

Minun on mentävä eteenpäin

Eva Cederströmin taiteilijuuden muodostuminen

1920- ja 1930-luvuilla

Sandra Lindblom
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
toukokuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Sandra Lindblom		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Minun on mentävä eteenpäin – Eva Cederströmin taiteilijuuden muodostuminen 1920- ja 1930-luvuilla		
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year 12.5.2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 79 + liitteet
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Tutkielma käsittelee Eva Cederströmin (1909–1995) taiteilijuuden muodostumista 1920–1930-luvuilla tarkastelemalla Cederströmin omaelämäkerrallisia kertomuksia ja teoksia. Taidehistorian tapa valikoida tutkimuskohteensa on jättänyt Cederströmin kaltaiset, esittävää taidetta sotienvälisenä aikana tehneet taiteilijat, taidehistoriankirjoituksen marginaaliin. Tutkielma lähestyy Cederströmiä biografisen tutkimuksen keinoin mutta elämäkerrallista lähestymistapaa kriittisesti kommentoiden. Cederströmin teoksia tarkastellaan suhteessa Cederströmin taideajatteluun ja kuvallisen esittämisen traditioihin. Tutkimuskohdetta koskeva tieto tuotetaan kriittisen arkistoaineistoja, kirjallisuutta ja taideteoksia hyödyntävän kuva- ja tekstianalyysin kautta. Tutkielma täydentää, kommentoi ja kritisoi aikaisempaa Cederströmiin ja sotienvälisen ajan taidekenttään keskittyvää tutkimusta sekä taiteilijaelämäkertojen konventioita.</p> <p>Cederström koki taiteilijuutensa kumpuavan perhe- ja sukutaustastaan sekä henkisenä kotiseutunaan pitämältään Terijoelta. Perhe- ja sukutaustan korostaminen ja lapsuusajan mystifioiminen ovat taiteilijaelämäkertojen historian aikana muotoutuneita, nykynäkökulmasta ongelmallisia, konventioita. Cederströmin jätti melko systemaattisesti pois elämäkerrallisista kertomuksistaan tiedon siitä, ettei häntä alkuun hyväksytty taideopiskelijaksi. Hänen 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa Viipurissa suorittamansa taideopinnot eivät olleet ajan käsityksen mukaan yhtä merkittäviä kuin opinnot Suomen Taideyhdistyksen koulussa Ateneumissa. Vuonna 1933 alkanutta aikaansa Ateneumin opiskelijana Cederström piti jopa elämänsä tärkeimpänä, ja monet taideopintojen aikana omaksutut ajatukset toimivat taustavaikuttimina koko hänen uransa ajan. Myös opintojen aikana muodostuneet ystävyys-suhteet ja kontaktit vaikuttivat merkittävästi Cederströmin taiteilijuuden muotoutumiseen. Taidehistoriankirjoitus ei ole käsitellyt taiteilijoiden opiskeluaikaa ja opintomatkoja neutraalisti, vaan myytit neroudesta, omaperäisyydestä ja keskusta–periferia-asetelmasta ovat muokanneet kertomusta.</p> <p>Cederström näki sukupolvensa taiteilijoille tyypilliseen tapaan piirustukset keskeisenä osana taiteellista tuotantoaan. Hänen piirustuksissaan voi nähdä merkkejä miehisten olemusten ihailusta ja nuoren taiteilijanaisten erilaisesta asemasta verrattuna joidenkin miestaiteilijoiden teoksista heijastuviin perheensisäisiin valta-asetelmiin. Kalevala-taide eli 1930-luvulla nousukauttaan, ja Cederströmin klassisoivat Kalevala-teokset kuvastavat Cederströmin tyylillistä kehitystä ja naisnäkökulmaa miestaiteilijoiden suosimaan aiheeseen. Omakuvissaan Cederström viittaa renessanssitaiteen traditioon ja taiteelliseen prosessiin, johon keskittyminen oli Cederströmille ja hänen sukupolvensa taiteilijoille korostetun tärkeää. Omakuvissa on mystiikkaan ja henkisyysviittauksia, ja ne kuvastavat nykynäkökulmasta 1930-luvun taiteilijäkäsityksen miehisyttä.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords taiteilijuus, taidehistoriankirjoitus, biografinen tutkimus, taiteilijaelämäkerrat, naistaiteilijat, 1920-luku, 1930-luku, taidekoulutus, Suomen Taideyhdistyksen koulu, Viipurin Taiteenyttävien koulu, piirustukset, maalaustaide, Kalevala, omakuvat, klassismi		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanin kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Svenska litteratursällskapet i Finland, Holger Frykenstedts stipendiefond on tukenut tutkielman kirjoittamista apurahalla. Osa tutkimustyöstä on tehty syksyllä 2018 osana tutkijaharjoittelua Kansallisgallerialla.

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
Kysymyksenasettelu	2
Teoreettinen viitekehys	4
Aineisto ja menetelmä.....	9
Aikaisempi tutkimus	15
EVA CEDERSTRÖMIN TAITEILIJUUS	20
Isä, suku, karjalaisuus – tarina taiteilijuuden alkulähteistä.....	20
Tyttö, joka halusi taiteilijaksi.....	26
Taideopiskelijana Viipurissa.....	30
Ateneum – “tärkein vaihe elämässäni”	35
Piirtämistä ja opintomatka	41
Uno Alangon oppilaana maalausluokalla	46
William Lönnbergin oppilaana maalausluokalla	49
EVA CEDERSTRÖMIN TAITEEN PIIRTEITÄ	56
Varhaisia piirustuksia.....	56
Sinisävytteinen kalevalainen maailma	59
Omakuvia – renessanssitaiteen piirteitä ja taiteilija työssään	64
JOHTOPÄÄTÖKSET	73
LÄHDELUETTELO.....	80

JOHDANTO

Kuvataiteilija Eva Cederström (1909–1995) tunnetaan parhaiten sinisävyyisistä, kubistisoivista figuratiivisista maalauksistaan. Hänen teoksensa saivat erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla osakseen niin suurta ihailua, että niitä jäljiteltiin ja “Cederströmin sinisestä” tuli kliseinen keskustelunaihe.¹ Cederströmin ura taiteen opettajana on pitkä ja merkittävä. Erityisesti hänen aikansa Suomen Taideakatemian koulussa, yhtenä koulun harvoista naispuolisista opettajista, oli opetusuran huipentuma.² Cederströmille myönnettiin ilmeisesti ensimmäisenä naispuolisena kuvataiteilijana professorin arvonimi, mikä kielii institutionaalista arvostuksesta.³ Haastatteluihin ja sanomalehtiaineistoihin perustuva Riitta Konttisen kirjoittama elämäkerta julkaistiin vuonna 1989 taiteilijan 80-vuotissyntymäpäivän ja retrospektiivisen näyttelyn yhteydessä.⁴

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että Eva Cederströmin taiteilijuudesta olisi paljon tutkimustietoa. Suomessa tutkimus, julkaisut ja näyttelyt ovat keskittyneet niin sanottuun kultakauteen ja toisaalta nykytaiteeseen, minkä vuoksi koko Cederströmin sukupolvea voidaan pitää eräänlaisena väliinputoajana. Sota häiritsi taiteilijasukupolven kouluttautumista, matkustamista ja näyttelytoimintaa. Samalla Cederström jäi useassa

¹ Taiteilijan tyttären Kanerva Cederströmin suullinen tiedonanto lokakuussa 2018. Eva Cederström ilmaisi myöhemmin myös olevansa harmissaan siitä, että hänen maalaustensa kohdalla puhuttiin lähinnä pelkästään sinisestä väristä ja hän koki, että siitä oli puhuttu liikaa. Konttinen 1989, 36. Kritiikeissä viitattiin toisinaan siihen, että Cederströmin teosten katsomista haittasi se, että harrastelijamaalarit jäljittelivät taiteilijan tyyliä niin laajasti.

² Eva Cederström opetti Taideakatemian koulussa vuosina 1965–1974 ja oli kaksi vuotta myös koulun vararehtori. Kyse oli pisimmästä mahdollisesta ajasta, jonka koulussa saattoi opettaa. Konttinen 1989, 80. Koulussa oli 1800-luvulla ollut useita naispuolisia opettajia, mutta 1900-luvun ensimmäiset naispuoliset opettajat olivat vuosina 1947–1949 kuvanveistoa opettanut Essi Renvall, vuosina 1956–1960 opettajana toiminut Tuulikki Pietilä ja Eva Cederström, sekä vuosina 1971–1979 opettajana toiminut Anita Snellman. Kuvataideakatemian historiikissa väitetään, että Snellman oli koulun ainoa naispuolinen opettaja 1970-luvulla, mikä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Lisäksi myös Essi Renvall on päässyt unohtumaan historiikista. Stewen 1998, 12. Anita Snellman, Kansallisbiografia-verkkosivu. Tuulikki Pietilä, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu. Essi Renvall, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu. Cederström piti myös itse 1960- ja 1970-luvun tuotantoaan erityisesti arvossa ja aikakausi oli hyvin esillä Cederströmin retrospektiivisessä näyttelyssä vuonna 1989. Aikakauden teoksia on huomattavissa määrin museokokoelmissa.

³ Arvonimi myönnettiin vuonna 1982 ja Fakta-lehti mainitsee, että kyseessä olisi ensimmäinen naispuoliselle kuvataiteilijalle myönnetty professorin arvonimi. Risto Vainio ”Sinivoittoinen klassikko” Fakta 9/1989. Eva Cederström -näyttelyyn vuonna 1989 liittyvät lehtileikkeet, Amos Rexin arkisto. Myös Tuulikki Pietilälle myönnettiin professorin arvonimi vuonna 1982, joten Pietilä ja Cederström saivat ilmeisesti professorin arvonimen samoihin aikoihin. Tuulikki Pietilä, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu.

⁴ Vuonna 1989 julkaistu elämäkerta on toiminut pääosin myöhempien, muun muassa näyttelyiden yhteydessä julkaistujen tekstien lähteenä. Riitta Konttinen kirjoittaa Eva Cederströmistä esimerkiksi modernistinaisia käsittelevässä Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa -teoksessaan. Konttinen 2017, 258-262.

yhteydessä oman sukupolvensa taiteilijoiden varjoon, esimerkiksi sukupuolensa takia.⁵ 1900-luvun taiteeseen keskittyvät tutkimukset ja näyttelyt ovat suunnanneet katseensa erityisesti abstraktin taiteen kehitykseen, minkä seurauksena Cederströmin kaltaiset esittävää taidetta maallanneet taiteilijat ovat jääneet paitsioon. Vaikka naisten asemaa Suomen taiteen historiassa alettiin nostamaan esiin jo 1980-luvulla, keskittyi tutkimus- ja näyttelytoiminta erityisesti Suomen taiteen kultakauden taiteilijanaisiin. Viime vuosina tutkijat ja taideinstituutiot ovat kuitenkin kiinnostuneet enenevässä määrin 1920–1950-lukujen kuvataiteesta ja ajan taiteilijanaisista, mikä on tehnyt myös Cederströmin taiteen tarkastelusta ajankohtaista.⁶

Kysymyksenasettelu

Miten lähestyä Eva Cederströmiä tutkimuskohteena? Cederströmin taiteeseen perehtyessä huomaa, että hänen taiteelleen keskeiset piirteet – esittävyys ja siniset sävyt – kulkevat mukana aina uran alusta lähtien. Lisäksi Cederströmin vielä 1980-luvulla esittämät ajatukset perinteen ja hengellisyyden merkityksestä tuntuvat liittyvän 1930-luvun taidekeskustelulle ominaiseen ajatteluun.⁷ Cederströmin uran alkuvaiheiden tarkastelu tuntuu siten kertovan

⁵ Tuulikki Pietilä kuvailee lahjoittaessaan grafiikankokoelmansa Tampereen taidemuseolle kokoelman olevan ”eräänlainen muistomerkki siitä taiteilijapolvesta, joka on kaksi kertaa pudonnut väliin. Ensin katkaisi sota koulutusmahdollisuudet, . [!] ja päästessään jatkamaan he olivat jo ikääntyneitä ihmisiä. Sitten heidät sivuuttivat sellaiset voimakkaita linjoja ajavat ryhmät kuin Lokakuun ryhmä. Ne tallasivat jalkoihinsa sellaiset, jotka eivät huutaneet, ja joilla ei ollut puolustajia, – – Hänellä [Pietilällä] ja hänen ikäpolvellaan ei ole enää ambitiesiä tuoda itseään esille.” Lahjoitus pitää koossa Tuulikki Pietilän tuotannon. *Helsingin Sanomat* 16.5.1986.

Konttinen 1989, 96. Vuonna 1933 perustettu Lokakuun ryhmä ei ilmeisesti ollut kovinkaan aktiivinen sodan jälkeen, joten pohdin, että olisiko Pietilä tai haastattelija mahdollisesti sekoittanut Lokakuun ryhmän Maaliskuun ryhmään, jonka edustajat olivat nuorempia kuin Pietilä, kun taas Lokakuun ryhmä kuului hänen kanssaan pitkälti samaan sukupolveen. Suuri osa Cederströmin urasta ajoittuu aikaan, jolloin naisten oli erityisen vaikea päästä esiin taidekentällä. Opetustyöhön ja tilausmuotokuvaan keskittyminen, viestii siitä, ettei Cederströmillä ollut mahdollisuutta elättää itseään pelkällä vapaalla taiteella. Cederströmin ainoa museossa järjestetty yksityisnäyttely, vuoden 1989 retrospektiivinen näyttely, oli varsin suppea.

⁶ Parin viime vuoden aikana naispuolisista modernisteista on ilmestynyt elämäkertoja, kirjallisuutta ja heidän teoksiaan on nähty näyttelyissä. Esimerkiksi Ateneum on pyrkinyt voimakkaammin profiloitumaan museoksi, joka esittää myös modernia taidetta. Vaikka taiteilijanaiset ovat olleet museokentällä esillä voimakkaasti 1990-luvulta lähtien esillä ovat yksittäiset nimet, erityisesti Helene Schjerfbeck, olleet näyttelytoiminnan keskiössä. Ateneumin museajohtajana vuonna 2018 aloittanut Marja Sakari kertoi haluavansa nostaa tulevaisuudessa esiin naistaiteilijoita Ateneumin näyttelytoiminnassa ja hän mainitsi Eva Cederströmin ja Elga Sesemannin liian vähälle huomiolle jääneinä naispuolisina taiteilijoina. Aino Frilander, Ateneumin uusi johtaja Marja Sakari kertoo Helsingin Sanomien haastattelussa, mihin suuntaan hän haluaa museota viedä ja mitä taide hänelle merkitsee – ”Taiteessa on sellainen totuudellisuus, joka välittyy ihmisille”. *Helsingin Sanomat* 2.12.2018.

⁷ ”Odotin heiltä jotain parempaa, jotain henkisempää” Cederström kertoo oppilaisiinsa kohdistamista odotuksista haastattelussa vuonna 1989. Samassa yhteydessä Cederström toteaa, että ”performanssi ja tilataide ovat ohimeneviä muoti-ilmiöitä” viitaten samalla siihen, että taiteen tulee olla jotain aikaa kestävä ja pysyvää.

laajemmin Cederströmin taiteilijuudesta. Samalla Cederströmin uran alkuvaiheista löytyi arkistomateriaalia – päiväkirjoja, omaelämäkerrallisia muistelmia ja kirjeitä – jonka pohjalta aiheesta oli mahdollista saada lisätietoja.

Lähtökohtani oli tehdä Cederströmin uran alkuvaiheisiin 1920- ja 1930-luvuilla keskittyvää biografista tutkimusta, jossa etsisin tietoa Cederströmin uran vaiheista ja toimintaympäristöstä eri lähteiden avulla. Huomasin kuitenkin aineistoihin tarkemmin tutustuessani, että Cederströmin kirjoitukset ja haastattelut eivät aina olleet täysin luotettavia lähteitä. Toisinaan kyse tuntui olevan tietoisesta halusta vaikuttaa omasta taiteilijuudesta välittyvään kuvaan, mutta usein vakiintuneet kertomukset taiteilijuudesta tuntuivat pikemminkin vaikuttavan Cederströmin tapaan hahmottaa itsensä. Näin päädyinkin tarkastelemaan lähteistäni välittyvää kertomusta Cederströmin taiteilijuudesta taiteilijaelämäkertojen kontekstissa, jonka konventioiden tarkastelusta tuli oleellinen osa tutkielmaani.

Cederströmin teoksista ei ole kirjoitettu lähes ollenkaan, ellei lasketa taidekriittikien maalailuvia kuvauksia, joiden sisältö on monimerkityksellistä ja tulkinnanvaraista. 1900-luvun taiteilijoille tyypilliseen tapaan Cederström halusi “antaa taiteen puhua puolestaan” ja kieltäytyi useimmiten kertomasta teoksistaan. Samalla useat taiteilijan uran alkuvaiheen teokset herättävät kysymyksiä niiden syntykontekstista ja suhteesta taiteen historiaan. Esimerkiksi sinisävytteiseltä fantasiamaailmalta näyttävä *Tuonelan joella* vuodelta 1934, saa pohtimaan millaiset tekijät ovat saattaneet vaikuttaa teoksen muotoutumiseen. Vuonna 1937 maalatussa omakuvassa hämmentää puolestaan taiteilijan vaatetus: musta kaapu ja sulalla varustettu hattu.

Pyrin tutkimuksessani tarkastelemaan Cederströmin taiteilijuutta ja taidetta suhteessa aikalaiskontekstiin. Tutkimusprosessin aikana kävi kuitenkin selväksi, ettei sotienvälisen ajan taidekentän keskeisistä toimintatavoista ja toimijoista ollut tarpeeksi tietoa. Kirjallisuus, arkistolähteet ja taideteokset välittivät usein keskenään ristiriitaista kuvaa aikakaudesta ja sen taiteesta. Aikaisempi tutkimus on osoittanut, että ajan taidekenttä syrji naispuolisia toimijoita, mutta on epäselvää, miten nämä mekanismit toimivat ja vaikuttivat Cederströmiin.

Omienkin teostensa kohdalla taiteilija huomauttaa ajan kulumisen vaikutuksesta: ”Joidenkin teosten kohdalla huomaa: ei tämä kestäkään” Riitta Pyysalo, Intohimo työhön. *Suomen Kuvalehti* 10.11.1989.

Tutkimukseni muotoutui siten vastaamaan seuraaviin tutkimusprosessin aikana esiin tulleisiin kysymyksiin:

Millaisena kertomuksena Eva Cederström hahmotti taiteilijuutensa ja mitkä tekijät vaikuttivat Cederströmin taiteilijuuden muotoutumiseen?

Millaisia näkökulmia Cederströmin tutkiminen voi tarjota yleisemmin taiteilijuuteen liittyviin elämäkerrallisiin kertomuksiin?

Miten Cederströmin teosten voidaan nähdä liittyvän Cederströmin taidekäsitteisiin ja laajemmin kuvallisen esittämisen traditioihin?

Teoreettinen viitekehys

Lähestymistapani tutkimuskohteeseeni on empiirinen, mutta samalla haluan reflektoida niitä teoreettisia oletuksia, joita käytännöllisesti suuntautuneen tutkielmani taustalta löytyy.⁸ Teorian ja käytännön suhde taidehistoriassa on ylipäänsä ongelmallinen. Tieteenalan vakiintuneiden käytänteiden ja tradition takana vaikuttavista teoreettisista oletuksista puhutaan ja kirjoitetaan yllättävän vähän.⁹ Toisaalta teoria saattaa toimia liiankin voimakkaasti tutkimuskohteen tarkastelua ohjaavana tekijänä, jolloin tutkija jättää kysymättä, miten hyvin teoria varsinaisesti vastaa havaintoja.¹⁰

Tutkimuskohteeni jääminen aikaisemmassa tutkimuksessa vähäiselle huomiolle, liittyy tapaan, jolla tieteenala valikoi tutkimuskohteensa. On oleellista huomata, että taidehistoriallinen tutkimus on keskittynyt pieneen osaan mahdollisista tutkimuskohteista,

⁸ Näennäisen ”epäteoreettiseen” lähestymistapaan ja ”käytännöllisyyteen” sisältyy aina jonkinlaisia teoreettisia oletuksia. Esimerkiksi Mieke Balin mukaan teoria voidaan nähdä tutkijan tapana olla vuorovaikutuksessa tutkimuskohteensa kanssa. Kuusamo 2018, 91. Pyrkimykseni on olla itsereflektiivinen ja analysoida kriittisesti oman tutkimustoimintani lähtökohtia. Itsereflektiivisyydestä ks. Seppänen 2005, 26.

