



Maalarin kolmisointu – Akseli Gallen-Kallelan kolorismi 20.5.-10.9.2006 **GALLEN-KALLELAN MUSEO**

Näyttelypäällikkö Anne Pelin ja museonjohtaja Tuija Wahlroos

Niin, täällä on nyt sadekausi. Pieni tauko ja säteileviä välähdyksiä kaikessa vihreydessään joka kyllästyttää minua. – Nimittäin se vihreä. Olin juuri ehtinyt virittää mieleni (maalari mieleni, kaikesta huolimatta) kolmisointuun keltainen, punainen, sininen, kun tämä vihreys tuli. †



Akseli Gallen-Kallelan teoksista *Työpöytäni Pariisissa* (1889), *Rannalla istuja* (Mary Gallén, 1908) ja *Nandit* (1909) muodostuu kiinnostava sarja, jossa päävärien kolmisointu hehkuu keskeisessä roolissa. Maalaukset kattavat mittavan 20-vuoden jännevälin taiteilijan tuotannossa – nuoruuden Pariisin-kaudesta aina Afrikan modernistiseen ilmaisuun. Pariisissa syntyneessä teoksessa 1600-luvun alankomaalainen vanitas eli memento mori-asetelmamaalausperinne yhdistyy taiteilijan työprosessin kuvaukseen, mitä runsas rekvisiitta korostaa.² Avoinna olevasta maalilaatikosta pursuavat päävärit, punainen, sininen ja keltainen sekä ruskean murretut sävyt muodostaen kankaalle paksun maalikerroksen. Muutoin teos on toteutettu nopein siveltimenvedoin tuoden hetkellisyyden tunnelmaa. Tätä korostaa myös etualalle sijoitettu piippu: taiteilija on laskenut piippunsa papereiden päälle ja ottanut muutaman askeleen taaksepäin ikuistaakseen työpöytänsä.

Samat päävärit, mutta nyt valkoisella taitettuina, luovat valoisian kentän levolliseen *Rannalla istujaan* korostaen värien aistivoimaisuutta ja visuaalista elämyksellisyyttä. *Nandit*-teoksessa taiteilija on hylännyt taitetun sävy maailman ja luottanut puhtaan paletin voimaan. Värien kirkkaus saa lisäsyvyyttä ekspressiivisistä siveltimenvedoista.

Puhuttaessa Gallen-Kallelan kolorismista huomio kiinnittyy taiteilijalle luonteenomaiseen väri-ilmaisuun, joka näkyy hänen uransa kaikissa vaiheissa. Se pohjautuu realismille tyypilliseen paikallsvärien käyttöön, johon on sekoittunut värin itsenäisestä vaikutuksesta nautiskelu sekä tietoisuus niiden symbolisesta voimasta. Gallen-Kallelan 1900-luvun alkupuolen tuotanto muodostaa tässä kokonaisuudessa selkeän tyylillisen murrosjakson, etsikkoajan, joka näkyy sekä sivellintekniikassa että värimaailmassa. Se ilmentää väritaitteen pohdintaa myös teoreettiselta kannalta.

Kaipaen väreihin, jotka säkenöivät

Gallen-Kallelan 1890-luvun lopun tuotantoa hallitsi kansallisromanttinen symbolismi, jossa vahva ääriviiva rajasi muodot ehjiksi väripinnoiksi. Taiteilijan ilmaisu lähestyi ajoittain Paul Gauguinin ja Les Nabis -ryhmän värikästä taiteellista ajattelua. Jusélius-mausoleumin freskot (1901-1903) jäivät Gallen-Kallelan syntetismin pääteipiteeksi. Suururakan jälkeen halu taiteelliseen uudistumiseen oli vahva: *Vihaan kaikkea sitä vanhaa roskaa, jota olen maalannut ja ahertanut – aion seistä raikkaita tuulissa ja uudistua. Tulla kerran kunnon taiteilijaksi!*³

Kotimainen maisema tarjosi tervetulleen irtioton freskotaiteen maailmasta, ja erityisesti Konginkankaalla Keiteleen rannoilla vuosina 1904-06 syntyneet maalaukset kertovat lukuisista kokeiluista, joissa väri hahmottaa rohkeasti luonnonmuotoja. Tarkkaavainen luonnonhavainnointi väistyi maiseman vaistonvaraiseen kokemiseen, vahaan subjektiiviseen elämykseen. Tyylillisesti teokset eivät muodosta kuitenkaan yhtenäistä kokonaisuutta, vaan taiteilija vaihteli niin värin, valon kuin sivellintekniikankin käyttöä. Rohkeimmillaan Gallen-Kallela oli teoksissaan *Pilvitornit* (1904) ja *Pilviä järven yllä* (1904-06), joissa pilvimassan voimakkaat muodot kuvastuvat tyynen järven pintaan. Voimakkaiden värikokeiluiden rinnalla taiteilija syventyi myös tunnelmallisiin maisemakatelmiin korostaen pohjoista valoa, kesäisen yön kuulakkuutta. Talvisissa ilvesluola- ja hiidenkiviäiheissa 'maalarin mieli' pääsi niin ikään valloilleen: valon ja varjon jyrkät vastakohtat loistavat kirkkaissa valkoisen ja sinisen väreissä, joita voimakkaat siveltimenvedot rytmittävät. Teoksissa korostuu myös työskentelyprosessin fyysisuus, värikerrokset lepäävät

ajoittain kankaalla paksuina kerroksina maaston lumivaippaan kätkeytyviä muotoja korostaen.

Gallen-Kallelan maisematutkielmat heijastelevat yleisemminkin taiteemme irtaantumista kansallisromantiikan tummasävyisestä värimaailmasta kohden ilmaisuvoimaista maalauksellisuutta. Arkkitehdit Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell olivat pyrkineet ohjaamaan Suomen taidetta kohti kansainvälistä modernismia 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Molemmat kokivat erityisesti kolorististen uudistumisen keskeiseksi lähtökohdaksi ja he nostivat Suomeen 1897 muuttaneen englantilais-belgialaisen A. W. Finchin sekä hänen edustamansa neoimpressionismin uuden taiteen 'keulakuvaksi'. Frosteruksen ja Strengellin kannanotot uuden väritaitteen puolesta herättivät kiivasta keskustelua, ja muiden muassa Gallen-Kallela vastusti 'Strengell-sakin' ajatusten ohjelmallisuutta. Kuitenkin esim. Frosterus kirjoitti Gallen-Kallelan taiteesta arvostavasti ja innostuneesti, todeten hänen taiteelleen ominaisen kirjallisen taustaidean erottavan Gallen-Kallelan todellisista, puhtaan väritaitteen taiteilijoista.⁴

Lukuisat ulkomaiset näyttelyt, kuten mm. belgialais-ranskalaisen taiteen näyttely 1904 toivat Suomessa tunnetuksi impressionismia ja neoimpressionismia, mutta lopullinen väritaitteen murros oli edessä vasta Pariisin Syysjyssalongin jälkeen 1908.

