5.1904 (Kunstverein für Böhmen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, tammik. 1904, KA). Kyseessä on sama näyttely, johon Munch osallistui, ja kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Munch asetti teoksiaan esille Prahassa. Kuten todettua, tämä on todennäköisesti myötävaikuttanut siihen, että Mánes järjesti seuraavana vuonna Munchin yksityisnäyttelyn. Vuosinäyttelyä ei kuitenkaan esiinny tutkielmassani käyttämässäni Gallen-Kallelan näyttelyhistorioissa, enkä ole löytänyt siitä tähän asti mainintaa muualtakaan. Näyttelykutsu koostuu kolmesta sivusta: ensimmäisessä on yleistä tietoa näyttelystä, toisella sivulla on yhdistyksen näyttelyehtoja, joissa muun muassa kerrotaan viimeinen ilmoittautumispäivä, ja kolmas sivu on itse ilmoittautumislomake. Sivuilla ei ole mainintaa siitä, että kirje olisi henkilökohtaisesti osoitettu Gallen-Kallelalle, mutta kirje sijaitsee Gallen-Kallelalle saapuneiden kirjeiden kokoelmassa. Ilmoittautumislomake on kuitenkin tyhjä – ja edelleen Gallen-Kallelan kirjekokoelmassa. (Kunstverein für Böhmen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, tammik. 1904, KK.) Gallen-Kallelan osallistuminen vaikuttaa näistä syistä epätodennäköiseltä, mutta asia jää silti avoimeksi. Näyttelyn teosluettelo voisi auttaa selvittämään asiaa. Joka tapauksessa Prahan taideyhdistyksen yhteydenotto on merkittävää, sillä se osoittaa, että Gallen-Kallelallakin on ollut jonkinlainen yhteys Prahaan ennen vuoden 1910 yhteisnäyttelyä. Mielenkiintoa lisää se, että molemmat taiteilijat kutsuttiin tähän vuosinäyttelyyn ja että taiteilijoille järjestettiin yhteisnäyttely samassa kaupungissa kuusi vuotta myöhemmin.

5.2 Näyttelykokoonten ja niiden vertailu

Gallen-Kallela asetti Mánesin näyttelyluettelon mukaan esille 37 teosta ja Munch 23 teosta. Teoslista ja tunnistusehdotukset ovat tutkielman liitteessä 4. Käytän Gallen-Kallelan teosten tunnistusehdotusten tekemiseen ensisijaisesti Prahan kaupunginarkiston kokoelmiin kuuluvia yhteisnäyttelyyn liittyviä arkistoaineistoja. Petra Pettersen käänsi minulle Mánesin näyttelyluettelon tšekistä norjaksi, ja hyödynnän näitä teosnimien käännöksiä käsitellessäni Gallen-Kallelan teoksia (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024). Näiden lisäksi hyödynnän teosten näyttelyhistorioita Kansallisgallerian kokoelmatietokannasta sekä Akseli Gallen-Kallelan maalausten catalogue raisonné -projektin tietokannasta, Gallen-Kallelan kotimaisten yksityisnäyttelyiden 1907–1908 näyttelyluetteloita sekä kolmea ripustuskuvaa¹⁰⁵ Helsingin Ritarihuoneen näyttelystä vuodelta 1908. Munchin näyttelykokoonten on yksinkertaisempi tunnistaa, koska se koostuu suurimmaksi osaksi *Alfa og omega* -sarjasta, jolla oli vakiintunut kokoonpano. Mánesin sihteeristön tiedotteen mukaan Munchilta olisi kuitenkin nähty kolme maalausta, mutta koska tästä kolmannelta teoksesta ei löydy muuta mainintaa näyttelyluettelossa tai muussa Prahan kaupunginarkiston näyttelyn digitoidussa aineistossa, se jää tuntemattomaksi. Muun tiedon puuttuessa ei voida myöskään sulkea pois kirjoitusvirheen mahdollisuutta. Hyödynnän siis Munchin näyttelykokoonten selvittämiseen Munch-museon tietokannan tietoja ja Kneherin tutkielmaa (1994).

Sekä Gallen-Kallela että Slöör liittivät teosluettelot kirjeissään Mánes -yhdistykselle. Gallen-Kallelan luettelossa ovat kaikki teokset (39 kpl), joita hän toivoi näyttelyyn, ja Slöörin kirjeessä ovat ne teokset (34 kpl), jotka lähtivät Suomesta. Gallen-Kallelan luettelo sisältää Suomesta tulevien teosten lisäksi neljä teosta, jotka sijaitsivat kirjeen kirjoittamisen hetkellä Pariisissa, ja yhden teoksen, joka on yliviihattu (kirjeessä teosnumero 22. ”Jour gris”).¹⁰⁶ Gallen-Kallelan luettelon kaksi viimeisintä teosta ovat Pariisista tulevia auringonlaskuaiheisia teoksia: ”Coucher de soleil (jaune)” ja ”Coucher de soleil (vert)”. Mánesin näyttelyluettelossa on vain 37 teosta ja vain yksi teosnimi viittaa auringonlaskuun (ks. teosluettelo 37. ”Zapad slunce”), joten todennäköisesti toinen ”Coucher de soleil” -teoksista on jäänyt näyttelyluettelon kokoonpanosta pois. Muuten Gallen-Kallelan teosluettelo ja Mánesin näyttelyluettelo ovat yhteneväisiä ja noudattavat samaa järjestystä ja numerointia. Näyttelyssä oli ainakin kolme teosta, jotka Gallen-Kallela oli toteuttanut sen jälkeen, kun hän lähti Suomesta vuonna

¹⁰⁵ Valokuvat kuuluvat Aivi Gallen-Kallela-Sirénin teoskortistoon, joka on digitoitu Akseli Gallen-Kallelan maalausten Catalogue raisonné -hankkeen yhteydessä projektin kokoelmatietokantaan. Olen saanut tiedot ollessani hankkeessa harjoittelussa.

¹⁰⁶ Kirjoitan teosnimet lainausmerkkeihin silloin, kun viitataan eri teosluetteloissa käytettyihin teosnimiin, ja kursiiviin, kun viitataan varsinaisiin teoksiin selvittääkseni näyttelyluettelon tunnistusta ja teosehdotusten tekoa. Sen sijaan ne teosnimet, jotka ovat käännöksiä tšekinkielisestä teosluettelosta, olen kirjoittanut yksittäisiin lainausmerkkeihin (esimerkiksi ’Talvimaisema’), koska kyseessä eivät ole varsinaiset teosnimet vaan käännökset.

1908: *Gustav Mahlerin muotokuva, Aallottaria, Hiihtäjät* – todennäköisesti myös teosnumero 37. ”Zapad slunce” (suom. Auringonlasku).

Kuten jo esitin alustavasti edellisessä alaluvussa, Mánesin näyttelyluettelolla on huomattava määrä yhtäläisyyksiä Gallen-Kallelan Suomessa vuosina 1907–1908 pidettyjen yksityisnäyttelyiden luetteloiden kanssa. Esimerkiksi kaikki Suomen yksityisnäyttelyt alkavat samalla kahdella teoksella: 1. ”Purren valitus” ja 2. ”Sammon ryöstö”, samalla kun tässä nimellä *Probleemi*¹⁰⁷ mainittu ”Symposion” on näyttelyissä joko 3. tai 4. teos (Akseli Gallén-Kallelan näyttely 1907 Viipuri; Akseli Gallén-Kallelan näyttely seminaarin uudessa työpajassa Jyväskylässä 1907; Akseli Gallén-Kallelan näyttely Turun Taidemuseossa marraskuussa 1907; Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone) 1908). Mánesin näyttelyluettelossa ei esiinny teosnimeä ”Purren valitus”, mutta luettelon kaksi ensimmäistä teosta ovat *Sammon ryöstö* ja *Probleemi*, mikä havainnollistaa näyttelyluetteloiden yhdenmukaisuutta. Viimeisin yksityisnäyttelyistä on Helsingin Ritarihuoneessa järjestetty näyttely ja käyn sen vuoksi tätä näyttelyluetteloa tarkemmin läpi Mánesin näyttelyluettelon rinnalla. Ritarihuoneen luettelossa on 94 numeroa, joten siinä on runsaasti teoksia, joita ei ole Mánesin näyttelyluettelossa. Kun Ritarihuoneen luettelosta poistaa ne teokset, jotka eivät ole Mánesin näyttelyluettelossa, näyttelyluettelot näyttävät noudattavan toisiaan johdonmukaisesti muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Prahan näyttelyluettelossa on esimerkiksi kolme perättäistä ’Talvimaisemaa’ (tšek. *Zimni krajina*, teosnumerot 22–24). Kiertävissä kotimaisissa näyttelyissä on vastaavanlainen noin seitsemän maalauksen talvimaiseman sarja, joiden teosnimet alkavat luettelossa Lumikuva-etuliitteellä. Kaikki seitsemän talvimaisemaa ovat olleet mukana jokaisessa näissä kiertonäyttelyn näyttelykokoonpanossa. (Akseli Gallén-Kallelan näyttely 1907 Viipuri; Akseli Gallén-Kallelan näyttely seminaarin uudessa työpajassa Jyväskylässä 1907; Akseli Gallén-Kallelan näyttely Turun Taidemuseossa marraskuussa 1907; Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone) 1908.) Gallen-Kallela näyttää pääsääntöisesti lisänneen teosluettelonsa loppuun ne teokset, jotka eivät esiinny Ritarihuoneen näyttelyluettelossa (ks. teosnumerot 35–37).¹⁰⁸ Mánesin näyttelyluettelossa on siis ainakin viisi teosta, jotka eivät olleet Ritarihuoneen näyttelyluettelossa: teosnumerot 15., 33. ja 35–37. Kerron seuraavaksi neljästä teosehdotuksesta lyhyesti tarkemmin.

Mánesin näyttelyluettelon teosnumero 26. ”Hlava selky” tarkoittaa tšekiksi talonpojan päätä (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto, 22.2.2024)¹⁰⁹, ja käänös vastaa Gallen-Kallelan Mánesille

¹⁰⁷ Gallen-Kallela käytti vuonna 1910 teoksesta itse nimeä ”Symposion” (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP). Käytän kuitenkin tutkielmassa johdonmukaisuuden vuoksi teoksesta nimeä *Probleemi*. Saman teosnimen käyttö korostaa myös sitä, että teos oli esillä molemmissa yhteisnäyttelyissä.

¹⁰⁸ Mánesin luettelossa on kuitenkin ainakin kaksi teosta, jotka eivät olleet esillä Ritarihuoneella ja jotka on lisätty näiden ensimmäisten 34 teoksen joukkoon: 33. *Suuri hauki (Kalevala)* ja 15. *Gustav Mahlerin muotokuva*. Muuten teosjärjestys etenee samalla tavalla kuin Ritarihuoneen näyttelyluettelossa.

¹⁰⁹ Kiitän Petterseniä Mánesin näyttelyluettelon kääntämisestä tšekistä norjaksi.

kokoamassa teosluettelossa esiintyvää nimeä (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP). Kotimaisten yksityisnäyttelyiden kokoonpanoissa on yhteensä kolme teosta, jotka sopisivat tähän teosnimeen: ”Talonpoikia”, ”Kankuri-Maija” sekä ”Pojan pää, luonnos Kullervoa varten”. Gallen-Kallelan teosluettelossa teoksen yhteyteen on kuitenkin kirjoitettu, että teoksen tekniikka on tempera. Teokset ”Talonpoikia” ja ”Pojan pää, luonnos Kullervoa varten” on Suomen yksityisnäyttelyiden luetteloissa merkitty öljymaalauksiksi, kun taas ”Kankuri-Maija” on näissä kaikissa merkitty temperaksi (Akseli Gallén-Kallelan näyttely 1907 Viipuri; Akseli Gallén-Kallelan näyttely seminaarin uudessa työpajassa Jyväskylässä 1907; Akseli Gallén-Kallelan näyttely Turun Taidemuseossa marraskuussa 1907; Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone) 1908). Näin ollen Gallen-Kallelan Prahan näyttelyn teosnumero 26. on todennäköisesti *Kankuri-Maija* (1897). Sen sijaan seuraavat kolme teostunnistusta ovat epävarmempia. Teosnumeron 32. ”Panna” nimi viittaa neitseeseen, ja Gallen-Kallelan luettelossa vastaavan niminen teos on merkitty akvarelliksi (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto, 22.2.2024; Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP). Ritarihuoneen luettelossa neitsyt esiintyy teosnumeron 93. kohdalla ”Jungfru”, ja myös tämä on merkitty akvarelliksi ja pastelliksi (Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone) 1908). Teos on todennäköisesti sama, mutta varsinainen kuva-aihe jää edelleen epäselväksi. Gallen-Kallelan neitsyt-aiheisista teoksista tulee mieleen *Ad Astra*, josta hän teki toisen version vuonna 1907, mutta sekä alkuperäinen vuodelta 1894 että uudempi versio ovat molemmat öljymaalauksia. Gallen-Kallelan *Adorante* sopisi sen sijaan sekä teosnimen että välineen perusteella tähän, mutta koska kyse on huomattavasti varhaisemmasta työstä kuin muut näyttelyn teokset, tämä vaikuttaa silti epätodennäköiseltä. Toisaalta Gallen-Kallela on asettanut esille teoksensa *Probleemin*, joka on *Adoranten* aikaan tehty. Jätän Mánesin luettelon teosnumeron 32. kuitenkin tuntemattomaksi, koska aineistoni ei tarjoa siitä enempää tietoa.

Kahden teoksen kohdalla olen päätenyt ratkaisuun, jossa esitän kaksi vaihtoehtoista teosehdotusta. Teosnumeron 19. ”Svit měsíce” tšekinkielinen nimi viittaa kuunvaloon, ja myös Gallen-Kallela on ilmoittanut sen nimen ranskaksi vastaavasti ”Clair de lune” kirjeensä teosluettelossa (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto, 22.2.2024; Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP). Kotimaisissa näyttelyissä esiintyy kaksi tähän sopivaa teosnimeä: ”Saunatyttö (Kuutamo)” ja ”Koti kuuvalossa”. Näistä jälkimmäinen noudattaisi järjestysnumeron perusteella Ritarihuoneen luettelon järjestystä, mutta koska teoksesta ei ole enempää tietoa, olen merkinnyt luetteloon sille nämä kaksi vaihtoehtoista ehdotusta. Toinen teos, jolle olen lisännyt kaksi teosvaihtoehtoa, on teosnumero 34., jonka tšekinkielinen nimi ”Letni noc” tarkoittaa kesäyötä (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024). Gallen-Kallela on ilmoittanut teosnimen vastaavasti ranskaksi ”Nuit d'été” (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille 25.2.1910, AHMP). Ritarihuoneen luettelossa esiintyy tähän sopiva teosnimi 94. ”Sommarnatt (Ruovesi)”, mutta myös tässä teoksen kuva-aihe on tuntematon (Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone), 1908). Teosnimi ”Nuit d'été” esiintyy Slöörin teosluettelossa niiden teosten

joukossa, jotka lähtevät Suomesta (Karl Rafael Slöörin kirje Mánesille 20.4.1910, AHMP). Teoksen sijainti teosluettelon viimeisten teosten joukossa vastaisi Ritarihuoneen näyttelyn järjestystä. Asiaa monimutkaistaa kuitenkin se, että Kansallisgallerian kokoelmätietokannassa Gallen-Kallelan ja Munchin Prahan yhteisnäyttelyyn on yhdistetty teos *Väinämöisen venematka* (1909), joka tunnetaan myös nimellä *Kesäyö* (ks. ”Väinämöisen venematka”, Kansallisgalleria www-sivu). Mánesin luettelon teosnumeron 34. ”Letni noc” nimi on ainoa, joka viittaa kesäyö-aiheeseen. *Väinämöisen venematka* oli maalattu Pariisissa (Okkonen 1961, 683), mutta Gallen-Kallela ei mainitse sitä muiden Pariisista lähtevien teosten joukossa. Jotta siis Gallen-Kallelan ”Nuit d’été”, ja siten näyttelyn teosnumero 34. ”Letni noc”, olisi *Väinämöisen venematka*, olisi Gallen-Kallelan täytynyt lähettää teos Suomeen. Tämä vaikuttaa epätodennäköiseltä ottaen huomioon, ettei hän lähettänyt muita Pariisissa valmistuneita maalauksia kotimaahan. *Väinämöisen venematkaa* ei ole kuitenkaan Kansallisgallerian keräämässä näyttelyhistoriaan liittyvässä tiedossa yhdistetty tiettyyn teosnumeroon Prahan näyttelyssä. Ei siis voida kuitenkaan sulkea pois vaihtoehtoa, että teos olisi ollut näyttelyssä ilman merkintää näyttelyluettelossa. Edelleen on kuitenkin epäselvää, mikä Ritarihuoneen ”Sommarnatt”-teoksen kuva-aihe on, mutta teokselle on enemmän johtolankoja, kuin muille tuntemattomille. Merkitsen siksi teosnumerolle 34. nämä kaksi teosvaihtoehtoa. (Ks. liite 4).