⁹ Taidehistoriassa tutkimuskohde on tapana esittää jonakin tieteenalan teoriasta ja metodologiasta eroteltavissa olevana yksikkönä, vaikka tutkimuskohde ja teoria liittyvät kiinteästi toisiinsa ja ovat vaikuttaneet toistensa muotoutumiseen. Esimerkiksi taidehistorian yliopisto-opetuksessa teorian ja metodologian opetus on ollut tapana erotella omaksi erillisistä kursseista koostuvaksi kokonaisuudeksi, johon tutustutaan vasta taidehistorian kaanoniin perehtymisen jälkeen. Iversen & Melville 2010, 5-8. Monet taidehistorian peruskäsitteet, kuten tyylihistorialliset käsitteet (esim. modernismi), ovat epämääräisiä ja teoreettisilta lähtökohdiltaan ongelmallisia. Iversen & Melville 2010, 1-2.

¹⁰ Kuusamo 2018, 95.

vaikka tieteenalan tutkimuskenttä on jatkuvasti laajentunut.¹¹ Tutkimuksen kasaantuminen tiettyihin teoksiin, taiteilijoihin ja ilmiöihin antaa helposti puutteellisen ja vääristyneen kuvan kokonaisuudesta.¹² Lisäksi tutkimus on systemaattisesti keskittynyt taiteen hierarkiassa hyvässä asemassa olevaan taiteeseen, jolloin tutkimus harvemmin kyseenalaistaa vakiintuneita oletuksia.¹³ Usein ennakkoluulot ovat vaikuttaneet siihen, että joitain aiheita on saatettu jättää kokonaan tutkimuksen ulkopuolelle.¹⁴ Kokonaisia aikakausia ja ilmiöitä on anakronistisesti tuomittu vähemmän kiinnostaviksi, ilman että niitä olisi pyritty näkemään oman aikansa ajattelun kontekstissa.¹⁵ Tieteenalan sisällä on käyty kriittistä keskustelua tutkimuksen hiljaisista prosesseista, mutta tämä ei ole muuttanut käytäntöjä täysin.¹⁶

Muutosta on todennäköisesti haitannut se, että arvottaminen ja hierarkiat ovat keskeinen osa taidekentän rakenteita ja taidehistoriankirjoituksen historiaa.¹⁷ Taiteen historia hahmotetaan

¹¹ Kansainvälisesti tutkimus keskittyy kanonisoituihin, maailmantaiteen historian kannalta merkittävänä nähtyihin nimiin, joihin ei kuulu suomalaisia taiteilijoita. Suomen taiteen historian tutkimus keskittyy puolestaan yksittäisiin, Suomen taiteen historian kannalta merkittävänä nähtyihin taiteilijoihin. Taidehistorian tieteenalalla ei tehdä Suomessa systemaattisia tutkimuskatsauksia, joissa selvitettäisiin mistä aiheista ja taiteilijoista puuttuu tutkimusta. Tutkimushankkeiden tarpeellisuutta perustellaan kuitenkin yleensä sillä, että aikaisemmassa tutkimuksessa on jätetty huomioimatta tiettyjä taidehistorian alueita.

¹² Erkki Anttonen pohtii väitöskirjassaan, missä määrin hänen tutkimuksensa tulisi käsitellä myöhempään kehitykseen vaikuttaneita, mutta määrällisesti marginaalisia, ilmiöitä ja missä määrin yleisiä, mutta tutkimusajankohdasta käsin vähemmän kiinnostavina näyttäytyviä ilmiöitä. Riitta Nikula on pohtinut samalla tavoin, että tutkimus on keskittynyt uusina ja jännittävinä pidettyihin ilmiöihin, kun taas yleisissä pidetyt ilmiöt ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Anttonen 2006, 9-10. On ilmeistä, että tutkimustiedon keskittyminen poikkeuksellisena nähtyyn ei palvele kokonaisuuden ymmärtämistä.

¹³ Myös uusia tutkimuskohteita tuodaan tutkimuksen piiriin sillä perusteella, että ne liittyvät johonkin taiteen kentällä entuudestaan merkittävänä nähtyyn. Esimerkiksi taidehistoriallisen tutkimuksen piiriin tuotujen taiteilijanaisten tuotannon merkityksellisyyttä on ollut tapana rakentaa arvostettujen miestaiteilijoiden tuotannossa nähtyjen merkitysten varaan. Frederickson 2003, 4.

¹⁴ Kuusamo 2018, 94.

¹⁵ Esimerkiksi 1800-luvun lopun arkkitehtuurityylejä, myöhäisempireä ja ”kertaustyylejä”, tarkasteltiin pitkään 1900-luvun modernistisesta näkökulmasta. 1800-luvun suuntaukset tuomittiin sen nojalla ”rappiotyyleiksi” ja tutkimuksellisesti vähemmän kiinnostaviksi. Tällainen tapa lähestyä tutkimuskohdetta on kuitenkin epähistoriallinen, eikä se pyri näkemään tutkimuskohdetta oman aikansa kontekstissa. Lukkarinen 1998, 36-37.

¹⁶ Taidehistorian tutkimuskentän voidaan nähdä laajentuneen erityisesti 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä juuri alan sisällä käydyn kriittisen keskustelun ansiosta. Toisaalta jo Lars Petterssonin puukirkkoihin keskittynyt tutkimus oli oman aikansa taidehistoriankirjoituksen konventioihin kriittisesti suhteutuvaa tutkimusta. Ville Lukkarisen suullinen tiedonanto toukokuussa 2019. Erityisesti feministinen taidehistoria on kritisoinut tapaa, jolla taidehistoria on perinteisesti rakentanut myyttejään ja hierarkioitaan. Suominen-Kokkonen 1998, 151-153. Viljo 1999, 32-33. Viljo 1999b, 34.

¹⁷ Hierarkiat ovat keskeinen osa esimerkiksi taidekauppaa, museotoimintaa ja nykyaidekenttää, joten näiden arvot ja intressit ovat siten myös yhteydessä tutkimukseen. Hierarkioiden hylkääminen vaatisi radikaalia muutosta. Pollock 2003, 6-9. Lukkarinen 1998, 44. Tutta Palin kertoo, että vielä 1980-luvulla esteettinen arvottaminen nähtiin erittäin keskeisenä osana taidehistorioitsijan työtä. Palin 2020, 116. Jo jonkin ilmiön tuominen tutkimuksen piiriin on nähtävissä arvottavana tekona, mikä tekee tutkimustoiminnasta lähtökohdiltaan arvottavaa. Iversen & Melville 2010, 9. Taidekentän hierarkkisuus ja yksilökeskeisyys näkyy esimerkiksi tavassa, jolla käytännössä erittäin kollektiivisesti syntyneet teokset, kuten suurikokoiset veistokset tai installaatiot, on tapana nähdä yhden tekijän teoksena.

ja esitetään usein merkittävistä taiteilijoista ja teoksista koostuvana kaanonina, eli hierarkiana.¹⁸ Ajatus taiteen historian aikana ilmenneistä luovista poikkeusyksilöstä – taiteilijaneroista – on saanut näkemään pienen joukon taiteilijoita muita tärkeämpänä.¹⁹ Asetelma on ongelmallinen, sillä luonnolliseksi väitetty kaanon heijastelee kyseenalaisia arvoja. Feministinen taidehistoria on esimerkiksi nostanut esiin sen, että hierarkian huipulle on historiallisesti hyväksytty vain valkoisia miehiä.²⁰ Naispuolisiin taiteilijoihin keskittyvä tutkimus onkin joutunut pohtimaan, millaisia toimintatapoja, käsitteitä ja kategorioita se käyttää.²¹ Taiteilijanainen-käsite pyrkii kyseenalaistamaan oletusta taiteilijuudesta miehisenä kategoriana.²²

Yhden taiteilijan elämään ja teoksiin keskittyvä biografinen tutkimus on yksi taidehistorian perinteikkäimmistä muodoista. Perinteisesti elämäkerrallista kirjoittamista on käytetty sankarimyytten luomiseen ja taiteen mystifioimiseen.²³ 1900-luvun strukturalistiset ja jälkistrukturalistiset teoriat kyseenalaistivat ajatuksen tekijästä teoksen merkityksen määrittäjänä ja myöhemmin koko tekijä-käsitteen, minkä seurauksena biografisen tutkimuksen tekeminen näyttäytyi epämielekkäänä.²⁴ Elämäkerrallista lähestymistapaa

¹⁸ Kaanon tarkoittaa jälkikäteen luotua kulttuurista tai poliittista identiteettiä legitimoivaa rakennetta, jolla kerrotaan tarinaa identiteetin alkulähteistä. Siirtyessään uskonnollisista yhteyksistä akateemiseen yhteyteen, kaanon vakiintui tarkoittamaan akateemisen yhteisön ja sivistyneistön käsitystä parhaasta taiteesta. Kaanon näyttäytyy luonnollisena ja universaaleja arvoja edustavana, vaikkei se ole sitä. Pollock 2003, 3-4. Feministinen taidehistoria on kritisoinut kaanonin taidehistorian hahmottamisen rakenteena ja ehdottanut siitä luopumista. Taidehistorian kaanon heijastelee niitä arvoja, jotka ovat historiallisesti jättäneet naiset kaanonin ulkopuolelle. Frederickson 2003, 2.

¹⁹ Neromyyteistä on vaikea luopua, sillä niihin liittyy taloudellisia intressejä ja niitä käytetään vallankäytön välineenä. Koskinen 2006, 9-56.

²⁰ Pollock 2003, 4, 9. Sukupuoli on myös läsnä tavassa, jolla taidetta arvotetaan, sillä feminiinisenä pidettyjä genrejä ja aiheita on pidetty vähemmän arvokkaina. J. Vuori 2012, 681.

²¹ Feministinen taidehistoria on problematisoinut käsityksen naispuolisten taiteilijoiden kategoriasta. Naisten käsitteleminen erityisryhmänä voi pahimmillaan korostaa miehisyyttä taiteilijuuden normina, vaikka sen tarkoitus on ohjata huomio taidekentän sukupuolittuneisiin rakenteisiin. Suominen-Kokkonen 1998, 159-160. Intersektionaalinen feminismi korostaa, että sukupuoli ei ole ainoa yksilöä määrittelevä tekijä, ja että taiteilijana toimineet naiset eivät ole yhtenäinen ryhmä. Esimerkiksi etnisyys, seksuaalisuus ja luokka ovat muita sukupuolen kaltaisia määrittäviä tekijöitä. J. Vuori 2012, 679, 682. Intersektionaalinen feminismi ks. Saarikangas 2006, 18-20. On perusteltu väittää, että taiteilijanaisilla oli enemmän yhteistä aikansa miestaiteilijoiden kuin muina aikakausina eläneiden taiteilijanaisten kanssa, joten taiteilijanaisten kategoria on tavallaan ongelmallinen. Frederickson 2003, 8.

²² Vanhemmissa teksteissä – esimerkiksi tässä tutkimuksessa käyttämissäni arkistoaineistoissa – käytetään ilmaisuja kuten naismaalari ja naistaiteilija ja näiden ilmaisujen käytön on uskottu tuovan mukanaan monia niihin historiallisesti liitettyjä ennakkoluuloja ja merkityksiä. Taiteilijanainen-käsite on käänös englanninkielisestä artist women käsitteestä, jonka puolesta erityisesti Griselda Pollock on viime vuosina puhunut.

²³ Biografisen taidehistoriallisen kirjoittamisen voidaan nähdä alkavan jo Giorgio (1511–1574) Vasarin Taiteilijaelämäkertoista (1550, 1568). Palin 2013, 37.

²⁴ Palin 2013, 37. Krauss 1986, 4. Suominen-Kokkonen 2013, 9.

hyödynnettiin kuitenkin edelleen populaarimmissa taidehistoriallisen kirjoittamisen muodoissa.²⁵ 1970- ja 1980-luvuilla alkaneessa taiteilijanaisten tutkimuksessa on vahva biografinen suuntaus, joka kumpusi sukupuolentutkimuksen tieteenalan kiinnostuksesta elämäkerrallisia kertomuksia kohtaan.²⁶ Feministinen taidehistoria loi kuitenkin feministisiä sankaritarinoita kritisoidessaan perinteisiä maskuliinisia myyttejä.²⁷ Muilla tieteenaloilla viime aikoina yleistynyttä tapaa tarkastella elämäkerrallisia lähteitä subjektiivisina kertomuksina on hyödynnetty taidehistoriassa rajallisesti.²⁸

Pyrin omassa tutkielmassani tekemään kriittistä biografista tutkimusta, jossa tarkastelen erityisesti taiteilijaelämäkertoihin liittyviä myyttejä.²⁹ Analysoin kriittisesti niitä tapoja, joilla taiteilijaelämäkertoja on kirjoitettu. Pyrin lisäksi tunnistamaan niitä taiteilijuuteen ja taiteeseen liittyviä olettamuksia, jotka toimivat taustavaikuttimina, kun biografisessa tutkimuksessa hahmotetaan syys–seuraus-suhteita.³⁰ Tarkastelen sukupuolta yhtenä tutkimuskohteeseeni vaikuttaneena tekijänä. Taiteilijayksilöön keskittyvä tutkimus on minulle tapa hahmottaa laajempia taidekentän ja taidehistoriankirjoituksen ilmiöitä.³¹ Korostan tutkimuksessani feministisen teorian mukaisesti yhteisöllisyyttä, vuorovaikutussuhteita ja verkostoja.³²

²⁵ Näyttelykatalogiteksteissä biografisesta lähestymistavasta ei missään vaiheessa luovuttu. Palin 2013, 37.

²⁶ Käytännössä tämä näkyi esimerkiksi omaelämäkerrallisten tekstien, päiväkirjojen ja kirjeiden tutkimuksena sekä elämäkerrallisten tekstien keräämisestä ja tuottamisena. Varhainen sukupuolentutkimus kiinnostui yksityisen poliittisuudesta. J. Vuori 2012, 679. Taiteilijanaisiin kohdistuva elämäkerrallinen tutkimus on perusolettamuksiltaan ristiriidassa tekijän asemaa kyseenalaistavien strukturalististen ja jälkistrukturalististen teorioiden kanssa. Sukupuolentutkimuksesta kiinnostuneet taidehistorioitsijat pohtivat jopa, että saattoiko olla kokonaan sattumaa, että kysymys tekijyydestä kyseenalaistettiin samaan aikaan, kun feministinen taidehistoria halusi puuttua naisten asemaan taidehistoriankirjoituksessa. Frederickson 2003, 6.

²⁷ Feministinen taidehistoria on luonut omia sankarimyyttejä, joilla on haluttu korvata miehisiä kertomuksia taiteilijaneroudesta. Griseld Pollock esittää, että feministisen taidehistorian luomia myyttejä tulisi tarkastella tutkimusperinteen puitteissa itsekriittisesti. Pollock 2003, xiii-xiv, 8.

²⁸ Sukupuolentutkimus siirtyi tarkastelemaan elämäkerrallisia kertomuksia subjektiivisina narratiiveina. J. Vuori 2012, 679-680. Tutta Palin ja Marja-Terttu Kivirinta ovat tutkineet elämäkerrallisia lähteitä juuri subjektiivisina kertomuksina, joihin esimerkiksi taiteilijan julkisuuskuva on voimakkaasti vaikuttanut. Palin 2013, 36-49. Kivirinta 2014, passim.

²⁹ Biografinen tutkimus antaa lähtökohtia sankarimyyttien dekonstruoimiseen. On hämmäntävää, että tätä ei nosteta enempiä esiin, silloin kun perustellaan biografisen tutkimuksen tarvetta.

³⁰ Taiteen on tosinaan nähty absurdeillakin tavoin kumpuavan suoraan henkilöhistoriasta. Krauss 1986, 25, 29. Taiteilijan, aikakauden ja taidekentän välisiä yhteyksiä olisi hyvä tarkastella moniulotteisena ilmiönä. Suominen-Kokkonen 1998, 151-153, 155.

³¹ Lähdeaineistot on yleensä järjestetty tietyn henkilön ympärille, joten usein taidehistoriaa on helpompi tutkia yksilöiden kautta. Palin 2013, 38. Yksilöitä on kuitenkin mahdollista tarkastella osana laajempia ilmiöitä.

³² Feministinen taidehistoria korostaa yhteisöllisyyttä taiteilijanaisten toiminnan edellytyksenä. Frederickson 2003, 4. Samaa lähestymistapaa voisi hyvin käyttää myös miestaiteilijoiden tutkimuksessa.

Yksilöihin keskittyvä tutkimus on myös perinteisesti ollut yhden tekijä taideteosten tutkimusta ja keskeisen tuotannon määrittämistä.³³ Teosten merkityksiä on etsitty taiteilijan intentiosta, henkilöhistoriasta, tiedostamattomista pyrkimyksistä tai aatehistoriallisesta ja sosiaalisesta kontekstista.³⁴ Tarkastelen taideteoksia tutkielmassani osana laajempaa kuvallisen esittämisen traditioita, mutta myös suhteessa biografisen tutkimuksen kautta välittyvään kuvaan Cederströmin taidekäsityksestä.³⁵ Tarkastelen taiteilijamonografioille vakiintuneeseen tapaan elämää ja teoksia kahtena kronologisesti ja temaattisesti etenevänä, toisistaan erillisenä kokonaisuutena, joiden välillä on yhteyksiä.³⁶

1900-luvun taidetta on ollut tapana tarkastella erityisesti modernismi-käsitteen kautta, vaikka käsitteeseen liittyy monia keskeisiä ongelmia. Historiallisesti modernismi on saanut 1900-luvun kuvataiteen näyttäytymään yhtenäisenä, abstraktiin taiteeseen huipentuneena kehityskaarena.³⁷ Taiteen uudistaminen, edelläkävijyys, alkuperäisyys ja omaperäisyys ovat näyttäytyneet modernismin näkökulmasta taiteen ihanteina.³⁸ Käsitteeseen sisältyy ennakkoluuloja esittävää ja taiteen historiaan viittaavaa taidetta kohtaan.³⁹ Modernismi tuomittiin 1900-luvun alun klassismia ylistävissä diktatuureissa rappiotaiiteeksi, mikä on osaltaan vaikuttanut sen myöhemmässä taidehistoriankirjoituksessa saamaan myyttiseen

³³ Perinteisesti on ajateltu, että taidehistoria tutkii taideteoksia ja erottuu tätä kautta historiallisia ilmiöitä tutkivista historioitsijoista. Lukkarinen 1998, 52-53. Osa tutkijoista on nähnyt taideteokset jopa taiteilijamonografioiden ensisijaisena tutkimuskohteena. Palin 2013, 37.

³⁴ Lukkarinen 1998, 39-40. Viljo 1999b, 35. Fried 1990, 64.

³⁵ Aikaisempi taidehistoriallinen tutkimus johdatteli esimerkiksi pohtimaan teosten kautta hahmottuvaa taiteilijan ja kuvauskohteen välistä suhdetta, teosta suhteessa sen syntyhetkeen, teoksen suhdetta tekijäänsä, teoksen suhdetta tietyn genren traditioon ja teoksessa käytettyjen taiteellisen keinojen suhdetta kuvallisen esittämisen konventioihin. esim. Koerner 1993, 3-33. Fried 1990, 53-84.

³⁶ Esimerkiksi Riitta Konttisen kirjoittama Helene Schjerfbeck elämäkerta ja Hanna-Reetta Schreckin kirjoittama Ellen Thesleffin elämäkerta noudattelevat tätä rakennetta, jossa teksti rakentuu elämä ja teokset - jaottelun ympärille.