Pariisissa modernismin pyörteisä 1908-09

*Sen sijaan että olisin, kuten tavallisessa eristäytyneisyudessa, vaipunut toimeentomaan itsetutkiskeluun, on sisäinen minäni itsestään puhjennut kukkaan ja välittömästi saanut ilmaisuunsa muodoissa ja väreissä – ennen kaikkea väreissä, niin että olen maalannut kokoa ajan yhteen menoon.*⁵

Gallen-Kallela muutti perheineen Pariisiin joulukuussa 1908. Uusi ateljeeasunto löytyi muodikkaan Avenue de la Bourdonnais'n varrelta. Pariisissa Hufvudstadsbladetin kirjeenvaihtajana toiminut Wentzel Hagelstam raportoi vierailustaan Gallen-Kallelan 'tempelintapaisessa' ateljeessa: *Työpöydällä pitkällä komealla marmorilevyllä on kasoittain kirjoja, kuvateoksia, litografioita, radeerauksia, taiteellisia luonnoksia kaikissa muodoissa ja – kartoja, mustimman Afrikan kartoja. Ja maalaustelineellä siellä täällä työn alla olevia tai jo lopetettuja maalauksia. Niissä tuntuu tulevan vastaan uusi henkäys hänen suruttomista nuoruudenajan harjoitelmistaan täällä Pariisissa, hillittömän luomisilon voimakkaita otteita ja kaikkia elinvoimia virkistävä väri-ilo.*⁶

Etäisyys Suomen ilmapiiristä oli innoittanut ennennäkemättömään työvireeseen, ja vilkkaat bulevardit innostivat välittömiin pikapiirtoihin, joissa taiteilija on muutamalla leveällä siveltimenvedolla tavoittanut suurkaupungin mondeenin ilmapiirin. Teosten voimakas toteutus lähestyi fauvistien kirkasta väritekniikkaa.

Gallen-Kallela oli saapunut Pariisiin taidekeskustelun ollessa kiivaimmillaan kotimaassa. Vuoden 1908 Pariisin Syysjyssalongin yhteyteen koottu Suomen taiteen osasto oli herättänyt odotukset kahdeksan vuoden takaisen maailmannäyttelyn kaltaisesta menestystarinasta, mutta kaivattu maine ja kunnia jäivät haaveeksi. Osa näyttelyn teoksista oli syntynyt jo ennen vuotta 1900 ja näinollen sidoksissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kansallisromantiikkaan, joka näytti varsin vanhanaikaiselta modernismin – Henri Matissen, Paul Cezannen, Paul Gauguinin ja Vincent Van Goghin – rinnalla. *Mutta jumalani, miten se on surullista! Ikäänkuin nämä taiteilijat olisivat yhdessä vannoutuneet parhaan kykynsä mukaan sulkemaan pois kaiken*

*mehukkuuden, elävyyden, värikkyyden.*⁷ Karvain kritiikki tuli Ruotsin ja Venäjän taholta, ranskalainen lehdistö antoi sen sijaan myönteisemmän kuvan ja 12 suomalaistaiteilijaa valittiin sosietääreiksi, maalareista Gallen-Kallelan ohella mm. näyttelyn komissaarina toiminut Magnus Enckell, Pekka Halonen, Eero Järnefelt ja Hugo Simberg.

Gallen-Kallela oli suunnitellut suomalaisen osaston näyttelyluetteloon kannen vaakunaruusun ja typografian. Näyttelyssä Gallen-Kallela esiintyi 36 teoksella – niin maalauksilla, Jusélius-mausoleumin freskoluonnoksilla kuin grafiikallakin, joukossa mm. *Symposion* (1894), kalevalainen *Kullervon kirous* (1899) ja *Murtunut honka* (1906).

Maalattavia ajatuksia vai ekspressiivisiä päänäpistöjä

Vaikka Gallen-Kallela seurasi taide-elämää uusista ilmiöistä äärimmäisen kiinnostuneena koki hän kuitenkin pohjimmiltaan modernismin rohkeimmat kokeilut varsin vieraina: *Roskaa, päivän muotia, nälkäisten hätähuutoja, raukkojen, joiden täytyy päästä nousemaan! Pahempaa kuin muualla Euroopassa, pahempaa kuin Amerikassa!*⁸ Kaupungin museot tarjosivat tervetulleita lepokeitaita keskellä taiteen 'vallankumouksia', ja museoissa saattoi unohtaa itsensä *tunneiksi terveimmissä aikakausissa oleskellen.*⁹ Ristiriitainen ilmapiiri innosti kuitenkin toinen toistaan rohkeampiin väritutkielmiin 'kalevalakuvia' unohtamatta. Väriin ekspressiivisyys korvasi etnografisen sisällön, ja Gallen-Kallela kuvaili suunnitteilla olevaa *Aallottaret*-teostaan kirjeessään Johannes Öhqvistuille: *viisi alastonta tyttöä uimassa sisäjärven vedessä, jossa on kultahiekkaa pohjalla ja taivaan sininen kimmellys pinnalla, kokonaan keltaista ja sinistä – ei muuta.*¹⁰ Luonnoksessa väriasteikko pohjautuu murren ruskean ja vaalean sinisen vuoropuheluun, mutta lopullisessa maalauksessa värien voima perustuu kirkkaaseen vaaleansiniseen, kullan välikkeeseen ja Wellamon neitojen vaaleanpunaisena hehkuvaan ihoon.

Gallen-Kallela esittäytyi pariisilaiselle yleisölle vuonna 1909 kahdesti: keväällä Société Nationale des Beaux Arts -salongissa teoksillaan *Väänämöisen venematka* ja *Iso hauki*, Syyssalongissa Aallottarien rinnalla komeilivat hehkuvanpunaiset *Hiihtäjät* ja *Auringonlasku*. Näillä värikylläisillä teoksilla taiteilijan odotettiin yltävän kansainvälisen taiteen kärkeen, mutta odotettu menestys jäi saavuttamatta – vaikka salongin komisario herra Saglio näki Gallen-Kallelan paikan *Maurice Denis'n kanssa ja niiden, jotka käyvät täällä taiteen nuorennuksen etunenässä*¹¹. Ekspressiiviset teokset jäivät rohkeiksi mutta ulkokohtaisiksi yrityksiksi.