Munchin näyttelykokoontalon kartoittaminen on yksinkertaisempaa. *Alfa og Omega* on litografiasarja, jonka Munch teki Kööpenhaminassa Dr. Jacobsonin klinikalla (Edvard Munchin kirje Jappe Nilssenille 27.2.1909, NB Brevs. 604 [PN 720]). Teossarjassa on yhteensä 22 teosta, ja se koostuu 18 teoskuvasta, kansikuvasta ja sisällysluettelosta sekä kahdesta vinjetistä, ja sillä on ollut vakiintunut näyttelykokoontalo (Woll 1981, 8; Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024). Teossarja on ajoitettu Munchin klinikajakson mukaisesti vuosiin 1908–1909, mutta Woll pitää todennäköisenä, että se olisi valmistunut jo syksyn 1908 aikana. Ensimmäiset kirjalliset viitteet sarjasta ovat jo vuodelta 1904, minkä vuoksi hän uskoo, että Munch on luonnostellut sarjaa ennen klinikalle saapumista. (Woll 1981, 8.) Munch julkaisi teossarjan joka tapauksessa vuonna 1909 (Stang 1977, 130). Vuoden lopussa Munch kirjoittaa sarjastaan, että uskoo sen olevan hänen parhaimpia töitään ja kuvaa sitä kipunsa lapseksi¹¹⁰ (Edvard Munchin kirje Emanuel Goldsteinille 28.10.1909, MM N 3064). Kyseessä on teossarja, jossa Munch yhdistää mustavalkoisia kuvia ja kirjoitusta, jossa on luomiskertomuksen piirteitä. Kertomuksessa on vahva yhteys Vanhan testamentin Eedenin puutarhaan, jossa ensimmäiset ihmiset Aadam ja Eeva elävät ja josta he lopulta joutuvat karkotetuiksi syntiinlankeemuksen seurauksena. Teossarjassa saaren ainoat ihmisasukkaat ovat Alfa ja Omega. He elävät alkuaan harmonisesti yhdessä, kunnes Alfa tappaa Omegan. Lopulta myös Alfa kuolee, kun Omegan eläinjälkeläiset tappavat tämän. (Eggum 1981, 41, 49.) Eggum (2000 [1900], 18, 19) osoittaa, että Munch työsti tähän aikaan muitakin kaunokirjallisia tekstejä ja yhden näytelmän.

¹¹⁰ ”(...) mit Smertens barn Alfa og Omega – som jeg nu tror er af mine bedste Ting”. Käänt. MM.

Munchin *Alfa og Omegan* lisäksi esille asetettua kahta maalausta ei ole tunnistettu (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024). Kneher (1994, 300) on käsitellyt myös Munchin ja Gallen-Kallelan Prahán yhteisnäyttelyä, mutta hän ei ole tehnyt teostunnistuksia kuten Munchin Berliinin yhteisnäyttelyn kohdalla, vaan esittää teokset Mánesin näyttelyluettelon mukaisesti. Pettersen pitää kuitenkin todennäköisenä, että maisemamaalaus olisi noin vuodelta 1906 ja voisi olla teos *Park im Kösen* (1906, Woll684), mitä tukee nyt myös Prahán kaupunginarkistosta löytynyt Mánesin teosluettelo Munchin teoksista (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024; Mánesin teosluettelolomake, Edvard Munch, AHMP). Sen sijaan muotokuvasta ei ole tarkempaa tietoa Munch-museon kokoelmätietokannassa (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024). Vaikka nyt löytynyt Mánesin teosluettelo Munchin teoksista tarjoaa hieman enemmän johtolankoja kuin näyttelyluettelon 60. 'Muotokuva', jää teostunnistus silti epävarmaksi. Siinä näyttäisi muotokuvan kohdalla lukevan Helge Rode (Mánesin teosluettelolomake, Edvard Munch, AHMP). Munch on maalannut tanskalaisesta kirjailijasta Helge Rodesta (1870–1937) kaksi muotokuvaa vuonna 1908¹¹¹, mutta näiden teosten mitat eivät täsmää teosluettelossa ilmoitettuihin mittoihin, jotka ovat 0,80 x 0,30 (Mánesin teosluettelolomake, Edvard Munch, AHMP). Mielenkiintoista on, että Helge Roden muotokuva oli myös ollut esillä Munchin juuri päättyneessä suuressa yksityisnäyttelyssä Kristianiassa keväällä 1910 (Kneher 1994, 293; ks. teosnumero 36). Kneher (1994, 293, 491) ei kuitenkaan ole varsinaisesti tunnistanut teoksen versiota, mutta esittää loppuviitteessä, että kyseessä on todennäköisesti ollut kokovartalomuotokuvaversio. Päädyn jättämään tämän teosehdotuksen tuntemattomaksi, mutta lisään teoksen yhteyteen maininnan *Helge Roden muotokuvasta*. Yksittäinen muotokuva herättää kuitenkin kysymyksiä; miksi Munch on asettanut Prahassa esille juuri tämän muotokuvan? Eggum (1891, 53) on kirjoittanut ajasta, jolloin Munch työsti *Alfa og Omega* -teossarjaa Kööpenhaminan klinikalla. Ilmeisesti Munchin lääkäri, Dr. Jacobson, on suhtautunut skeptisesti aiheeseen, jonka parissa Munch työskenteli hoitonsa aikana. Kirjailija Helge Rode taas puolusti Munchin teossarjan merkittävyyttä, mikä on mahdollisesti vaikuttanut siihen, että lääkäri antoi Munchin jatkaa työtä. (Eggum 1981, 53.) Voiko olla, että tämä anekdootti selittäisi muotokuvan esille asettamista teossarjan yhteydessä?

Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyprofiilit näyttävät jälleen ensisilmäykseltä varsin erilaisilta. Prahán näyttelyssä ei kuten Berliinissäkään ole näyttelyluettelon perusteella havaittavissa selvää sisällöllistä ohjelmaa tai taiteilijoiden teoksia yhdistävää tematiikkaa. Gallen-Kallela asettaa esille laajan maalaustuotantoa esittävän kokoonpanonsa, jossa on monipuolisesti teoksia hänen suurimmista teoskokonaisuuksistaan sekä monumentaalimaalausten luonnoksia (Kalevala-maalauksia, *Kullervon*

¹¹¹ Woll 823: Munch, Edvard, Helge Rode, 1908. Öljy kankaalle, 49 x 41,5 cm. MUNCH, Oslo. Woll 824: Munch, Edvard, Helge Rode, 1908. Öljy kankaalle, 198 x 96 cm. Moderna Museet, Tukholma.

sotaanlähtö ja mausoleumifreskojen esitöitä). Näiden lisäksi hän asettaa esille kattavan valikoiman teoksistaan 1900-luvun ensimmäiseltä vuosikymmeneltä sekä aivan viimevuotisia, värikylläisiä töitään Pariisista. Kokoonpanossa ei ole Gallen-Kallelan uusimpia töitä Afrikan matkalta, mutta Gallen-Kallelan Mánésille lähettämän kirjeen perusteella tiedetään nyt, että hän olisi halunnut myös näitä esille, muttei logistisista syistä lähettänyt niitä (Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánésille 25.2.1910, AHMP). Munch sen sijaan asettaa esille suuren grafiikka-teoskokonaisuutensa *Alfa og omega* (1907–1908), joka käsittää tässä näyttelyssä teosnumerot 38–58, ja johon kuuluu kansikuva ja kaksi vinjettiä. Teossarjan lisäksi Munch asettaa esille kaksi maalausta, teosnumerot 59. ”Park” ja 60. ”Portrait”, nimien perusteella maisemamaalauksen ja muotokuvan, joista maisema on todennäköisesti *Park im Kösen* vuodelta 1906 ja muotokuva todennäköisesti jompikumpi taiteilijan vuonna 1908 Helge Rodesta tehty muotokuva.

Gallen-Kallela asettaa taas vanhempia teoksia esille, kuten maalauksensa *Taiteilijan äidin muotokuva* vuodelta 1896 ja *Edvard Munchin muotokuva* vuodelta 1895. Jälkimmäinen olisi voinut olla näyttelyssä vain sen takia, että kyseessä oli Munchin ja Gallen-Kallelan yhteinen näyttely, mutta muotokuva oli myös mukana Suomessa pidetyissä kiertävissä yksityisnäyttelyissä kaikissa neljässä näyttelyssä, mikä osoittaa että teos on ollut osa Gallen-Kallelan näyttelykokoonpanoa muutenkin. Silti, kuten Berliinin yhteisnäyttelyn kohdalla, on muistettava, että tämä on ensimmäinen kerta, jolloin Gallen-Kallela asettaa esille teoksiaan Prahassa, mikä todennäköisesti selittää taas laajaa katsausta. Erona Berliinin kokoonpanoon on kuitenkin se, ettei Gallen-Kallela enää aseta esille 1890-lukua varhaisempia teoksia. Näyttelyn vanhimmat teokset näyttäisivät olevan *Probleemi* ja *Sankarillinen Mary* vuodelta 1894 sekä *Väinämöinen ja Aino*¹¹². Munchin ensimmäisessä yksityisnäyttelyssä Prahassa vuonna 1905 oli 121 teosta ja esillä oli myös vanhempia teoksia vuosilta 1892–1895 (Kneher 1994, 210–213). Samalla on otettava huomioon, että Munchilla oli juuri ennen yhteisnäyttelyä ollut laaja yksityisnäyttely Kristianiassa, jossa oli esillä myös vanhoja teoksia esimerkiksi vuodelta 1891 ja edelleen keskeisesti 1890-luvun töitä (mt. 292).

Gallen-Kallelalla on kattava kokoonpano viimeaikaisesta työskentelystään, mutta hän asetti esille myös vanhempaa tuotantoaan, kun taas Munchin kokoonpano esittelee suurimmaksi osaksi

¹¹² Gallen-Kallela maalasi *Aino-taru* -triptyykin keskiosasta, joka kuvaa Ainoa ja Väinämöistä, useita versioita ja luonnoksia. Varhaisimpien luonnosten on arveltu ajoittuvan jo vuoteen 1885, mutta viimeistään vuosilta 1888–1889 tunnetaan useita luonnosversioita (Okkonen 1961, 159–162, 164). Kuva-aiheesta tunnetaan myös esimerkiksi versio vuosilta 1916–1917, joka on yksityisomistuksessa (Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025e). Kuva-aihe oli esillä myös Suomessa kiertävien yksityisnäyttelyiden kokoonpanoissa ja Gallen-Kallelan catalogue raisonné -projektin tietokannassa näissä esillä olleeseen *Väinämöinen ja Aino* -teokseen on yhdistetty teos *Väinämöinen ja Aino*, 1890, öljymaalaukseen, 59 x 59 cm, Turun taidemuseo (Gallen-Kallela-Sirén & Riihimäki 2018–2025f). Noudattamalla samaa päättelyä, että samannimiset teokset Mánésin näyttelyssä kuuluvat todennäköisesti kiertävien kotimaisten kokoonpanoihin, tämä versio olisi ollut esillä Prahassakin. Kuitenkin, koska taiteilijalla on useita versioita kuva-aiheesta, tämä ei ole täysin varmaa.

edellisvuonna julkaistun *Alfa og Omega* -sarjan, ja ainakin toinen esille asetetuista maalauksista on ainakin neljän vuoden takaa. Yhteistä on, että kummatkin taiteilijat asettavat esille suureen teoskokonaisuuteen kuuluvien teosten lisäksi maisemia ja muotokuvia. Munch ei kuitenkaan aseta esille *Aula*- tai *Livsfrisen*-kokonaisuuksiin kuuluvia teoksia tai esitöitä. Niitä oli ollut Munchin Kristianiassa huhtikuussa päättyneessä suuressa yksityisnäyttelyssä, esimerkiksi *Madonna* (1893) ja *Skrik* (1893), ja *Aula*-maalauksien esitöiden osalta on yksityisnäyttelyn luetteloon merkitty kaiken kaikkiaan 13 teosnumeroa (Kneher 1994, 293). Tällä Munchin yksityisnäyttelyn kokoonpanolla on nähdäkseni hyvin paljon yhtäläisyyttä Gallen-Kallelan vuosien 1907–1908 yksityisnäyttelyiden kanssa (ks. mt. 292–298). Koska Gallen-Kallelan Prahan näyttelyn kokoonpano myötäilee pitkälti yksityisnäyttelyiden kokoonpanoja, ei mielestäni olisi perusteltua tehdä jyrkkiä johtopäätöksiä taiteilijoiden erilaisista kokoonpanoista Munchin teosvalikoiman perusteella. Munchin suppeaa kokoonpanoa voi hyvin selittää logistiset haasteet johtuen siitä, että Kristianiassa pidetty yksityisnäyttely päättyi vasta huhtikuussa.¹¹³ Petra Pettersen piti yhtäältä Munchin pientä esillepanoa ja toisaalta yhteisnäyttelyn sisällöllistä tai temaattista monipuolisuutta mahdollisina syinä sille, ettei näyttely saanut enempää huomiota. Mikäli näyttelyssä olisi ollut selvempi raja, näyttely olisi saattanut tavoittaa yleisön paremmin. (Pettersen, Petra, suullinen tiedonanto 22.2.2024.)

Siitä huolimatta, että näyttely esitti sisällöllisesti sekalaisen kokoonpanon, siinä oli silti olennaisia piirteitä yhteisen näyttelyn ideasta. Näyttelyluettelossa on juokseva numerointi, ja teosluettelolla on yhteinen otsikko. Teosluetteloita erottavat kuitenkin kumpaakin taiteilijaa esittelevät johdantotekstit. Silti juokseva numerointi ja näyttelyn otsikko viittaavat enemmän yhteiseen näyttelyyn kuin Berliinin *Sonderausstellungin* kaksi erillistä näyttelyluetteloa, jotka molemmat on otsikoitu kunkin taiteilijan erikoisnäyttelyiksi. Tärkein osoitus siitä, miten näyttelyn luonne on käsitetty, esiintyy kirjeissä, jotka löytyivät Prahan kaupunginarkiston kokoelmasta: henkilöt, jotka ilmoittavat etteivät pääse näyttelynavajaisiin, puhuvat juuri yhteisnäyttelystä (tšek. *souborné výstavy*) (”I. Starostův náměstekin” kirje Mánesille 28.5.1910, AHMP; ”Starostův náměstekin” kirje Mánesille 28.5.1910, AHMP). Vaikka näyttelystä ja sen järjestämisestä on selvinnyt paljon uutta tietoa, on edelleen epäselvää, miksi Mánes järjesti näiden kahden taiteilijan yhteisnäyttelyn. Mánesin ensimmäinen kirje Gallen-Kallelalle voisi vastata tähän, samoin kuin myös Prahan kaupunginarkiston lopun arkistoaineiston läpikäyminen. Mánesin ja Gallen-Kallelan kirjeenvaihdossa on kuitenkin kolme seikkaa, jotka herättävät kysymyksiä siitä, mikä näyttelyn alkuperäinen motiivi on ollut: näyttelyajankohdan epävarmuus, sekä se, että Gallen-Kallela puhuu omien teostensa näyttelystä. Viimeiseksi ja kenties painavimmin herättää kysymyksiä se, ettei Munchia mainita kirjeissä lainkaan. Voiko yhteisnäyttelyn järjestäminen johtua

¹¹³ Sekin, että yhteisnäyttelyn suunniteltiin todennäköisesti avautuvan jo toukokuun alussa (näyttelyluettelon ja Gallen-Kallelan Mánesille lähettämän kirjeen perusteella), voi olla syy siihen, ettei Munch lähettänyt enempää teoksia. Toinen vaihtoehtoinen syy tämän kokoonpanon lähettämiseksi voi olla, että se oli alun perin suunniteltu osaksi Mánesin kevään jäsennäyttelyä, jota ei kuitenkaan todennäköisesti lopulta järjestetty.

sattumasta tai käytännön syistä, kuten näyttelykalenterin muuttuneesta aikataulusta? Joka tapauksessa jokin syy yhteen saattamiselle on kuitenkin ollut, vaikka alkuperäinen idea olisikin ollut Gallen-Kallelan yksityisnäyttelyn järjestäminen. Tässä yhteen saattamisessa taiteilijoiden Berliinin yhteisnäyttelyn merkitystä ei voida poissulkea. Kunstverein für Böhmenin vuoden 1904 näyttelykutsun perusteella tiedetään kuitenkin, että Gallen-Kallelalla on ollut jonkinlainen yhteys kaupunkiin jo ennen vuotta 1910, eikä siis Gallen-Kallelan kutsuminen välttämättä selity Munchin kontakteilla.

6 Johtopäätökset

Taiteilijoiden työskentely 1890-luvun puolivälin Berliinissä ja heidän yhteinen aikansa pohjoiseurooppalaisessa taiteilijapiirissä on mielenkiintoinen vaihe kummankin taiteilijan uralla. Aluksi tarkoitukseni oli tarkastella Munchia ja Gallen-Kallelaa osana pohjoismaista vuosisadanvaihteen maalaustaidetta monikollisten modernismien kontekstissa, ja olisin selvittänyt heidän mahdollista materiaalista ja taideteoreettista vaihtoaan siellä. Varhaisessa vaiheessa selvisi kuitenkin, että oli epäselvää missä määrin Munch ja Gallen-Kallela olivat tekemisissä, kuinka monesti he tapasivat, mitä he ajattelivat toisistaan ja toistensa taiteesta sekä miten heidän taidekäsitteensä ja työskentelytapansa vertautuvat alkujaan. Tutkielmani tavoitteeksi asettautui siis kartoittaa taiteilijoiden taiteellisia yhteyksiä ja selvittää heidän kohtaamisiaan. Gallen-Kallelan ja Munchin ensimmäisestä yhteisnäyttelystä toiseen eli vuodesta 1895 vuoteen 1910 ulottuvan kaaren tarkastelu on antoisa niin taiteilijoiden työskentelyn analysoimisen kuin heidän kohtaamistensa kartoituksen osalta. Ensimmäisen yhteisnäyttelyn aikaan taiteilijat olivat noin 30-vuotiaita ja toisen näyttelyn aikaan noin 45-vuotiaita, ja näin näyttelyiden väliin jäävä aika toimii hyvänä ajanjaksona taiteilijoiden kansainvälisen näyttelytoiminnan ja heidän urakehitystensä tarkasteluun.