³⁷ Modernismi näyttäytyy helposti yhtenäisenä ajattelutapana, vaikka mielekkäämpää olisi ilmiön monimuotoisuuden takia puhua modernismeista. Modernismia on pidetty liikkuvana ja erityisen vaikeasti määriteltävänä käsitteenä. Käsitettä on pidetty ristiriitaisena, mutta hankala suhde traditioon ja halu suunnata eteenpäin ovat näyttäytyneet modernismin keskeisinä piirteinä. Susanna Aaltonen nostaa esiin, että esimerkiksi eri maissa ja taiteenlajien piirissä nähtyjä tendenssejä voisi tarkastella keskenään erilaisina modernismeina. Aaltonen 2010, 13-14. Juhana Lahti korostaa, että modernismi-käsite on arkkitehtuurin saralla saanut tarkastelemaan monipuolista ilmiötä suurena jatkumona. Omassa väitöskirjassaan Lahti päätyy käyttämään käsitteellisestä näkökulmasta yhtä modernismia, jonka ”monimielisyys ja kiistanalaisuus” sekä suhteellisuus ovat osa modernismin määritelmää. Lahti 2006, 31-32.

³⁸ Modernismi-käsitettä on 1930-luvun loppupuolelta lähtien käytetty kuvataiteessa kokoavana terminä radikaaleille ja heterogeenisille 1800-luvun lopulta lähtien syntyneille liikkeille. Teittinen 2009, 27. Koska jonkin asian uudeksi julistaminen on keskeinen osa modernistista taidepuhetta joitain asioita ei ehkä olekaan haluttu nähdä osana historiallisia jatkumoa. Kivirinta 2013, 15.

³⁹ Modernismi-käsite on jälkikäteen liitetty niin voimakkaasti abstraktiin taiteeseen, että esittävä modernismi on näyttäytynyt vaikeasti mielletävänä ja ajastaan jäljessä olevana taiteena. Lukkarinen 2007, 27.

asemaan.⁴⁰ Suurinta osaa Suomen 1900-luvun alun kuvataiteesta ei voida pitää kovinkaan modernistisena. Taidehistorialla on kuitenkin ollut tapana asettaa Suomen taiteen ilmiöt osaksi kansainvälisen taidehistorian kertomusta silloinkin, kun ne sopivat sinne huonosti.⁴¹

Modernistisen näkökulman ongelmallisuutta nostettiin erityisesti esiin postmodernismin myötä. Monet ongelmalliseksi osoittautuneet ajatusmallit, kuten modernismin tapa hahmottaa alkuperäisyys ja omaperäisyys, ovat tästä huolimatta jatkaneet elämäänsä.⁴² Suomalaiseen sotienväliseen kuvataiteeseen keskittyvä tutkimus on pyrkinyt ratkaisemaan modernismi-käsitteen ongelmia laventamalla sen määritelmää, mutta tässäkin tuntuu olevan omat ongelmansa.⁴³ Koska modernistinen lähestymistapa näyttää marginalisoineen juuri Cederströmin kaltaiset esittävää ja historiaan viittaava taidetta tehneet taiteilijat, en käytä modernismi-käsitettä tutkimuskohteeni tarkasteluun. Reflektoin kuitenkin tutkielmassani erilaisten modernismiin liitettyjen ajatusmallien suhdetta tutkimuskohteeseeni.

Aineisto ja menetelmä

Tutkielmani lähti liikkeelle aikaisemmin tutkimattomasta arkistokokonaisuudesta, jota Kansallisgalleria ehdotti tutkimuskohteeksi osana tutkijaharjoitteluohjelmaansa.⁴⁴ Kokonaisuudessa kiinnostavaksi havaitsemani, taiteilijan uran alkuun liittyvät aineistot suuntasivat tutkielman rajausta ja muun aineiston keräämistä. Eva Cederströmin arkiston

⁴⁰ Anttonen 2005, 22. Tämä vaikutti sodan jälkeen muodostuneeseen kuvaan 1900-luvun alkupuolen taidehistoriasta ja kuvaa vahvistettiin myös nykytaiteen kentällä, esimerkiksi documenta esitteli alkuun 1920- ja 1930-luvun avantgardea.

⁴¹ Lukkarinen 1998, 28-33.

⁴² Omaperäisyyden ja edelläkävijyyden käsitteet on erityisesti 1980-luvulta lähtien kyseenalaistettu, ja tutkimus on todennut, että avantgardistit ja modernistiset ”taiteilijanerot” voidaan mieltää jäljittelijöiksi. Krauss 1986, 156-160. Modernistiset käsitykset ovat kuitenkin monissa, etenkin populaaritieteellisissä yhteyksissä, jatkaneet elämäänsä kuin niitä kohtaan esitettyä kritiikkiä ei olisi koskaan ollutkaan. Kuusamo 2018, 90.

⁴³ Esim. Erkki Anttonen määrittelee väitöskirjassaan modernismin formalistisiksi periaatteiksi ja taidetta taiteen vuoksi -asenteeksi. Modernismi-periodikäsitteen jälkeen Anttonen nostaa esiin muun muassa tyylikäsitteet klassismi, realismi ja uusasiallisuus, joiden suhde modernismiin ja toisiinsa vaikuttaa kuitenkin epämääräiseltä. Anttonen 2006, 7, 13, 193-222. Väitöskirja rakentuu ainakin osittain moderni-kansallinen-jaottelun kautta, mutta lähestymistapa ikään kuin silottelee samalla eri modernismien, kuten ekspressionismin ja klassismin, välisiä konflikteja. Samalla voimme kysyä, kuinka hyödyllinen käsite modernismi on, kun kyse on laajasta, epämääräisestä ja ristiriitaisesta käsitteestä.

⁴⁴ Tutkimukseni suuntautui siten sellaiseen aiheeseen ja aineistoon, jonka tutkimukselle oli tilausta. Tutkimusaihetta ehdotettiin FNG Resources -sivustolla, jossa on lueteltuna ehdotettuja tutkimuskohteita ja heihin liittyviä, Kansallisgallerian kokoelmista löytyviä tutkimattomia aineistoja. FNG Resources -verkkosivu. Tutkielmani suuntautuminen Eva Cederströmiin liittyi myös siihen, että olin nähnyt Eva Cederströmin teoksia näyttelyissä ja kiinnostunut niistä. Toisaalta olin myös kiinnostunut tutkimaan ehdotettuun aineistoon kuuluvaa päiväkirja-aineistoa, sillä uskoin sen tuovan kiinnostavalla tavalla esiin taiteilijan oman näkökulman.

osaset, muualta löytämäni arkistoaineistot, kirjallisuus ja taideteokset muodostavat siten yhdessä tutkielmani aineiston, ja olen lisäksi saanut tutkimusta tukevia suullisista tiedonantajia.

Eva Cederströmin arkiston kiinnostavinta sisältöä olivat taiteilijan itsemäärittelyyn liittyvät aineistot, eli erityisesti päiväkirjamerkinnot ja omaelämäkerralliset muistiinpanot.⁴⁵ Onnistuin kuitenkin löytämään mainintoja tutkimuskohteestani myös instituutioiden tuottamista arkistoaineistoista, kuten taidekoulujen matrikkeleista, sukututkimusaineistoista ja sanomalehtikirjoituksista.⁴⁶ Näiden kahden erilaisen aineistolähteen kautta pääsin arvioimaan taiteilijan kertoman tarinan ja muiden tahojen tuottamien dokumenttien välisiä eroja.

Arkistoaineistojen tulkinnassa tein oletuksen, että myös tekstien ja kuvien asettuminen osaksi kokonaisuutta oli merkityksellistä. Tulkitsin erityisesti vihkojen sisäkansien ja ensimmäisten sivujen tekstit ja kuvat eräänlaisiksi motoiksi, symboleiksi tai erityisen merkityksellisiksi sisällöiksi.⁴⁷ Samalla tein oletuksen, että esimerkiksi yksittäiset valokuvat saattoivat aikana, jolloin valokuvaus oli harvinaisempaa kuin nykyään, olla eräänlaisia merkityksellisiä muistoesineitä.

Suuri osa Cederströmin taidetta koskevista huomautuksista on peräisin hänen vuosina 1937–1942 pitämästään päiväkirjasta, jonka voidaan nähdä asettuvan osaksi 1800-luvulla yleistynyttä intiimin päiväkirjakirjoittamisen perinnettä. Hetkellisyys ja tunnustuksellisuus ovat tyypillisiä tälle genrelle, joka on koettu korostetun feminiiniseksi.⁴⁸ 1920- ja 1930-lukujen kontekstissa päiväkirjan pitäminen oli erityisesti nuorille tytöille tyypillinen harrastus, jota jopa ylenkatsottiin.⁴⁹ Tove Jansson tuntuu olleen tietoinen tästä, sillä hän

⁴⁵ Arkistoaineistojen luenta vaati alkuun erityisesti Eva Cederströmin käsialan opettelua, jonka luenta ei kuitenkaan sujunut ongelmitta. Olen jättänyt tutkielmassa käyttämissäni sitaateissa myös näkyväksi sen, että en aina ole saanut selvää päiväkirjamerkintöjen kaikista osista. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että olen lisännyt sitaatteihin sulkeisiin kysymysmerkkejä.

⁴⁶ Kyse oli erityisesti Suomen Taideyhdistyksen koulun oppilasluetteloista, Viipurin Taiteenystävien koulun matriikkelista, Kansalliskirjaston digitoiduista sanomalehtiaineistoista ja Suomen sukututkimusseuran HisKi-aineistoista.

⁴⁷ En tullut aluksi ajatelleksi, että esimerkiksi jonkin lausahduksen löytyminen vihon sisäkannesta tai avaussivulta voisi tarkoittaa jotain aineiston tulkinnan kannalta. Päädyin kuitenkin siihen, että vihkojen sisäkansien ja ensimmäisten sivujen täyttäminen lausahduksilla ja kuvilla ei ollut sattumanvaraista, vaan eräänlaista itselle kuuluvien esineiden personoimista ja itsensä määrittelyä. Myös Riitta Konttinen pitää Cederströmin tapaa koostaa leikekirjansa merkittävänä. Konttinen 1989, 9.

⁴⁸ Perämäki 2020, 30-33.

⁴⁹ Kaarninen 1995, 177.

kirjoitti vuonna 1932 päiväkirjaansa päivänkirjan kirjoittamisen kuuluvan “tunteellisille koulutyöille” ja aikovansa lopettaa kirjoittamisen.⁵⁰ Cederströmin käytti päiväkirjaansa tunteidensa ja ajatustensa käsittelyyn sekä elämänkulkunsa dokumentoimiseen. Päiväkirjan sota-aikaan kirjoitettuja osioita on myöhemmin sensuroitu, mikä viittaa päiväkirjan mieltämiseen osittain julkiseksi dokumentiksi. Taiteestaan Cederström kirjoittaa lähinnä monimerkityksellisiä sivuhuomautuksia, joten päiväkirjan käyttäminen taiteesta kertovana lähteenä on vaatinut tulkintaa. Kiinnitän huomioita siihen, miten Cederström kirjoittaa ja millaisia ilmaisuja hän käyttää, ja teen tämän pohjalta tulkintoja tutkimuskohteestani.⁵¹

Toinen erityisen suuressa määrin hyödyntämäni lähde ovat Cederströmin julkaisemattomat omaelämäkerralliset muistiinpanot, joissa taiteilija hahmottelee, todennäköisesti 1960-luvun lopussa, uransa alkuvaiheita. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa on sellaisia tietoja, jotka eivät ole päätyneet vuoden 1989 elämäkertaan, ja lisäksi näiden kahden omaelämäkerrallisen kertomuksen painotuksissa on joitakin eroja. Julkaisemattomissa omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa on jossain määrin päiväkirjanomaista tunnustuksellisuutta, joka puuttuu elämäkerrasta. Myös Amos Anderssonin taidemuseossa vuonna 1989 järjestetystä näyttelystä kertovat aineistot valaisivat taiteilijan näkemyksiä taiteestaan ja urastaan.⁵²

Näiden lisäksi käytän lähteenäni Cederströmin opiskeluaikojen vihkoja. Ne tarjosivat tietoa opetuksen sisällöistä, ja yhdestä vihosta löytyi lisäksi kuvaus maalausluokan opiskelijoiden ajanvietosta. Sven Grönvallin arkistosta löytämäni kirje, oli harvoja lähteitä Cederströmin Ateneum-opintojen alkuvaiheista 1930-luvulla. Myöhemmät kirjeet antoivat puolestaan laajemmin näkökulmaa Cederströmin ajatteluun.⁵³ Cederströmin kokoama leikekirja tarjosi

⁵⁰ Westin 2008, 75.

⁵¹ Feministisessä tutkimuksessa on siirrytty pohtimaan kerronnan tapoja, ei pelkästään elämäkertojen faktasisältöjä. J. Vuori 2012, 679-680.

⁵² On epäselvää, mihin tarkoitukseen Cederström tarkalleen kirjoitti omaelämäkerralliset muistiinpanonsa. Niiden ajoituksesta vihjeitä antaa erityisesti se, että pari sivua on kirjoitettu vuonna 1969 pidetyn näyttelyn teosluettelon taustalle. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Amos Andersonin taidemuseossa pidettyyn näyttelyyn olen tutustunut muun muassa näyttelystä otettujen valokuvien ja lehtikirjoitusten kautta. Eva Cederströmin näyttelyyn Amos Andersonin taidemuseossa liittyvä aineisto, Amos Rexin arkisto.

⁵³ Kyseiset kirjeet löytyivät Svenska litteratursällskapetin ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoista, joiden kokoelmien tarpeeksi tarkka luettelointi mahdollisti sen, että sain yhteydenotolla arkistojen asiakaspalveluun tietää, löytyykö heidän kokoelmistaan Eva Cederströmin kirjoittamia kirjeitä. Lisäksi Åbo Akademin arkistossa olisi ollut Cederströmin 1960- ja 1970-luvulla Jörn Donnerille lähettämiä kirjeitä, joihin en tämän työn puitteissa ehtinyt tutustumaan.

näkökulmia siihen, miten hänestä ja ajan taidekentästä oli kirjoitettu. Osa relevanteista lehtikirjoituksista löytyi Kansallisgallerian lehtileikekokoelman ja Kansalliskirjaston digitoitujen aineistojen kautta.⁵⁴

Saadakseni mahdollisimman laajan kuvan taiteilijan tuotannosta olen tutkimusprosessin aikana tutustunut selvästi laajempaan joukkoon Cederströmin teoksia, kuin mitä tutkielman rajoissa on mahdollista käsitellä.⁵⁵ Tutkielmassa tarkemmin analysoitaviksi valikoituneet teokset ovat sellaisia, joiden olen voinut perustella olleen taiteilijalle merkityksellisiä tai jotka tuntuivat liittyvän biografisen tutkimuksen kautta tärkeinä näyttäytyviin teemoihin.

Erityisesti aineistojen laajuus lisää tutkimustulosteni uskottavuutta, sillä johtopäätökseni perustuvat tyypillisesti useampaan, aineiston eri osasista tehtyyn havaintoon. Erilaiset lähdetyypit – esimerkiksi päiväkirjamerkinnot, teokset ja lehtikirjoitukset – tuntuvat lisäksi antavan useimmissa kysymyksissä varsin johdonmukaisen kuvan tutkimuskohteestani. Tämä viittaa siihen, että yksittäisten huomautusten perusteella tehdyt yleistykset ovat perusteltuja. Silloin kun yksityisemmät ja julkisemmat aineistotyyppit ovat ristiriidassa keskenään, argumentoin, että yksityisemmät ja tunnustuksellisemmat aineistot antavat uskottavamman kuvan tutkimuskohteestani.

Kuvien ja tekstien analysoiminen on taidehistorian tieteenalan perusmetodologiaa, mutta tutkijapositioni vaikuttaa oleellisesti analyysin tuloksiin. Erityisesti feministinen taidehistoria on pohtinut tutkijan ja tutkimuskohteen välistä suhdetta, sillä sukupuolentutkimus korostaa

⁵⁴ Kansallisgallerian leikekokoelman mikrofilmattujen leikekirjojen käyttöä ovat helpottaneet digitoituidut taiteilijaviitekortit, joiden pohjalta leikekirjoista on ollut helppo löytää relevantit kohdat. Huomasin tutkimusprosessin aikana, että leikekirja on kuitenkin, ainakin 1930-luvun osalta, selvästi puutteellinen. Kansallisgallerian leikekokoelman taiteilijaviitekortit -verkkosivu. Kansalliskirjaston digitoituidut aineistot ovat puolestaan olleet hyödyllisiä laajuudessaan ja toisaalta OCR-luennan mahdollistaman sanahaku-toiminnon kautta. Kaikki Suomessa julkaistut sanomalehtiaineistot on digitoitu vuoteen 1934 asti ja myös myöhemmin julkaistuja aineistoja on osittain saatavilla. Tämä on mahdollistanut yllättävien tutkimuskohdettani koskevien lähteiden löytymisen, helpon taustatietojen tutkimuksen sekä leikekirjoista löytyvien, ilman päivämäärää tai lehden nimeä tallennettujen kirjoitusten julkaisupäivän ja julkaisukanavan tarkistamisen. Kansalliskirjaston digitoituidut aineistot ja hakupalvelu -verkkosivu.

⁵⁵ Olen etsinyt teoksia muun muassa julkaisujen, kuvahakujen, huutokauppakatalogien ja museoille viestittelymisen kautta. Olen tutustunut paikan päällä Eva Cederströmin luonnoskirjojen kokoelmaan Ateneumissa, Ateneumin kokoelmiin kuuluviin teoksiin, Kalevalaseuran teoksiin ja Hiekan taidemuseon kokoelmiin kuuluviin teoksiin. Korkearesoluutioisten valokuvien kautta olen puolestaan tutustunut muun muassa Lappeenrannan taidemuseon kokoelmissa olevaan omakuvaan ja Helsingin taidemuseo HAMin kokoelmissa oleviin Eva Cederströmin teoksiin. Olen myös saanut valokuvia joistakin yksityiskokoelmissa olevista teoksista käyttööni. Osa teoksista on kuitenkin ollut saatavilla vain arkistokokoelmaan tai vanhempiin julkaisuihin kuuluvien valokuvien kautta.

sitä, miten asiat näyttäytyvät eri tavalla eri katsojapositioneista käsin.⁵⁶ Samalla myös itsetutkimusprosessi – pyrkimys hahmottaa sekalaiset havainnot kertomuksellisenä kokonaisuutena – vaikuttaa siihen, millaista tietoa tutkimuskohteesta syntyy. Tiedostan, että tutkimukseni on irrallisista faktoista kumpuava kertomus, joka on lähtökohtaisesti olemukseltaan erilainen kuin varsinainen tutkimuskohteeni. Teen aineistoista löytyvien fragmenttien ja vihjeiden avulla yleistäviä tulkintoja tutkimuskohteestani.⁵⁷ Pysin siksi avaamaan niitä prosesseja, joiden kautta olen päätenyt tutkimuksessa tiettyihin johtopäätöksiin. Asetan tutkimuskohteeni osaksi useita konteksteja, luoden samalla uutta tietoa konteksteista.⁵⁸

Tekstiä on yleisesti pidetty kuvaa yksiselitteisempänä, mikä on saattanut osaltaan johtaa taidehistoriassa oletukseen kirjallisten lähteiden selkeydestä.⁵⁹ Tämä voisi myös liittyä laajempaan, historiatieteissä 1950–1980-luvuilla vaikuttaneeseen tendenssiin nähdä arkistoista löytyvät huomautukset objektiivisena tietona.⁶⁰ Tapaan, jolla arkistoista tai muualta löytyviä tekstejä tulkitaan, on syytä kiinnittää huomioita, sillä terminologia ja kirjoitustavat ovat riippuvaisia tekstin syntykontekstista.⁶¹ Erityisesti modernistisen

⁵⁶ J. Vuori 2012, 681. Taiteilijanaisiin keskittyvä tutkimus on ollut naisten tekemää ja feministinen tutkimus on myös halunnut avoimesti nostaa esiin sen, että tutkijan ja tutkimuskohteen välille syntyy pitkässä tutkimusprosessissa läheinen suhde. Taiteilijanaisten elämäkertojen kirjoittajien ura on usein rakentunut tutkimuskohteiden ympärille. Frederickson 2003, 8. Taiteilijanaisista on miestaiteilija useammin tapana käyttää pelkästään etunimeä, mikä voidaan nähdä eräänlaisena tuttavallisuutena, mutta myös vähättelynä. Frederickson 2003, 6. Uudemmassa suomalaisesta elämäkerrallisesta kirjallisuudessa esimerkiksi Hanna-Reetta Schreckin Ellen Thesleffin elämäkerta käyttää taiteilijan etunimeä, perustellen sitä tutkijan ja tutkimuskohteen läheisellä suhteella. Schreck 2017, 16.