Ranskalaisessa Art et Décoration -lehdessä (1909) julkaistiin Etienne Avenardin näyttävä kymmensivuinen artikkeli Gallen-Kallelasta, missä taiteilijaa luonnehdittiin ennen kaikkea vahvana muralistina: *Gallén on kokonainen maailma, ja muutamat rivit olisivat hänestä aivan riittämättömät, kuten on riittämätön niin valtavan taiteilijan teoksille tämä sali, jossa hän on sangen vaillinaisesti edustettuna. --- Axel Gallénin tärkeimmät teokset ovat hänen suuret dekoratiiviset maalauksensa. Mutta on kuitenkin syytä pitää mielessä tämä ylitsepursuva tuotanto, joka rohkeasti uskaltautuu samalla kertaa kaikille taiteen aloille, sillä se korostaa erästä hänen luonteensa peruspiirrettä.*¹²

Katunäkymien ja Kalevala-aiheiden lisäksi Gallen-Kallela tutki puhtaan paletin mahdollisuuksia maisemissa ja maalasi muotokuvia perheenjäsenistään: *Maalattavia ajateltu yöllä 22.1.1909. Maryn kuva Margitziget'issä: Enemmän taustaa, paljon vihreätä. Sininen kimakkaasti ja paksuun, auringonsuoja*

*ehkä avoinna, niin varjo selkään. Harmaa aitaus 'maalisiniseksi' enemmän pintaa alhaalla, kasvoihin tulipunainen heijastus.*¹³ Gallen-Kallela oli maalannut Budapestissa 1908 kaksi muotokuvaa vaimostaan, ja hän suunnitteli todennäköisesti uutta teosta Unkarissa syntyneiden teosten pohjalta. Kirkas valo houkutteli myös yllättäviin sommitteluratkaisuihin sekä väreileviin vastavalotutkielmiin: *Vasta-aurinko-kuva Espoosta: viheriä pelto vihreämmäksi ja vaaleammaksi. Punaiset haavanlehdet toisesta kuvasta etualaan ja sininen henkilö oikealle kaikki hyvin levein siveltemin ja erittäin paksulla värillä.*¹⁴ Teosten *Suonsilmä* (1908), *Helletä* (1909) ja Afrikassa syntyneen *Tropiikin aurinko* (1909) sommittelu on varsin samankaltainen: yläreunaan sijoitettu auringonvalo luo kirkkaan valohehkun maiseman ylle. Sivellinvedot ovat voimakkaat, ja paikoitellen värimassa on hyvin paksua – muutamissa yksityiskohdissa päällimmäisin kerros on kuin raapaisu kankaan pinnalle.

Gallen-Kallelan oleskelu Pariisissa oli alkanut toivorikkaasti, mutta vähitellen sisäinen levottomuus ja kaukokaipuu valtasivat mielen. Pariisi oli kääntymässä nuoruuden ihanteiden irvikuvaksi: *Se Gauguin on aivan hulluttanut ihmisiä, kun eivät ymmärrä hänen taidettaan, vaan katsovat tylsästi ja matkivat. Sellaisia matkijoita on satoja, ja kamalia. Finch on aivan vanhanaikuinen näitä poikia vastaan. Nyt maalataan vaikka kuinka hyvänsä, mutta väriin pitää ehdottomasti pysyä muotistilin aitauksessa. Näiden taiteilijain silmissä on koko maailma confettia, hyppivää, kirkuvaa, raakaa helvettä. Minun nuorna ollessa tehtiin tällaista soopaa salaa vinttikamareissa. Ihmisen ruumis ei koskaan saa olla anatomisesti eikä rakenteellisesti oikein – nimittäin ei se saa näkyäkään oikealta. Naamassa täytyy suun olla kuitenkin puolen tuumaa vinossa, ja toinen silmä otsassa kulman päällä, eli sieraimien kohdalla.*¹⁵

Kuljen pelkässä kauneudenhuumassa – Gallen-Kallela Afrikassa 1909-10

Kaipuu alkuperäisyyteen oli johdattanut Gallen-Kallelan 1880-luvun lopussa erämaiden metsätorppiin ja edelleen Karjalan korpiin, josta taiteilija toivoi löytävänsä suomalaisuuden synnyinsijat, koskemattoman luonnon ja kalevalaisen kansan. Samankaltaisen alkuperäisyyden hän uskoi tavoittavansa päiväntasaajan toiselta puolelta, Brittiläisestä Itä-Afrikasta (nyk. Kenia): *Minulle on Pariisi tällä kertaa ollut vain asemapaikka matkalla mustimpaan Afrikkaan, missä on aurinkoa ja väärentämätöntä elämäniloa ja vain syntysanoja, mutta ei kieltä, joka kätkee ajatukset. Siellä on vielä varmaankin jokin haara Kalevalankansaa jäljellä, joskin se on kuollut sukupuuttoon Suomessa. Siellä voi olla oma itsensä ja antaa palttua 'modernille'.*¹⁶

Gallen-Kallelan ajatukset puhtaasta viattomuuden alkutilasta, kadotetun 'onnen arkadian' löytämisestä kuuluivat keskeisesti 1900-luvun alun modernismiin sekä uusvitalistiseen elämänfilosofiaan ja auringonpalvontaan.¹⁷ Pariisissa syntynyt kookas *Aallottaret* heijastelee elämän- ja luonnonvoimien hedelmällistä yhdistymistä, jota taiteilija tunsu myöhemmin näkevänsä Afrikassa maasai- ja kikujuheimoissa, 'vapaisa erämaan kotkissa'. Maasait ja kikujut edustivat perinteisen akatemiakoulutuksen saaneelle maalarielle klassisia kauneusarvoja: *Kyllä täällä olisi kaikille maailman taiteilijoille hyvä koulu mitä kauniiseen alastomuuteen tulee. Nälkäsilmien katselen ihmisten liikkeitä ja jänteiden leikkiä tumman pinnan alla. Mustia eivät tämän seudun asukkaat olekaan vaan tumman ruskeita kaikkine vivahduksineen – maalarin sunnuntai joka päivä!*¹⁸

Afrikan-kausi merkitsi Gallen-Kallelan ekspressiivisen kolorismin huipentumaa. Pitkään kadoksissa ollut maalausinto löytyi jo menomatkan aikana, ja jo heinäkuussa Gallen-Kallela kertoi olevansa helisemässä, koska joku väreistä on loppumaisillaan. Gallen-Kallela taltioi tuokiokuvia safareilta, muotokuvia ja maisemia, joissa hän lähestyi ajoittain brückeläisten edustamaa ns. primitiivistä ekspressionismia. Hehkuva aurinko värjäsi aavikon voimakkaaseen oranssiin, varjot näyttäytyivät kirkkaan violetin sävyissä. Erityisesti pienikokoisia maisemia hallitsee voimakas maalausprosessin fyysisyys, jota värinkäyttö paksuna massana korostaa. Voimakkaat siveltimenvedot näkyvät vahvana muistijälkenä maalauskanan pinnassa, milloin horisontaalisesti siveltynä, milloin katseen maalauksen syvyyssuuntaan johdattaen, kuten mm. teoksessa *Kirsti ja banaanilehti* (1909-10). Katseen horisonttiin houkutteleva sivellintekniikka tuo väistämättä mieleen Edvard Munchin varhaisen *Huudon* (1893).