Tutkielman alussa olen kartoittanut taiteilijoiden tuotannoissa sekä työskentelyssä esiintyviä yhtymäkohtia. Tuotannoissa esiintyy yhtäläisyyksiä niin koon ja mediumien osalta kuin myös sisällöllisesti ja temaattisesti. Munchilla ja Gallen-Kallelalla on esimerkiksi harvinaisen samansuuruinen maalaustuotanto käsittäen yli 1700 teosta, minkä lisäksi kummallakin on merkittävän kokoinen grafiikan tuotanto, ja heidät mielletään alan pioneereiksi kummankin kotimaassa. Molemmat työskentelivät monipuolisesti muillakin mediuumeilla, ja siten taiteilijoiden kokonaistuotannot ovat erittäin laajoja. Taiteilijoiden tuotantoja yhdistää keskeisesti se, että niissä esiintyy useita suuria teoskokonaisuuksia mutta myös runsas määrä erityisesti maisemamaalauksia. Teoskokonaisuuksissa esiintyy usein valtavia, elämää, maailmankaikkeutta, luomiskertomuksia tai ihmisen suhdetta luontoon kuvaavia aiheita, mutta tuotannoissa on myös yksittäisiä samannimisiä teoksia sekä muotokuvia samoista henkilöistä. Taiteilijat ovat keskeisesti työskennelleet useiden julkisten tilojen koristeluiden parissa, missä ilmenee samankaltaisia taideteoreettisia lähtökohtia. Taiteilijoiden työskentelyä kuvaa lopulta se, että he työstävät usein suuria taiteellisesti kunnianhimoisia aiheita ja palaavat yksittäisiin kuva-aiheisiin tai teoskokonaisuusina toistuvasti uudelleen uran eri vaiheissa. Munchin ja Gallen-Kallelan työskentelytavoissa on havaittavissa yhtäläisyyksiä tuotannon lisäksi myös urakehityksen osalta sekä näyttelyprofiilien ja taiteilijastrategioiden osalta. He järjestivät esimerkiksi yksityisnäyttelyitä hyvin varhain ja on huomionarvoista, että molemmat järjestivät ensimmäiset yksityisnäyttelynsä samana vuonna 1889. Etenkin nämä varhaiset yksityisnäyttelyt ovat osoituksia samansuuntaisesta työskentelystä ja tavoitteista.

Tutkielman toinen perustavanlaatuinen lähtökohta oli selvittää, missä määrin taiteilijat olivat tekemisissä ja miten he kohtasivat. Heidän kolme kuukautta kestäneen yhtäaikaisen Berliinissä oleskelunsa yhteydessä heidän ystäviensä Jens Thiisin ja Adolf Paulin muistelmat osoittautuivat arvokkaiksi, ja niiden sekä Munchin kirjeenvaihdon perusteella he olivat keskenään paljon tekemisissä. Berliinin ajan uudelleen tarkastelun myötä selvisi myös, että taiteilijat ystävystyivät siellä mutta kokivat jonkin erimielisyyden. Munch mainitsee ystävydestä suoraan kirjeessään Gallen-Kallelalle, mutta kirje antaa kuitenkin ymmärtää, että sitä oli koeteltu. Kirje tarjoaa kontekstin Gallen-Kallelan myöhemmälle muistelmalle, jonka Onni Okkonen (1961, 311) on julkaissut monografiassaan ja jonka mukaan taiteilijoiden välillä mikään ei ”rikkunut” Berliinissä. Sanavalinta on tähän asti kuulostanut dramaattiselta ilman tietoa taiteilijoiden välisestä riidasta, mutta kertoo nyt, että riita saatiin sovittua. Käsitystä riidan sopimisesta tukee se, että he tapasivat usean kerran tämän jälkeen. Myöskään toisen yhteisnäyttelyn merkitystä ei sovi vähätellä taiteilijoiden myöhemmän kanssakäymisen, ystävyuden tai kollegiaalisen suhteen kannalta. Gallen-Kallelan Elin Danielsonille lähettämässä kirjeessä esiintyvä Munchin kuvailu, johon on viitattu taiteilijoiden Berliinin ajan yhteydessä, tarkentui. Gallen-Kallelan on tulkittu kuvaavan kirjeessään Munchin muuttuneen vastenmielisemmäksi, kun taas sana valtamieliseksi sopii siihen nähdäkseni paremmin. Tässä tehty kirjeen tulkinta tukee Salme Sarajas-Kortteen tulkintaa, johon ei kuitenkaan ole viitattu samassa määrin kuin Juha Ilvaksen teokseen, jossa sana vastenmielisemmäksi esiintyy. Aiemman kirjallisuuden ja kirjeiden perusteella vaikuttaa siltä, että Gallen-Kallela on todennäköisesti tehnyt Munchin muotokuvan maaliskuussa yhteisnäyttelyn aikaan, mikä myös tuo merkityksellistä tietoa taiteilijoiden Berliinin aikaisen kohtaamisen laadusta.

Kolmannessa luvussa olen kartoittanut taiteilijoiden näyttelytoimintaa eli sitä, missä taiteilijat ovat asettaneet teoksiaan esille, selvittääkseni, missä näyttelyissä ja missä kaupungeissa he mahdollisesti ovat muutoin olleet yhtä aikaa. Vuosien 1895–1910 aikana he osallistuivat tutkielman maantieteellisen rajauksen puitteissa teoksillaan yhteensä seitsemään samaan näyttelyyn, joista kaksi on heidän yhteisnäyttelyitään ja kaksi Wienin Secessionin näyttelyitä. Tarkastelin toisessa luvussa taiteilijoiden koulutuksen yhteydessä heidän aikaansa Pariisissa, jonka myötä on perusteltua pitää Berliinin tapaamista ensimmäisenä kertana, jolloin he tapasivat. Tutkielman teon aikana ei ole esiintynyt viitteitä siitä, että taiteilijat olisivat olleet Prahassa paikan päällä näyttelyn avautuessa tai tavanneet toisiaan yhteisnäyttelyn yhteydessä, mutta tämä vaatisi vielä lisätutkimusta. Vuoden 1896 Berliinin *Internationale Kunst-Ausstellung* -näyttelyn yhteydessä vaikuttaa epätodennäköiseltä, että he olisivat tavanneet. Tässä tutkielmassa olen syventynyt itse taiteilijoiden kohtaamisten selvittämiseen yhteisnäyttelyiden osalta, ja muiden näyttelyiden kohdalla asian selvittäminen vaatii jatkotutkimusta. Aiemman kirjallisuuden perusteella taiteilijat olisivat kaiken kaikkiaan tavanneet viisi kertaa vuosien 1895–1910 aikana, mutta yksittäisten tapaamisten vahvistaminen ja perusteellisempi selvitys edellyttäisi lisää tutkimusta.

Näyttelyhistorioita tarkastelemalla oli lisäksi mahdollista analysoida taiteilijoiden näyttelykentässä toimimista eli heidän näyttelytoimintaansa ja näyttelyprofilejansa. Taiteilijoiden näyttelyiden kokonaislukumäärät eroavat huomattavasti toisistaan: Munchilla on yhteensä 71 näyttelyä tutkielman tarkasteluajanjaksolla, kun taas Gallen-Kallelalla 25 (ks. liite 1). Silti heidän näyttelyhistorioissaan on havaittavissa samankaltaisia painotuksia. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että suuri osa Munchin näyttelyistä koostuu yksityisnäyttelyistä (45,1 %), ja kun näyttelytoimintaa tarkastelee muiden kuin yksityisnäyttelyiden osalta, on toiminta paljon samankaltaisempaa. Tarkastelin toimintaa valitussa maantieteellisessä kehityksessä sekä kontekstuaalisesti (millaisiin näyttelyihin taiteilijat osallistuvat) että sosiaalisesti (kuinka monen eri toimijan näyttelyihin taiteilijat osallistuvat). Molemmat painottavat selvästi näyttelytoimintaansa Saksaan tässä maantieteellisessä rajauksessa (ks. taulukko 1). Munchilla oli esimerkiksi vain 10 näyttelyä Saksan ulkopuolella ja Gallen-Kallelalla 6. On mielenkiintoista, että näistä näyttelyistä neljä on sellaisia, joihin molemmat osallistuivat yhtä aikaa, mikä taas osoittaa, että näissä muissa itäisen Keski-Euroopan maissa taiteilijoiden näyttelytoiminta oli varsin samankaltaista. Näyttelytoiminnassa on maantieteellisesti yhtäläisyyksiä myös Saksan sisällä: 36–37 % taiteilijoiden Saksan näyttelyistä sijoittui Berliiniin (ks. taulukot 3 ja 4). Gallen-Kallelan aktiivisimmat vuodet tutkielman ajallisessa rajauksessa on ajanjakso 1901–1906, jolloin järjestettiin melkein puolet hänen näyttelyistään. Munchin aktiivisin vastaavansuuruinen ajanjakso on 1902–1907, mikä taas kattaa yli puolet hänen näyttelyidensä kokonaismäärästä (ks. taulukko 2). Merkittävin ero taiteilijoiden näyttelytoiminnassa liittyi Munchin yksityisnäyttelyiden suureen määrään. Muuten taiteilijoiden näyttelytoiminnassa esiintyy kontekstuaalisestikin tarkasteltuna samankaltaisia painotuksia; esimerkiksi kun he osallistuivat ryhmänäyttelyyn tai toisen toimijan järjestämään näyttelyyn, joka ei ollut yksityisnäyttely, se oli tyypillisimmin jonkin Secession-yhdistyksen järjestämä. (Ks. taulukot 5 ja 6.) Sosiaalisen levinneisyyden näkökulmasta Munch tapasi tarkasteluajanjaksolla useampia toimijoita, ja näyttää siltä, että hän myös asetti teoksiaan hieman useammin esille samojen näyttelyjärjestäjien kanssa verrattuna Gallen-Kallelaan. Munchin näyttelyhistoriassa esiintyy 42 toimijaa ja Gallen-Kallelan näyttelyhistoriassa 17. Gallen-Kallelan osalta taiteilijaryhmä Die Brücke osoittautuu kaikkein keskeisemmäksi tahoksi eli siksi toimijaksi, jonka näyttelyihin hän osallistui eniten. Die Brücken jälkeen Kunstsalon Eduard Schulte ja Wienin Secession nousevat myös toistuviksi yhteistyötahoiksi. Munchin kohtaamista toimijoista kaikista keskeisin on Berliinin Secession, minkä lisäksi taidekauppia Paul Cassirer ja Galerie Commeter osoittautuvat hyvin olennaisiksi. (Ks. liite 1).

Taiteilijoiden näyttelytoiminta eroaa kolmessa näyttelykategoriassa: yksityisnäyttelyiden ja taiteilijaryhmien sekä Secession-yhdistysten järjestämien näyttelyiden kategorioissa. Melkein puolet Munchin näyttelyiden kokonaismäärästä on yksityisnäyttelyitä, kun taas Gallen-Kallelalla niitä on vain viidesosa. Munchin näyttelytoiminnan osalta taidekauppia Paul Cassirer on erityisen keskeinen, sillä hän järjesti useita tämän yksityisnäyttelyitä gallerioissaan. Munchin näyttelyiden määrä alkaa

selvästi kasvamaan vuodesta 1903 eteenpäin, ja samana vuonna Cassirer järjesti tämän ensimmäisen yksityisnäyttelyn galleriassaan. Gallen-Kallelaa edusti Berliinissä todennäköisesti Kunstsalon Eduard Schulte, mutta edustuksen luonteesta ei tiedetä riittävästi eikä edustus ilmene yhtä selvästi tai suoraan Gallen-Kallelan näyttelyhistoriasta kuin Munchin. Tutkielman rajauksessa Munch ei osallistunut yhteenkään taiteilijaryhmän järjestämään näyttelyyn, kun taas Gallen-Kallela osallistui viiteen, jotka olivat kaikki Die Brücke -ryhmän järjestämiä. Kummatkin taiteilijat olivat hyvin aktiivisia keskeisissä Secession-yhdistysten muodostamassa näyttelykentässä, mutta he osallistuivat eri tavoin eri Secession-yhdistysten järjestämien näyttelyihin. Munch keskittyi selvästi Berliinin Secessionin näyttelyihin, kun taas Gallen-Kallela osallistui tasaisemmin kunkin Secession-yhdistyksen näyttelyihin ja useampaan kuin Munch, mutta pääsääntöisesti vain kerran. Wienin Secession muodostaa tässä yhteydessä poikkeuksen: siellä Gallen-Kallela oli kahdesti laajasti esillä.

Näyttelytoimintaa analysoimalla oli mahdollista tehdä seuraavat huomiot taiteilijoiden näyttelyprofiileista ja taiteilijastrategioista. Määrällisestä erosta huolimatta Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyhistorioissa oli siis havaittavissa samanlaisia painotuksia, ja niistä oli mahdollista tunnistaa kuusi näyttelymuotokategoriaa, jotka heijastavat hyvin vuosisadanvaihteen kansainvälistä näyttelykenttää. Tästä voidaan päätellä, että taiteilijoiden näyttelyprofiileissa esiintyy yhtäläisyyksiä, toisin sanoen, että he toimivat monelta osin vastaavalla tavalla tutkielman rajauksen puitteissa. Sen sijaan taiteilijastrategioiden osalta erot ovat selvemmin havaittavissa. Vaikka Munch lopetti yksinoikeudelliset myynti- ja näyttelysopimuksensa heti sopimuskausien päättyttyä ja vaikka hänen on tulkittu olleen niihin tyytymätön, näillä edustus-sopimuksilla ja Munchin toiminnalla vasta muotoutuvassa taidekauppiaiden näyttelykentässä on todennäköisesti ollut positiivista vaikutusta hänen muuhun näyttelytoimintaansa ja hänen taiteensa levittämiseen. Tapaus havainnollistaa taiteilijastrategian käsitteen hyödyn työkaluna: sen avulla on mahdollista paikantaa ne kohdat ja päätökset, jotka ovat vaikuttaneet ratkaisevasti taiteilijan uraan jollain lailla riippumatta siitä, johtuivatko ratkaisut tietoisesta päätöksestä vai sattumasta. Munch kohtasi näyttelyhistoriansa perusteella useammin samoja toimijoita kuin Gallen-Kallela, mutta merkittävä osa Munchin yhteistyötahoista oli, kuten Gallen-Kallelalla, sellaisia, joita hän tapasi vain 1–2 kertaa. Secession-näyttelyiden kohdalla sitoutuminen yhteen toimijaan vaikuttaa myös vakiinnuttaneen Munchin asemaa tässä näyttelykentässä enemmän kuin Gallen-Kallelan laaja-alaisempi ja verrattain aktiivinen toiminta. Näin ollen Gallen-Kallela vaikuttaa näyttelyjärjestäjien osalta toimineen itsenäisemmin kuin Munch. Tulos Gallen-Kallelan toiminnasta Secession-yhdistysten kentässä osoittaa kuitenkin, että on tärkeää tarkastella näyttelyhistoriaa kokonaisuutena: Gallen-Kallelan aktiivinen toiminta olisi herkästi jäänyt yksittäisten tapausten vuoksi huomaamatta.

Keskeinen kysymys liittyen Berliinin *Sonderausstellung* -näyttelyyn (suom. erikoisnäyttely) oli, missä määrin se on perusteltua mieltää yhteisnäyttelyksi. Aiemmassa kirjallisuudessa on tuotu esiin useita

vaihtoehtoisia syitä sille, miksi näyttely järjestettiin. Keskeisimpänä syynä on pidetty sitä, että molemmat taiteilijat olisivat halunneet järjestää yksityisnäyttelyt, mutta yhteisnäyttelyn järjestäminen oli helpompaa nuorille taiteilijoille heidän taloudellisessa tilanteessaan. Vaikka näyttelyn lähtökohta olisi tämä, on silti mielenkiintoista ja merkityksellistä, että taiteilijat päätyivät järjestämään näyttelyn juuri kaksin. Yhteistyön merkittävyyttä tukee tulos, jonka mukaan kummankaan taiteilijan vuosien 1895–1910 aikaisessa näyttelyhistoriassa ei esiinny muita yhteisnäyttelyä, mikä tarkoittaa, etteivät he tänä aikana näissä maissa tehneet vastaavaa yhteistyötä kenenkään muun taiteilijan kanssa (ks. liite 1). Lopulta taiteilijoiden omat ja heidän ystäviensä Thiisin ja Paulin luonnehdinnat ja sanavalinnat näyttelystä puhuttaessa vaikuttavat siihen, että näyttelyä on perusteltua pitää yhteisnäyttelynä. Näyttelyn järjestämisestä selvisi, että sen kesto saattoi olla näyttelyluetteloissa ilmoitettua pidempi ja että Gallen-Kallelalta on todennäköisesti ollut enemmän teoksia esillä kuin luettelossa esitetyt (esillä on todennäköisesti olleet myös toinen *Probleemi* -aihe ja teos *Satu, Sibeliuksen fantasiamaisema* (1894)) (ks. liite 3).