⁵⁷ Lukkarinen 1998, 41-44. Tutkimuskohteeni on saavutettavissa vain aineistojen kautta, enkä pysty tarkistamaan miten hyvin nämä satunnaisesti säilyneet jäljet varsinaisesti vastaavat tutkimuskohdettani.

⁵⁸ Kontekstualisointi sekä taustoittaa tutkimuskohdetta että tarjoaa uutta tietoa kontekstista, johon tutkimuskohde on asetettu. Palin 1998, 116.

⁵⁹ Käytännössä taidehistoriallisessa tietokirjallisuudessa ja tutkimuksessa käytetään esimerkiksi yllättävän paljon kirjallisia lähteitä ja suoria sitaatteja ilman niiden lähdekriittistä analysoimista. Tämä voi johtaa myös siihen, että tutkija hyväksyy lähdetekstistä löytyvät ongelmalliset oletukset sellaisinaan. Esimerkiksi Sanna Teittinen väittää väitöskirjassaan, että Anitra Lucanderin teosten sanallistaminen on erityisen vaikeaa, sillä ne perustuvat ”niin suuressa määrin intuitiiviseen näkemiseen, että sanat eivät alkuunkaan riitä tulkitsemaan teosten todellista sisältöä”. Teittinen 2009, 16. Teittisen lähde tälle väitteelle ovat Carl-Johan af Forsellesin 1980-luvulla pitämän puheen muistiinpanot, joita Teittisen olisi ollut hyvä tarkastella lähdekriittisesti modernistisen taidepuheen kontekstissa. Modernistisessa taidepuheessa ja taideajattelussa kaikki hyvä taide on vaikeasti sanallistettavaa, joten af Forsellesin huomio kertoo enemmän modernistisen taideajattelun suhteesta puheeseen kuin Anitra Lucanderin teosten sanallistettavuudesta.

⁶⁰ Lukkarinen 1998, 44. Tämä ajattelutapa tuntuu nykyäänkökulmasta hämmäntävältä, sillä arkistoaineistojen muotoutumiseen vaikuttavat niin sattuma kuin arkistonmuodostajan näkökulma.

⁶¹ Termien monimerkityksellisyys ja sekavuus vaikuttaa omien kokemusteni mukaan enemmän säännöltä kuin poikkeukselta. Yksittäisten termien tulkinnalla voi olla väliä tutkimustulosten kannalta: esimerkiksi Susanna Pettersson kirjoittaa, että museo-sanat tulkittaminen sanan nykyisen merkityksen kautta on aiheuttanut virheitä siinä, miten Suomen Taideyhdistyksen kokoelman historia on ymmärretty. Pettersson 2008, 255.

taidepuheen genren lainalaisuuksien tiedostaminen on ollut tämän tutkielman kannalta keskeistä.⁶² Cederström kieltäytyi useimmiten, ajan muiden taiteilijoiden tavoin kertomasta teostensa merkityksistä, mikä näkyy taideteosten merkityksiä koskevien tekstien vähäisenä määränä arkistoaineistoissa. Tällainen negatiivinen suhtautuminen sanallistamista, selittämistä ja puhetta kohtaan liittyy taiteen mieltämiseen pyhäksi, yleväksi ja selittämättömäksi. Kyse ei ole neutraalista ajattelutavasta, vaan taiteen ja taiteilijuuden mystifioimisesta, johon tutkimuksen tulisi ottaa kriittisesti etäisyyttä.⁶³

Taideteosten ja muun kuvallisen aineiston analysoimiseen liittyy oma problematiikkansa. Kuva-analyysiä on pidetty taidehistorian omana, tieteenalan muista tieteenaloista erottavana metodina.⁶⁴ Kuvallisen sanallistaminen sekä kuvallisten elementtien tunnistaminen ja niiden merkitysten määrittäminen on keskeinen osa kuva-analyysiä. Kuva pyritään usein näkemään osana jonkinlaista kuvallisen esittämisen traditiota. Kuvallisten analyysien metodologia on kehittynyt erityisesti tietynlaisen taiteen tarkasteluun.⁶⁵ Kuvien analysoimisen kautta on mahdollista tuottaa uutta, aikaisempaan tutkimukseen kriittisesti suhteutuvaa tietoa.⁶⁶

⁶² Modernistiseen taidepuheeseen törmää esimerkiksi taidekritiikeissä, joissa kritikoilla on tendenssi käsitellä taideteoksia epämääräisesti, subjektiivisesti ja voimakkaasti arvottaen. ”Kuvista puhumiseen näytti liittyvän odottamattomia sääntöjä, käyttäytymisohjeita ja suoranaisia kieltoja. – – Puhe puheen tarpeettomuudesta näytti kutovan suojaverkkoa, jonka kätköissä modernin taiteen salaisuus pysyi koskemattomana”, kuvailee esimerkiksi Riitta Ojanperä ensikohtaamisiaan taidepuheen konventioiden kanssa. ks. Ojanperä 2010, 13-14.

⁶³ Harri Kalha nostaa esiin, että neroina pidetyt taiteilijat, kuten Picasso, olivat tietoisia puheeseen ja puhumattomuuteen liittyvistä demystifioivista ja mystifioivista ulottuvuuksista. Kalha 2006, 156-157. Sanallistamisesta, neromyytistä ja modernismista tanssin historiankirjoituksesta. ks. Järvinen 2006, 113-115. Kuutti Lavosen teos *Le Silence* teos, Suomen Pankin taidekokoelma -verkkosivu. Ellen Thesleff liittää kirjeessään avoimesti vastahakoisuutensa puhua teoksistaan tapaansa mystifioida teoksiaan: ”Kirjoittaa taiteesta, ei se käy – minulla on työn alla monta kangasta ja ne ovat kuten tavallista kaiken maallisen kritiikin yläpuolella. Säästä voi puhua kyllä” Schreck 2017, 311. Kuvalliseen ilmaisuun keskittyvät taiteilijat on myös perinteisesti nähty kykenemättöminä sanallistamaan teostensa sisältöä.

⁶⁴ ks. Lukkarinen 1998, 101-103.

⁶⁵ Erwin Panofskyn renessanssitaiteen tutkimusta käsittelevässä esseessään esittämä metodi on vaikuttanut yleisesti tapaan, jolla tieteenala analysoi kuvia. Panofsky huomio myös itse alkuperäisessä esseessään analyysimenetelmänsä puutteellisuuden ja sen soveltumisen erityisesti tietynlaisten teosten tutkimukseen. Hänen esimerkkinsä taiteesta, joihin hänen metodiaan ei ole sovellettavissa ovat eurooppalainen maisemamaalaus, asetelma- ja genremaalaus sekä abstrakti taide (non-objective art). Panofsky 1955, 26, 32, 38-39.

⁶⁶ Kuusamo nostaa esiin, että taidehistoriankirjoituksessa on toisinaan nähtävissä tendenssi kuvien luennan unohtamiseen ja aikaisemman tutkimuksen, kritikoiden tai taiteilijoiden lausahdusten toisteluun. Kuusamo on havainnut tällaista esimerkiksi renessanssi- ja barokkitaiteen tutkimuksessa, jossa tietyt elementit taideteoksista ovat tämän takia voineet jäädä kokonaan huomiotta. Kuusamo 2018, 92-94. Olen havaitsevani, että kyse on paljon renessanssin ja barokin taiteen tutkimusta laajemmasta ilmiöstä.

Kuvallinen analyysi ei kuitenkaan ole arvoneutraali prosessi, vaan se on altis erilaisille ennakkoluuloille ja ennakkokäsityksille.⁶⁷

Aikaisempi tutkimus

Historiankirjoitus on todettu faktoja hyödyntäviksi, usein kirjoitushetken intresseistä kumpuavaksi, kerronnan muodoksi.⁶⁸ Aikaisemman tutkimuksen ja kirjallisuuden hyödyntäminen vaatii siten aikaisempien julkaisujen tutkimustulosten luotettavuuden arviointia ja kirjoitusten keskinäistä vertailua. Taidehistoriallista tietoa tuotetaan myös akateemisen tutkimuksen käytänteiden ulkopuolella, ja kiinnitin siksi huomioita erilaisiin tiedon tuottamisen prosesseihin.⁶⁹ Huomasin, että esimerkiksi liian suppean lähdeaineiston käyttö ja virheellisten tietojen toistuminen kirjoituksesta toiseen olivat johtaneet joihinkin virheellisiin käsityksiin tutkimuskohteestani ja kontekstista.⁷⁰ Historiaa koskevan objektiivisen tiedon saavuttamisen mahdollisuus on kyseenalaistettu,⁷¹ mutta lähteiden uudelleenarviointi ja uusien lähteiden löytyminen voivat silti luoda uskottavamman kuvan tutkimuskohteesta.

Riitta Konttisen kirjoittama, vuonna 1989 julkaistu elämäkerta on kattavin Eva Cederströmiä käsittelevä teos, ja tutkielmani on sille monessa asiassa velkaa.⁷² Elämäkertaa voidaan pitää ennemminkin näyttelyjulkaisuna tai tietokirjana kuin akateemisenä tutkimuksena, eikä se käsittele käyttämiään lähteitä – haastatteluaineistoa ja lehtileikkeitä – kovinkaan lähdekriittisesti. Teos noudattelee taiteilijaelämäkeroille tyypillisiä piirteitä, joten genren perinne tuntuu vaikuttaneen elämäkerran muotoutumiseen. Samalla se tuntuu oman aikansa

⁶⁷ Naisten teoksia on herkemmin tarkasteltu henkilöhistorian kautta, kun taas miesten teoksissa on nähty yleispäteviä ja universaaleja piirteitä. Frederickson 2003, 6.

⁶⁸ Lukkarinen 1998, 43-44.

⁶⁹ Hyödynsin tutkielmassani akateemisen tutkimuksen lisäksi myös tietokirjallisuutta ja näyttelykatalogitekstejä, joiden tapa tuottaa tietoa eroaa jossain määrin akateemisen tutkimuksen prosesseista. Akateemista tutkimusta tekevät tutkijat kirjoittavat usein myös tietokirjallisuutta, joten heillä on usein laaja taidehistorian tuntemus, mutta tietokirjallisuudessa lähteitä ei esimerkiksi aina tarkisteta yhtä perinpohjaisesti ja kirjoitustyyli voi pyrkiä ensisijaisesti kiinnostavan lukukokemuksen tarjoamiseen.

⁷⁰ Esimerkiksi Tutta Palin kirjoittaa Taidekoti Kirpilän kokoelmaan kuuluvan muotokuvan yhteydessä siitä, kuinka 1940-luvun kirjoitukset toivat ajan tavan mukaan esiin sen, että taiteilijan ”isän puolen geeniperimään kuului ruotsinmaalainen aatelisveri”. Palin 2007, 139. Eva Cederströmiä tullaan todennäköisesti vielä vastaisuudessaakin väittämään aateliseksi, vaikka tämä tutkimus osoittaa, että kyse oli fiktiivisestä identiteetistä.

⁷¹ Lukkarinen 1998, 45.

⁷² Elämäkerran lisäksi on olemassa joitakin muita lyhyempiä tekstejä. af Forselles 1989, passim. Kallio-Visapää 1946, passim.

tuotteelta, sillä sen tapa viitata sukupuolittuneisiin stereotyyppioihin tai sukupuolittuneeseen kielenkäyttöön tuntuu tämän päivän näkökulmasta yllättävän kriiikkittömältä.⁷³ Riitta Konttinen kertoi, että Eva Cederström oli hankala haastateltava, joka olisi mieluusti ollut sanomatta yhtään mitään ja joka halusi vaikuttaa elämäkerran itsestään antamaan kuvaan, toteuttaen tätä jopa sensuroimalla osia.⁷⁴ Siksi onkin yllättävää, että Konttinen on hyödyntänyt elämäkerran tietoja myöhemmissä teksteissään, ilman tietojen varsinaista problematisoimista.⁷⁵ Tutkielmani ja aikaisemmin kirjoittamani artikkeli, täydentävät, kommentoivat ja toisaalta myös kritisoivat elämäkerran luomaa kuvaa.⁷⁶

Sotienvälisestä taiteesta, taiteilijoista ja taidekentästä löytyvässä tiedossa oli huomattavia puutteita. Aika oli ollut tapana hahmottaa taiteen kannalta konservatiivisena ja vanhoillisena episodina, jolloin taidekenttä oli jäänyt jälkeen kansainvälisestä kehityksestä. Erityisesti Erkki Anttosen väitöskirja on kuitenkin kyseenalaistanut tätä käsitystä liian yksipuolisena.⁷⁷ Useista ajan keskeisistä toimijoista ja instituutioista oli tästä huolimatta kirjoitettu erittäin suppeasti. Parhaiten tutkittu Eva Cederströmin lähipiiriin kuuluneista taiteilijoista on ehkä muumihahmojensa kautta maailmanmaineeseen noussut Tove Jansson, josta oli tehty useita, laajasti lähdeaineistoa hyödyntäviä biografisia tutkimuksia.⁷⁸ Muista Eva Cederströmin lähipiirissä toimineista taiteilijoista oli myös joitakin kirjoituksia ja tutkimuksia, jotka

⁷³ Elämäkerrassa kuvaillaan muun muassa, että Eva Cederströmin läpimurtoteos oli vuonna 1945 Nuorten näyttelyssä esillä ollut Pohjanmeren rannalla, josta E.J. Vehmas kirjoitti: ”Se oli rakennettu ytimekkään selvästi, melkein miehekkäästi, ja elämys hohti siitä tuoreena ja voimakkaana.” Tällaista tapaa käyttää adjektiivisia miehekäs positiivisesti arvottavassa mielessä ei kuitenkaan kommentoida elämäkerrassa mitenkään. Elämäkerta ei myöskään kyseenalaista Cederströmin nykynäkökulmasta ongelmallista tapaa puhua naisen taiteellisesta työstä ja avioliitosta mahdottomana yhdistelmänä. Konttinen 1989, 34, 44.

⁷⁴ Riitta Konttisen sähköposti tekijälle 20.11.2018. Sain vinkin kysyä asiaa Riitta Konttiselta Inari Krohnilta, Eva Cederströmin siskontyttarelta. Inarin Krohnin suullinen tiedonanto marraskuussa 2018.

⁷⁵ Konttinen on myöhemmin kirjoittanut Eva Cederströmistä esimerkiksi naispuolisia modernisteja käsittelevässä kirjassaan. Lyhyessä kirjoituksessa mainitaan muun muassa Cederströmin lapsuus, isän kuoleman ja karjalaisuuden merkitys sekä nopea irtautuminen opettajan vaikutuksesta, joita olisi mielestäni ollut tarpeen problematisoida. Konttinen 2017, 258-262. Lisäksi tekstissä on joitakin ehkä enemmän huolimattomuuteen viittaavia virheitä. Tekstissä mainitaan esimerkiksi Cederströmin työskennelleen 1942 Mauno Markkulalta vuokratussa ateljeessa, vaikka vuoden 1989 elämäkerrassa puhutaan Mauno Mannisesta, joka oli Cederströmin hyvä ystävä toisin kuin Markkula. Konttinen 1989, 26, 28.

⁷⁶ Kirjoittamani, erityisesti biografiaan faktoihin ja arkistoaineistojen luomaan kuvaan tarttuva, vuonna 2019 julkaistu artikkeli ”’I could give up everything to live only for painting’ – Eva Cederström’s Career and Artist Identity 1927-39” on toiminut tämänkin tutkielman lähtökohtana. Lindblom 2019, passim.

⁷⁷ Anttonen 2006, passim.

⁷⁸ Karjalainen 2013, passim. Westin 2008, passim. Kruskopf 1992, passim.

antoivat näkökulmaa kontekstiin.⁷⁹ Elämäkertojen luoma kuva 1930-luvun kontekstista vaikutti kuitenkin toisinaan epäluotettavalta.⁸⁰ Biografista tutkimusta ilmestyi myös tutkimusprosessini aikana, enkä valitettavasti pystynyt perehtymään kaikkiin aikakautta käsitteleviin taiteilijaelämäkertoihin.⁸¹ Sotienvälisen ajan taideteosten tutkimuksessa oli myös puutteita ja asenteellisuutta. Sotienvälisen ajan yleisiä piirteitä heijastelevista teoksista saatettiin kirjoittaa tekijänsä rappiokauden tuotoksina, sen sijaan, että teoksia olisi pyritty analysoimaan.⁸² Tutkimus tuntui keskittyvän erityisesti tekijöittensä modernistisimpiin teoksiin, jättäen suuren osa teoksista tutkimuksen ulkopuolelle.⁸³ Ajalle tyypilliset aiheet – kuten kukat, asetelmat ja maisemat – saatettiin tuomita konventionaaliseksi ja kaupallisten intressien motivoimiksi.⁸⁴

⁷⁹ esim. Mauno Mannisesta oli kirjoitettu elämäkerta. Arjava 2016, passim. Tuomas von Boehmiä käsittelevän elämäkerrallinen teksti oli ilmestynyt osana näyttelyjulkaisua. Valkonen 1993, passim. Gunvor Grönvikin 1940-luvusta oli kirjoitettu pro gradu -tutkielma. Tuomimäki 2011, passim.

⁸⁰ Näyttelyluettelot saattoivat usein pohjautua suhteellisen yksipuolisiin lähteisiin, esimerkiksi taiteilijahaastatteluihin, ja huomasin epäileväni joitakin yleisemmin ajasta tehtyjä väitteitä. Esimerkiksi Birger Carlstedt (1907–1975) selitti myöhemmin siirtymistä 1930-luvulla non-figuratiivisesta maalauksesta esittävään sillä, että kriitikoiden ja yleisön ymmärryksen puute ajoi hänet käsitettävämmän maalaustyylin pariin. 1950-luvun lopussa Carlstedt kertoi retrospektiivisen näyttelynsä alla, että kriitikot olivat kirjoittaneet 1930-luvun alussa hänen abstrakteista teoksistaan, että ne oli maalattu ”perverssillä uudella ranskalaisella tyyllillä”. Carlstedtin varhaisuotannosta ja sen vastaanotosta kirjoittava Liisa Kasvio käy kuitenkin Carlstedtia käsittelevässä artikkelissaan systemaattisesti läpi Carlstedtin 1932 Taidehallissa järjestämän näyttelyn kritiikkejä, ja on huomionarvoista, ettei niissä näyttäisi löytyvän Carlstedtin myöhemmin kuvaileman kaltaista voimakasta hyökkäystä hänen abstrakteja teoksiaan kohtaan, vaan kriitikot suhtautuvat häneen ennemminkin suhteellisen suopeasti. Kasvio 2019, 34–37. Tämä antaa minusta aihetta epäillä, että taiteen myöhemmät kehitykset ovat vaikuttaneet tapaan, jolla Carlstedt puhui esittävän ja abstraktin taiteen suhteesta 1930-luvulla. Myös Tuula Karjalainen kyseenalaistaa jonkin verran Carlstedtin luomaa kuvaa siitä, että hän oli 1930-luvulla jo omaksunut abstraktin taiteen ideat, mutta Karjalainen pitää kuitenkin Carlstedtin selitystä taloudellisista – ilmeisesti yleisön ymmärrykseen liittyvistä – syistä suhteellisen uskottavana. Karjalainen 1990, 97. On kuitenkin huomionarvoista, että Carlstedt oli poikkeuksellisen varakas uraansa aloitteleva taiteilija, joka pystyi vuokraamaan Taidehallin kaltaisen kalliin näyttelytilan ensimmäistä yksityisnäyttelyään varten. Vuonna 1942 antamassaan haastattelussa Carlstedt kuvailee esittävää taidettaan sota-ajan todellisuudesta irralliseksi, musiikin tavoin abstraktiksi: ”jag anser att hos varje människa finnes ett geometriskt sinne, en inre rytm – Att jag så ofta väljer blommor som motiv beror deärför att de erbjuder mig så stora möjligheter att komponera.” Konstnärerna sporrar av kriget till arbete. Hufvudstadsbladet 13.9.1942. Eva Cederströmin leikekirja no. 1. ECA, kotelo 18.

⁸¹ En valitettavasti ehtinyt perehtyä Sigrid Schaumanista ja Meri Genetzistä kirjoitettuihin elämäkertoihin.