Gallen-Kallela oli tutustunut Edvard Munchiin todennäköisesti jo Pariisissa 1880-luvulla. Taiteilijat ystävystyivät Berliinissä kevättalvella 1895 ja järjestivät yhdessä näyttelyn Ugo Barroccion näyttelyhuoneistossa Unter den Linden -bulevardin varrella. Gallen-Kallela arvosti Munchia taiteilijana vaikka hän näyttää suhtautuneen norjalaiskollegaansa myös hivenen ristiriitaisesti.¹⁹ Myöhemmin taiteilijoiden yhteydenpito hiipui, ja he tapasivat toisiaan enää harvakseltaan matkojen yhteydessä, kuten Kööpenhaminassa 1908. Munchin taidokkaan ekspressiivinen sivellintekniikka ja hänen voimakas tunneilmaisunsa tulivat tutuksi suomalaiselle taideyleisölle tammikuussa 1909 Helsingissä järjestetyssä näyttelyssä, josta Ateneumin kokoelmiin ostettiin kohun saatelemana maalaus *Kylpeviä miehiä* (1907-08).

Gallen-Kallela oli tullut tunnetuksi lukuisissa näyttelyissä Euroopan taideareenalla 1900-luvun alkupuolella ja hänet kutsuttiin radikaalin Die Brücke -ryhmän jäseneksi Dresdenin vierailun jälkeen vuonna 1907. Hänessä nähtiin vahvaa alkukantaisuutta: metsien keskellä elävän taiteilijan koettiin maalaavan pelkällä sielullansa, mikä oli omiaan lisäämään nuorten brückeläisten kiinnostusta. Gallen-Kallela osallistui ryhmän ensimmäiseen grafikan näyttelyyn 1906-07, mutta hän esiintyi ryhmän katselmuksissa pääasiassa jo entuudestaan tunnetuilla teoksilla. Yhteydet ryhmään katkesivat 1909, jolloin taiteilija suuntasi kohti Afrikkaa. Kontakteistaan huolimatta Gallen-Kallela ei koskaan sisäistänyt saksalaisryhmän subjektiivista ekspressionismia.²⁰

Kotiinpaluu

Paluu Suomeen helmikuussa 1911 toi Gallen-Kallelan takaisin niiden ongelmien keskelle, joita hän oli paennut kaksi vuotta aikaisemmin. Henkilökohtaisen taiteellisen kriisitilan lisäksi suurimman huolen aiheutti kunnon ateljeen puuttuminen. Taiteilija rakennutti komean Tarvaspään Pellavaniemen kallionkielekkeelle. Taideyleisö odotti innokkain mielin Afrikka-teosten näyttelyä, mutta Gallen-Kallela suhtautui asiaan epäröiden. Taideasioimisto Libertyn huoneistossa oli järjestetty maaliskuussa 1910 pienimuotoinen Afrikka-teosten näyttely, joka perustui pääasiassa akvarelleihin. Gallen-Kallelan ja Victor Westerholmin yhteisnäyttelyssä Ateneumissa vuonna 1913 oli esillä muutamia värikylläisiä maalauksia Afrikasta, kuten *Kirsti ja banaanilehti* (1909-10). Teos oli Ludvig Wennervirran mukaan näyttelyn sopusointuisimpia maalauksia, pehmeä ja sopusointuinen väreissä.

Gallen-Kallela yritti jatkaa kotimaassa värikästä ekspressiivistä ilmaisuun, mutta tulokset jäivät varsin laihoiksi. Rohkeimmat kokeilut syntyivät yllättäen muun muassa *Professori Väinö Salmisen ja Professori Matti Äyräpään muotokuvissa* vuonna 1911. Väinö Salminen on kuvattu vauhdikkain siveltimenvedoin, ja kasvojen väriä hallitsevat punaisen eri sävyt. Taustan vaaleansininen yleissävy saa lisäsyvyyttä voimakkaasta sivellintyöskentelystä. Sarjan päättää oopperalaulaja *Phyllis Sjöströmin muotokuva* (1914) toteutettuna levein hermostunein siveltimenvedoin, jotka hajottavat muodon lähes abstrakteiksi väripinnoiksi. Samana vuonna Gallen-Kallela maalasi Tarvaspään pihalla dekadentin omakuvan nimeltä *Cheetah*, joka pohjautuu Afrikassa syntyneeseen luonnokseen. Teos henkii kotiinpaluun jälkeistä depressiivistä tunnelmaa – taiteilijan sisäisiä ristiriitoja, odotuksia ja pettymyksiä. Ankara kritiikki tyrehtyi vähitellen Gallen-Kallelan kolorismin, ja suunnitelmat toteuttaa kookkaita maalauksia Afrikassa syntyneiden teosten pohjalta jäivät toteuttamatta.

Ensimmäiset maailmansodan levottomuudet pakottivat Gallen-Kallelan palaamaan Kalelaan elokuussa 1915. Ruoveden jylhät maisemat innostivat kuvaamaan talvisia näkymiä, mutta kirkas väripaletti oli jo ehtymässä, ja teokset henkivät enemminkin sukulaisuutta *Marraskuu*-ryhmän tummanpuhuvaan ilmaisuun.

Ristiaallokossa²¹

--- kolmen vuoden ajan olen ollut taiteineni teljettynä hautaan. Tiedätkö mitä se merkitsee? Värit imevät pitkiksi ajoiksi itseensä jotakin haudan pimeydestä, eikä se myöskään ole jättämättä vahingollisia jälkiä näköaistiin.²²

Saatettuaan loppuun Jusélius-mausoleumin suuritöisen fresko-tilauksen 1903 tuntuu Gallen-Kallela pudonneen kuin tyhjän päälle. Hänen omien sanojensa mukaan oli haudassa vierähtänyt kolme vuotta, ja sieltä ulos tultuaan oli maailma ympärillä muuttunut, erityisesti taidemaailma. Taiteilijalla oli tarve keveämpään ilmaisuun, aiheisiin ja väreihin, mikä mukaili myös ajan yleisempää suuntausta. Etsikkoaika taiteessa heijastui myös yksityiselämään, jota leimasivat lukuisat muutot ja ulkomaanmatkat. 1900-luvun alulle leimallisen epävarmuuden ja hapuilun rinnalla omaksi painolastikseen muodostui nuoren taiteilijapolven äänekäs vastarinta, jonka terävin kärki suunnattiin Gallen-Kallelaan. Tämän taiteilija sai karvaasti tuta 1910-luvun alkupuolella.