Prahan yhteisnäyttelyä taas luonnehti alkuun kokonaisuudessaan kysymysmerkki, niin kuin luettelon kannen lyijykynällä tehty merkintä viittaa (kuva 23). Vaikka edelleen jäi epäselväksi, miksi näyttely lopulta järjestettiin, siitä selvisi runsaasti lisää tietoa ja useita johtolankoja sen motiivin selvittämiseen. Näyttelyjärjestäjä, Prahassa toiminut taiteilijayhdistys Mánes, otti Gallen-Kallelaan yhteyttä vuoden 1909 lopulla ja ehdotti hänelle jonkinlaisen näyttelyn järjestämistä. Tämä Mánesin ensimmäinen kirje ei löytynyt tutkielman teon aikana, mutta sen sisällöstä saa tietoa Gallen-Kallelan vastauskirjeestä, joka löytyy Prahan kaupunginarkiston kokoelmista. Gallen-Kallela kävi näyttelyn järjestämisestä Nairobista käsin kirjeenvaihtoa Mánesin kanssa ja sai apua teosten kuljettamiseen apeltaan Karl Rafael Slööriltä, joka toimi Helsingissä Gallen-Kallelan niin kutsuttuna edustajana ja joka oli myös suoraan yhteydessä Mánesiin teosten kuljetukseen liittyvistä käytännön asioista. On mielenkiintoista, että molemmat taiteilijat kutsuttiin osallistumaan taideyhdistyksen Kunstverein für Böhmenin vuosinäyttelyyn Prahassa vuonna 1904 (ks. liite 1). Munchin tiedetään osallistuneen näyttelyyn ja seuraavana vuonna Mánes järjesti valtavan yksityisnäyttelyn Munchin teoksista, minkä jälkeen Munch osallistui säännöllisesti yhdistyksen jäsennäyttelyihin ja lopulta kutsuttiin sen kunniajäseneksi. Alkuun vain Munchin yhteydet Prahaan olivat selvät, jolloin vaikutti todennäköiseltä, että ne olisivat selittäneet sitä, miksi taiteilijoiden toinen yhteisnäyttely järjestettiin Prahassa. Vuoden 1904 näyttelykutsu perustelee kuitenkin, että molemmilla taiteilijoilla on ollut jonkinlainen yhteys kaupunkiin ennen vuoden 1910 näyttelyn suunnittelua. Taiteilijoiden näyttelytoiminnan tarkastelun perusteella vaikuttaa todennäköiseltä olettaa, että taiteilijoiden ensimmäinen Berliinin näyttely on vaikuttanut siihen, miksi yhteisnäyttely on järjestetty, sillä se ja taiteilijoiden muu Berliinin aikainen toiminta sai laajaa näkyvyyttä saksankielisillä alueilla. Näyttelyn järjestämisen motiivien selvittäminen edellyttää kuitenkin lisää tutkimusta. Molemmat taiteilijat näyttävät lähettäneen Prahan yhteisnäyttelyyn suurelta osin valmiin teoskokoelman, jonka he olivat asettaneet aiemmissä

näyttelyissä esille. Gallen-Kallelan kokoonpano näyttää pitkälti vastaavan Suomessa vuosina 1907 ja 1908 kiertäneen yksityisnäyttelyn kokoonpanoa, kun taas suurin osa Munchin näyttelykokoonpanosta koostuu litografia-teossarjasta *Alfa og Omega* (1909), jota hän oli asettanut esille ainakin Tanskassa ja Saksassa ennen tätä yhteisnäyttelyä. Molemmat asettivat silti esille myös muutaman teoksen, jotka eivät kuulu näihin kokoonpanoihin: Gallen-Kallelalta oli mukana Budapestissa ja Pariisissa valmistuneita teoksia vuosilta 1908 ja 1909 ja Munchilta yksi muotokuva ja yksi maisemamaalaus. (Ks. liite 4.)

On kuitenkin huomionarvoista, että käyttämissäni Mánesin ja Gallen-Kallelan välisissä kirjeissä ei mainita Munchia. Kirjeet antavat lisäksi ymmärtää, ettei Gallen-Kallelan teosten näyttelylle mahdollisesti ollut tarkkaan suunniteltua tai sovittua ajankohtaa. Yhdessä kirjeessä Mánes esimerkiksi kertoo asettavansa teokset esille mahdollisimman pian esille. Se, ettei Munchia mainita kirjeissä ja ettei näyttelylle ole tarkkaa ajankohtaa, herättää kysymyksen, missä vaiheessa Gallen-Kallelan ja Munchin yhteisnäyttelyä alettiin suunnitella ja oliko tämä näyttelyn alkuperäinen tarkoitus. Näyttely on kuitenkin selvästi ollut yhteisnäyttely, ja se on ymmärretty tavalla, joka vertautuu tapaan, jolla näyttelymuoto nykyisinkin ymmärretään. Tästä kertovat kirjeet, joissa eri henkilöt pahoittelevat, etteivät pääse osallistumaan yhteisnäyttelyn avajaisiin sekä Mánesin sihteeristön lähettämä kirje, jossa esitellään näyttelyä kahden pohjoiseurooppalaisen ”ilmiön” kautta. Myös näyttelyluettelon kannessa lukeva nimi ja teosluettelon juokseva numerointi tukevat käsitystä yhteisnäyttelystä.

Olisi tärkeä selvittää lisää yhteisnäyttelyiden kehityksestä näyttelymuotona. Molemmat Munchin ja Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyistä olivat sisällöllisesti hyvin laajoja, eivätkä niiden kokoonpanot siten vaikuta kovin yhteisesti suunnitelluilta tai rajatuilta kokonaisuuksilta, joilla olisi selkeä temaattinen tai sisällöllinen linjaus (ks. liitteet 3 ja 4). Olisi hyvä tutkia muitakin kahden taiteilijan yhteisnäyttelyitä samalta ajalta ja selvittää, miltä tämä näyttelymuoto on muuten näyttänyt vuosisadanvaihteessa, jotta olisi mahdollista tehdä johtopäätöksiä Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelykokoonpanojen osalta. Olisi myös tärkeää tehdä lisäselvitystä teoksista ja saada arkistoaineiston avulla aikaan mahdollisimman kattava rekonstruktio kokoonpanoista. Tässä yhteydessä Prahan kaupunginarkiston muun aineiston läpikäyminen olisi olennaista. Se voisi myös vastata avoimeksi jääneeseen kysymykseen, miksi toinen yhteisnäyttely järjestettiin, ja kertoa lisää Gallen-Kallelan yhteydestä Prahaan. Jälkimmäistä kysymystä voisi myös tutkia selvittämällä lisää Gallen-Kallelan mahdollisesta osallistumisesta Kunstverein für Böhmenin -näyttelyyn Prahassa vuonna 1904. Näyttelytoiminnan tutkimusta olisi lisäksi antoisaa täydentää vertailemalla taiteilijoiden toimintaa heidän kotimaissaan. Lopulta on mielenkiintoista, että Gallen-Kallelalla esiintyy tässä tutkielman rajauksessa kaksi suurta näyttelykokoonpanoa, joilla on yhteyttä eri näyttelyihin (Prahan kokoonpanon yhteydet maalaus- ja akvarellitöistä koostuvaan kokoonpanoon, joka kiersi Suomessa edeltävinä vuosina sekä Budapestissa esillä ollut paperipohjainen kokoonpano, joka sekin oli aiemmin kiertänyt Suomessa). Gallen-Kallelan

näyttelytoiminnan tutkimisen osalta olisi hyvä tutkia tätä valmiiden näyttelykokoonpanojen ulottuvuutta syvemmin.

Taiteilijat muodostavat mielenkiintoisen vertailuparin 1800-luvun lopun ja vuosisadanvaihteen eurooppalaisen kuvataiteen ja näyttelykentän ilmiöiden tarkasteluun. Taiteilijoiden tuotantojen ja näyttelyhistorioiden tarkastelu kokonaisuudessaan havainnollistaa myös, miten vakiintuneet tulkintaviitekehykset ovat vaikuttaneet rajaavasti käsityksiin taiteilijoista ja miten ne ovat ohjanneet huomiota tuotannon ja näyttelytoiminnan ja siten taiteilijuuden tiettyihin osa-alueisiin. Munchilla tämä näkyy 1890-luvun tuotannon korostuneena käsittelynä ja Gallen-Kallelalla kansallisen kontekstin painotuksena. Tulkintaviitekehysten suhdetta taiteilijoiden varsinaisiin tuotantoihin ja näyttelytoimintaan olisi antoisaa tutkia eteenpäin suhteessa saksalaiseen 1900-luvun alun taiteeseen, etenkin taiteilijaryhmään Die Brückeeseen liittyen sekä suhteessa kansalliseen kontekstiin. Munchin ja Gallen-Kallelan taiteellisten yhteyksien tutkimista olisi hyvä jatkaa selvittämällä tuotannoissa ja työskentelytavoissa esiintyviä eroja, jotta käsitys heidän taiteellisesta suhteestaan tarkentuisi. Tätä on mahdollista jatkaa myös yksittäisten teosanalyysien avulla, jolloin tuotantoa ja taiteellista työskentelyä olisi mahdollista tarkastella yksityiskohtaisemmin ja myös maalausteknisesti. Erityisen mielekäästä olisi tarkastella yhteisiä kuva-aiheita ja niitä muotokuvia, jotka taiteilijat ovat tehneet samoista henkilöistä, kuten Carl Dørnbergeristä (kuvat 6 ja 7) ja paroni Eberhard von Bodenhausenista, puhumattakaan Edvard Munchista itsestään, jolloin Gallen-Kallelan tekemä muotokuva vertautuisi Munchin saman ajan omakuviin. Olen seurannut taiteilijoiden jalanjälkiä niin kirjaimellisesti näyttelytoiminnan tarkastelun kautta kuin epäsuoremmin paikantamalla tapahtumia ja yhtäläisyyksiä heidän tuotannoissaan ja urakehityksissään. Vuonna 1977 taiteilijoiden nimikkomuseot, Gallen-Kallelan Museo ja Munch-museo, olivat *Helsingin Sanomissa* julkaistun lehtikirjoituksen mukaan suunnitelleet Berliinin yhteisnäyttelyn rekonstruointia, mutta näyttely jäi sittemmin toteutumatta. Mahdollisen tulevan tutkimuksen rinnalla näyttely voisi taas osaltaan mahdollistaa taiteilijoiden kädenjälkien ja teosten kohtaamisen kokemuksellisen ja kuvallisen tutkimisen – ja lopulta *kunstnermøten* tarkastelun taiteen tasolla.

Kuvaluettelo

- Kuva 1. Gallen-Kallela, Akseli, *Omakuva*, 1897. Viivasyövytys, 21,1 x 14,1 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis.
- Kuva 2. Munch, Edvard, *Selvportrett*, 1895. Litografia, 46 x 32,2 cm. MUNCH, Oslo. Woll G 37, Sch. 31. Kuva: MUNCH / Halvor Bjørngård.
- Kuva 3. Gallen-Kallela, Akseli, *Munchin ja Gallénin näyttelyn juliste*, 1895. Litografia, 70,7 x 47,3 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Aleks Talve.
- Kuva 4. Kyssele, František, *Ax. Gallén Kallela / Ed. Munch*, 1910. Litografia, 59 x 126 cm. Kuva: Penta Springs Limited / Alamy Stock Photo.
- Kuva 5. Katalog der IV. Ausstellung der Münchener Künstler-Vereinigung Phalanx. Gallen-Kallelan Museo. Kuva: Meri Moen.
- Kuva 6. Gallen-Kallela, Akseli, *Bohême*, 1888. Öljy puulle, 40 x 26 cm. Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria, Helsinki. AG5VFK. Kuva: Kansallisgalleria / Jukka Romu.
- Kuva 7. Munch, Edvard, *Karl Dørnberger*, 1889. Öljy kankaalle, 133,5 x 91,5 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig. Woll 169. Kuva: Alfredflechteim.com / Wikimedia commons.
- Kuva 8. *Pan*-lehden kansikuva, 1/1895. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretdin.
- Kuva 9. Koeripustus Edvard Munchin *Aula*-maalauksista Oslon yliopiston Aula-juhlasalissa. Kuva: Munchmuseet / O. Væring Eftf AS.
- Kuva 10. Akseli Gallen-Kallela maalaamassa Juséliuksen mausoleumin freskoa *Kevät*, n. 1902. Gallen-Kallelan Museo, Akseli Gallen-Kallelan valokuvakokoelma, Kot. 1a/41. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.
- Kuva 11. Gallen-Kallela, Akseli, *Hyvän- ja pahantiedonpuu -kaappi* (myös *Syntiinlankeemuskaappi*), 1897–1899. Mänty, 129 x 96 x 52 cm. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Meri Moen.
- Kuva 12. Yksityiskohta. Gallen-Kallela, Akseli, *Hyvän- ja pahantiedonpuu -kaappi* (myös *Syntiinlankeemuskaappi*) 1897–189. Mänty, 129 x 96 x 52 cm. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Meri Moen.
- Kuva 13. Munch, Edvard, *Kunnskapens tre: tittelblad med vignette*, n. 1930. Väriliitu, veliinipaperi, 64,9 x 50 cm. MUNCH, Oslo. Kuva: Munchmuseet / Halvor Bjørngård.
- Kuva 14. Munch, Edvard, *Mennesket og dets tre kraftcentrer*. n. 1930. Väriliitu, veliinipaperi, 64,9 x 50 cm. MUNCH, Oslo. Kuva: Munchmuseet.
- Kuva 15. Munch, Edvard, *Mennesket og dets sirkler. Med håndskrevet tekst*, n. 1930. Väriliitu, veliinipaperi, 64,9 x 50 cm. MUNCH, Oslo. Kuva: Munchmuseet / Tone Margrethe Gauden.
- Kuva 16. Wiener Secessionengebäude. Wien, Itävalta. Kuva: Meri Moen.
- Kuva 17. XIX Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Frick Art Reference Library. Kuva: Frick Art Reference Library.

Kuva 18. Gallen-Kallela, Akseli, *Edvard Munchin muotokuva*, 1895. Öljy kankaalle, 44,5 x 41,5 cm. August ja Lydia Keirknerin taidekokoelma, Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

Kuva 19. Edvard Munchin näyttelyluettelo Berliinin *Sonderausstellung*-näyttelystä 1895. MUNCH, Oslo. Kuva: Meri Moen.

Kuva 20. Akseli Gallen-Kallelan näyttelyluettelo Berliinin *Sonderausstellung*-näyttelystä 1895. Gallen-Kallelan Museo, Tarvaspää. Kuva: Meri Moen.

Kuva 21. Kaupunkinäkymä Berliinistä noin 1900. Valokuvaaja tuntematon. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen lahjoituskokoelma. Kansallisgalleria / Arkistokokoelma. Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 22. Ripustuskuva Munchin *Livsfrisen*-teoskokonaisuuteen kuuluvista teoksista Kunsthandlung Beyer & Sohnin näyttelyssä Leipziginissa, 1902. MM.B.1102F. Kuva: Munchmuseet.

Kuva 23. XXXIII Výstava Spolkuvýtvar umělců: Manes: Axel Gallén-Kallela, Ed. Munch: MCMX květen–červen, 1910. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretdin.

Kuva. 24. Edvard Munch vuonna 1909 Kööpenhaminassa. Kuva: Munchmuseet / Julie Laurberg.

Kuva. 25. Akseli Gallen-Kallela istuu mallina teostansa *Cheetah* (1910–1914) varten, 1911. Gallen-Kallelan Museo, Akseli Gallen-Kallelan valokuvakokoelma, Kot. 1a/72. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Lähteet

Arkistoaineisto

Archiv hlavního města Prahy (AHMP), Praha

Antonín Slavíček. – posmrtná. 1910 (březen - duben). 4014

XXXII Vystava SP. Vytv. Um. "Manes". Antonín Slavíček. Březen-Duben
MCMX. Praha. S. V. U. Manes.

Axel Gallén-Kallela, Ed. Munch. 1910 (květen – červen). 4015

<https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=77C166D1220E11E0823600166F1163D4>

"I. Starostův náměstekin" kirje Mánesille.

"Starostův náměstekin" kirje Mánesille.

Akseli Gallen-Kallelan kirje Mánesille.

Carl Lassen -rahtikirja.

Karl Rafael Slöörin kirjeet Mánesille.

Mánesin näyttelyn XXXIII. kirjanpitolomake.

Mánesin kuitti, 4.7.1910.

Mánesin sihteeristön kirje "toimituskunnalle".

Mánesin teosluettelomake, Edvard Munch.

Výstava SVU Mánes - Les Indépendans. 1910 (únor – březen). 4013

Mánesin näyttelyn XXXI. kirjanpitolomake.

Gallen-Kallelan Museo (GKM), Espoo

Akseli Gallen-Kallelan kirjekoelma

Edvard Munchin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, päiväämätön.

Näyttelyluettelot

Akseli Gallén-Kallela. Kiállitása, 1908.

Katalog der Nordische Kunstausstellung, 1902.

Katalog der IV. Ausstellung der Münchener Künstler-Vereinigung Phalanx.

Katalog der XII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler
Österreichs.

Katalog der XIX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler
Österreichs Secession.

Sonder-Ausstellung des Axel Gallén: Ugo Barroccio, 1895.

Téli nemzetközi kiállítás, 1906–1907.

Kansallisarkisto (KA), Helsinki

Gallen-Kallelan Museon arkisto

Kunstsalon Eduard Schulten kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle.

Kunstverein für Böhmen kirje Akseli Gallen-Kallelalle.

Mánesin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle.

Kansallisgalleria (KG), Helsinki

Taiteilijakirjekokoelma

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Elin Danielson-Gambogille.

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Louis Sparrelle.

Näyttelyluettelot

Akseli Gallén-Kallelan näyttely 1907. Viipuri, 1907.

Akseli Gallén-Kallelan näyttely: seminaarin uudessa työpajassa Jyväskylässä, 1907. Jyväskylä, 1907.

Akseli Gallén-Kallelan näyttely: Turun Taidemuseossa, marraskuussa 1907. Turku, 1907.

Axel Gallén-Kallela: (Ritarihuone), 1908. Helsingfors, 1908.

Katalog der Internationale Kunst-Ausstellung. Große Berliner Kunst-Ausstellung, 1896.

Sonder-Ausstellung des Axel Gallén. Sonder-Ausstellung des Edv. Munch. Ugo Barroccio, Unter den Linden 16, Berlin. 3.–24.3.1895. (Valokopio).

XXXIII Výstava Spolkuvýtvar umelcu. Axel Gallén-Kallela, Ed. Munch.

Manes kveten-cerven, 1910 / S. V. U. Manes. – Praha. S. V. U. Manes, 1959.

Pienpainatteen

Axel Gallén ulkomaan sanomalehdissä 1895. Helsinki: G. W. Eklund.

Munchmuseet (MM), Oslo

Kirjekokoelma

Edvard Munchin kirje Albert Kollmannille.

Edvard Munchin kirje Emanuel Goldsteinille.

Edvard Munchin kirje Sigurd Høstille.

Edvard Munchin kirjeet Karen Bjørstadille.