⁸² Esimerkiksi Tuula Karjalainen kirjoittaa vuonna 2017 ilmestyneessä Tyko Sallisen elämäkerrassa siitä, kuinka Sallinen oli elämänsä lopulla nuoruudentöittensä ansiosta kansakunnan kaapin päälle nostettu tekijä, mutta samalla monelle taidekentän toimijalle elävä kuollut, jonka uudet teokset eivät enää olleet kiinnostavia. Karjalainen selittää vanhentuneen Sallisen negatiivista suhtautumistaan omiin nuoruudentöihinsä kateudella ja niiden herättämällä kipeillä muistoilla. Karjalainen 2016, 225-233. Tällainen lähestymistapa jättää kokonaan huomiotta sen mahdollisuuden, että Sallisen tapa mieltää taide oli muuttunut 1920-lopulla suuntaan, joka erosi oleellisesti hänen nuoruuden taidekäsitteistään. Samalla Karjalainen tuntuu jättävän huomiotta sen, että Sallinen vaikutti esimerkiksi näyttelyiden juryissä 1920- ja 1930-lukujen taiteeseen laajemmin.

⁸³ Anttonen 2006, 12-13. Keskittyminen abstrakteihin teoksiin, esim. Aarras 1980, 9.

⁸⁴ Esimerkiksi sota-ajan taiteelle tyypillisiä kukka-asetelmiä on pidetty kaupallisena ja konventionaalisen aiheena. Myös myöhemmät, kukka-asetelmiin avoimemmin ja positiivisemmin suhtautuvat kirjoitukset pitävät

Huomasin tutkimusprosessin aikana, että lähdeaineistoni luotettavuuteen liittyvät ongelmat tuntuivat liittyvän laajemmin taiteilijaelämäkertojen konventioihin. Tätä kautta päädyin viittaamaan tutkimuksessani kriittisesti aikaisempaan elämäkerralliseen kirjallisuuteen ja tutkimukseen.⁸⁵ Taiteilijaelämäkertoja tunnuttiin kirjoittavan usein jonkinlaisista ennakkoletuksista käsin ja huomasin tietynlaisten kerronnan tapojen toistuvan elämäkerrasta toiseen.⁸⁶ Eeva-Maija Viljon tapa lähestyä biografista tutkimusta, Taava Koskisen toimittama *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat* ja Tutta Palinin tapa lähestyä lähteitä subjektiivisina kertomuksina tukivat kriittisten havaintojen tekemistä elämäkerrallisista teksteistä.⁸⁷

Taiteilijanaisten tutkimus alkoi tilanteesta, jossa tutkimusta oli erittäin puutteellisesti, mutta tilanne oli muuttunut radikaalisti.⁸⁸ Naispuolisia taiteilijoita lähestyttiin usein monografiaformaatin kautta, ja välillä kriittiseksi tarkoitettu lähestymistapa tuntui perinteisen taidehistorian tavoin korostavan yksilöllistä toimijuutta.⁸⁹ Aikaisemman tutkimuksen ollessa

genreä sodan poikkeustilanteesta kumpuavana aihevalintana. ”Kenties niiden [kukka-aiheiden] myötä haluttiin muistuttaa luonnon alati uutta elämää synnyttävästä voimasta”, kirjoittaa esimerkiksi Riitta Ojanperä. Ojanperä 2016, 196. Tämä näkökulma ei kuitenkaan huomioi sitä mahdollisuutta, että kukka-asetelma genren suosioon olisi vaikuttanut se, että suomalaistaiteilijoiden ihailemat Paul Cézanne oli tunnettu juuri asetelmamaalauksistaan. Myös esimerkiksi ajan kriitikoiden, kuten Sigrid Schaumanin kirjoitukset, antavat ymmärtää, että kukka-asetelmien maalaamisessa olisi nimenomaan kyse taiteen sisäisten diskurssien motivoimasta valinnasta.

⁸⁵ Käytän esimerkkinä elämäkerrallisen kirjoittamisen konventioista erityisesti Riitta Konttisen *Oma tie – Helene Schjerfbeckin elämä -teosta*. Konttinen 2004, passim.

⁸⁶ Esimerkiksi taiteilijoiden taloudellisia toimintaedellytyksiä käsiteltiin joko poikkeuksellisen vähän tai oudosti köyhyyttä romantisoiden. Tämä tuntui kumpuavan jonkinlaisesta näkemyksestä, että taide on jossain taloudellisten toimintaedellytysten tuolla puolen. Taiteilijoiden lapsuudesta kirjoitettiin usein, kuin heidän lapsuudessaan olisi ollut paljon merkkejä siitä, että heistä myöhemmin tulee taiteilijoita, vaikka tämä lähestymistapa tuntui teleologiselta. Yksilöllinen toimijuus korostui elämäkerrroissa olosuhteiden ja verkostojen sijaan. Verkostojen merkitys vaikutti kuitenkin olevan kansainvälisen tutkimuksen mukaan suuri. Mitali & Ingram 2018.

⁸⁷ Viljo 1999, passim. Palin 2013, passim. Koskinen 2006, passim.

⁸⁸ Taiteilijanaisten tutkimuksen kasvussa on kyse akateemisia piirejä laajemmasta ilmiöstä, joka näkyi taiteilijanaisten arvostuksessa taidemarkkinoilla ja laajemman yleisön keskuudessa. ”Schjerfbeck-kuume sai myös kaupallisia piirteitä, jotka eivät tutkijasta tuntuneet yksinomaan miellyttäviltä.” Konttinen 2004, 11. Syksyllä 2019 ja alkuvuodesta 2020 järjestetty näyttely Helene Schjerfbeck – Maailmalta löysin itseni oli yksi Ateneumin kaikkien aikojen suosituimmista näyttelyistä. Mankkinen, Schjerfbeck ohitti Picasson: Ateneumin Helene-näyttelyn päiväkohtaiset kävijämäärät huimia. 23.1.2020, Yle uutiset -verkkosivu.

⁸⁹ Frederickson 2003, 4, 6. Uudemmassa suomalaisesta elämäkerrallisesta tutkimuksesta Hanna-Reetta Schreckin kirjoittama Ellen Thesleffin elämäkerta ei miestäni käsittele tarpeeksi kriittisesti Thesleffin tapaa kirjoittaa itsestään taiteilijanerona ja poikkeusyksilönä. Lisäksi hätkähdin hiukan sitä, että elämäkerta ei problematisoi Ellen Thesleffin ja hänen sisarensa Gerda Thesleffin työnjakoa, jossa kodinhoitoon liittyvät työt jäivät vain jälkimmäiselle sisarelle, kun ensimmäinen pystyi keskittymään taiteelliseen uraansa, vaikka myös Gerda Thesleff oli taiteilija. Elämäkerrassa esimerkiksi todetaan: ”Kalastus oli toki nimenomaan Gerdan työ, Ellenillä kun oli tarkat rutiininsa, ja kaikki tiesivät, että ateljee oli hänen oma valtakuntansa”. Schreck 2017, 311. Sisarusten välistä suhdetta olisi mielestäni tärkeä tarkastella eräänlaisena valtasuhteena, jonka asetelmat

yksilöihin keskittyvää biografista tutkimusta, jää myös osittain epäselväksi, mitä elämäkerrat kertoivat yleisemmin naisten taiteilijuudesta. Oli kuitenkin selvää, että naisista tuli taideopinnoistaan huolimatta harvemmin ammattitaiteilijoita.⁹⁰ Ainakin osa taidekentän toimijoista suhtautui naisiin ennakkoluuloisesti, mutta sukupuoli ei kuitenkaan tarkoittanut yksiselitteisesti tietynlaista asemaa taidekentällä. Varallisuuden ja perhetaustan kaltaiset tekijät vaikuttivat oleellisesti naisten mahdollisuuksiin toimia taiteilijoina. Monet taiteilijanaiset elivät epäkonventionaalisissa perhesuhteissa, naimattomina, eronneina, lapsettomina tai yksihuoltajina.⁹¹

Elämäkertojen perusteella vaikuttaa siltä, etteivät naispuoliset taiteilijat itse useinkaan nähneet sukupuolta itseään määrittävänä tekijänä.⁹² Useilla taiteilijanaisilla vaikutti kuitenkin aikaisemman tutkimuksen perusteella olevan huono itsetunto ja epävarmuutta omista kyvyistään. Taiteen tekemiseen tuntui siksi liittyvän naisilla jännitteitä, ristiriitaisuutta ja itselle tärkeiden, mutta vaikeiden asioiden kohtaamista.⁹³ Kontrasti tuntui erityisen suurelta, kun naisten kertomuksia vertasi joidenkin nuorten miespuolisten taiteilijoiden itsevarmuuteen.⁹⁴ Perheestä ja läheisistä huolehtiminen näyttäytyi aikaisemman tutkimuksen perusteella monella taiteilijanaiselle tärkeältä, vaikka se samalla vei aikaa pois taiteen tekemiseltä, mikä aiheutti ristiriitaisia tunteita.⁹⁵

vertautuvat hyvin taiteilija-avioliittojen asetelmaan, jossa naispuolinen taiteilija sai oman urakehityksensä kustannuksella huolehtia arjen pyörittämisestä.

⁹⁰ Teittinen 2009, 151. Pelin 2007, 9-10.

⁹¹ Kallio 1987, 240. Willner-Rönholm 2004, 9-12. Teittinen 2009, 152.

⁹² Esim. Schreck 2017, 17.

⁹³ Esimerkiksi Helmi Biese (1867–1933) ja kirjoitti taiteen tekemisen tuomasta jännityksestä: ”Jag är hvar gång i sådan spänning att jag blir nästan sjuk efteråt.” Helmi Ahlmanin kirje Hjalmar Bieselle 29.7.1892. Pelin 2004, 56. Ina Colliander kirjoitti lähinnä pelästyneensä ja tunteneensa olonsa vaivaantuneeksi, kun hänen teoksiaan kehuttiin. Karvetti 2013. Helene Schjerfbeckin kirjoituksista välittyy myös vastaavalla tavalla jännittäminen, epävarmuus ja itsekriittisyys. Ylistävistä arvioista huolimatta, hän näki esimerkiksi ensimmäisen yksityisnäyttelynsä teoksissa lähinnä puutteita. Konttinen 2004, 291.

⁹⁴ Aimo Kanerva kuvailee nuorta itseään ja Sakari Tohkaa: ”Oltiin häikäilemättömän itsekeskeisiä, Sakari Tohka jopa kutsui itseään kainostelematta Sakari Suureksi.” Kanerva 1989, 17-18.

⁹⁵ Teittinen 2009, 151-152. Konttinen 2004, passim.

EVA CEDERSTRÖMIN TAITEILIJUUS

Isä, suku, karjalaisuus – tarina taiteilijuuden alkulähteistä

Perhe, sukutausta ja juuret olivat Eva Cederströmin mukaan tärkeä osa hänen taiteilijuuttaan. Taiteilijuus näyttäytyi Cederströmille synnynnäisenä ominaisuutena, joka oli havaittavissa varhain.⁹⁶ Perhetaustan, suvun ja karjalaisuuden merkityksestä kertovia lähteitä ei kuitenkaan voida pitää objektiivisina, sillä lapsuuden ja sukutaustan mytologisointi ovat taiteilijaelämäkertojen konventioita, jotka näyttäytyvät nykynäkökulmasta kyseenalaisina.⁹⁷

Eva Cederström korostaa kirjoituksissaan erityisesti isänsä, meteorologian tohtori Emil Cederströmin (1863–1912) merkitystä omalle henkiselle ja siten myös taiteelliselle kehitykselleen. Cederströmin varhaislapsuudessa odottamatta ja yllättäen kuollut isä ei ollut fyysisesti läsnä, vaan hänestä muodostui lähteiden perusteella taiteilijalle eräänlainen mystinen, elämää suurempi hahmo. Myös Riitta Konttinen korostaa Cederström-elämäkerrassaan taiteilijan kertovan korostetun paljon isästään ja huomauttaa, että taiteilija on liimannut isästään kertovan kirjoituksen leikekirjansa alkuun, asettaen isänsä ikään kuin taiteilijuuden alkupisteeseen.⁹⁸

Taiteilijan isä on korostetun läsnä niin päiväkirjamerkinnöissä kuin omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa. “Aina kaikkialla oli isäni mielessäni ja kuvittelin millaista olisi ollut kulkea

⁹⁶ ”Kenestäkään ei voi tehdä taiteilijaa, jollei ihmisessä itsessään ole aineista siihen”, Cederström sanoi puhuessaan taiteen opettamisesta. Konttinen 1989, 77-78. Cederström tuntuu kuitenkin nähneen kovan ja ahkeran työn synnynnäisen taiteilijuuden toteutumisen edellytyksenä. Ajatus ei ole uusi, vaan työn ja synnynnäisten ominaisuuksien yhdistyminen taiteilijuuden edellytyksenä esiintyy jo ainakin Giovanni Paolo Lomazzon (1538–1600) kirjoittamassa *Idea del tempio della pittura* (1590) teoksessa, jossa ajan astrologiset käsitykset planeettojen asemasta taiteilijan syntymähetkellä yhdistyvät käsitykseen systemaattisesta työskentelystä taiteilijuuden toteutumisen edellytyksenä. Kyse oli renessanssin aikana yleistyneestä taiteilijakäsityksestä. Koskinen 2006, 20–21.

⁹⁷ Lapsuuden mytologisointi on nähtävissä jo Vasarin *Taiteilijaelämäkertoissa*, jossa lammaspaimen Giotto opettelee piirtämään, opettajanaan luonto. Kuusamo 2001, 13-14. Taiteilijaelämäkertojen vakiotarinoihin kuuluu lapsena tai ennen mitään koulutusta osoitettu poikkeuksellisesta taiteellisesta lahjakkuudesta viestivä teko. Viljo 1999a, 24. Taiteilijaelämäkertojen aloittaminen sukutaustaa luotaavilla osuuksilla on ainakin 1900-luvun alun taiteilijaelämäkertoille tyypillistä.

⁹⁸ Emil Cederström kuoli 45-vuotiaana pienemmästä leikkauksesta aiheutuneisiin komplikaatioihin. Konttinen 1989, 11-12. Vuoden 1989 elämäkerta ei tunnu juurikaan problematisoivan Eva Cederströmin kuvaa isästään. Kriittinen lukija kenties huomaa siinä jotain outoa, että Cederström ”puhuu enemmän isästään kuin äidistään” kertoessaan lapsuudestaan, vaikka vietti käytännössä lapsuutensa lähinnä äitinsä kanssa. Konttinen 1989, 9. Eva Cederström on liimannut leikekirjansa alkuun Wiipurin Sanomissa vuonna 1892 julkaistun isästään kertovan kirjoituksen. Leikekirja no 1. ECA, 18. Ystäväni. *Wiipurin Sanomat*. 10.4.1892.

hänen kanssaan metsässä, katsella auringonnousuja ja -laskuja. Joskus ajattelin että jos isäni olisi elänyt olisi kai minunkin elämäni ollut toisenlainen, iloisempi ehyempi”, Cederström kirjoittaa omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan.⁹⁹ Päiväkirjassaan tytär ikään kuin keskustelee poissaolevan isänsä kanssa, ja tämänkaltainen ”yhteydenpito” näyttäisikin olleen tärkeä osa tyttären arkea. Kun Cederström kirjoittaa Karjalan menetyksestä rauhanneuvottelujen yhteydessä, on hänen ensimmäisiä ajatuksiaan isän haudan jääminen rajan taakse.¹⁰⁰ Eräässä päiväkirjamerkinnässä Cederström kertoo, että joulukin oli poissaolevien perheenjäsenten takia surullinen, kuten aina.¹⁰¹

Mutta mitkä olivat ne syyt, joiden takia Eva Cederströmin lapsena menettämä isä näyttäytyi hänelle niin merkityksellisenä? Cederströmin tarvetta mystifioida ja korostaa isänsä merkitystä on mielekästä tarkastella ajan yhteiskunnallisten rakenteiden valossa. 1900-luvun alun Suomessa perhetausta määritteli oleellisesti yksilön asemaa ja mahdollisuuksia. Emil Cederströmin kaltaisella yliopistokoulutetulla fennomaanilla oli muita laajemmat toimintamahdollisuudet niin sosiaalisesti, taloudellisesti kuin kulttuurisesti.¹⁰² Tämä asetti hänen perheensä osaksi sivistyneistöä.

⁹⁹ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹⁰⁰ ”Rauha on solmittu – tänään kello 11 lopetettiin sotatoimet – Kannas, Laatokan rannat, Raja-Karjala eivät enää ole meidän – ei myöskään Viipuri, joka on kylläkin jo maan tasalle hävitetty – Näinkö katoavat lapsuudet rakkaat saaret – rannat ja metsät – sinne jää isämmekin rajan tuolle puolen, Ristimäkeen – Oi jospa venäläiset antaisivat vainajiemme nukkua rauhassa!” 13. maaliskuuta 1940. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan Cederström kirjoittaa puolestaan: ”Enkä omaa isääni muistanut, vaikka välillä niin luulin”, joten hän tuntuu ainakin myöhemmin tiedostaneen tietyn epävarmuuden isäänsä liittyvissä muistoissa. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹⁰¹ ”Joulukin meni – se oli kuten aina – surullinen – kaksi paikkaa pöydässä tyhjänä – Isän ja Paavon.” 7. tammikuuta 1939. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

¹⁰² Eva Cederströmin mukaan Emil Cederström oli tehnyt muun muassa tutkimusmatkoja Ob- ja Jensei-jokien varrelle sekä Tobolskiin. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Emil Cederström oli hakenut jopa ”kauppa- ja finanssilaskennon sekä kalkylatsionin vakinaista opettajan virkaa” Kauppakorkeakoulusta samana vuonna kuin kuoli. Kauppakorkeakoulu. *Kauppalehti* 3.1.1912. R. K. Nord kuvailee ystävänsä isänmaallisuutta kirjoittamalla: ”Kun hän esimerkiksi innostuu jotakin häneen erityisesti vaikuttavaa näköalaa katsellessaan; silloin saattaa hän kohottaa voimallaan äänensä jonkin isänmaalliseen laulun sävelillä kajahtamaan.” Ystäväni. *Wiipurin Sanomat* 10.4.1892. Konttinen 1989, 9. Eva Cederström nostaa esiin, että hänen isänsä tuttavapiirin kuuluivat muun muassa arkkitehti Armas Lindgren (1874-1929) ja taiteilija Akseli Gallen-Kallela (1865-1931). Konttinen 1989, 16. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Emil Cederströmin muistokirjoitus julkaistiin useissa sanomalehdissä ja hänen hautajaisensa Viipurissa näyttäisivät olleen ainakin paikallisesti tärkeä tapahtuma. Esim. Kuollut. *Pohjalainen* 15.5.1912. Begräfnig. *Wiborgs Nyheter* 18.5.1912. Dödsfall. *Hufvudstadsbladet* 15.5.1912. Kuolleita. *Uusi Suometar* 15.5.1912. Tohtori Emil Cederströmin hautaus. *Karjala* 18.5.1912. Begräfnig i Viborg. *Hufvudstadsbladet* 19.5.1912.