Suomeen paluu Afrikan-matkan jälkeen ei ollut sujunut Gallen-Kallelalta ongelmitta. Ensimmäinen vieras oli ollut ulosottomies, kaipuu takaisin Afrikkaan syvä ja perhe vailla omaa kotia. Hermot kireinä, rahat vähissä taiteilija ryhtyi vielä toteuttamaan Tarvaspään ateljee-suunnitelmaa. Tämän lisäksi pitkään poissaollut taiteilija pyydettiin mukaan taidepolitiikkaan. Valinta Taiteilijaseuran puheenjohtajaksi vuonna 1911 toi Gallen-Kallelan lähikosketuksiin nuoren taiteilijapolven kanssa ja veti hänet mukaan ajan kiihkeään taide-elämään ja kanssakäymiseen erityisesti radikaalin Tyko Sallisen ja hänen ympärilleen syntyneen *Marraskuu*-ryhmän taiteilijoiden kanssa. Ryhmän taustalla vaikutti mielipiteen muokkaajana myös taiteilija, kriitikko Heikki Tandefelt. Tuon ajan Suomen kansainvälisesti menestynein, nimensä aatelliselta soinnalta muuttanut, Afrikan-safareilla seikkaillut ja uutta komeaa ateljeelinnaa rakentava taiteilija Gallen-Kallela oli kuin punainen vaate nuorille, joiden lähtökohdat kumpusivat erilaisesta ajankuvasta ja yhteiskunnallisesta todellisuudesta.

Nuori Axel Gallén loi oman antiteesinsä vallitsevaa taidetta vastaan 1880-luvulla. Kritiikin kohteena oli vanhempi, akateeminen, kaavamainen taide ja sen harjoittajat. Uransa alussa oleva taiteilija olisi tuskin osannut aavistaa joutuvansa itse myöhemmin samanlaisen kritiikin kohteeksi. 1880- ja 90-luvulla taidekiistat käytiin vielä herrasmiesmäisesti ja julkisuudessaakin melko kohteliaan sanakäänneinen. 1910-luvulle tultaessa oli taiteilijakunnan asenteissa ja tavoissa tapahtunut kuitenkin selvä muutos. Sen pohjana oli ammattikunnan sosiaalisen pohjan laajeneminen, joka näkyi uudentyyppisen, työläistäustaisen taiteilijabohemian esiinmarssina ja aikaisempaa aggressiivisempänä uhitteluna vanhemman sukupolven (ylempiluokkaisia) taiteilijoita vastaan. Kritiikki kohdistui erityisesti Gallen-Kallelaan, joka tuohon aikaan kävi yhä läpi taiteellista murroskauttaan ja etsi omakohtaista ilmaisua realismiin ja väritaitteen yhdistämisessä. Uudistumispyrkimyksistä ei ollut kuitenkaan apua siinä ”taidesodassa”, jossa Gallen-Kallela tuomittiin vanhoilliseksi, Kalevalan maailmaan jäykistyneeksi kansallistaiteilijaksi.

*Kenties ei vain se taikapiiri, minkä vanhan, niin loputtoman usein maalatun Väinämöisen laulut olivat kietoneet hänen ympärilleen, ja joka Axel Gallénista teki Akseli Gallen-Kallelan ollut ainoa, joka niin sokaisi hänet, että hän unohti sen maailman, mitä hän ennen niin suurella innostuksella oli kuvannut. Kenties huumasi hänet myös se suitsutus, jonka hänen taiteensa ihailijat ja hänen kansallisen katsomuksensa ystävät olivat hänen eteensä sytyttäneet.*²³

Taiteilijaseura kuohuu

1860-luvulla perustettu Taiteilijaseura oli tarkoitettu alun perin taiteilijoiden kohtaamispaikaksi, jossa kokoonnuttiin keskustelemaan ja pitämään hauskaa toin ääressä pari kertaa kuussa. 1900-luvulle tultaessa olisi toimintatapojen pitänyt muuttua vastaamaan ajan uusia haasteita ja ammattiyhdistystoiminnan taloudellisiakin velvoitteita. Näihin haasteisiin silloinen organisaatio ei kyennyt vastaamaan ja tietynlainen löysyys vaivasi niin hallintoa kuin päätöksentekoa, mitä nuorempi ja äänekäs polvi käytti hyväkseen. Taiteilijaseuran kokouksista muodostui värikästä seurattavaa ja lehdistö sai herkullista aineistoa taiteilijoiden keskinäisistä herjoista ja julkisista kannanotoista. Tyko Sallinen oli nuoremman polven henkinen keskushahmo ja edusti uudenlaista taiteilijatyyppeä esiintyen humalassa, rähisten ja kiroillen. Pahimmat hyökkäykset vastaanotti tietenkin puheenjohtaja. *Gallen-Kallela oli hyvin arka, tässä tapauksessa naurettavan arka henkilökohtaisiin hyökkäyksiin nähden. Voi olla että hän peittääkseen vastenmielisyyttään oli esiintynyt jotenkin ylimielisesti Tandefeltin joukkiota vastaan.*²⁴

Gallen-Kallelan mitta täyttyi vuonna 1915, jolloin hän erosi tehtävästä omasta pyynnöstään. Eronsa jälkeen Gallen-Kallela laati muutaman muun seuran aktiivijäsenen kanssa ehdotuksen seuran sääntöjen muuttamisesta niin, että seuralle saataisiin toimeenpaneva johtokunta, joka hoitaisi käytännöllisiä kysymyksiä, talousasioita, edustustehtäviä yms. Ehdotuksen allekirjoitti Gallen-Kallelan lisäksi 16 muuta taiteilijaa. Tämä ehdotus tulkittiin niin kutsutussa oppositiossa Tandefeltin johdolla vallankumousyritykseksi ja nimettiin hänen kirjoittamassaan hyökkäävässä lentolehtisessä *kolmivuotiseksi diktatuuri-suunnitelmaksi*. Sen mukaan ennen kaikkea Gallen-Kallela pyrki saamaan rajattoman vallan käsiinsä. Tandefelt väitti myös tahallisesti, että Gallen-Kallelan taiteilijatoverit Eero Järnefelt ja Pekka Halonen eivät olisi osallistuneet seuran toimintaan Gallen-Kallelan puheenjohtajuuskaudella, vaikka

he olivat juuri sääntömuutosta kannattavien allekirjoittaneiden joukossa. Jälkeen päin ajatellen tämän *väärinlukemisen* tarkoitus lienee ollut ainoastaan muodostaa juopaa vanhojen ystävien välille ja aiheuttaa pahaa mieltä Gallen-Kallelalle. Tätä seikka ei parantanut edes se, että monet taiteilijat, mm. Eero Järnefelt ja Venny Soldan-Brofeldt julkaisivat lehdissä vastineensa, jossa ilmoittivat seisovansa Gallen-Kallelan ehdotuksen takana. Tandefeltin vastineissa hän kertoi nuorison kamppailevan oikeudenmukaisten etujensa sekä seuran sääntöjen ja 50-vuotisten traditioiden puolesta. Syvimmiltään pamfletin tarkoituksena oli kuitenkin loukata Gallen-Kallelaa, joka puheenjohtajan virasta jo eronneena ei olisi voinut muodostaa vaaraa seuran tulevaisuudelle.