Edvard Munchin kirjeluonnos Adolf Paulille.

Edvard Munchin kirjelunnos Akseli Gallen-Kallelalle.

Gustav Schieflerin kirje Edvard Munchille.

Mánesin kirjeet Edvard Munchille.

Sigurd Høstin kirje Edvard Munchille.

Muistiinpanot

Edvard Munchin muistiinpano, päiväämätön.

Näyttelyluettelot

Sonder-Ausstellung des Edv. Munch. Ugo Barroccio, Unter den Linden 16, Berlin. 3.–24.3.1895.

Nasjonalbiblioteket (NB), Oslo

Kirjekokoelma

Edvard Munchin kirjeet Jappe Nilssenille.

Edvard Munchin kirje Jens Thiisille.

Sächsische Landesbibliothek. Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Dresden

Digitale Sammlungen

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901.

<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/103223/9> Haettu 3.3.2025.

Painamattomat opinnäytteet

Kansallisgalleria, Helsinki

Olamo, Tuula 1968. *Axel Gallénin puupiirrostaide*. Taidehistorian pro gradu - tutkielma. Helsingin yliopisto.

Munch-museet (MM), Oslo

Pettersen, Petra 1995. *Edvard Munch og de tsjekkiske kunstnerne i Osma-kretsen 1905–1914*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Universitetet i Oslo.

Albert-Ludwigs-Universität (ALUF), Freiburg

Ditteney, Eva 2009. *Skandinavien in Berlin. Untersuchung zur Malerei von Lovis Corinth, Akseli Gallen-Kallela, Walter Leistikow, Max Liebermann, Edvard Munch und Anders Zorn anhand ihrer Ausstellungstätigkeit in Berlin zwischen 1892 und*

1910. Taidehistorian väitöskirja. Albert-Ludwigs-Universität. <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:7769/datastreams/FILE1/content>

Meister, Sabine 2005. *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*. Taidehistorian väitöskirja. Albert-Ludwigs-Universität. <https://freidok.uni-freiburg.de/data/2769>

Turun yliopisto, Turku

Moen, Meri 2022. *Edvard Munchin muotokieli. Vertaileva muotoanalyysi Elämänfriisi-teossarjan temaattisista osista Rakkaus, Ahdistus ja Kuolema*. Taidehistorian kandidaatintutkielma. Turun yliopisto.

Universitetet i Oslo, Oslo

Haugen Stokken, Sunniva 2016. *Økologisk estetikk: et møte mellom Timothy Mortons «Dark Ecology» og Olafur Eliassons kunstneriske virke*. Taidehistorian pro gradu - tutkielma. Universitetet i Oslo.

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/52687/Masteroppgave-DUO.pdf?sequence=1>

Kalátová, Táňa 2007. *Storbymotiver. En diskusjon av Edvard Munchs og Antonín Procházkas betydning som inspirasjonskilder for Ernst Ludwig Kirchners maleri Strasse (1908)*. (sic: inspirasjonskilder). Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Universitetet i Oslo.

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24730/MASTEROPPG.x-xUTENxBILDER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Åbo Akademi, Turku

Djupsjö, Elias 2023. *Grafiken i skymundan av måleriet – Receptionen av Akseli Gallen-Kallelas (1865–1931) grafik vid sekelskiftet 1900*. Taidehistorian pro gradu - tutkielma. Åbo Akademi.

https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/187185/djupsjo_elias.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Suulliset tiedonannot

Pettersen, Petra, Maalaustaiteen vanhempi kuraattori, MUNCH, Oslo.

Turtiainen, Minna, Kokoelmaintendentti, Sinkka, Kerava.

Kirjalliset tiedonannot

Djupsjö, Elias, Kokoelmapäällikkö vs., Gallen-Kallelan Museo, Espoo.

Engan, Inger, Kirjastonhoitaja, MUNCH, Oslo.

Jiša, Petr, Prahan kaupunginarkiston johtaja, Prahan kaupunginarkisto, Praha.

Markovits, Éva, Kuraattorin assistentti & kirjastoassistentti, Mücsarnok / Kunsthalle,
Budapest.

Pettersen, Petra, Maalaustaiteen vanhempi kuraattori, MUNCH, Oslo.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Helsingin Sanomat (HS) 1977, 2025

Hufvudstadsbladet (HBL) 1895, 1902, 1911, 1932

Morgenbladet (MB) 1906

Nya Pressen (NP) 1895, 1907

Pan 1895

Päivälehti (PL) 1895

Rakentaja (R) 1902

Uusi Suometar (US) 1911

Åbo Underrättelser (ÅU) 1911

Aikalaisjulkaisut

Gauguin, Pola 1946. *Grafikerens Edvard Munch. Litografier*. Trondheim: F. Bruns
Bokhandelsforlag.

Schiefler, Gustav 1907. *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906*. Berlin: Bruno Cassirer.

Schiefler, Gustav 1923. *Edvard Munchs graphische Kunst*. Dresden: Verlag Ernst Arnold.

Thiis, Jens 1933. *Edvard Munch og hans samtid. Slekten, livet og kunsten, geniet*. Oslo: Gyldendal.

Ver Sacrum III, 1900. Wien: Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs.

Ver Sacrum IV, 1901. Wien: Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs.

Ver Sacrum V, 1902. Wien: Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs.

Sähköiset lähteet

Archiv hlavního města Prahy www-sivu. <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/>. Haettu viimeksi 4.3.2025.

Database of Modern Exhibitions. <https://exhibitions.univie.ac.at/> Käytetty syyskuu 2024–tammikuu 2025 välisenä aikana.

eMunch.no -www-sivu. <https://www.emunch.no/person.xhtml?id=pe1137> Haettu 9.1.2025.

Galenson, David W. & Robert Jensen 2002. "Careers and Canvases. The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century." Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research.

https://www.nber.org/system/files/working_papers/w9123/w9123.pdf

Gallen-Kallela-Sirén, Aivi & Riihimäki, Irene 2018–2025a. *Akseli Gallen-Kallela catalogue raisonné project*. Toim. Nordic Art Intelligence.

<https://gallenkallela.org/catalogue/artworks>

- Gallen-Kallela-Sirén, Aivi & Riihimäki, Irene 2018–2025b. ”Artworks” hakusanalla ”Imatra”. Akseli *Gallen-Kallela catalogue raisonné project*. Toimi. Nordic Art Intelligence. <https://gallenkallela.org/catalogue/artworks?title=imatra> Haettu 11.3.2025.
- Gallen-Kallela-Sirén, Aivi & Riihimäki, Irene 2018–2025c. ”Exhibition history”. *Akseli Gallen-Kallela catalogue raisonné project*. Toim. Nordic Art Intelligence. <https://gallenkallela.org/catalogue/exhibitions> Haettu viimeksi 5.3.2025.
- Gallen-Kallela-Sirén, Aivi & Riihimäki, Irene 2018–2025d. ”Konstföreningens i Åbo 1891–1910 20de årsutställning / Turun taideyhdistyksen 1891–1910 20s vuosinäyttely.” *Akseli Gallen-Kallela catalogue raisonné project*. Toim. Nordic Art Intelligence. <https://gallenkallela.org/catalogue/artworks/detail/exhibition?a=86-vainamoinens-voyage-vainamoisen-venematka&artwork=86&exhibition=601> Haettu 27.2.2025.
- Gallen-Kallela-Sirén, Aivi & Riihimäki, Irene 2018–2025e. ”Aino, 1916–1917 (AG1RWW).” *Akseli Gallen-Kallela catalogue raisonné project*. Toimi. Nordic Art Intelligence. <https://gallenkallela.org/catalogue/artworks/detail?title=aino&a=1596-aino> Haettu 24.2.2025.
- Gallen-Kallela-Sirén, Aivi & Riihimäki, Irene 2018–2025f. ”Väinämöinen ja Aino, 1890 (AGSB8Z).” *Akseli Gallen-Kallela catalogue raisonné project*. Toimi. Nordic Art Intelligence. <https://gallenkallela.org/catalogue/artworks/detail?a=319-vainamoinen-and-aino-vainamoinen-ja-aino> Haettu 5.3.2025.
- Gallen-Kallelan Museo www-sivu¹. <https://gallen-kallela.fi/kalenteri/sydanmailla/> Haettu 14.3.2025.
- Gallen-Kallelan Museo www-sivu². <https://gallen-kallela.fi/wp2/wp-content/uploads/2023/11/Luettelo-kirjeista-Gallen-Kallelan-Museon-kokoelma.pdf> Haettu 7.2.2025.
- Kansallisgallerian www-sivu. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/404770> Haettu 21.2.2025

Ketterer Kunst 2022. *Es Beginn mit Einer Idee – Die Brucke. Sammlung Hermann Gerlinger.*

Ketterer Kunstin huutokauppaluettelo 10.12.2022.

<https://www.kettererkunst.de/downloads/KettererKunstGerlingerEsBeginnMitEinerIdee.pdf> Haettu 15.11.2024.

Kirkko Porissa www-sivu. <https://www.kirkkoporissa.fi/kirkot-ja-tilat/juseliuksen-mausoleumi> Haettu 14.3.2025.

MUNCH www-sivu. <https://www.munchmuseet.no/utstillinger/arkiv/2024/edvard-munch-jordsvingninger/> Haettu 14.3.2025.

Museum-Digital Brandenburg www-sivu. <https://brandenburg.museum-digital.de/people/211180> Haettu 9.1.2025.

Sigrid Juséliuksen säätiön www-sivu. <https://www.sigridjuselius.fi/mausoleumi/> Haettu 14.3.2025.

Suomalaisen kuvataiteen bibliografia www-sivu.

<https://kirjava.fng.fi/bibliografia/bibliografiat.php?path=AQXnSyboAAAAAA%3D%3D&res=AQTB2bFHAAAIA%3D%3D&history=AQTB2Ln3AAAAIg%3D%3D%3BAQTB2bFHAAAIA%3D%3D> Haettu 28.2.2025.

Taide.art www-sivu. Tomi Moisio. ”Akseli Gallen-Kallela – Probleemi (Symposion), 1894.” kohdasta ”Teosesittely”. https://taide.art/teokset/qXK-CJECrkeBTyzV_tc7LQ/Probleemi-Symposion Haettu 11.3.2025.

Universitetet i Oslo www-sivu. <https://www.hf.uio.no/iakh/forskning/prosjekter/aula-prosjektet/maleriene/> Haettu 15.3.2025.

Tutkimuskirjallisuus

Ahtola-Moorhouse, Leena 1996. ”Akseli Gallen-Kallela 1865–1931”. *Akseli Gallen-Kallela*. Toim. Juha Ilvas. Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum. 9–29.

- Anttonen, Erkki 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Bartosch, Christina; Mulloli, Nirmalie; Burckhardt, Daniel; Döhring, Marei; Ahmad, Walid & Rosenberg, Raphael 2020. "The Database of Modern Exhibitions (DoME): European Paintings and Drawings 1905–1915." *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. Toim. Kathryn Brown. New York: Routledge. 423–434.
- Berman, Patricia 1994. "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature." *Scandinavian Studies* 66(1). 45–67.
- Berman, Patricia 2017. "The Business of Being Munch." *Edvard Munch. Between the Clock and the Bed*. Toim. Gary Garrels, Jon-Ove Steihaug & Sheena Wagstaff. New York / New Haven & London: The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press. 44–57.
- Bernardi, Claire 2023. "Creating an Oeuvre: Munch's Story of Himself". *Edvard Munch. A Poem of Life, Love and Death*. Toim. Bernardi, Claire & Estelle Bégué. Käänt. Trista Selous. London: Thames & Hudson. 12–19.
- Bischoff, Ulrich 1988. *Edvard Munch*. Köln: Benedikt Taschen.
- Bjerke, Øyvind Storm 2008. "Stil og teknikk som strategiske virkemidler innenfor 'mellomgenerasjonen' 1882–86." *Munch blir "Munch" Kunstneriske strategier 1880–1892*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 35–60.
- Bøe, Alf 1979. "Esipuhe." *Edvard Munch. Maalauksia ja grafiikkaa*. Toim. Bengt von Bonsdorff. Käänt. Risto Kautto. Helsinki: Föreningen Konstsamfundet / Amos Andersonin taidemuseo. 3.
- Clarke, Jay. A. 2013. "Art Equals Life? Munch and the Problem of Biography". *Edvard Munch 1863–1944*. Milano: Skira. 50–61.

- Clarke, Jay A. 2024. ”Munchs levende natur”. *Jordsvingninger*. Toim. Heide Bale Amundsen & Halvor Haugen. Käänt. Ika Kaminka / The Wordwrights. Oslo: MUNCH. 11–19.
- Cogeval, Guy; Gallen-Kallela-Sirén, Janne & Wismer, Beat 2011. ”Esipuhe”. *Akseli Gallen-Kallela. Eurooppalainen mestari*. Toim. Tuija Kuutti, Kati Nenonen & Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo. 7–9.
- Danielsen, Kenneth 2023. *Affisch och djävulens hjulmeteor. Om Akseli Gallen-Kallelas Bil-Bol*. Helsinki: OpusLiberum / Kenneth Danielsen.
- Edling, Marta & Öhrner, Annika 2022. ”Entanglements and Cross-Border Connectivity of the Nordic–Baltic Region.” *Artl@s Bulletin* 11(2). 4–8.
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1318&context=artlas>
- Eggum, Arne 1978. ”Brücke og Edvard Munch.” *Die Brücke – Edvard Munch*. Toim. Arne Eggum & Sissel Biørnstad. Oslo: Oslo kommunens kunstsamlinger. 13–47.
- Eggum, Arne 1979. ”Edvard Munch – laaja-alaista ekspressionismia.” *Edvard Munch. Maalauksia ja grafiikkaa*. Toim. Bengt von Bonsdorff. Käänt. Risto Kautto. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo. 29–38.
- Eggum, Arne 1891. ”Alfa og Omega Edwards Munchs satiriske kjærlighetsdikt.” *Edvard Munch. Alfa og Omega samt ”De første mennesker”, ”Burliske motive”, ”Kjærlighedens by”, ”Lidelseshistorien” og andre karikaturer*. Toim. Arne Eggum & Sissel Biørnstad. Oslo: Munch-museet. 39–54.
- Eggum, Arne 1984. *Edvard Munch. Paintings, Sketches, and Studies*. Käänt. Ragnar Christophersen. Oslo: J. M. Stenersens Forlag.
- Eggum, Arne 2000 [1990]. *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk. Kjærlighet – Angst – Død*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag.
- Elkins, James 2021. *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and Its Alternatives*. Berlin: Walter de Gruyter.

Figueiredo, Ivo de 2024. *Stormen 2*. Oslo: Aschehoug.

”Gesamtkunstwerk” 2013. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*. Toim. Tom Devonshire Jones, Linda Murray & Peter Murray. Oxford: Oxford University Press.

Gleis, Ralph & Storch, Ursula 2024. ”The Dawn of a Pluralistic Modernism. Secessions in Munich, Vienna and Berlin.” *Secessions: Klimt, Stuck, Liebmann*. Toim. Ralph Gleis & Ursula Storch. Käät. Gérard A. Goodrow. Munich: Hirmer. 20–35.

Groenewald-Schmidt, Arnika 2024. ”Akseli Gallen-Kallela and Vienna: Success, Parallels, and Encounters.” *Akseli Gallen-Kallela. Finnland Erfinden – Picturing Finland*. Toim. Stella Rollig & Arnika Groenewald-Schmidt. Vienna: Belvedere. 7–17.

Guleng, Mai Britt 2008a. ”Utstillingsstrategi og kunstnerisk individualitet. Edvard Munchs kritikere 1892.” *Munch blir ”Munch” Kunstneriske strategier 1880–1892*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 211–228.

Guleng, Mai Britt 2008b. ”Munch-museets rekonstruksjon av Edvard Munchs separatutstilling i Verein Berliner Künstler (VBK) 1892.” *Munch blir ”Munch” Kunstneriske strategier 1880–1892*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 290–295.

Hansen, Tone; Meslay, Olivier & Westheider, Ortrud 2024. ”Forord”. *Jordsvingninger*. Toim. Heide Bale Amundsen & Halvor Haugen. Oslo: MUNCH. 4–5.

Heller, Reinhold 1978. ”Love as a Series of Paintings and a Matter of Life and Death. Edvard Munch in Berlin, 1892–1895. Epilogue 1902.” *Edvard Munch. Symbols & Images*. Washington: National Gallery of Art. 87–111.

Heller, Reinhold 2006. ”’Could Only Have Been Painted by a Madman’ – Or Could It?”. *Edvard Munch. The Modern Life of the Soul*. Toim. Harriet Schoenholz Bee & David Frankel. New York: The Museum of Modern Art. 17–33.