Emil Cederströmin kuolema johti sekä taloudellisiin vaikeuksiin että osittain perheen aseman muuttumiseen.¹⁰³ Yksin lasten kanssa jääneellä nuorella Katri Cederströmillä ei ollut tarvittavia tietoja ja taitoja, joten hän sai sinnitellä parhaansa mukaan.¹⁰⁴ Emil Cederströmin kuolema vaikutti perheen elämään ja lasten tulevaisuudennäkymiin, ja Eva Cederström tuntuu tiedostaneen perheen vaikeudet jo nuorena.¹⁰⁵ Köyhyyskuvaukset ovat taiteilijaelämäkertojen klisee, mutta elämäkerran haastatteluaineistossa Cederström ei tunnu haluavan korostaa aihetta.¹⁰⁶

Vuoden 1989 elämäkerta ja muut lähteet kertovat lisäksi Eva Cederströmin kuuluvan isänsä kautta aateliseen Cederström-sukuun.¹⁰⁷ Kysymys aatelisuudesta näyttäisi olleen erityisen tärkeä Cederströmille hänen uransa alkuvaiheessa, sillä *Noblesse oblige* on eräänlainen motto, jota hän käyttää taidekouluaikaisissa vihoissaan.¹⁰⁸ Vuosina 1927–1928 pitämäänsä

¹⁰³ Eva Cederströmin tapa kuvailla lapsuuttaan antaa kuvan siitä, että lapsia kasvatettiin kulttuuriperheille tyypilliseen tapaan. Tyttäret kävivät ranskankielistä päiväkotia ja perheellä oli vapaaliput Tampereen teatteriin, koska perheen Emma-nojatuolit oli lainattu teatterille, jolla oli entuudestaan samantyylinen sohva. Vanhemmat olivat päättäneet, että lapset saavat itse aikuistuuksaan päättää, mihin kirkkoon haluavat liittyä, joten perheen lapsia ei ollut kastettu. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹⁰⁴ Katri Cederström ei esimerkiksi osannut hakea hänelle kuuluvaa leskeneläkettä ja sai sen vasta sotien jälkeen, hänen vävynsä Alf Krohnin avulla. Konttinen 1989, 12. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan Cederström kirjoittaa: ”Olihan meillä äiti josta sanottiin että hän oli sekä kaunis että älykäs ja rohkea nainen joka taisteli taloudellisten vaikeuksien kanssa kun oli yksin ja kun oli liian luottavainen niin että monet ihmiset käyttivät sitä hyväkseen ja pettivät häntä.” ECA, kotelo 15. Eva Cederström kuvaili äitinsä kohtaamia haasteita kirjeessään sanoin: ”Aina vain tuntuu siltä, että ei ole tehnyt kaikkea mitä olisi voinut äitinsä hyväksi, hänen, joka yksin nuorena leskenä joutui meitä lapsia viemään eteenpäin elämässä monenlaisissa vaikeuksissa epäkäytännöllisenä, epäitsekkäänä ihmisenä, jolla oli korkeat ihanteet.” Eva Cederströmin kirje Tyyni Tuuliolle 7. syyskuuta 1973. Tyyni Tuulion kirjekokoelma 992: 57:5. Mf 2009: 16. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto.

¹⁰⁵ Lapsuuden harrastusmahdollisuudet, ajankäyttö ja koulutusnäkyvät muuttuivat isän kuoleman myötä. Konttinen 1989, 11-16. Perheen tyttäret hankkivat molemmat ammatin, joka antoi heille mahdollisuuden elättää itseään. Työt olivat 1920- ja 1930-luvuilla vahvasti sukupuolituneita, ja naiset pystyivät työskentelemään vain tietyillä aloilla. Eva Cederström työskenteli konttoristina ja Elisabeth ”Liisa” Cederström sairaanhoitajana. Nämä olivat 1920- ja 1930-luvun käsitysten mukaan nimenomaan naisille soveliaina näyttäytyviä aloja. Kaarininen 1995, 202-206.

¹⁰⁶ Eva Cederström kertoo vuoden 1989 elämäkerrassa lapsuusmuiston siitä, että hänelle tarjottiin mahdollisuutta lähteä luostarikouluun Englantiin siksi, että hänen äidillään silloin olisi vähemmän lapsia ruokittavana. Eva Cederström vastasi Konttisen kysymykseen siitä, millä leski elätti perhettään: ”Niin millä hän elätti? Olisiko hän tehnyt käsitöitä.” Konttinen 1989, 12. Tulkitsen, että vastaus on hiukan aihetta välttelevä.

¹⁰⁷ Konttinen 1989, 9. af Forselles 1989, 3. ”Koska tiedän Atun kartanon aikoinaan olleen Cederström-suvulla ja että joku suvun jäsen lepää Paraisten kirkon lattian alla pyydän ystävällisesti lähettämään tietoja suvun jäsenistä: mistä tulleet j.n.e.” Kustavi 17.7.1985. Eva Cederströmin kirje Paraisten kirkkoherranvirastolle. ECA, kotelo 7.

¹⁰⁸ 1940-luvun puolella Cederström näyttäisi kuitenkin luopuneen tästä motosta siirtyen käyttämään ennemminkin mottoa ”Ole uskollinen itsellesi”, joka toisaalta löytyy jo *Noblesse oblige* lausahduksen ohella vuosina 1937–1942 pidetyn päiväkirjan ensimmäisiltä sivuilta. Eva Cederströmin päiväkirja 1937–1942. ECA, kotelo 13. ”Ja minun elämänohjeeni on – Ole uskollinen itsellesi tapahtuipa mitä tahansa elämissä” Eva Cederström kirjoittaa samaa ajatusta mukaillen Aino Kallaksen vaeltavassa vieraskirjassa. Kallas 1957, 176. Cederström saattoi, jos ei muuten niin viimeistään Helsinkiin muutettuaan, olla tietoinen ruotsalaisesta historiamaalari Gustaf Cederströmistä (1845–1933), jonka tunnetuimman teoksen luonnos oli esillä

luonnoskirjaan hän piirsi jopa Cederström-suvun vaakunan seetripuineen. Vieraillessaan 1940-luvulla Ruotsissa Eva Cederström tapasi “sukulaisensa” historiamaalari Gustaf Cederströmin (1845–1933) Carola-tyttären.¹⁰⁹

Kyseessä oli kuitenkin väärinkäsitys, minkä saattoi todeta tarkistamalla asian sukututkimusaineistoista.¹¹⁰ Eva Cederströmillä ei ilmeisesti ollut mahdollisuuttakaan tuntea isänsä sukua, joten väärinkäsitys on siten ymmärrettävä.¹¹¹ Kuvitteellinen aatelistausta ei kuitenkaan ole mikään poikkeus ajan taidekentällä, vaan taidehistorian kirjoitus “löysi” systemaattisesti aatelisia sukujuuria merkittävinä pidetyiltä taiteilijoilta.¹¹² 1900-luvun alun Suomessa taiteilijuus nähtiin jonain sukutaustasta kumpuavana, ja ajatuksen jakoivat niin historioitsijat kuin taiteilijat itse. Taiteilijaelämäkerrat aloitettiin siksi sukutaustaa

Ateneumissa. Katalog över kostsamlingarna i Ateneum 1920, 10. Konstsamlingarna i Ateneum Katalog 1930, 10.

¹⁰⁹ Eva Cederströmin luonnoskirja A-2018-535. Kansallislatterian / Ateneumin taidemuseo. ”Hänen [Emil Cederström] sukunsa oli alun perin Ruotsista, Suomeen muuttanut 1700-luvun puolivälissä. Ollessani Ruotsissa pitemmän aikaa v. 1945, tutustuin joidenkin ystävien kautta Gustaf Cederströmin tyttären Carolaan, jonka kotona oli mm Kaarle XII:n saappaat.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹¹⁰ Emil Cederströmin isä oli konduktööri Mathias Cederström. Emil Cederström ylioppilasmatrikelissa -verkkosivu. Konduktööri Mathias Cederström kuoli 25.1.1883 ja kuolinilmoituksessa kerrotaan hänen eläneen 46 vuotta, 2 kuukautta ja 20 päivää. Mathias Cederströmin kuolinilmoitus. *Ilmarinen* 27.1.1883. Kuolinpäivän perusteella voidaan siten laskea, että Mathias Cederström olisi syntynyt noin 5.11.1836. Suomen sukututkimusseuran HiSki-tietokannasta löytyy Mikkelin lähistöllä 6.11.1836 syntynyt Matts Sederström jonka vanhemmat olivat ”Tp: Henrik Sederström ja Anna Kaisa Parkkin” Sukututkimusseuran HiSki – Historian kirjojen hakuohjelman hakutulokset -verkkosivu. Sukututkimuksen harrastaja Jaakko Pirisen mukaan Henrik Sederström oli tämän ja muiden avointen sukututkimusaineistojen perusteella Matts Sederströmin syntymän aikaan ”torppari tai oikeastaan torpparin veli”. Jaakko Pirisen sähköposti tekijälle 11.3.2020. Aatelistaustan todenperäisyyttä epäilemään johdatteli erityisesti taiteilijan tyttären Kanerva Cederströmin huomautus, että hänen äitinsä ei ollut aatelinen. Eva Cederström tyttären Kanerva Cederströmin suullinen tiedonanto lokakuussa 2018.

¹¹¹ Emil Cederströmin vanhemmat olivat kuolleet jo vuosina 1883 ja 1906, eli ennen tyttären syntymää, ja muut sukulaiset eivät ilmeisesti pitäneet yhteyttä. Emil Cederströmin äidin Eva Cederströmin kuolinilmoitus. *Karjala* 7.4.1906. ”En ollut koskaan nähnyt isäni vanhempia enkä myöskään äitini isää”, Eva Cederström kirjoitti omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan. ECA, kotelo 15.

¹¹² Monet taiteilijat ja muut 1800- ja 1900-lukujen vaihteen vaikutusvaltaiset toimijat olivat aatelissuvuista tai muuten vaikutusvaltaisista suvuista. Kuvitteellisen aatelistaustan taidehistorian kirjoituksessa sai ainakin Akseli Gallen-Kallela, joka oli ”aatelisuudesta” ilmeisesti mielissään: ”Monet seikat viittaavat kuitenkin siihen, että taiteilijan esi-isät polveutuisivat iki-vanhasta ruotsalaisesta aatelissuvusta Galin, Galen tai Gallen (nämä kolme nimimuotoa esiintyvät rinnakkain) – – uupuvien historiallisten erikoistutkimusten takia on sitä toistaiseksi vaikea todistaa.” Wennervirta 1914, 17-18. Myös Helene Schjerfbeckille yritettiin löytää aatelisiä esi-isiä ja hän oli ilmeisesti tästä itse mielissään. Konttinen 2004, 32. Lisäksi kyse ei aina ollut konkreettisten sukujuurten etsimisestä vaan ennemminkin kuvainnollisemmasta aristokraattisuudesta: ”Sigrid Schauamanin mielipide hänestä [Tyko Sallisesta] voi varmaan vaikuttaa omituiselta. Minulle hän sanoi kerran, että Sallinen on aristokraatti, hän on olemukseltaan aristokraatti. Hämmästyin, mutta taivutin pääni ja ymmärsin.” Colliander 1979, 16.

luotaavilla osuuksilla ja taiteilijat näyttäisivät myös itse olleen kiinnostuneita sukutaustoistaan.¹¹³

Sukutaustan korostaminen taiteilijaelämäkerroissa ei ole yksinomaan viaton ja ongelmaton tendenssi. Kuvitteelliset sukutaustat korostavat hyvin sitä, miten pakkomielleisesti 1900-luvun alun yhteiskunta palautti yksilön ominaisuudet ja arvon syntymässä määriteltyihin ominaisuuksiin. Ajatus pohjautuu sekä sääty-yhteiskunnan arvoihin että rotuopilliseen argumentaatioon.¹¹⁴ Siksi on yllättävää, että taiteilijaelämäkerrat käsittelevät edelleen taiteilijoiden sukutaustaa, ottamatta selvästi etäisyyttä kyseiseen elämäkerrallisen kirjoittamisen traditioon.¹¹⁵

Karjala näyttäytyi Cederströmille hänen sukunsa kotiseutuna ja karjalaisuus siten tärkeänä osana hänen taiteilijaidentiteettiään. Perhe muutti Tampereelta Terijolle Eva Cederströmin

¹¹³ Esimerkiksi Raimo Aarras nostaa esiin sen, että Edwin Lydén oli itse kiinnostunut suvustaan ja selvitti tarkoin oman sukutaustansa. Aarras 1980, 11. Mika Waltari puolestaan yritti vuonna 1947 hahmottaa Mauno Markkulan taiteilijuutta tutkimalla hänen sukutaustansa mutta yllättyi sukutaustan ja Markkulan taiteilijuuden välisestä, epäsuhtaisena pitämästään suhteesta. Hämäläinen-Forslund 2000, 16.

¹¹⁴ Yhteiskunnan vahva jakautuminen säätyläisiin ja rahvaaseen näkyi esimerkiksi pukeutumisessa, ja säädynmukaisen pukeutumisen toteutumista myös valvottiin tarkkaan ja siitä poikkeaminen johti paheksuntaan. Mikkola 2019, 152, 160, 164. Tiede halusi aikoinaan määritellä neroutta fyisionomisesti samalla tavalla kuin rikollisuutta tai esimerkiksi juutalaisuutta. Koskinen 2006, 23. Esimerkiksi Göran Schildtin väitöskirja vuodelta 1947 tuntuu Cézannen sukutaustastasta tehtyä tutkimusta referoidessaan ja omia johtopäätöksiä aiheesta tehdessään viittavan juuri rotuopilliselta vaikuttavaan argumentaatioon, joka näyttäisi olleen kansainvälinen ilmiö biografisessa tutkimuksessa: ”Paul Cézanne kan sålunda i sjätte eller sjunde led vara ättling till en italiensk invandrare, vars blod uttunnats till en sextiofjärde eller en etthundratjugoåttondedel genom franska giften. Att under dylika omständigheter tala om Cézannes italienska påbrå och spekulera över dess inflytande på hans karaktär måste betraktas såsom tämligen osakligt. Cézanne är fransman och hela hans läggning är typisk för vissa sidor av franskt lynne.” ”Det talas i vissa biografier om att mästaren skulle ha några droppar negerblod i sina ådror” ”Som man ser har Cézanne övervägande hantverkarblod i sina ådror, medan varje antydan till konstnärligt påbrå saknas. I viss bemärkelse är alltså framträdandet av ett målargeni i denna släkt ett mirakel.” Schildt 1947, 13-14.

¹¹⁵ Konttinen toistaa Helene Schjerfbeck elämäkerrassa Schjerfbeckin omat käsitykset taiteellisuuden periytymisestä ja kertoo, kuinka elämäkertojen kirjoittajat ovat etsineet taiteilijuutta sukutaustasta. Samalla Konttinen kertoo, että sukutaustaa on sanottu ”silmiinpistävän porvarilliseksi” luetellen erilaisia suvusta löytyviä ammatteja. Konttinen ottaa lähinnä kantaa käsitykseen siitä, että Schjerfbeck olisi ollut ”epäsuomalainen”, ja luetellee sen jälkeen Schjerfbeckin suvun vaiheita 1700-luvun lopulta lähtien. Konttinen 2004, 32-33. Tulkitsen, että Konttinen ei ota elämäkerrassa selvästi etäisyyttä taiteilijuuden selittämiseen sukutaustan kautta vaan toistaa aikaisempien elämäkertojen kaavaa kuvaillessaan taiteilijan sukutaustaa. Sanna Teittinen kertoo Anitra Lucanderia käsittelevän väitöskirjansa elämäkerrallisessa osiossa siitä, että Lucanderin suvun vaiheet tunnetaan 1600-luvulta lähtien, ja luettelee suvussa ilmenneitä ammatteja. Lisäksi Teittinen nostaa esiin, että Lucanderin isän sisar oli opiskellut kuvataidetta ja maalannut ennen avioitumistaan ja että suvussa oli yhteyksiä maineikkaisiin maalareihin, kuten von Wrightin veljeksiin ja Venny Soldanin. Sen lisäksi Teittinen nostaa esiin, että Lucanderin isoäidin suvussa oli ollut kultaseppiä ja taiteilijoita. Teittisen tapa kuvailla taiteellisia taipumuksia omaavat kaukaisetkin sukulaiset mukaillee nimenomaan vanhemman elämäkerrallisen kirjallisuuden tapaa hahmottaa taiteilijuus perinnöllisenä. Lähdeviitteessä Teittinen kertoo lisäksi, että von Wrightin ja Soldanien taiteellisuuden on katsottu periytyvän samasta lähteestä, mikä kuulostaa nykynäkökulmasta erikoiselta väitteeltä. Teittinen 2009, 18, 21-22, 166 viite 47.

olleessa teini-ikäinen, joten hänellä oli omakohtaisia kokemuksia paikasta, jonka kanssa hän koki yhteenkuuluvuutta. Aikaisemmin Terijoelle tehty matka, jonka aikana Cederström pääsi vierailulle Ilja Repinin (1844-1930) ateljeehen, näyttäytyi lisäksi hänelle erityisen merkityksellisenä kokemuksena. Cederströmin ihailema, Raivolassa asunut runoilija Edith Södergran (1892–1923) liittyi vastaavalla tavalla hänen tärkeäksi kokemaansa Karjalaan.¹¹⁶

Terijoki oli tunnettu hiekkarannoistaan, ja merellisyys oli siten tärkeä osa Cederströmin henkisenä kotiseutunaan pitämäänsä paikkaa. Cederström puhuu maalaustensa sinisyyden kohdalla meren merkityksestä, mikä oli muodostunut hänelle tärkeäksi juuri Terijoella vietetyn ajan myötä.¹¹⁷ Karjalaisuuteen oli Suomen itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä suhtauduttu venäläishenkisenä kulttuurina, mutta sota-aikana karjalaisuuden merkitystä haluttiin jälleen yleisesti korostaa.¹¹⁸ Cederströmin myöhemmin Kustavista löytämä kesäpaikka ja kiintopiste rinnastui merellisyydessään Terijokeen.¹¹⁹

¹¹⁶ Vierailu Repinin ateljeessa toistuu useissa Cederströmin kertomuksissa taiteilijuudestaan. Konttinen 1989, 18. Cederström 1986, 62. Eva Cederström vieraili kesällä 1939 ihailemansa runoilijan äidin luona: ”Edith Södergranin äidin luona kävimme Raivolassa – hän on hyvin vanha – hopeiset hiukset on hänellä – huono näkö – sisäänpäin kääntynyt katse – suloinen vanha ihminen – herkkä ja puhdas kuin lapsi. Kuljimme Edith S-n puutarhassa, hänen villien puittensa ja pensaittensa joukossa – Kaikki oli kirkasta ja kaunista – Vanhoissa huoneissa istuimme valokuvia katsellen äidin kertoessa rakkaasta tyttärestään.” 31. heinäkuuta 1939. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelok. 13.

¹¹⁷ ”Terijoen maisemista meri eri vuodenaikoina merkitsi minulle eniten”, Eva Cederström kirjoitti vuonna 1987. Samassa kirjoituksessa Cederström kuvailee merta hartaasti seuranneen elävällä kiinnostuksella Terijoen meren muutoksia. Cederström 2004 (1987), 65.

¹¹⁸ Erik Kruskopf rinnastaa sota-ajan Karjala-intoilun 1800-luvun karelianismiin ja huomauttaa, että Onni Okkonen ja jopa suomenruotsalainen modernistikirjailija Hagar Olsson näkivät Karjalan suomalaisen kulttuurin kehtona sota-ajan kirjoituksissaan. Kruskopf 2010, 25. Eva Cederströmin tapa korostaa karjalaisuutta voisi siten liittyä myös laajempiin ajattelutapoihin. ”Vasta vähitellen olen alkanut nähdä ja tajuta, mitä kaikkea noihin Terijoen vuosiin sisältyy. Ne ovat elämässäni ja taiteessani innoittava runsauden sarvi, josta yhä ammennan.” Cederström 2004 (1987), 67. Cederströmin valitsema sanat tuntuvat viittaavan siihen, että hän on alkanut nähdä Terijoen merkityksellisenä erityisesti jälkikäteen.

¹¹⁹ Cederström kertoi kirjeessään, että hän ja hänen perheensä rakastivat kaikki merta juuri Terijoella vietetyn ajan takia ja hän toivoi selvästi nimenomaan kesäpaikkaa meren äärellä. ”En tiedä onko hän maininnut Teille siitä että olisin halukas vuokraamaan kesäksi kotinne, jos vain minut hyväksytte vuokralaiseksi olisin kovin onnellinen. Joskin me kaikki rakastamme merta yli kaiken asuttuamme Terijoella monet vuodet niin sittenkin joskus olisi virkistävä olla hieman enemmän sisämaassa.” Eva Cederströmin kirje Tyyni Tuuliolle 7. helmikuuta 1951. Tyyni Tuulion kirjekokoelma 992: 57:1. Mf 2009: 16. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto. Myös karjalaistaiteilijana identifioituneen Laila Pullisen (1933–2015) kohdalla on mielekästä puhua, että kotiseudun menetys johti uutena kiintopisteenä pidetyn paikan, Pullisen tapauksessa Nissbackan kartanon, merkityksellistymiseen. Laila Pullisen pojan, Jean Ramsayn, suullinen tiedonanto Laila Pullinen – Kuvanveistäjä Vantaalla -näyttelyn yleisöopastuksella 19.1.2020.