Kohtalo halusi, että samassa lehdessä, jonka välissä Tandefeltin hyökkäys jaettiin, uutisoitiin Italian sivistysministeriön kirje Gallen-Kallelalle otsikolla *Kunnianosoitus suomalaiselle taiteilijalle*:

--- Teille, joka olette saavuttanut niin kuuluisan nimen taiteen alalla, ovat varmaan Uffiziernan kiitetyt firenzäläisen gallerian kokoelmat taiteilijain arvokkaista tekemistä muotokuvista tunnettuja.--- Niitä on voitu viime vuosina rikastuttaa nykyajan edustavimpien taiteilijain itsestään tekemillä muotokuvilla. Sen vuoksi tekee ministeri teille ehdotuksen, johon toivoakseni suostutte, nimittäin että valmistaisitte muotokuvan kuninkaallisia gallerioja varten.--- Tietäksemme tapahtuu ensi kertaa suomalaiselle taiteilijalle tämänlaatuinen kunniakas tarjous.

Kutsu ”kuolemattomien galleriaan” tuli epäilemättä sen 60 teosta käsittäneen taidekokoelman johdosta, jolla Gallen-Kallela osallistui kutsuttuna näyttelleasettajana Venetsian biennaaliin 1914. Gallen-Kallelan Museon kokoelmiin nykyään kuuluva *Omakuva Uffizi-galleriaan* (1916) jäi kuitenkin lähettämättä Italiaan, luultavasti ensimmäisen maailmansodan vuoksi.

Taiteilijaseuran kokous, jossa pelättyä sääntömuutosta käsiteltiin, pidettiin 16.8.1915. Kokouksen kulkua kuvailtiin pakinassa I förbigående:

Ohimennen aluksi muutamia rivejä ns. iskunan tunnetusta voimasta. Taiteilijaseuran viime kokous lisäsi tietoaamme siitä. Oli käsiteltävänä eräiden jäsenten tekemä ehdotus, että seuran juoksevat asiat ottaisi hoitoonsa toimeenpaneva johtokunta, sen sijaan että seura nyt kokonaisuudessaan käsittelee pienimmätkin asiat. Minkä on huomattu olevan kaikkea muuta kuin käytännöllistä ja hyödyllistä. Jo ennen kuin ehdotus tuli seuran tietoon, aiheutti se hirmumyrskyn laajoissa taiteilijapiireissä, kiitos riitakirjoituksen jota levittää oma-aloitteisesti eräs taiteilija-kriitikko. Tämä ”paljasti” että ehdotus oli muutamien vallanhimoisten miesten yritys hankkia itselleen diktatorinen valta taiteessamme. --- Osa tosin epäili järkevän harkintansa perusteella vallankumouksen mullistusten kantavuutta, mutta suurin osa oli valmistautunut mihin tahansa. Kun käsigranaatit juoksuhaudoissa lentelivät sanat ”diktatorinen valta ja ”diktatuuri” halki salin --- Iskunan luoja, jonka henki maleksi eteisessä, myhäili jaloa tyydytystä onnistuneen puuhansa johdosta. --- Mutta onneksi kesti lumousta vain muutamia minuutteja. Luuloteltu yhteishyvän valiokunta ryhtyi selittämään pahamaineisen ehdotuksen todellista tarkoitusta. Ja katso, kauhunäkymät katosivat kuin aamu-usva auringon edestä. Kukaan ei ollut halunnut aloittaa yksinvaltaista hallitusmuotoa taiteen piirissä. Kansalla olisi jatkuvasti valta, mutta se jättäisi sen käyttämisen toimeenpanevalle valiokunnalle, joka tulisi

toimimaan niin tarkan kontrollin alaisena kuin toivoa saattoi. Niin vallitsi lopultakin taas rauha ja sovinto.²⁵

Kokousta johti Ville Vallgren ja Heikki Tandefelt oli eteisessä – hänellä ei ollut sisäänpääsyä kokoukseen, koska oli jo vuosia aikaisemmin eronnut seurasta. Muutosehdotus jäi pöydälle odottamaan seuraavaa kokousta. Myös nuoret – marraskuulaisten ryhmä – olivat tehneet oman ehdotuksensa, joka yllätti jyrkkyydellään, suorastaan fanaattisella muutosvastaisuudellaan. Luonnoksessa ehdotetaan erityisen **kunniatuomioistuimen** perustamista, joka tutkisi ”kolmivuotista diktatuuria” ehdottaneiden seuran jäsenten toimia, ja että näiden tutkimusten johdosta seura muuttaisi sääntöjään niin, että se voisi erottaa piiristään jäseniä, *jotka todistettavasti itsekkäistä syistä ja epärehellisin keinoin ovat koettaneet tehdä tyhjäksi seuran sääntöjenmukaisen olemassaolon.*

Tämän ehdotuksen sanamuodot samoin kuin koko riitaisuuden luonne tuntuu jälkikäteen ajateltuna ennakoivan huolestuttavalla tavalla niitä jännitteitä, jotka muhivat suomalaisessa yhteiskunnassa ja jotka kulminoituivat vuosien 1917-1918 tapahtumiin. Taiteilijapiirien lisäksi taisteltiin myös poliittisella kentällä. Eduskunnassa kiisteltiin esimerkiksi torppari- ja työaikakysymyksestä sekä kieliongelmasta, vastakkain olivat oikeisto ja vasemmisto, tilalliset ja tilattomat, porvaristo ja työväen edustajat.