- Huusko, Timo; Knapas, Rainer & Ojanperä, Riitta 2001. ”Kronologia”. *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa*. Toim. Riitta Ojanperä. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo. 364–381.
- Huusko, Timo; Knapas, Rainer; Mraz, Sylvia & Ojanperä, Riitta 2005. ”Chronology”. *Nordic Dawn. Modernism’s Awakening in Finland*. Toim. Stephan Koja. Munich: Prestel. 188–207.
- Ilvas, Juha 1996. *Sanan ja tunteen voimalla. Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Isomäki, Irmeli 1996. ”Akseli Gallen-Kallelan expografia”. *Akseli Gallen-Kallela*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse et al. Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum. 356–373.
- Jacobsen, Lasse 2008. ”Edvard Munchs reiser og opphold i Frankrike i tidsrommet 1885–1892.” *Munch blir ”Munch” Kunstneriske strategier 1880–1892*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 239–243.
- Jensen, Robert 1994. *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- Joyeux-Prunel, Béatrice 2012. ”Artl@s: A Spatial and Trans-national Art History. Origins and Positions of a Research Program.” *Artl@s Bulletin* 1(1). 9–25.
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=artlas>
- Joyeux-Prunel, Béatrice 2015. ”Provincializing Paris: The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches”. *Artl@s Bulletin* 4(1). 40–64. <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>
- Joyeux-Prunel, Béatrice & Marcel, Olivier 2015. ”Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History”. *Artl@s Bulletin* 4(2). 80–104.
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1084&context=artlas>

- Kaisla, Kirsi 1994. ”Akseli Gallen-Kallela and Germany”. *Konsthistorisk tidskrift* LXIII(3–4). 141–154.
- Kaisla, Kirsi & Pusa, Erja 1993. ”Brücken silta Suomeen. Akseli Gallen-Kallela ryhmän jäsenenä”. *Brücken silta Suomeen*. Toim. Ritva Vakkuri & Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo. 3–9.
- Kneher, Jan 1994. *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Kokkinen, Nina 2019. *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7607-2>
- Kruskopf, Erik 1979. ”Edvard Munch ja Suomi”. *Edvard Munch. Maalauksia ja grafiikkaa*. Toim. Bengt von Bonsdorff. Helsinki: Föreningen Konstamfundet / Amos Andersonin taidemuseo. 5–19.
- Kuenzli, Katherine M. 2010. *The Nabis and Intimate Modernism. Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*. Surrey: Ashgate.
- Kuuva, Sari 2010. *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/23324/9789513938659.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Kuuva, Sari 2017. ”Maallistuneet Madonnat ja 1800-luvun lopun käsityksiä materiaalisuudesta.” *Ennen ja nyt* 4/2017. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108841/63837>
- Lahelma, Marja 2018. *Akseli Gallen-Kallela*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

- Lahelma, Marja 2020. "From Nostalgia to Where...? National Romanticism, Esotericism, and the 'Golden Age of Finnish Art.'" *FNG Research*, 1/2020, 177–206.
https://fngresearch.files.wordpress.com/2020/01/fngr_2020-1_er_10_lahelma.pdf
- Lampe, Angela 2012. "Dislocated Motifs: Munch's Tendency Towards Repetition." *Edvard Munch. The Modern Eye*. Toim. Angela Lampe & Clément Chéroux. Käänt. Fiona Elliott. London: Tate. 31–39.
- Lampe, Angela & Chéroux, Clément 2012. "Edvard Munch. The Modern Eye." *Edvard Munch. The Modern Eye*. Toim. Angela Lampe & Clément Chéroux. London: Tate. 12–15.
- Mahler, Luise 2019. "Kunstsalon Paul Cassirer (also known as Galerie Paul Cassirer or Kunstanstalt Paul Cassirer, formerly Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer)." *The Modern Art Index Project*. Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art. <https://doi.org/10.57011/LHYS2519>
- Martin, Timo 1894. *Akseli Gallen-Kallela. Elämäkerrallinen rapsodia*. Helsinki: Watti-Kustannus.
- Moeller, Magdalena M. 2009a. "Kunstnergruppen Brücke". *Brücke. Tysk ekspresjonisme 1905–1913. Verk fra Brücke-museet i Berlin*. Toim. Annette Blattmacher & Line Daatland. Käänt. Kjell Olaf Jensen. Bergen / München: Bergen kunstmuseum / Hirmer. 12–18.
- Moeller, Magdalena M. 2009b. "Grafikk." *Brücke. Tysk ekspresjonisme 1905–1913. Verk fra Brücke-museet i Berlin*. Toim. Annette Blattmacher & Line Daatland. Käänt. Kjell Olaf Jensen. Bergen: Bergen kunstmuseum 130–137.
- Moeller, Magdalena M. 2011. "Gallen-Kallela Saksassa". *Akseli Gallen-Kallela. Eurooppalainen mestari*. Toim. Tuija Kuutti, Kati Nenonen & Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo. 44–52.

- Moen, Meri 2025. "Exhibition Activity, Profiles, and Artistic Strategies – Akseli Gallen-Kallela and Edvard Munch in German and Austro-Hungarian Cities in 1895–1910." *FNG Research*, 1/2025. 1–27.
- Moxey, Keith 2013. *Visual Time. The Image in History*. Durham: Duke University Press.
- "[M]ural painting" 2021. *The Oxford Dictionary of Architecture*. Toim. James Stevens Curl & Susan Wilson. Oxford: Oxford University Press.
- Mørstad, Erik 2016. *Edvard Munch: Formative år 1874–1892. Norske og franske impulser*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Næss, Atle 2004. *Munch. En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Ojanperä, Riitta 2024. "Kullervo, Violence and Wilderness: Akseli Gallen-Kallela as a Monk." *Gothic Modern. From Edvard Munch to Käthe Kollwitz*. Toim. Juliet Simpson & Anna-Maria von Bonsdorff. Helsinki: Finnish National Gallery / Art Museum of Ateneum. 124–131.
- Okkonen, Onni 1961. *A. Gallen-Kallela: elämä ja taide*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Otte Bak Nielsen, Trine 2024. "Selv i den hardeste Sten brænder Livets Ild." *Jordsvingninger*. Toim. Heide Bale Amundsen & Halvor Haugen. Käänt. Ika Kaminka / The Wordwrights. Oslo: MUNCH. 30–38.
- Pařík, Arno 2003. "Orlik, Emil". *Oxford Art Online*. Oxford: Oxford University Press.
- Pettersen, Petra 2008. "Berlin 1892 – Forsøk på en rekonstruksjon." *Munch blir "Munch" Kunstneriske strategier 1880–1892*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 173–198.
- Pettersen, Petra 2009. 'Munch's Aula Paintings'. *Edvard Munch. Complete Paintings. Catalogue raisonné. Vol. III 1909–1920*. Toim. Gerd Woll. London: Thames & Hudson. 829–851.

Pusa, Erja 1991. ”Seiniä, seiniä! Antakaa hänelle seiniä!” *Seiniä, seiniä! Antakaa hänelle seiniä!* Toim. Erja Pusa & Kirsi Kaisla. Espoo: Gallen-Kallelan Museo. 20–39.

Rampley, Matthew 2021. ”Editorial: A New Journal and the Meanings of ‘East Central’ Europe.” *Art East Central* 1(1). 5–8.

<https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/143598.pdf>

Reidemeister, Leopold 1972. ”Die Künstler der ‘Brücke’. Das Brücke- Museum, Berlin zu Gast im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 19. August bis 5. November.” *Die Schweiz – Suisse – Svizzera – Switzerland. Offizielle Reisezeitschrift der Schweiz. Verkehrszentrale, der Schweizerischen Bundesbahnen, Privatbahnen*, 45(10). 22–24.

<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=swz-003:1972:45::276#1079>

Reitala, Aimo 1997. ”Holmberg, Werner (1830–1860).” *Kansallisbiografian verkkojulkaisu*.

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-000494>

Riihimäki, Irene 2023. ”Digitaalinen catalogue raisonné. Uusia näkökulmia taiteilijan tuotannon tutkimiseen.” *Suomen Museo / Finskt museum 2023*. 46–73.

<https://journal.fi/suomenmuseo/article/view/143058/90441>

Rollig, Stella & Bonsdorff, Anna-Maria von 2024. ”Foreword”. *Akseli Gallen-Kallela. Finnland Erfinden – Picturing Finland*. Toim. Stella Rollig & Arnika Groenewald-Schmidt. Vienna: Belvedere. 4–5.

Sarajas-Korte, Salme 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.

Sariola, Helmiiriitta & Soili, Sinisalo 2005. ”In Search of New Means”. *Nordic Dawn. Modernism’s Awakening in Finland*. Toim. Stephan Koja. Munich: Prestel. 78–90.

Sariola, Helmiiriitta & Huusko, Timo (toim.) 1999. *Munch ja Warnemünde 1907–1908*. Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum.

- Sinisalo, Soili 1996. ”Pojan ja variksen ja Akan ja kissan maalari”. *Akseli Gallen-Kallela*. Toim. Juha Ilvas. Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum. 30–38.
- Sinisalo, Soili 2001. ”Primitiivisyys.” *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo. 78–92.
- Sjåstad, Øystein 2024. *Bohemian Visual Culture in Fin-de-siècle Norway. Scenes from Christian Krohg’s Studio*. Turnhout: Brepols.
- Sjöholm Skrubbe, Jessica 2022. ”Routes and Ruptures: Swedish Artistic Mobility in the Early Twentieth Century.” *Artl@s Bulletin* 11(2). 20–35.
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1298&context=artlas>
- Stafne-Pfisterer, Lin 2014. ”Edvard Munch und Axel Gallén in Berlin 1895 – Eine Begegnung zwischen zwei Nordischen Symbolisten”. Toim. Gallen-Kallelan Museo. *Akseli Gallen-Kallela & Berlin. Die Historischen Schichten der Gemälde*. Käänt. Jutta Maria Beiner. Espoo: Gallen-Kallelan Museo. 54–69.
- Stang, Ragna 1977. *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug.
- Stein, Mille 2022. ”An Edvard Munch Sales Inventory from 1906. The Condition of the Paintings Related to Rolf Stenersen’s Assertion About the ‘Kill-Or-Cure’ Remedy’.” *International Journal of Conservation Science* 13(1). 1421–1434.
- Sørensen, Gunnar 2002. ”Introduksjon”. *Edvard Munchs Livsfrise. En rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918*. Toim. Karen Lerheim & Gunnar Sørensen. Oslo: Munch-museet. 9–12.
- Turtiainen, Minna 2014a. ”’Melkein pahempaa kuin kotona’ Axel Gallénin Berliini”. *Akseli Gallen-Kallelan teokset Berliinissä vuonna 1895*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo. 6–17.

- Turtiainen, Minna 2014b. "Überblick über das Material zu Axel Gallén's Aufenthalt in Berlin." *Akseli Gallen-Kallela & Berlin. Die historischen Schichten der Gemälde*. Toim. Gallen-Kallellan Museo. Käänt. Gabriele Schrey-Vasara, Regine Elsässer & Jutta Maria Beiner. Espoo: Gallen-Kallellan Museo. 94–114.
- Utriainen, Anu 2024. "Akseli Gallen-Kallela and the Meaning of Place". *Akseli Gallen-Kallela. Finnland Erfinden – Picturing Finland*. Toim. Stella Rollig & Arnika Groenewald-Schmidt. München / Helsinki: Hirmer / Konstmuseet Ateneum / Finlands Nationalgalleri. 19–30.
- Vigtel, Gudmund 2001. "Introduction. The Impact of Early Munch." *After the Scream. The Late Paintings of Edvard Munch*. Toim. Elizabeth Prelinger. Atlanta, New Haven & London: High Museum of Art & Yale University Press. 15–35.
- Valkonen, Olli 1973. *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908–1914. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Waallan Hansen, Vibeke 2024. "Edvard Munch og det gotiske." *Gothic Modern. Fra Käthe Kollwitz til Edvard Munch*. Toim. Juliet Simpson & Anna-Maria von Bonsdorff. München / Helsinki: Hirmer / Konstmuseet Ateneum / Finlands Nationalgalleri. 196–206.
- Ward, Martha 1991. "Impressionist Installations and Private Exhibitions". *The Art Bulletin* 73(4). 599–622.
- White, Harrison C. & White, Cynthia A 1965. *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. New York: John Wiley & Sons.
- Wietek, Gerhard 1968. "Der finnische Maler Axel Gallén-Kallela (1865–1931) als Mitglied der 'Brücke'". *Axel Gallen-Kallela als Mitglied der Brücke*. Berlin: Brücke Museum. 3–26.

- Woll, Gerd 1979. "Edvard Munchin grafiikka". *Edvard Munch. Maalauksia ja grafiikkaa*. Käänt. Risto Kautto. Helsinki: Föreningen Konstamfundet / Amos Andersonin taidemuseo. 41–45.
- Woll, Gerd 1981. "Alfa og Omega -mappen". *Edvard Munch. Alfa og Omega samt "De første mennesker", "Burlleske motive", "Kjærlighedens by", "Lidelseshistorien" og andre karikaturer*. Toim. Arne Eggum & Sissel Biørnstad. Oslo: Munch-museet. 8–10.
- Woll, Gerd 1995. "Edvard Munch 1895 – første år som grafiker". *Edvard Munch 1895 – første år som grafiker*. Toim. Gerd Woll. Oslo: Munch-museet. 8–24.
- Woll, Gerd 1996. "Grafikk fra 1896". *Edvard Munch. Grafikk fra 1896*. Toim. Gerd Woll. Oslo: Munch-museet. 9–17.
- Woll, Gerd 2001 (toim.). *Edvard Munch. The Complete Graphic Works*. Oslo: Munch-museet.
- Woll, Gerd 2008. "Bruk og gjenbruk i Munchs tidligste malerier." *Munch blir Munch*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 85–103.
- Woll, Gerd (toim.) 2009. *Edvard Munch. Complete Paintings. Catalogue raisonné. I–IV*. London: Thames & Hudson.
- Woll, Gerd 2012. *Samlede grafiske verk*. Oslo: Orfeus Publishing.
- Wünsche, Isabel (toim). 2018. *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York: Routledge.
- Ydstie, Ingebjørg 2008. "Innledning." *Munch blir Munch*. Toim. Ingebjørg Ydstie & Mai Britt Guleng. Oslo: Munch-museet. 11–19.
- Ydstie, Ingebjørg & Guleng, Mai Britt (toim.) 2008. *Munch blir "Munch". Kunstneriske strategier 1880–1892*. Oslo: Munch-museet.

Åsebø, Sigrun 2023. "Feministiske kunstmøter. Å lese kvinner inn i kunstens historier." *Kunst og Kultur* 106(1–2). 39–52.

Østby, Leif 1934. *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888–1895*. Oslo: Gyldendal.

Liitteet

Liite 1. Expografia 1895–1910

Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan näyttelyt Saksassa, Itävallassa, Unkarissa ja Tšekissä

1895
Gallen-Kallela: Berliini. <i>Ausstellung der Freien Vereinigung Münchener Künstler</i> . Salon Gurlitt. Helmikuu.
Gallen-Kallela & Munch: Berliini. Ugo Barroccio. <i>Sonder-Ausstellung von Edvard Munch und Axel Gallén</i> . Maaliskuu.
Gallen-Kallela: Dresden. Verein bildender Künstler Dresden. Lichtenbergs Kunstsalon. Viktoria-Haus. <i>Axel Gallén, Gemälde-Ausstellung</i> . Huhtikuu.
1896
Gallen-Kallela & Munch: Berliini. Große Berliner Kunstausstellung. Lehrter Bahnhof. <i>Internationale Kunst-Ausstellung</i> . Touko–syyskuu.
Munch: Braunschweig. Braunschweig Aegidienkapelle. <i>Die 34. Kunstausstellung</i> . Elokuu.
-1897-
1898
Munch: Berliini. Kunstgewerbemuseum. <i>Ausstellung Internationaler Graphik</i> . Maaliskuu.
Gallen-Kallela: München. Münchener Secession, Kgl. Kunstausstellungsgebäude. <i>Die IV Internationale Kunst-Ausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens Secession</i> . Huhtikuu.
Munch: Berliini. Keller und Reiner. Huhtikuu.
Munch: Dresden. Dresdner Kunst-Salon. Galerie Arno Wolfframm. <i>Edvard Munch</i> . Marras–joulukuu.
-1899-
1900
Munch: Dresden. Dresdner Kunst-Salon. Galerie Arno Wolfframm. <i>Sonder-Ausstellung von Edvard Munch</i> . Huhti–toukokuu.
Munch: München. Münchener Secession. Königlichen Ausstellungsgebäude. <i>Internationalen Kunstausstellung</i> .
1901
Gallen-Kallela: Dresden. <i>Internationale Kunstausstellung</i> . Huhti–lokakuu.
Munch: München. Königlichen Glaspalast. Münchner Künstlergenossenschaft imverden mit der Secession. <i>Achte Internationale Kunstausstellung</i> . Kesä–lokakuu.
Gallen-Kallela & Munch: Wien. Vereinigung bildende Künstler Österreichs Secession. <i>XII Kunst-Ausstellung</i> . Marraskuu 1901– tammikuu 1902.
Gallen-Kallela: Leipzig. <i>Ausstellung von alten und neuen Künstlerlitographien aller Länder im Deutschen Buchgewerbehaus</i> .
1902
Munch: Berliini. Berliner Secession. Kurfürstendamm. <i>Fünfte Kunstausstellung der Berliner Secession</i> . Huhti–toukokuu.
Munch: Wien. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Secession Gebäude. <i>XV Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession</i> . Huhti–kesäkuu.
Gallen-Kallela & Munch: Krefeld. Kunstmuseen Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum. <i>Nordische Kunstausstellung</i> . Touko–syyskuu.