Tyttö, joka halusi taiteilijaksi

Piirtäminen oli Eva Cederströmin mukaan hänelle lapsuuden ja nuoruuden rakas harrastus, mikä varmasti vaikutti osaltaan siihen, että hän halusi taiteilijaksi.¹²⁰ Taideopinnot eivät kuitenkaan olleet itsestäänselvyys taloudellisesti hankalissa oloissa kasvaneelle nuorelle, jolle vakaampia tuloja tuova ammatti olisi ollut luontevampi valinta. Naisille ja vähemmän varakkaista perheistä tuleville suositeltiin yleensä opintoja taideteollisuuden parissa tai piirustuksenopettajan ammattia.¹²¹ Cederström tuntuu kuitenkin tietoisesti hakeutuneen juuri vapaan taiteen pariin, joka nähtiin ajan hierarkkisessa taidekäsityksessä taideteollisuutta ja opetustyötä merkittävämmäksi. Myöhemmin Cederström antoi ymmärtää, että hän piti taiteen soveltamisen kaupallisiin tarkoituksiin jopa haitallisena vapaalle taiteilijalle.¹²²

Kuvataiteiden lisäksi Eva Cederströmiä kiinnosti jo nuorena musiikki, joka on etenkin läsnä hänen myöhempien maalaustensa aihevalinnoissa. Eva Cederström toi useissa yhteyksissä esiin nuoruudenmuiston, jossa hän joutui luopumaan musiikin harrastamisesta. Äiti oli myynyt pois Eva Cederströmille rakkaan viulun perustellen toimintaansa sillä, että kahta herraa ei voi palvella.¹²³ Ilmeisesti osittain tästä suuttuneena nuori Eva Cederström päätti lähteä kotoaan Helsinkiin.¹²⁴ Tarinan toistaminen tekee siitä merkityksellisen, mutta sen tulkitseminen on hankalaa. Raamatullisella ilmauksella kannustettiin omistautumaan jollekin

¹²⁰ Cederström 2004 (1987), 66.

¹²¹ Esim. vähävaraisessa evakkoperheessä kasvanut Reino Hietanen hakeutui ensin kuvataideopettajan koulutukseen, vaikka oli kiinnostunut etenkin vapaana taiteilijana toimimisesta. Tappola 2006, 32.

¹²² Eräässä 1940-luvun haastattelussa Eva Cederström puhuu mainospiirtämisen haitallisuudesta. ”Om man skall ha tjänst – säger hon – så får det abosolut inte vara någonting som har med reklamritning eller något likande att göra. Det stör. Ja, åtminstone stöder det mig.” Konstnärerna sporrar av kriget till arbete. *Hufvudstadsbladet* 13.9.1942. Eva Cederströmin leikekirja no. 1. ECA, kotelo 18.

¹²³ Cederström pohtii myöhemmin, että viulun myymisessä saattoi olla kyse myös ensisijaisesti rahan tarpeesta. ”Kun muutimme Terijoelle otin siellä soittotunteja, vaikkei ollut paljon rahaakaan. Sitten äitini myi viulun ja sanoi, ettei kahta herraa voi palvella, oli valittava joko piirtäminen tai musiikki muttei molempia.” Cederström 1986, 64. Eräässä kohdassa omaelämäkerrallisia muistiinpanojaan Cederström kirjoittaa puolestaan, että hän oli aloittanut viulutunnit Tampereella, mutta että niitä ei Terijoella pystynyt jatkamaan. ECA, kotelo 15.

¹²⁴ Tarina löytyy myös vuonna 1986 julkaistussa kirjoituksessa, mutta hieman eri muodossa: ”Karkasin kotoa Terijoelta ja tuli Viipurin kautta Helsinkiin. Suutuin äidilleni 16-17-vuotiaana ja jätin koulun kesken.” Cederström 1986, 63. Cederströmin kirjoituksessa mainitsema ikä ei pidä paikkaansa. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa Cederström kirjoittaa: ”Kouluvuosi 1926-27 päättyi ja lähdin kesällä pois Terijoelta, oli erimielisyyksiä äidin kanssa, ensinnäkin hän oli myynyt viulun jo edellisenä vuonna koska en ollut tarpeeksi musikaalinen, kahta herraa ei voi palvella, jäljelle jäi piirtäminen. Molemmat olivat minulle elintärkeitä. Toinen asia: hän ei uskonut että olin ollut vain kävelemässä vähän myöhempään asemalta tullessa.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

asialle kokonaisvaltaisesti ja pakotettiin tekemään valinta.¹²⁵ Taidepuheessa ilmaisua käytettiin perusteluna sille, että taiteilijanaisten oli valittava taiteen ja miehen väliltä.¹²⁶ Tulkitsen, että tarina merkitsi Cederströmille kuvataiteelle omistautumista, vaikka viulun myyminen saattoi liittyä myös taloudellisen niukkuuteen.

Helsinkiin lähteminen oli Eva Cederströmin taiteilijuuden kannalta merkityksellistä, sillä hän päätyi sitä kautta ensimmäistä kertaa opiskelijaksi Suomen Taideyhdistyksen kouluun, jota kutsuttiin yleisesti Ateneumiksi.¹²⁷ Cederström on kuitenkin antanut eri yhteyksissä toisistaan eroavia kuvauksia ajastaan Helsingissä. Arkistoaineiston mukaan Cederström vietti Kulosaareissa ja Helsingissä syksyn, talven ja kevään vuosina 1927–1928 työskennellen päivisin pääosin Suomen Kiviteollisuus Oy:n toimistossa.¹²⁸ Taideopinnot Cederström aloitti kevätlukukaudella 1928 kirjautumalla Suomen Taideyhdistyksen koulun koeluokalle, jonka kautta olisi ollut mahdollista päästä koulun varsinaiseksi oppilaaksi. Koulun henkilökunta ja koululautakunta arvioivat lukukauden jälkeen koeluokan oppilaiden kyvyt ja soveltuvuuden alalle. Eva Cederström opiskeli arkistoaineistojen mukaan koululla koko kevätlukukauden 1928. Cederström piti itseään jo ilmeisesti alan opiskelijana, sillä hän ilmoitti poliisin osoiterekisterissä olevansa taideopiskelija. Lukukauden päätteeksi Cederström sai kuitenkin kuulla, ettei häntä hyväksytä koulun oppilaaksi.¹²⁹

¹²⁵ ”Kukaan ei voi palvella kahta herraa. Jos hän toista rakastaa, hän vihaa toista; jos hän toista pitää arvossa, hän halveksii toista. Te ette voi palvella sekä Jumalaa että mammonaa.” Matteus 6:24. Raamattu.fi -verkkosivu.

¹²⁶ Cederström käytti tätä ilmaisua myös itse myöhemmin tässä tarkoituksessa. Kontinen 1989, 44.

¹²⁷ Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu oli ilmeisesti muuttanut nimensä Suomen Taideyhdistyksen kouluksi jo aikaisemmin, sillä virallisissa dokumenteissa puhutaan Suomen Taideyhdistyksen koulusta jo 1920-luvun alussa. Suomen Taideyhdistyksen koulun ohjesääntö, Taideakatemia vahvistama 12. X 1922. Ohjesääntöjä, Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 14, Kansallisarkisto. Piirustuskoulu ja koulu nimien erolla tuntuu olleen väliä aikalaisille, sillä Cederström on kirjoittanut anatomianvihkonsa kanteen ”Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu” musteella ja viivannut yli sanan ”piirustus” myöhemmin lyijykynällä. Eva Cederströmin anatomian vihko 1933. Eva Cederströmin luonnosvihot. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.

¹²⁸ Cederström saapui Kulosaareen ilmeisesti 7. syyskuuta 1927, sillä hän on kirjoittanut päivämäärän luonnoskirjaansa. Eva Cederströmin luonnoskirja, A–2018–535. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹²⁹ Matriikkelissa lukee Eva Cederströmin kohdalla sekä ”Kokelaana ollut vuonna 1928 syks.” että ”Kokelaana keväällä 1928, mutta ei hyväksytty”, mutta merkintä on vuodelta 1933, eli myöhemmältä ajalta, joten on ymmärrettävää, että ajankohtaa ei silloin enää tarkalleen muistettu. Suomen Taideyhdistyksen oppilasmatriikkelit 1931–1967, mikrofilmit. Kansallisgallerian arkisto. Luotettavampi lähde ajankohdan suhteen on 1920-luvun lopulla pidetty oppilasluettelo, jossa on kevään 1928 kohdalla merkintä, että Eva Cederströmiä ei hyväksytty koulun oppilaaksi. Oppilasluettelo 1913–1954. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 5. Kansallisarkisto. Eva Cederström, poliisin osoiterekisteri. Helsingin kaupunginarkisto.

Vuoden 1989 elämäkerta antaa suorastaan harhaanjohtavan kuvan Eva Cederströmin ajasta Ateneumissa 1920-luvun lopulla. Hylkäämispäätös ei tunnu sopivan elämäkerran välittämään kuvaan nuoresta lupauksesta, josta oli aina tarkoitus tulla taiteilija. Elämäkerrassa puhutaan Cederströmin käyneen Ateneumin iltatunneilla syksystä 1927 mutta palanneen kotiin puolen vuoden jälkeen, koska “elämä Helsingissä oli kuitenkin yksinäiselle nuorelle tytölle rankkaa” ja koska hän ajatteli “että en loppujen lopuksi kestä olla täällä”.¹³⁰ Vaikka koeluokan tunnit olivat ilmeisesti iltaisin, antaa iltatunneista puhuminen harhaanjohtavan kuvan. Ilmaisuu tuntuu tietoisesti johdattelevan ajattelemaan jotain muuta kuin strukturoitua, taideopintoihin johtavaa pitkittynyttä sisäänpääsykoetta. Arkistoaineisto viittaa siihen, että Cederström päätti vasta hylkäämispäätöksen kuultuaan palata kotiin, joten elämäkerta jättää oleellisen osan kertomatta.¹³¹

Eva Cederströmin omista kirjoituksista ei ole minkäänlaista mainintaa siitä, ettei häntä hyväksytty Ateneumin opiskelijaksi vuonna 1928.¹³² Ateneumissa opiskelu oli Eva Cederströmille suuri unelma, joten vaikuttaa siltä, että taideopintojen päättyminen oli Cederströmille vaikea asia.¹³³ Koeluokan oppilaisissa arvioitiin nimenomaan oppilaiden soveltuvuutta, ei senhetkisiä taitoja, eikä kouluun voinut muuten kuin poikkeustapauksissa pyrkiä useampaan kertaan. Päätöksentekoon osallistui laaja joukko merkittävinä pidettyjä taiteilijoita, joten päätös kouluun hyväksymisestä oli kuin taiteilijakunnan kollektiivinen päätös soveltuvuudesta alalle.¹³⁴ Kokemuksen painoarvoa lisää se, että Cederström

¹³⁰ Konttinen 2017, 260.

¹³¹ ”V. 1928 kesällä kirjoitin äidille Viipuriin jonne hän oli muuttanut Liisan ja Paavon kanssa ja kysyin voinko tulla kotiin. Vastaus: Jos jatkat koulunkäyntiä.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistutpanot. ECA, kotelo 15. Kesällä Eva Cederström oli jo saanut kuulla, että häntä ei otettu Ateneumin opiskelijaksi, joten voimme päätellä hänen kirjoittaneen äidilleen vasta saatuaan kuulla kielteisen päätöksen.

¹³² Tämä melko systemaattiselta vaikuttava vaikeutuminen alkaa siten tuntua merkitykselliseltä. Sinikka Kallio-Visapään vuoden 1946 artikkelissa Eva Cederström kotiinpaluun syyksi esitetään kuitenkin pääkaupungissa vuonna 1928 katkennut tie taideopintoihin. Kallio-Visapää 1946, 178.

¹³³ ”[Viipurin] Piirustuskoulua käydessä ajattelin usein että pääsenköhän jatkamaan opintojani Helsingissä jossa olin v. 1928 piirtänyt ½ vuotta, Minun täytyy saada jatkaa siellä, Meri V-vaara oli lähtenyt sinne v. 1932 ja suuri unelmani oli sama”, Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistutpanot. ECA, kotelo 15.

¹³⁴ ”Lukukauden lopulla toimeenpannaan Valmistavalla luokalla sinä aikana suoritettujen töiden pohjalta tarkka arvostelu, jonka Koululautakunta ja koulun kaikki taiteellisten aineiden opettajat toimittavat. Jos silloin epäamättömästi havaitaan oppilalta puuttuvan taipumusta, ei häntä katsota kouluun otetuksi.” Suomen Taideyhdistyksen koulun ohjesääntö 1922. Kuvataideakatemian arkisto I, kotelo 14. Kansallisarkisto. Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomuksissa mainitaan joidenkin oppilaiden saaneen jäädä toiseksi vuodeksi koeluokalle vuosina 1925, 1930, 1934 ja 1935, mutta muutoin koeluokalle jääminen ei ollut mahdollista. Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomukset 1923-1935.

myöhemmin opetti nimenomaan Ateneumin koeluokkaa ja työskenteli alalle pyrkivien parissa.¹³⁵

Cederströmin siskontytär, taiteilija Inari Krohn kertoo omaelämäkerrassaan Cederströmin saaneen kuulla Ateneumiin hakiessaan: “Olettehan te hyvä, mutta kun te olette nainen, niin emme me teitä tänne ota.”¹³⁶ Kansainvälisessä tutkimuksessa taidekoulutus on nostettu esiin yhtenä taidekentän rakenteena, joka esti naisten pääsyn taiteilijoiksi.¹³⁷ Suomen Taideyhdistyksen koulussa opiskeli kuitenkin runsaasti naispuolisia opiskelijoita niin 1920-luvulla kuin aikaisemminkin. Opiskelijoiden sukupuolella oli kuitenkin selvästi koulun näkökulmasta väliä.¹³⁸ Muistitietoon liittyy aina tiettyä epävarmuutta, eikä Inari Krohnin muistikuva tarjoa kovin yksityiskohtaista kuvausta hakutilanteesta.¹³⁹ On siksi yllättävää, että Riitta Konttinen toistaa muistikuvan sellaisenaan naispuolisia modernisteja käsittelevässä kirjassaan.¹⁴⁰

Arkistoaineistoja tarkastelemalla selviää, että Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun ei voida sanoa systemaattisesti syrjineen naisia vuoden 1928 keväällä, sillä kaikki muut Cederströmin kanssa opiskelleet naispuoliset opiskelijat hyväksyttiin koulun varsinaisiksi oppilaisiksi.¹⁴¹ Valintaprosessista ei ole säilynyt muuta arkistoaineistoa kuin päätökset, joten emme pysty arvioimaan aikalaislähteiden perusteella, miten erilaiset mielipiteet, esimerkiksi naisiin kohdistuneet ennakkoluulot, ovat vaikuttaneet valintaprosessiin. Vaikuttaa siltä, että naispuolisten taiteilijoiden ura pysähtyi erityisen usein koulusta valmistumisen jälkeen.¹⁴² Taideopetukseen sisältyi pitkään ajatus, että opiskelijoista vain murto-osasta tulisi

¹³⁵ ”Hän sai ja nimenomaan halusi opetettavakseen ensimmäisen vuosikurssin eli koeluokan, ‘koska oli mielenkiintoista ottaa ne aivan nuoret, jotka tulivat suoraan koulusta’.” Konttinen 1989, 80.

¹³⁶ Krohn 2004, 48.

¹³⁷ Koulutuksen on koettu korostavan miehistä taiteilijaidentiteettiä; sisäänpääsykriteerejä ja opetusmetodeja on pidetty taiteilijanaisten pääsyä alalle estävinä. Jämsänen 2006, 63.

¹³⁸ ”För ögonblicket har vi fyrtio elever och man kan säga att de är någorlunda jämt fördelade på könen. Kanske de manliga adapterna ändå är flere numera – före kristiden var det alldeles tvärtom.” Ruter-dam, Bland modeller. *Helsingfors Journalen*, 3.2.1934. Eva Cederströmin leikekirja no. 1. ECA, kotelo 18. Muun muassa Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomuksista näkyy, että koulussa opiskeli paljon naispuolisia taideopiskelijoita.

¹³⁹ Inari Krohn ei myöhemmin muistanut mistä ilmaisu tarkalleen oli peräisin. Eva Cederströmin siskontyttären, taiteilija Inari Krohnin suullinen tiedonanto lokakuussa 2018.

¹⁴⁰ Konttinen 2017, 260.

¹⁴¹ Oppilasluettelo 1913-1954. Kuvataideakatemian arkisto I, kotelo 5. Kansallisarkisto.

¹⁴² esim. Erkki Koponen muistelee, että vaikka naispuolisten opiskelijoiden joukossa oli 1910-luvulla paljon lahjakkuuksia, mutta ”he katosivat pian opintojensa jälkeen taiteen piiristä.” Koponen muistelee, että ”miesten kohdallakin oli katoa mutta suhteellisen vähän.” Koponen 1986, 34.

ammattitaiteilijoita, ja tämä pitkälti hämärän peittoon jäänyt prosessi tuntuu syrjineen juuri taiteilijanaisia.¹⁴³

Taideopiskelijana Viipurissa

Eva Cederströmillä näyttää kuitenkin olleen vakaa pyrkimys päästä opiskelemaan taidetta.

Hän aloitti jo syksyllä 1928 opinnot Viipurin Taiteenystävien piirustuskoulussa, joka sijaitsi kaupungissa, jonne Cederströmin äiti ja sisarukset olivat vastikään muuttaneet.¹⁴⁴

Cederströmin ajasta Viipurin Taiteenystävien koulussa on säilynyt vain vähän lähteitä, ja opintojen vaikutuksesta Cederströmin taiteilijuuteen on siten vaikea tehdä johtopäätöksiä.¹⁴⁵

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Cederströmille opinnot Ateneumissa olivat tärkeämpiä.

Viipurissa järjestetystä taidekoulutuksesta tiedetään ylipäänsä vähän; koulun toimintaa käsitellään lähinnä yhdessä suppeassa historiikissa, ja koulusta on säilynyt yksittäisiä muistitietoja.¹⁴⁶

Taidekoulutusta pyrittiin ylipäänsä kehittämään ja monipuolistamaan Suomessa 1930-luvulle tultaessa, sillä opintojen jatkaminen ulkomailla ei enää ollut mahdollista samassa mitassa kuin aikaisemmin.¹⁴⁷ Arkistoaineistoja ja Viipurissa taidetta opiskelleiden elämäkertoja

¹⁴³ Eva Cederström oli myös itse myöhemmin sitä mieltä, että kaikista taideopiskelijoista ei voi tulla taiteilijoita: ”Kaikista oppilaista ei kuitenkaan tule todellisia taiteen ammattilaisia, Eva Cederströmin arvion mukaan ehkä vain noin kymmenestä prosentista.” Konttinen 1989, 81.

¹⁴⁴ Viipurin Taiteenystävien koulun matrikkeli 1891-1939. Viipurin Taiteenystävien arkisto, kotelo 2. Kansallisarkisto. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan Eva Cederström kirjoittaa: ”Kävin piirtämässä Piirustuskoulussa Limonkadun [?] kulmassa ja olin konttorissa töissä O/y Mekanossa töissä” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Aikaisemmissa elämäkerrallisissa kirjoituksissa mainitaan, että Cederström olisi aloittanut opintonsa vasta vuonna 1931, mikä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. esim. Konttinen 1989, 20.

¹⁴⁵ Viipurin Taiteenystävien koulun ajoista on säilynyt Cederströmin arkistossa vain vähän materiaalia: yksi tyyliopin vihko, pari vapaa-ajanviettoa kuvaavaa valokuvaa sekä eräs leikillinen opettajia ja oppilaita kuvaava runoelma, joka luettiin koulun joulujuhlassa. Lisäksi ajalta on säilynyt Cederströmin kokoama taidetta koskevien lehtileikkeiden kokonaisuus, jota Cederström on ilmeisesti käyttänyt taiteeseen perehtymisen apuvälineenä. Lisäksi Eva Cederström käsittelee aikaa omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan.