Kansalaissodan puhjettua alkuvuodesta 1918 joutuivat taiteilijat yllättävään tilanteeseen ja valitsemaan puolensa. Pääsääntöisesti joko vetäydyttiin sivuun sotivista osapuolista tai liittyttiin vapaaehtoisesti valkoisten puolelle – näin menettelivät myös useimmat vasemmistolaisympäristöön osoittaneet taiteilijat. Tähän vaikutti epäilemättä taiteilijoiden näkemys itsestään epäpoliittisena ja sitoutumattomana luokkana, joka kyllä otti kantaa yhteiskunnallisiin asioihin, mutta tosiasiaa vaali omaa vapauttaan. Näin myös Gallen-Kallela ja Sallinen tunnustivat kriisin hetkellä samaa väriä.²⁶

Hyvät ja huonot taiteilijat

Riitojen sävyttämällä 1910-luvulla toteutettiin yhteisnäyttelyitä, kuten esimerkiksi Malmön näyttely vuonna 1914, jossa Gallen-Kallela esiintyi yhdessä Sallisen, Jalmari Ruokokosken ja Valle Rosenbergin kanssa. Suomalaisen taiteen katselmus nähtiin myös Pietarissa vallankumouksen alla keväällä 1917, osallistujina mm. Gallen-Kallela, Järnefelt, Sallinen, Marcus Collin ja Alvar Cawén. Yhteisnäyttelyitä oli tietenkin myös kotimaassa. Vuoden 1914 syysnäyttelyssä Gallen-Kallela antoi ymmärtää avajaispuheessaan, että kaunat nuorten ja vanhojen välillä on jo haudattu. Kuten jo edellä on käynyt ilmi, tämä arvio osoittautui kuitenkin väliaikaiseksi ja täysrähinä puhkesi jälleen seuraavana vuonna.²⁷

Heikki Tandefelt julkaisi 1915 kirjan *Hyvät ja huonot taiteilijat*, esteettis-taidehistoriallisen esseekokoelman jossa tutkiskeltiin ikituoretta kysymystä: Mitä on taide ja millaisia ovat hyvät taiteilijat? Kirjoittaja listaa huonojen taiteilijoiden ominaisuuksia: --- *ettei heidän teoksillaan ole pysyvää estettistä arvoa ja sen tähden, että nämä tavallisesti suurta kuuluisuutta saavuttaneet taiteilijat useimmiten käyttävät kaiken kuuluisuuttaan seuraavan vaikutusvallan sortaakseen aikansa etevimpiä kykyjä --- huonolla taiteilijalla on aina tarmokkaat kasvat ja vaanivat silmät --- Koskaan eivät ole tositaiteilijoita nuo 'suurien' ja 'kansallisten' aiheiden miehet, jotka ikäänkuin lyövät rintoihinsa huutaen: 'Me olemme kansallisia, me olemme suuria' --- niinpä ovatkin epätäiteellisiä, teeskenneltyjä ja usein*

*inhoittavia kaikki ne 'kansalliset' jumal- ja sankarihahmot, joita Saksassa niin runsaasti luotiin viime vuosisadalla. --- Ja samoin käynee vielä kaikille niille tekeleille, joissa 'kansallisten' tai muiden 'aatteiden' avulla on pyritty korvaamaan esteettisten arvojen puutetta.*²⁸

Kansalliset teemat olivat vain yksi näkökulma, jolla Tandefelt teki kätketyn, mutta varsin selväksi tulevan hyökkäyksensä Gallen-Kallelaa vastaan. Sen lisäksi kirjassa mitätöitiin realistiset ja symbolistiset suuntaukset. Hyvän taiteen ominaisuuksiksi kirjoittaja esittää: *Hyvää taidetta on se, joka taiteellisia taipumuksia vailla olevien ihmisten silmissä vaistomaisesti näyttää inhoittavalta.* Tandefelt yhdistää näin tahattomasti Gallen-Kallelan ja Sallisen, joiden molempien taiteen vastaanottoon kuului alussa teosten rumuuden estetiikan ja boheemin asenteen herättämää paheksuntaa.

Kyseinen kirjanen löytyi aikanaan myös Gallen-Kallelan kirjastosta, tosin avaamattomana, mikä lienee ollut tarkoituksellinen valinta. Taiteilija muutti jo kesällä 1915 Kalelaan, maaseudun rauhaan, pois ensimmäisen maailmansodan aiheuttamista levottomuuksista, mutta myös pois pääkaupunkiseudun kuluttavista riidoista. Nämä vuodet jäivät joka tapauksessa Gallen-Kallelan elämään *hyökkäysten, solvausten ja häväistysten vastenmielisenä historiana, pitkänä tapahtumien sarjana, joka kuin käärme kietoutui yhä tiukemmin Gallen-Kallelan sydämen ympärille, kovettaen ja katkerottaen, vieden uskoa lähimmäisiin, jopa moniin taiteilijavereihinkin, ja mikä pahinta: herpaannuttaen ratkaisevasti työkykyä viimeisten vuosikymmenien aikana. Vastenmielisyys kotimaan henkistä ympäristöä kohtaan kasvoi ajoittain suoranaiseksi pakokauhuksi, kalvavaksi tarpeeksi päästä pois, irtautua käärmeen puristuksesta.*²⁹

Matka Yhdysvaltoihin loppuvuodesta 1923 toteutettiin monesta syystä, joista yhtenä keskeisenä Gallen-Kallelan tarve työrauhaan. Kaari Raivion seikkaperäinen selostus taiteilijan Amerikan-vuosista 1923-1926 kertoo taiteilija-identiteetin vähittäisestä palaamisesta, mikä näyttäytyy erityisesti Suur-Kalevalan sivuluonnoksissa. Sen lisäksi syntyi uudenlaista väri-ilmaisua edustavia pieniä Kalevalan maailmaan löyhästi liittyviä teoksia, kuten *Lähteellä* (aik. *Metsästäjä uhrilähteellä*, 1925). Karheasti maalatun teoksen värityksessä on välitöntä kauneutta; metsänsisuksen salaperäinen tummuus saa rinnalleen valovoimaisia ja kirkkaita väriaksenteja: kirkkaanvihreä, valkoinen ja punaruskea. Alkukantaisuus ja mystisyys yhdistyvät maalauksessa poikkeuksellisella tavalla.

Jälkeen päin tarkasteltuna 1910-luku muodostaa jyrkkyydessään ja kahtiajakautuneisuudessaan poikkeavan kauden Suomen taiteen historiassa. Kyse oli kuitenkin vain muutamista henkilöistä, jotka tosin saivat – myös lehdistöä taitavasti hyväkseen käyttämällä – mielipiteilleen ja toimilleen laajaa näkyvyyttä, synnyttäen samalla joukon kuolemattomia anekdootteja.