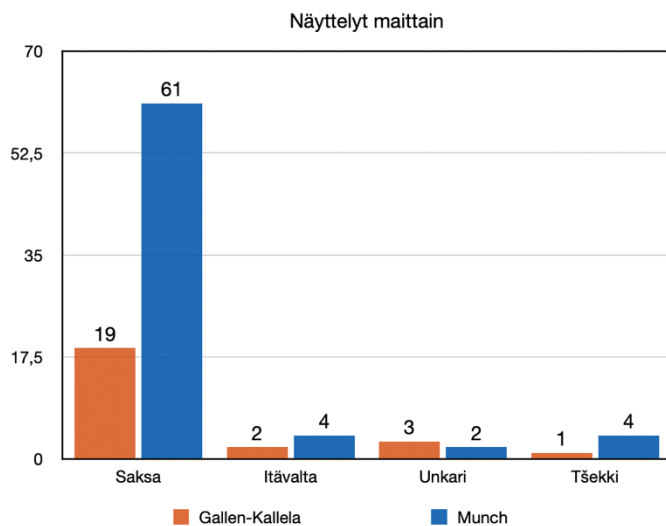
Gallen-Kallela: München. Münchener Künstler-Vereinigung Phalanx. <i>Die IV. Ausstellung der Phalanx</i> . Heinä–elokuu.
Gallen-Kallela: Berliini. Kunstsalon Ed. Schulte.
Munch: Berliini. Galerie Schulte. Avautui marraskuussa.
Munch: Dresden. Emil Richter.
1903
Munch: Berliini. Paul Cassirer. Tammikuu.
Munch: Hampuri. Paul Cassirer. <i>Das Radierwerk von Munch</i> . Helmikuu.
Munch: Leipzig. P. H. Beyer & Sohn. Helmi–huhtikuu.
Munch: München. <i>Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens Secession</i> . Maaliskuu.
Munch: Hampuri. Paul Cassirer. Huhti–toukokuu.
Munch: Berliini. Paul Cassirer. <i>Winterausstellung</i> . Marraskuu.
Munch: Berliini. <i>Achte Kunstausstellung der Berliner Secession: Zeichnende Künste</i> . Talvi 1903–1904.
Munch: Hampuri. Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. <i>Graphische Ausstellung</i> . Marraskuu 1903 – tammikuu 1904.
1904
Gallen-Kallela: Berliini. Berliner Secession. <i>Neunten Kunstausstellung der Berliner Secession</i> .
Gallen-Kallela & Munch: Wien. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Secession Gebäude. <i>XIX Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession</i> . Tammi–maaliskuu
Munch: Praha. Kunstverein für Böhmen. <i>65. Ausstellung des Kunstverein für Böhmen</i> . Huhti/Touko–kesäkuu.
Munch: Düsseldorf. Kunst-Palast. <i>Internationale Kunstausstellung</i> . Touko–lokakuu.
Munch: Hampuri. Paul Cassirer. Touko–kesäkuu.
Munch: Weimar. Grossherzogliche Museum für Modene Kunst und Kunstgewerbe. Marras–joulukuu.
Munch: Berliini. Paul Cassirer. <i>III Ausstellung, VII Jahrgang, Winter 1904/05</i> . Joulukuu 1904 – tammikuu 1905.
1905
Gallen-Kallela: Dresden. Emil Richter’s gallery. <i>Axel Gallén</i> . Toukokuu.
Munch: Praha. Umelců “Manes” V Praze. Galerie Manes. <i>Edvard Munch</i> . Helmi–maaliskuu.
Munch: Hampuri. Galerie Commeter. Toukokuu.
Munch: Bremen. Bremen Kunstverein. Kunsthalle. Avautui 30. marraskuu.
1906
Munch: Magdeburg. Kunstverein. Magdeburgisches Museum. Tammikuu.
Munch: Dresden. Sächsischer Kunstverein. Helmikuu.
Munch: Bremen. Bremen Kunstverein. <i>Internationale Kunstausstellung</i> . Helmi–huhtikuu.
Munch: Hampuri. Galerie Commeter. Avautui 7. maaliskuu.
Munch: Jena. Jena Kunstverein. Maaliskuu.
Munch: Chemnitz. Kunsthütte zu Chemnitz. Avautui maaliskuussa.
Munch: Berliini. Berliner Secession. Ausstellungshaus am Kurfürstendamm. <i>Elfte Ausstellung der Berliner Secession</i> . Huhti–syyskuu.
Munch: Berliini. Leonhard Boldts Atelier. <i>Hängung des Linde-Friese</i> . Toukokuu 1905 – tammikuu 1906.

Munch: Berliini. Eduard Schulte. Touko–heinäkuu.
Munch: Weimar. Hotel Kaiserin Augusta. Syyskuu.
Munch: Hagen. Museum Folkwang. Avautui 1. lokakuu.
Gallen-Kallela: Berliini. Salon Schulte. <i>Axel Gallén</i> . Syyskuu.
Munch: Weimar. Gossherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe. <i>Werken von Edvard Munch in Kösen</i> . Avautui 11. marraskuu.
Gallen-Kallela: Dresden. Lampenfabrik Karl-Max Seifert. <i>Holzschnitts Ausstellung der Brücke-Künstler</i> . Joulukuu 1906 – tammikuu 1907.
Gallen-Kallela & Munch: Budapest. Orsz. Magyar Képző-művészeti társulat. Múcsarnok, Kunsthalle Budapest. <i>Téli nemzetközi kiállítás</i> . 14.11.1906–1.1.1907.
1907
Munch: Berliini. Paul Cassirer. <i>V Ausstellung. IX Jahrgang</i> . Tammi–helmikuu.
Munch: Bielefeld. Kunst-Salon Fischer. <i>Collectiv-Ausstellung von Edvard Munch, Aasgaardstrand</i> . Huhtikuu.
Munch: Berliini. Berliner Secession. Ausstellungshaus am Kurfüstendam. <i>Dreizehnte Ausstellung der Berliner Secession</i> . Avautui 20. huhtikuu.
Munch: Leipzig. Deutschen Buchgewerbemuseum. 1. <i>Graphik-Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes</i> . Helmi–huhtikuu.
Munch: Mannheim. Städtische Kunsthalle. <i>Internationale Kunstausstellung</i> . Touko–lokakuu.
Gallen-Kallela: Flensburg. Kunstgewerbemuseum. <i>II Painting and Print Exhibition. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen und Litographien</i> . Die Brücke -ryhmän kiertävä näyttely. Kesäkuu.
Gallen-Kallela: Budapest. Szépművészeti Múzeum. <i>Nemzetközi modern metszerkiállítás</i> . Kesäkuu.
Gallen-Kallela: Hampuri. <i>II Painting and Print Exhibition. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen und Litographien</i> . Die Brücke -ryhmän kiertävä näyttely. Heinä–elokuu.
Gallen-Kallela: Dresden. Dresden Kunstsalon. <i>II Painting and Print Exhibition. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen und Litographien</i> . Die Brücke -ryhmän kiertävä näyttely. Syyskuu.
Gallen-Kallela: Magdeburg. <i>II Painting and Print Exhibition. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen und Litographien</i> . Die Brücke -ryhmän kiertävä näyttely. Lokakuu.
Gallen-Kallela: Krefeld. Kunstmuseen Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum. <i>Internationale Porträtausstellung</i> . Heinä–syyskuu.
Munch: Berliini. Paul Cassirer. <i>Cézanne, Herrmann, Matisse, Munch, Wirsing</i> . Syyskuu–lokakuu.
Munch: Hampuri. Salon Clematis. <i>VII Kunstausstellung</i> . Avautui 30. lokakuu.
Munch: Berliini. Berliner Secession. <i>Vierzehnte Ausstellung der Berliner Secession</i> . Zeichnende Künste. Joulukuu.
1908
Munch: Berliini. Berliner Secession. <i>Fünfzehnte Ausstellung der Berliner Secession</i> . Avautui huhtikuun lopulla.
Munch: Berliini. Verein für Deutsches Kunstgewerbe. Huhtikuu.
Munch: Hampuri. Kunstsalon Bock (myös Kunsthandlung Louis Bock & Sohn). Touko–kesäkuu.
Munch: Mannheim. Kunstverein Mannheim. Kunsthalle. Syys–lokakuu.
Munch: Köln. Kunstverein. Wallraff-Richartz-Museum. <i>Sonderausstellung</i> . Marraskuu 1908 – tammikuu 1909.
Munch: Bremen. Kunsthalle Bremen. Kupferstich-Kabinett. Marraskuu.
Munch: München. Die Moderne Kunsthandlung. Marras–joulukuu.

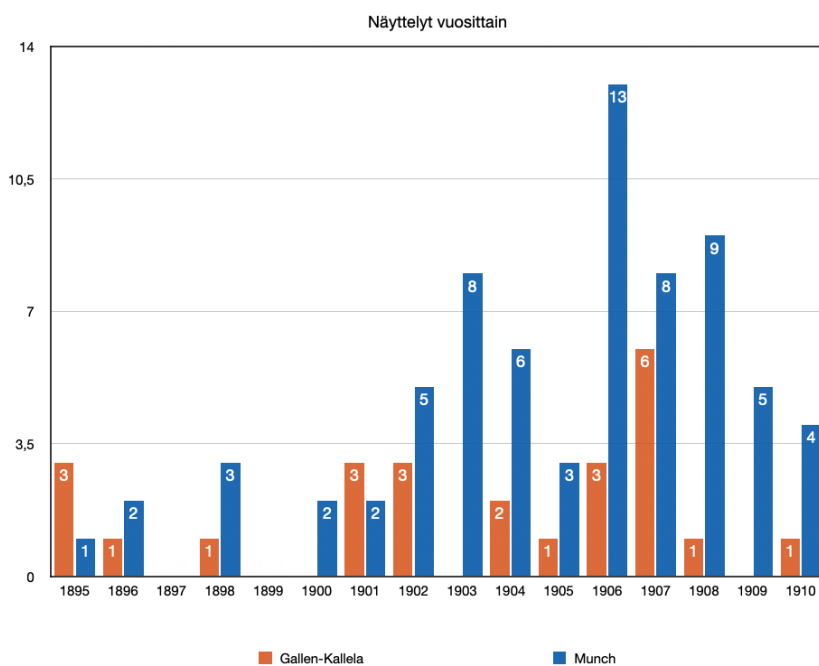
Munch: Breslau. Franz Hanckes Galerie. Marras–joulukuu.
Munch: Berliini. Berliner Secession. <i>Sechzehnte Ausstellung der Berliner Secession: Zeichnende Künste</i> . December. Talvi 1908–1906.
Gallen-Kallela: Budapest. <i>Akseli Gallen-Kallela: Kiállitása</i> . Tammi–maaliskuu.
1909
Munch: Bremen. Kunsthalle Bremen. Helmi–maaliskuu.
Munch: Berliini. Berliner Secession. <i>Neunzehnte Ausstellung der Berliner Secession</i> . Marraskuu 1909 – tammikuu 1910.
Munch: Praha. Spolek výtvarných umělců Mánes. S. V. U. Manes. <i>XXIX výstava</i> . Huhti–toukokuu.
Munch: Wien. Secession Gebäude. <i>Internationalen Kunstschau</i> . Touko–lokakuu.
Munch. Budapest. Magyar Állami Művészeti Egyesület. <i>Internationalen Ausstellung</i> .
1910
Munch: Berliini. Berliner Secession. <i>Zwanzigste Ausstellung der Berliner Secession</i> . Huhti–toukokuu.
Gallen-Kallela & Munch: Praha. Spolek výtvarných umělců Mánes. Pávilon v zahradě Kinských. <i>XXXIII Výstava Spolkuvýtvar umelcu. Axel Gallén-Kallela, Ed. Munch</i> . Touko–kesäkuu.
Munch: Berliini. Berliner Secession. <i>Einundzwanzigste Ausstellung der Berliner Secession. Zeichende Künste</i> . 26.11.1910 –tammikuu 1911.
Munch: Chemnitz. König Albert-Museum. Kunsthütte zu Chemnitz. <i>Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz</i> . Heinä–elokuu.

Liite 2. Näyttelytoimintaan liittyvät taulukot

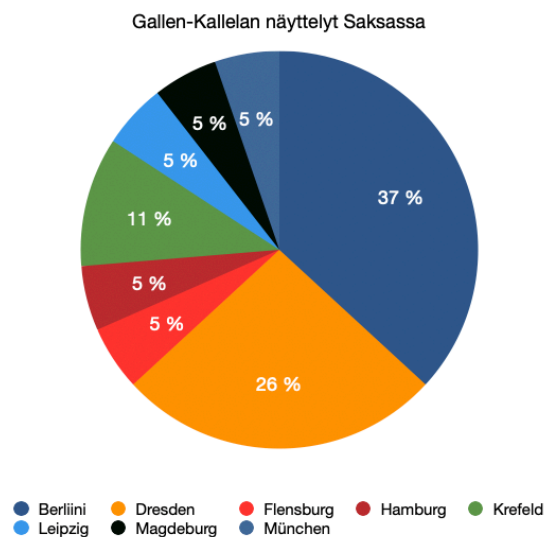
Taulukko 1. Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyt maittäin.



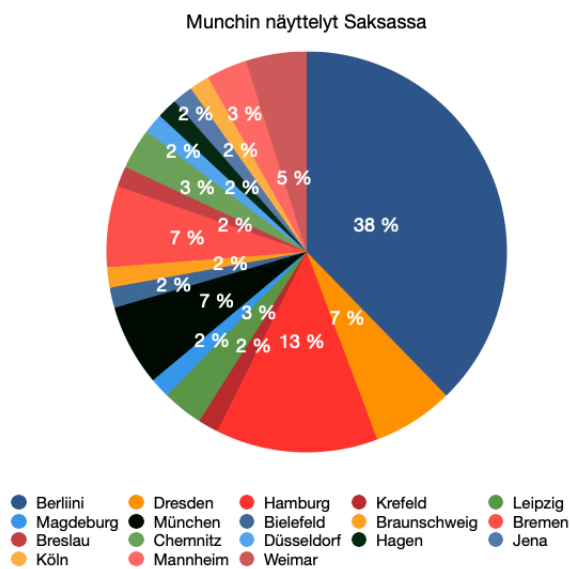
Taulukko 2. Munchin ja Gallen-Kallelan näyttelyt vuosittain.



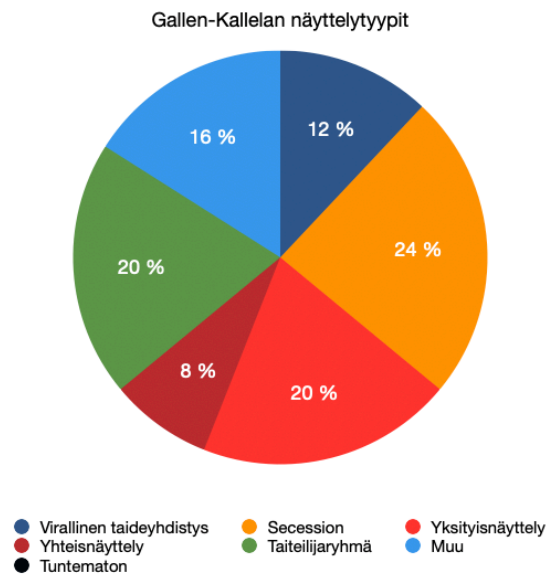
Taulukko 3. Gallen-Kallelan Saksassa järjestettyjen näyttelyiden jakautuminen eri kaupunkeihin.



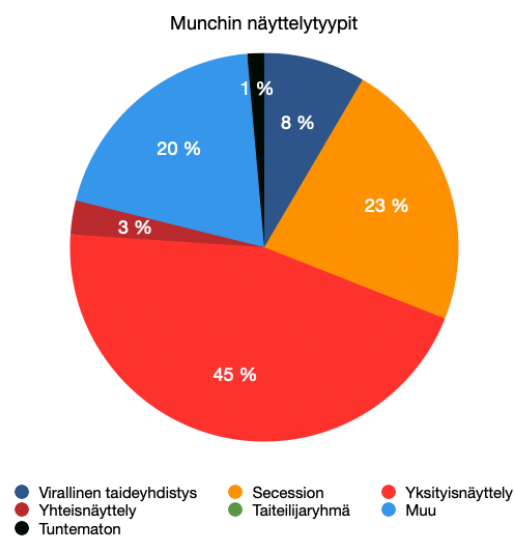
Taulukko 4. Munchin Saksassa järjestettyjen näyttelyiden jakautuminen eri kaupunkeihin.



Taulukko 5. Gallen-Kallelan näyttelytyypit.



Taulukko 6. Munchin näyttelytyypit.



Liite 3. Berliini 1895: teosluettelo ja teosehdotukset

Taiteilija	Teosluettelo	Teosehdotus (kuva-aihe)	Lisätietoja
Munch	1. Mystik	<i>Strandmystikk</i>	
Munch	2. Zwei Menschen	<i>To mennesker, de ensomme</i>	Noin 1890-luvun alku. Kuva-aiheen maalaus kadonnut. Thiis (1933, 216) mainitsee teoksen <i>Mand og kvinne sommernatt</i> .
Munch	3. Zwei Augen	<i>Sommernatt. Stemmen</i>	
Munch	4. Kuss	<i>Kyss</i>	
Munch	5. Vampyr	<i>Vampyr</i> tai <i>Aske</i>	Todennäköisesti kuva-aihe <i>Vampyr</i> , niin kuin myös Kneher (1994, 65) on tunnistanut, mutta Heller (1978, 102) ehdottaa, että kyseessä voisi myös olla <i>Aske</i> . Thiis (1933, 218) mainitsee, että sekä <i>Vampyr</i> että <i>Aske</i> olisivat olleet näyttelyssä.
Munch	6. Das liebende Weib	Madonna-aihe tai <i>Døden og kvinnen</i> -aihe	Heller (1978, 102) tunnistaa teokseksi <i>The Loving Woman (Woman and Death)</i> , 1893.
Munch	7. Madonna	Madonna-aihe	Thiis (1933, 218) esittää, että teos <i>Madonna</i> tai <i>Elskende kvinne</i> oli näyttelyssä esillä symbolistisessa, siittiöitä ja alkion sisältävässä kehyksessä.
Munch	8. Sphinx	<i>Kvinne i tre stadier, Sphinxen</i>	
Munch	9. Trennung	<i>Løsrivelse. Separasjon</i>	
Munch	10. Hände	<i>Hendene</i>	
Munch	11. Eifersucht	<i>Melankoli</i>	Kuva-aihe myös tunnettu nimillä <i>Jalousi</i> ja <i>Aften, Jappe på standen</i> .
Munch	12. Abend	Tuntematon	Heller (1978, 102) tunnistaa teoksen <i>Aften</i> (<i>Aften på Karl Johan</i>) 1894. Kneher (1994, 65) taas tunnistaa kuva-aiheeksi <i>Melankoli (Jappe)</i> , mutta ei teoksen versiota.
Munch	13. Kranke Stimmung	<i>Syk stemmning ved solnedgang. Fortvivelse</i>	
Munch	14. Geschrei	<i>Skrik</i>	
Munch	15. Vignette	<i>Stoffveksling (Metabolisme)</i>	
Munch	16. Die Zeit	Tuntematon	
Munch	17. Die Welt	Tuntematon	
Munch	18. Eine Ehe	Tuntematon	

Munch	19. Ein Schwan	Vision	1892.
Munch	20. Fieber	<i>Ved dødssengen. Feber</i>	1893.
Munch	21. Tod	<i>Døden i sykeværelset</i>	1893.
Munch	22. Sonnenschein	<i>Døden ved roret</i>	1893.
Munch	23. Portrait des Herrn Ludwig Meyer	<i>Portrett av advokat Ludvig Meyer</i>	1892.
Munch	24. Portrait des Herrn Meier Graefe	<i>Julius Meier-Graefe</i>	noin 1894.
Munch	25. Damensportrait	<i>Potrett. Selma Harden</i>	1894.
Munch	26. Selbstportrait	<i>Selvportrett med sigarett</i>	1895.
Munch	27. Puberté	<i>Pubertet</i>	
Munch	28. Morgenstimmung	<i>Dagen derpå</i>	1894.
Munch	29. Portrait	<i>Selvportrett</i>	Omakuva vuodelta 1895, Sch. 31.
Munch	30. Abend	Tuntematon	
Munch	31. Nacht	Tuntematon	
Munch	32. Zwei Menschen	<i>To mennesker. De ensomme.</i>	Sch. 20.
Munch	33. Vampyr	<i>Vampyr</i>	<i>Vampyr</i> (1895, Sch. 34) tai <i>Vampyr</i> , joka nykyisin tunnetaan nimellä <i>Harpy</i> (1894, Sch. 4). Ensimmäinen todennäköisempi.
Munch	34. Eine Sphinx	<i>Kvinne i tre stadier, Sphinxen</i>	
Munch	35. Madonna	<i>Madonna</i>	
Munch	36. Tod und Leben	<i>Døden og livet</i>	Sch. 3.
Munch	37. Krankes Mädchen	<i>Det syke barn</i>	Aiheen kokokuva. Lähikuva kuva-aiheesta tulee vasta 1896 (ks. Schiefler 1923).
Munch	38. Mondschein	Tuntematon	Kneher (1994, 66) tunnistaa teokseksi <i>Piken ved vinduet</i> , 1894 (Sch. 5). Teosimen perusteella voi myös olla Sch. 13 <i>Mondschein</i> 1895.
Munch	39. Morgenstimmung	<i>Dagen derpå</i>	Sch. 15.
Munch	40. Badendes Mädchen	<i>Badende kvinner</i>	Sch. 14, 1895.
Munch	41. Trinkende Männer	<i>Christiania-Bohemen I tai II</i>	<i>Christiania-Bohemen II</i> (Sch. 11) tai <i>Christiania-Bohemen I</i> , mutta voi myös olla saman kuva-aiheen vesiväriversio.
Munch	42. Puberté	<i>Pubertet</i>	Sch. 8, 1894.
Munch	43. Zwei Augen	Tuntematon	

Munch	44. Mädchenkopf	Tuntematon	<i>Voi olla Kopf eines ganz jungen Mädchens</i> 1895, Shc. 38, tai <i>Porträt eines jungen Mädchens</i> 1894, Sch. 2.
Munch	45. Liebendes Weib	Madonna-aihe	
Gallen-Kallela	1. Ilmarinen schmiedet "Sampo" (Das Glückssymbol)	<i>Ilmarinen takoo Sampo</i>	1893. AGo8cp.
Gallen-Kallela	2. Waldpartie mit Wasserfall (Dekoratives Wandgemälde)	<i>Mäntykoski</i>	1892–94. AG1okb.
Gallen-Kallela	3. Conceptio artis	<i>Conceptio artis</i>	1894.
Gallen-Kallela	4. Spielendes Kind	<i>Leikkivä lapsi rannalla, Impi Marjatta</i>	1893. AGz7y0.
Gallen-Kallela	5. Siesta	<i>Ettone</i>	1889. AG4kcu.
Gallen-Kallela	6. Das Wundfieber	<i>Haavakuume</i>	1889. AGx9aj
Gallen-Kallela	7. Auf dem Wege nach dem Todesreiche	<i>Tuonelan matkalla</i>	1888. Agi8a9.
Gallen-Kallela	8. Madonna	<i>Madonna</i>	1891. AGdx80.
Gallen-Kallela	9. Portrait einer Dame (Studie)	<i>Taiteilijan vaimon muotokuva</i>	1893. AGokcu.
Gallen-Kallela	10. Imatra Wasserfall im Winter	Talvinen Imatra-aihe	Saattaa olla 1893, AGa71b. Kaikki Imatra-kuvat on maalattu talvella 1893.
Gallen-Kallela	11. Studie	<i>Pohjoissatama</i>	
Gallen-Kallela	12. Der letzte Schnee (Studie)	Tuntematon talvimaiesema	
Gallen-Kallela	13. Dämmerung (Studie)	Tuntematon	
Gallen-Kallela	14. Binnensee im Winter (Studie)	Tuntematon talvimaiesema	
Gallen-Kallela	15. Portrait des Herrn R. Rittner	<i>Rudolf Rittnerin muotokuva</i>	1895. AGj5hu.
Gallen-Kallela	16. Sommernacht in der nordfinnischen Einöde	<i>Palokärki</i>	1893. Ateneum.
Gallen-Kallela	17. Zorn	<i>Kullervo ja kostotar</i>	Vesiväri, 1894. Yksityiskokoelma.
Gallen-Kallela	18. Langeweile	<i>Käteensä nojaava mies, gobeliinityyliä</i>	Akvarelli, 1893.
Gallen-Kallela	19. Das böse Gewissen	<i>Paha omatunto</i>	Luonnos lasimaalausluonnon.
Gallen-Kallela	20. Quand meme!	<i>Quand meme!</i>	1893.
Gallen-Kallela	21. Jagdmotiv	Tuntematon	
Gallen-Kallela	22. Unschuld	Tuntematon	Teosnimen perusteella voisi olla lasimaalausluonnos.
Gallen-Kallela	23. Die Versuchung Christi	<i>Kristuksen kiusaus</i>	Lasimaalausluonnos, akvarelli.

Gallen-Kallela	24.Sonnenuntergang	Tuntematon auringonlasku	
Gallen-Kallela	25. Die Parasiten der Einöde	<i>Erakko</i>	Tussipiirustus ja akvarelli, 1894.
Gallen-Kallela	26. Finnisches Dampfbad	<i>Saunan ulkopuolella</i>	Guassi, tussi, 1891.
Gallen-Kallela	27. "Sampo" wird gestohlen	Jokin Sammon ryöstö -esityö	
Gallen-Kallela	28. Der erste Herbstschnee	Tuntematon maisema	
Gallen-Kallela	29. Imatra Wasserfall in elektrischer Beleuchtung	<i>Imatra sähkövalossa</i>	Guassi, 1893.
Gallen-Kallela	30. Problem	<i>Probleemi (Symposion)</i>	
Gallen-Kallela	31. "Sampo" wird gestohlen	Jokin Sammon ryöstö -esityö	

Näyttelyssä on todennäköisesti ollut luettelossa mainittujen teosten lisäksi toinen *Probleemi* -versio, todennäköisesti öljymaalaukset vuodelta 1894, ja teos *Satu, Sibelius ja fantasiamaaisema* (1894).

Liite 4. Praha 1910: teosluettelo ja teosehdotukset

Taiteilija	Järjestysluku. teosnimi	Teosehdotus (kuva-aihe)	Lisätietoja
Gallen-Kallela	1. Dobyti Sampa	<i>Sammon ryöstö</i>	1905, AG5bug. Teoksesta on olemassa myös toinen versio, mutta tämä teos on yhdistetty Prahan näyttelyyn Kansallisgallerian kokoelmatietokannassa. Teos oli myös mukana kotimaisissa yksityisnäyttelyissä 1907–1908.
Gallen-Kallela	2. Hostina	<i>Probleemi</i>	1894, AGflfm. Myös tunnettu nimellä <i>Symposion</i> .
Gallen-Kallela	3. Kullervo	<i>Kullervon sotaanlähtö - luonnos</i>	1901, AGr9z9. Teos yhdistetty Prahan näyttelyyn Kansallisgallerian kokoelmatietokannassa, ja teos oli mukana kotimaisissa yksityisnäyttelyissä 1907–1908.
Gallen-Kallela	4. More	<i>Syksy, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoja varten</i>	1903, AGTJS6.
Gallen-Kallela	5. Potopa	<i>Hävitys, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoja varten</i>	1902, AGNQEB. Teoksesta on käytetty myös nimiä Tulva ja Tuho.
Gallen-Kallela	6. Jaro, fragment	<i>Kevät, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoja varten</i>	1903, AGPKBU. Lähikuva naisesta.
Gallen-Kallela	7. Podobizna matky umelcovy	<i>Taiteilijan äidin muotokuva</i>	1896, AG8103.
Gallen-Kallela	8. Podobizna pani G. K.	<i>Rouva G.-K.:n muotokuva</i>	1907, AGYDD8.
Gallen-Kallela	9. Podobizna pani G. A.	<i>Greta Ahlmanin muotokuva</i>	1898, AG8ta9.
Gallen-Kallela	10. Podobizna pani Robert Kajanusa	<i>Robert Kajanuksen muotokuva</i>	1906, AG4sc2.
Gallen-Kallela	11. Podobizna pani Maxim Gorki	<i>Maxim Gorkin muotokuva</i>	Kuva-aiheella kolme teosvaihtoehtoa vuodelta 1906: ensimmäinen on lähikuva (AG9e20). Toinen kauempaa

			kuvattu muotokuva (AG81039), joka oli esillä Ritarihuoneella 1908. Teos kuuluu Ateneumin taidemuseon kokoelmaan, mutta sitä ole yhdistetty Pahan näyttelyyn kokoelmatietokannassa. Kolmas muotokuva sivuprofiilista istuen (AGs20q), teos kadonnut 1910-luvulla.
Gallen-Kallela	12. Podobizna pani Rudolf Rittner	<i>Rudolf Rittnerin muotokuva</i>	1895, AGj5hu.
Gallen-Kallela	13. Podobizna pani Eric Ehrström	<i>Eric Ehrströmin muotokuva</i>	Gallen-Kallela teki kaksi Eric O. W. Ehrströmin muotokuvaa vuonna 1906: lähikuva (AG0kg8) ja kokovartalo (AG6my2). Todennäköisesti ensimmäinen lähikuva.
Gallen-Kallela	14. Podobizna pani Edu. Munch	<i>Edvard Munchin muotokuva</i>	1895, AGZF4U.
Gallen-Kallela	15. Podobizna pani G. Mahler	<i>Gustav Mahlerin muotokuva</i>	1907, AGV8IV.
Gallen-Kallela	16. Vyvracena borovice	<i>Murtunut honka</i>	1906.
Gallen-Kallela	17. Sloup schodiste	<i>Kalelan kuisti</i>	1900, AG462b. Teoksessa nk. Kalelan pylväs, joka oli kotimaisissa yksityisnäyttelyissä 1907–1908 esillä nimellä <i>Porraspylväs</i> . Teosnumero 17. on tšekiksi 'Portaiden pylväs'.
Gallen-Kallela	18. Sedlák finsky	<i>Ilves-Matti</i>	1904, AGzih3.
Gallen-Kallela	19. Svit mesice	Tuntematon	Saattaa olla teos, joka oli kaikissa kotimaan kiertävissä näyttelyissä esillä nimellä <i>Saunatyttö (Kuutamo)</i> , mutta voi myös olla teos <i>Koti kuuvalossa</i> . Noudattaisi Ritarihuoneen järjestystä, jos olisi <i>Koti kuuvalossa</i> .
Gallen-Kallela	20. Ovencena hlava zeny	<i>Sankarillinen Mary</i>	1894, AG6ooe.
Gallen-Kallela	21. Uschla borovice	<i>Ilveskelo</i>	1906, AGJLXS. Teos tunnetaan myös nimellä <i>Kuiva honka</i> . Saattaa olla sama teos, joka oli kotimaan kiertävissä yksityisnäyttelyissä esillä nimellä Lumikuva, kuiva honka.
Gallen-Kallela	22. Zimni krajina	Tuntematon talvimaisema	Saattaa olla teos, joka oli kotimaisessa nimellä <i>Lumikuva, sinitaivas</i> .
Gallen-Kallela	23. Zimni krajina	Tuntematon talvimaisema	Teosnimi sopii kuva-aiheeseen, joka oli kotimaisessa nimellä <i>Lumikuva, kanto kevätauringossa</i> .

Gallen-Kallela	24. Zimni krajina	Tuntematon talvimaisema	
Gallen-Kallela	25. Domek ve snehu	<i>Kalela talviyössä</i>	1896. Saattaa olla teos, joka oli kotimaan kiertävissä näyttelyissä esillä nimellä <i>Talvinen torppa</i> .
Gallen-Kallela	26. Hlava selky	<i>Kankuri-Maija</i>	1897. AG88T5.
Gallen-Kallela	27. Aino a Wainamoinen	<i>Väinämöinen ja Aino</i>	1890, AGsb8z.
Gallen-Kallela	28. Konec zimy	Tuntematon talvimaisema	Saattaa olla teo, joka oli Ritarihuoneen näyttelyssä <i>Vårvinter (Suolahti)</i> , ja joka oli Ritarihuoneella ennen <i>Kevätjärvi</i> -teosta.
Gallen-Kallela	29. Jezero na jare	Tuntematon	Todennäköisesti teos, joka oli kaikissa kotimaan kiertävissä näyttelyissä esillä nimellä <i>Kevätjärvi</i> .
Gallen-Kallela	30. Snehova vanice	Tuntematon talvimaisema	Gallen-Kallelan Mánesille lähettämän kirjeen perusteella akvarelli, pastelli. Todennäköisesti sama teos, joka oli kotimaisissa kiertävissä yksityisnäyttelyissä esillä nimellä <i>Lumituisku</i> , ja joka oli merkitty pastelliksi.
Gallen-Kallela	31. Osyky na jare	<i>Haapapuita keväällä</i>	1908, AGhb2p. Myös tunnettu nimellä <i>Kielometsää</i> . <i>Keväthaapoja</i> kotimaisessa kiertävissä yksityisnäyttelyissä.
Gallen-Kallela	32. Panna	Tuntematon.	Gallen-Kallelan Mánesille lähettämän kirjeen perusteella akvarelli. Todennäköisesti teos, joka oli Ritarihuoneella <i>Jungfru</i> , ja akvarelli ja pastelli.
Gallen-Kallela	33. Stika, z Kalevaly	<i>Suuri hauki</i>	1904, AGVO9Y.
Gallen-Kallela	34. Letni noc	<i>Kesäyö tai Väinämöisen venematka</i>	Ks. lisää teoksesta 5. luvussa.
Gallen-Kallela	35. V koupeli	<i>Aallottaria</i>	<i>Aallottaria</i> (1909) kaksi vaihtoehtoa: AG266d tai AG3169.
Gallen-Kallela	36. Jezdci na ski	<i>Hiihtäjät (Akseli ja Jorma)</i>	1909, AGefor.
Gallen-Kallela	37. Zapad slunce	Tuntematon auringonlasku	
Munch	38. Prvni liidé na ostrově. Omega budi Alfu	<i>Alfa og omega</i>	1908–09.
Munch	39. Alfa a Omega sedi na břehu ostrova	<i>Måneoppgang</i>	1908–09.

Munch	40. Alfa a Omega v lese	<i>Alfa og omega i skogen</i>	1908–09.
Munch	41. Alfa s Hadem	<i>Skyen</i>	1908–09.
Munch	42. Alfa usmrcuje hada	<i>Slangen drepes</i>	1908–09.
Munch	43. Omega věnči hyenu a hraje si s medvěm	<i>Bjørnen</i>	1908–09.
Munch	44. Omega a tygr	<i>Tigeren</i>	1908–09.
Munch	45. Medvěd a tygr	<i>Tigeren og bjørnen</i>	1908–09.
Munch	46. Omega a laň	<i>Omega og dådyret</i>	1908–09.
Munch	47. Oči Omegy	<i>Omegas øyne</i>	1908–09.
Munch	48. Omega libá květinu	<i>Omega og blomsten</i>	1908–09.
Munch	49. Omega place	<i>Omega gråter</i>	1908–09.
Munch	50. Omega a vepř	<i>Omega og svinet</i>	1908–09.
Munch	51. Omega prchá	<i>Omegas flugt</i>	1908–09.
Munch	52. Omega pozoruje své děti	<i>Alfas afkom</i>	1908–09.
Munch	53. Zoufáni Alfy	<i>Alfas fortvivelse</i>	1908–09.
Munch	54. Smrt Omegy	<i>Omegas død</i>	1908–09.
Munch	55. Smrt Alfy	<i>Alfas død</i>	1908–09.
Munch	56. Titul	<i>Tittelblad</i>	1908–09.
Munch	57. Vigneta	<i>Satyrhode tai Amaryllis</i>	1908–09. <i>Alfa og Omega</i> -sarjaan kuului kaksi vignettiä, mutta koska näitä ei ole näyttelyluettelossa eroteltu, on vignettien esiintymisjärjestys tässä epävarma.
Munch	58. Vigneta	<i>Satyrhode tai Amaryllis</i>	1908–09. <i>Alfa og Omega</i> -sarjaan kuului kaksi vignettiä, mutta koska näitä ei ole näyttelyluettelossa eroteltu, on vignettien esiintymisjärjestys tässä epävarma.
Munch	59. Park	<i>Park im Kösen</i>	1906. Todennäköisesti Woll684.
Munch	60. Portrait	Tuntematon muotokuva	Mánesin teosluettelossa Munchin esille asettama muotokuvan yhteyteen on kirjoitettu teosmitat 0,80 x 0,30. ja mahdollisesti kirjoitettu ”Helge Rode”.