Gallen-Kallelan ja Sallisen joutuminen eri leireihin oli vahinko, koska molemmat taiteilijat ovat loppujen lopuksi yllättävän lähellä toisiaan niin aiheiden kuin maalaustaiteen problematisoinnin kautta. Nyt nuoremalta polvelta jäi käyttämättä se kokemus, neuvot ja kontaktit, joita Gallen-Kallelalla oli ja joita hän varmaan olisi jakanut mielellään oman aikansa lahjakkaalle nuorelle maalaripolvelle. Samanlaista apua

oli Gallen-Kallela saanut itse aikanaan Edelfeltiltä, johon suhde säilyi aina lämpimänä, niin erilaisia taiteilijoita kuin he olivatkin. Gallen-Kallela pystyi kuitenkin näkemään Sallisen taiteen merkityksen kaikesta eripuraisuudesta huolimatta. Tästä kertoo hänen vuonna 1923 Yhdysvalloissa antamansa haastattelu, jossa taiteilija kertoi suosittellessaan Pittsburghin Carnegie-Instituuttiin Sallisen näyttelyä, *Sallinen on suorastaan nerokas*. Tämä lausunto uutisoitiin näyttävästi myös Suomessa.³⁰

Gallen-Kallelan kokeilut suomalaisen maalaustaiteen modernisoinnissa saivat jatkumon marraskuulaisten teoksissa, joissa värin kvaliteetti ohitti kirjallisen sisällön.³¹ Teosten voima kumpusi kansan ja maan alkuvoimaisuudesta, maanläheisyydestä ja luonnon välittömästä kokemisesta – mikä oli ollut myös Gallen-Kallelan tavoite matkalla kohden puhdasta maalauksellisuutta.

(Endnotes)

- 1 Axel Gallén-Wentzel Hagelstam 21.11.1909. Pusa 1988, s. 52.
- 2 Lukkarinen 2004, s. 163-164.
- 3 Axel Gallén-Wentzel Hagelstam 24.12.1903. Pusa 1988, s. 73.
- 4 Sarje 2000, s. 26.
- 5 Axel Gallén-Johannes Öhquist 3.4.1909. Okkonen 1961, s. 712.
- 6 Okkonen 1961, s. 715.
- 7 Karvonen-Kannas 1993, s. 14.
- 8 Okkonen 1961, s. 714.
- 9 Akseli Gallen-Kallela-Pekka Halonen 3.3.1909. Ilvas 1996, s. 73-75.
- 10 Okkonen 1961, s. 716-717.
- 11 Okkonen 1961, s. 712.
- 12 Okkonen 1961, s. 710.
- 13 Okkonen 1961, s. 718.
- 14 Sama.
- 15 Akseli Gallen-Kallela-Pekka Halonen 3.3.1909. Ilvas 1996, s. 73-75.
- 16 Okkonen 1961, s. 715.
- 17 Ojanperä 2001, s. 96.
- 18 Karvonen-Kannas 1987, s. 8.
- 19 Okkonen 1961, s. 310-313.
- 20 Valkonen 1990, s. 182-183.
- 21 Kappale *Ristiaallokossa* on referoitu pitkälti Annikki Toikka-Karvosen julkaisemattomasta käsikirjoituksesta *Tarvaspään mestari*. Toikka-Karvonen toimi Gallen-Kallelan Museon johtajana vuosina 1961-1979.
- 22 Berliner Tageblatt 8.9.1908. Julk. Okkonen 1961, s. 619.
- 23 Nya Pressen 29.11.1913. Nimim. S T-lt. Okkonen 1961, s. 772
- 24 Eero Snellmanin julkaisemattomat muistelmat. Toikka-Karvosen julkaisemattomasta käsikirjoituksesta *Tarvaspään mestari*.
- 25 Gallen-Kallelan Museon leikearkisto.
- 26 Valkonen 2006, s. 115-117.
- 27 Karvonen-Kannas 1995, s. 11.
- 28 Tandefelt 1915, s. 24, 61, 72, 114.
- 29 Toikka-Karvosen julkaisemattomasta käsikirjoituksesta *Tarvaspään mestari*.
- 30 Raivio 2005, s. 53-55.
- 31 Sarje 2000, s. 22.

Kirjallisuus:

Painamattomat lähteet:

Gallen-Kallelan museon leikearkisto

Erja Pusa: Akseli Gallen-Kallelan Afrikka-kausi 1909-10. Pro gradu -tutkielma, marraskuu 1988.

Annikki Toikka-Karvonen: Tarvaspään mestari, käsikirjoitus.

Painetut lähteet:

Ilvas Juha: *Sanan ja tunteen voimalla. Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä*. Gladius-West Point, Helsinki-Rauma 1996.

Karvonen-Kannas Kerttu: *Akseli Gallen-Kallelan Afrikka 1909-10*.

Tropiikin valo. Gallen-Kallelan Museo 21.2.-31.5.1987. Paino Polar Oy, Helsinki 1987.

Karvonen-Kannas Kerttu: *Paluu Pariisiin 1908-09*. Akseli Gallen-Kallela mannermaan taiteen keskuksissa. Gallen-Kallelan Museo 23.1.-18.4.1993. Kaivopuiston kirjapaino Oy, Helsinki 1993.

Karvonen-Kannas Kerttu: *Suomen taiteen sotavuodet 1905-1915*.

Tyytymättömät muusat: Tyko Sallinen, Åke Mattas ja Heikki Alitalo Akseli Gallen-Kallelan vieraina. Gallen-Kallelan Museo. Kyriiri Oy, Helsinki 1995.

Lukkarinen Ville: *Taiteilija kohtaa luonnossa itsensä – Pekka Halosen maisemat taiteilijan omakuvina*. Suomi-kuvasta mielenmaisemaan.

Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965 / Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3. Karisto Oy, Hämeenlinna 2004.

Ojanperä Riitta: *Elämänvoima*. Pinta ja svyvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920. Ateneumin taidemuseo 8.3.-30.9.2001.

Ateneumin julkaisut no 24. Art-Print Oy, Helsinki 2001.

Okkonen Onni: *Akseli Gallen-Kallela. Elämä ja taide*. WSOY, Porvoo 1961.

Raivio Kaari: *Akseli Amerikassa. Akseli ja Mary Gallen-Kallelan kirjeenvaihtoa vuosilta 1915-1931*. WSOY, Porvoo 2005.

Sarje Kimmo: *Valo ja puhdas maalaus. Sigurd Frosterus taidekriittikkona ja taideteoreetikona*. Sigurd Frosterus. Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903-1950. Kustannusosakeyhtiö Taide.

Finnrekalama Oy, Sulkava 2000.

Tandefelt Heikki: *Hyvät ja huonot taiteilijat*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1915.

Valkonen Olli: *Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan*. Ars Suomen Taide 5. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu 1990.

Valkonen Olli: *Taiteilijat ja maailmansota*. Dukaatti – Suomen Taideyhdistys 1846-2006. Toim. Kallio. WSOY, Porvoo 2006.