¹⁴⁶ Valkonen 1992, passim. Viipurin taidekoulun aikoja muistellaan myös Taide enemmän kuin elämä muistelmateoksessa. Sen mukaan opetus oli 1900-luvun alkupuolella erittäin pienimuotoista ja Rurik Lindquist koulun ainoa varsinainen opettaja. Muut koulussa opettaneet olivat arkkitehteja, jotka vaihtuivat sen mukaan, miten kukakin sattui olemaan Viipurissa. Ilmeisesti Juho Lallukka (1852-1913) olisi halunnut testamentata omaisuutensa koulun toiminnasta vastanneille Viipurin Taiteenystävälle, mutta lahjoitusta ei otettu vastaan siksi, että suuren omaisuuden tuoma vastuu oli yhdistyksen mielestä liian suuri. Kojo et al. 1986, 48-51. Nämä huomautukset antavat ymmärtää, että Viipurin Taiteenystävien koulu ja jopa sitä pyörittänyt taideyhdistys olivat aika pienimuotoisia toimijoita taidekentällä.

¹⁴⁷ Viipurissa pyrkimys taidekoulutuksen kehittämisestä heijastui koulun nimeen, sillä koulutuksen monipuolistuessa koulu muutti nimensä piirustuskoulusta Viipurin Taiteenystävien kouluksi vuonna 1930. Valkonen 1992, 89.

lukiessa syntyy kuitenkin kuva, että Ateneumin ja Viipurin Taiteenystävien koulun välillä oli hierarkkinen suhde. Tätä ei ole tuotu selkeästi esiin aikaisemmassa tutkimuksessa tai kirjallisuudessa.¹⁴⁸ Viipuri mielletään usein kosmopoliittiseksi kulttuurikaupungiksi, ja tällaisen hierarkian olemassaolo tuntuu olevan ristiriidassa mielikuvan kanssa.¹⁴⁹ 1930-luvusta kertovien aineistojen pohjalta vaikuttaa kuitenkin siltä, että Ateneum oli maan ensisijainen taidekoulu ja Viipurista saattoi parhaassa tapauksessa päästä jatkamaan opintojaan Ateneumiin.¹⁵⁰ Viipurin Taiteenystävien koulun opiskelijat eivät arkistoaineistojen perusteella näytä 1920- ja 1930-luvun vaihteessa olleen keskimäärin kovin tietoisia Suomen taiteen kehityssuunnista – saati sitten kansainvälisistä taidekeskusteluista. Koulun rehtori Rurik Lindquist (1870–1950) valitteli koulun matriikkelissa, että useimmat koulun opiskelijoista eivät edes olleet käyneet Helsingissä, joka oli maan taide-elämän keskus.¹⁵¹

Eva Cederströmin syksyllä 1928 alkaneet taideopinnot Viipurissa keskeytyivät jo puolen vuoden kuluttua. Vuoden 1989 elämäkerta antaa epämääräisen kuvan tästä ajasta.¹⁵² Cederström työskenteli ilmeisesti näinä vuosina konttoriapulaisena, joten taloudelliset seikat ovat saattaneet vaikuttaa hänen mahdollisuuteensa jatkaa opintoja.¹⁵³ Cederström haki alkuvuodesta 1930 Nuoren Voiman Liiton jäseneksi, joten hän jatkoi selvästi omatoimisesti taiteen tekemistä. Harrastusnäytteitä jäsenhakemuksen yhteydessä arvioinut nimimerkki L.N. ei kuitenkaan tuntunut olevan kovin innoissaan Cederströmin töistä, sillä hän kirjoitti:

¹⁴⁸ Cederströmin nimen yhteydessä mainitaan Viipurin Taiteenystävien koulun matriikkelissa hänen aikaisemmat opintonsa Ateneumissa. Oppilasmatriikkeli mainitsee myös erikseen ne tapaukset, joissa oppilas on päässyt jatkamaan opintojaan Ateneumiin. Viipurin Taiteenystävien koulun matriikkeli 1891-1939. Viipurin Taiteenystävien arkisto, kotelo 2. Kansallisarkisto. ks. Valkonen 1992, passim. Anttonen 2006, 34-38.

¹⁴⁹ Vuonna 2020 julkaistussa Monumenteista tanssiaskeliin -artikkelikokoelmassa (toim. Anna Ripatti ja Nuppu Koivisto) käsitellään nimenomaan Viipurin mainetta kulttuurikaupunkina. En valitettavasti ehtinyt perehtymään julkaisuun tämän työn puitteissa.

¹⁵⁰ Erkki Koponen muistelee: ”Viipurin Taiteenystävien koulusta on lähtenyt monia hyviä taiteilijoita. Yleensä he tulivat sitten Helsinkiin jatkamaan opintojaan.” Ammattitaiteilijana toimiminen vaati ilmeisesti opintoja Helsingissä. Kojo et al. 1986, 49.

¹⁵¹ Rurik Lindquist kirjoittaa matriikkelin vuosikertomuksessa koulun opiskelijoiden matkasta Savonlinnaan vuonna 1932 ja mainitsee samalla, että Helsinkiin matkustaminen olisi ollut hyödyllisempää, sillä useimmat koulun opiskelijat eivät ole edes käyneet siellä tai nähneet kaupungin taidekokoelmia. Viipurin Taiteenystävien koulun matriikkeli 1891-1939. Viipurin Taiteenystävien arkisto, kotelo 2. Kansallisarkisto.

¹⁵² Cederström pääsi kuitenkin jatkamaan opintoja suoraan edistyneemmällä tasolla syksyllä 1930, joten lyhyempikin opintojakso edisti opintoja. Viipurin Taiteenystävien koulun matriikkeli 1891-1939. Viipurin Taiteenystävien arkisto, kotelo 2. Kansallisarkisto.

¹⁵³ Eva Cederström työskenteli ilmeisesti Oy Mekano Ab:lla. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Nuorena Voimassa mainitaan, että Eva Cederström oli konttoristi. NVL:oon hyväksyttiin 8. II 1930 seuraavat uudet jäsenet. NVL:n tiedonantoja. *Nuori Voima* 20.2.1930.

“Piirustuksissa muutamia aikalailla vapautuneita henkilökuvia; maalaukset sen sijaan vielä kovin avuttomia. Hyväksytyt piirustuksilla.”¹⁵⁴

Harvoja aikakaudesta kertovia lähteitä on Cederströmin valokuva-albumin sisäkannesta löytyvä utuinen, taiteilijan kasvoja esittävä valokuva (kuva 1). Ensisilmäyksellä epäonnistuneelta näyttävän otoksen yhteyteen on albumissa kirjoitettu ”Viipuri” ja vuosi 1928. Myös kuvan negatiivi on säilynyt, ja kuva näyttäisi olevan varsinaisesti vuodelta 1929, sillä negatiivissa lukee puolestaan: “V:ri 8.2.29 ‘Mater dolorosa’ E.C.” Negatiivin kirjoitus viittaa paikkaan, aikaan ja neitsyt Marian kärsimyksestä kertovaan kristilliseen kuvatyyppiin. Vaikuttaa siltä, että taiteilija näki kuvassa mystiikkaan ja uskontoon liittyviä ulottuvuuksia (kuva 2).

Kyseinen valokuva on aseteltu osaksi Cederströmin 1930-luvulla aloittaman valokuva-albumin ensimmäistä aukeamaa, jonne Cederström näyttäisi keränneen itselleen merkityksellisiä valokuvia. Aukeamalta löytyy muun muassa Cederströmin Nils Wikbergiltä saama valokuva Ilja Repinistä ja ilmeisesti runoilija Edith Södergranin äitiä esittävä valokuva, jossa on mukana myös nuori mies – todennäköisesti Sakari Tohka, jonka kanssa Cederström kävi tapaamassa Södergranin äitiä.¹⁵⁵ Aukeamalla näyttäisi olleen myös Helsinkiin ja vuoteen 1928 liittyvä valokuva, joka ei kuitenkaan ole säilynyt. Valokuva-albumin ensimmäisen aukeaman kuvat vaikuttavat nimenomaan eräänlaiselta Cederströmin taiteilijuutta kuvaavalta kokonaisuudelta (kuva 3).

Eva Cederström jatkoi kesken jääneitä opintojaan Viipurin Taiteenystävien koulussa syyslukukaudella 1930.¹⁵⁶ Eräs koulun henkilökunnasta ja oppilaista kertova runoelma antaa ymmärtää, että kansaopiskelijat pitivät Cederströmiä ahkerana opiskelijana, jonka kiinnostus englannin kieleen herätti huomioita.¹⁵⁷ Kova työmoraali tuli osaksi Cederströmin käsitystä

¹⁵⁴ ”13 kpl piirustuksia ja maalauksia. Piirustuksissa muutamia aika lailla vapautuneita henkilökuvia; maalaukset sen sijaan vielä kovin avuttomia. Hyväksytyt piirustuksilla. Arv L.N. Kuvaamat hp.” NVL:oon hyväksyttiin 8. II 1930 seuraavat uudet jäsenet. NVL:n tiedonantoja. *Nuori Voima* 20.2.1930.

¹⁵⁵ Cederström 1986, 64.

¹⁵⁶ Viipurin Taiteenystävien koulun matrikkeli 1891-1939. Viipurin Taiteenystävien arkisto, kotelo 2. Kansallisarkisto.

¹⁵⁷ ”‘Beebi’ laulaa honottaa / ja puhuu englantia / piirtää kovin ahkeraan / ja matkii Rembrandt’ia.” Koulun opettajista ja oppilaista kertova runo, joka esitettiin joulujuhlissa vuonna 1931. ECA, kotelo 14. Eva Cederströmin kiinnostus englantia kohtaan näkyy myös luonnoskirjoissa, ja hän on esimerkiksi liittänyt valokuvan itsestään vanhimpaan säilyneeseen luonnoskirjaansa kirjoittaen sen yhteyteen: ”Portrait of herself at

taiteilijuudesta viimeistään Viipurin opintojen aikana. Rurik Lindquist painotti koulun matrikelissa työmoraalin tärkeyttä ja koulussa jaettiin erillinen kovaa työtä tekevälle opiskelijalle suunnattu palkinto, jonka Cederström sai.¹⁵⁸

Koulua luotsanneen Lindquistin lähestymistapaa on kuvailtu realistiseksi ja perinteiseksi, ja aikaisempi tutkimus korostaa, ettei taidekoulutus Viipurissa välittänyt opiskelijoille radikaaleja taidekäsitteitä.¹⁵⁹ Koulussa tuohon aikaan opettanut Nils Wikberg kuitenkin tutustutti Cederströmin mukaan opiskelijat formalistiseen taidekäsitteeseen, mitä Cederström kuvailee opiskelijoiden pitäneen innostavana.¹⁶⁰

Pienimuotoiset piirustukset näyttävät olleen Viipurin Taiteenystävien koulun näyttelyiden pääaiheita, mikä tuntuu heijastelevan käsitystä, ettei taiteen tekemistä harjoittelevin opiskelijoiden ollutkaan tarkoitus luoda varsinaisesti valmiita teoksia.¹⁶¹ Osa Cederströmin varhaisista piirustuksista ja valokuvien kautta säilyneistä maalauksista kuvaa selvästi taideopetuksen kautta tarjottuja aiheita.¹⁶²

Viipurin Taiteenystävien koulun kontekstissa Cederström nähtiin yhtenä koulun parhaista oppilaista, ja Viipurin taidekenttä pyrki selvästi löytämään koulun opiskelijoiden joukosta "tulevaisuuden lupauksia". Cederström sai kehuja paikallislehden kriitikolta jo varhain, ja viimeisenä opiskeluvuotenaan hänen teoksiaan keuhuttiin kevätnäyttelyn parhaiksi.¹⁶³

summer 1926 in Terijoki." Eva Cederströmin luonnoskirja A-2018-535. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.

¹⁵⁸ Koulun toiminnasta kertovissa teksteissään rehtori Lindquist mainitsee aina, ovatko oppilaat tänä vuonna työskennelleet ahkerasti, joten kyse näyttäisi olleen tärkeästä kysymyksestä. Koulun jakama Seth Sohlberg palkinto jaettiin nimenomaan ahkerasta työstä. Viipurin Taiteenystävien koulun matrikkeli 1891-1939. Viipurin Taiteenystävien arkisto, kotelo 2. Kansallisarkisto.

¹⁵⁹ Anttonen 2006, 38.

¹⁶⁰ Puhuessaan maalausluokan opettajastaan Nils Wikbergistä Cederström kirjoitti: "N.W. oli kuitenkin taitava ja innostavakin. Kun esim. sanoimme hänelle ettemme tiedä mitä maalaisimme asetti hän ikkunalaudalle mustepullon ja sanoi että siinä on teille malli, sama mitä maalaa mutta miten se on sitten eri asia." Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹⁶¹ Vuoden 1933 näyttelystä otetussa valokuvassa, jossa näkyy Cederströmin näyttelyyn tuomia teoksia voimme nähdä alastonmalleja, muotokuvia, asetelmia ja maisemia esittäviä pienimuotoisia paperille tehtyjä teoksia. Lindblom 2019, 9. Vuoden 1933 oppilasnäyttelyssä oli esillä yli 1000 "teosta", eli käytännössä näyttelyssä esiteltiin ilmeisesti nimenomaan pienempiä paperipohjaisia töitä. Oppilasnäyttely. *Karjala* 14.5.1933. Eva Cederströmin leikekirja no. 1. ECA, kotelo 18.

¹⁶² Esimerkiksi Cederströmin maalaukset "Italialainen posetiivinsoitaja" ja "Vanhus" vaikuttavat esittävän taidekoulun oppilaille poseeranneita malleja. NVL:n taiteilijoita. *Nuori Voima* 20.6.1932.

¹⁶³ "Jo viime keväänä kiinnittivät huomiota puoleensa nuoret taiteilijattaret Meri Vartiovaara ja Eva Cederström. He ovat molemmat täysin tasaväkiset, kummallakin on piirustus kehittynyt varmaan asteeseen saakka. Molempiin nähden odottaisin kuitenkin varsinaisen maalaamisen kehittämistä." *Karjala* 17.5.1932. Eva

Cederström pohti opintojensa jatkamista Ateneumissa jo Viipurissa opiskellessaan. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa käytetyt sanavalinnat korostavat sitä, että Ateneum oli hänelle suuri unelma, jonka toteutuminen kuitenkin oli vaakalaudalla. Opiskelun Helsingissä mahdollisti lopulta Eva Cederströmin isän ystävän perheeltä neuvoteltu laina. ”Olin niin onnellinen, etten voinut nukkuakaan öisin”, Cederström kuvaa rahoituksen varmistumisen tuomaa tunnetilaa.¹⁶⁴

Kiinnostava pieni yksityiskohta, joka muuttuu tarinasta kerrotuissa versioissa, on Cederströmin jatko-opintoihin Viipurin Taiteenystäviltä saaman apurahan merkitys. Vuoden 1989 elämäkerrassa stipendi mainitaan taideopiskelijan lahjakkuutta osoittavana meriittinä.¹⁶⁵ Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa stipendin merkitys on huomattavasti pienempi, sillä Cederström kirjoittaa saaneensa ”pienen stipendinkin”.¹⁶⁶ Erityisesti korkeat inflaatioprosentit vuosina 1917–1918 olivat pienentäneet taiteilijoiden saamien stipendien taloudellista merkitystä.¹⁶⁷ On huomionarvoista, että institutionaalinen tuki – taideyhdistyksen jakaman apurahan muodossa – ei mahdollistanut taideopintoja taloudellisesti hankalalla 1930-luvulla.¹⁶⁸

Cederströmin leikekirja 1931–33. ECA, kotelok. 19. Jalmari Lahdensuo, Taidekoulun näyttely. Karjala 17.5.1933. Mikrofilmatut leikekirjat, XXXIII 44. Kansallisgallerian arkisto.

¹⁶⁴ ”Piiirustuskoulua käydessä ajattelin usein että pääsenköhän jatkamaan opintojani Helsingissä jossa olin v. 1928 piirtänyt ½ vuotta, Minun täytyy saada jatkaa siellä, Meri V-vaara oli lähtenyt sinne v. 1932 ja suuri unelmani oli sama ja eräänä päivänä kun olin sukulaisten heinätoissa Kymissä soitti äitini ja pyysi heti tulemaan kotiin ja valmistautumaan Helsinkiin lähtöön. Olin yllättyneet kun tiesin miten vaikeaa meillä oli taloudellisesti, mutta äiti oli saanut lainan Hallenbergilta. Olin niin onnellinen etten voinut nukkuakaan öisin, keväällä olin lopettanut Viip. Taiteenystävien Piiirustuskoulun ja saanut pienen stipendinkin.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelok. 15.

¹⁶⁵ ”Samalla malliluokan oppilaalle oli myös Viipurin Taiteenystävät ry päättänyt antaa 1500 markan rahapalkintonsa.” Konttinen 1989, 20.

¹⁶⁶ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelok. 15.

¹⁶⁷ Viipurin Taiteenystävien jakamat Seth Sohlbergin rahaston stipendit perustuivat vuorineuvos Seth Sohlbergin 2. helmikuuta 1917 allekirjoittamaan testamenttiin, jossa vuorineuvos määritteli, että rahastosta jaettaisiin stipendejä, joiden suuruus olisi 3500 markkaa ja 1500 markkaa. Stipendien kohteina olisivat Viipurin Taiteenystävien koulun oppilaat tai muuten taiteellisesti lahjakkaat nuoret. Bergsrådet Seth Sohlbergs testamente. Testamentets ordalydelse. *Hufvudstadsbladet* 16.6.1918. Sohlbergin testamentti on allekirjoitettu alkuvuodesta 1917, jolloin stipendien arvon voidaan sanoa vastanneen nykyrahassa noin 8950 euroa ja 3850 euroa. Tilastokeskuksen rahanarvonmuunnin -verkkosivu. Laskurissa käytettiin vertailukohtana vuotta 1916, joka vastaa suunnilleen alkuvuoden 1917 tilannetta, ja muunnoksen kohteena vuotta 2019. Vuosien 1917 ja 1918 poikkeuksellisen korkeat inflaatioprosentit (noin 99,4 prosenttia ja 238 prosenttia) johtivat siihen, että kyseisten stipendien arvo oli jo vuonna 1919 vain noin 1500 euroa ja 650 euroa. Vuonna 1933, jolloin Eva Cederström sai stipendinsä, stipendien arvo oli vain noin 1400 euroa ja 600 euroa. Tilastokeskuksen rahanarvonmuunnin -verkkosivu. Tilastokeskuksen vuosisadan vertailut -verkkosivu. Tilastokeskuksen Tilastolaitoksen historiaa käsittelevän osion inflaatiota käsittelevä verkkosivu. Tämä osoittaa, että apurahojen arvo laski nimenomaan vuosina 1917–1918.

¹⁶⁸ Taiteilijoiden taloudellisesta tilanteesta 1930-luvulla ks. Anttonen 2006, 42.

Ateneum – “tärkein vaihe elämässäni”

Eva Cederström kirjoittaa Ateneumin opinnoista erityisen merkityksellisenä osana elämäänsä ja taiteilijuuttaan. “Syyskuussa 1933 alkoi tärkein vaihe elämässäni”, Eva Cederström aloittaa, kertoessaan opinnoistaan Ateneumissa 1930-luvulla omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan.¹⁶⁹ Tämä on taiteilijaelämäkertojen kontekstissa poikkeuksellista, sillä taideakatemiaopintoja ei ole tapana korostaa. Cederström arvosti kuitenkin taidekoulujen tarjoamaa opetusta poikkeuksellisen paljon, mikä näkyy esimerkiksi pitkänä, lähes kymmenen vuotta kattavana opiskeluaikana.¹⁷⁰ Cederström palasi Ateneumiin myöhemmin opettajaksi, mikä osaltaan varmasti korosti oman opiskeluajan merkitystä.

Taidehistoriankirjoituksen vakiintuneet tavat käsitellä taideopetusta liittyvät taiteilijuuden mystifioimiseen. Taideopetuksen ja taiteilijaneromyytin välinen suhde on moniulotteinen: neromyytti on toisaalta johtanut opintojen merkityksen vähättelyyn ja toisaalta taiteilijaneroina nähtyjen yksilöiden vaikutuksen korostamiseen. Käsitykseen nuoruudessa tai jopa lapsuudessa havaittavasta suuresta taiteilijuudesta kuuluu ajatus siitä, että taiteilijuus ei ole opeteltavissa oleva taito.¹⁷¹ Osa taiteilijoista tuntui pitävän taidekoulutusta tarkoitettuna vain niille, joilla ei ollut lahjoja.¹⁷² Taidekoulutuksen merkityksen vähättelijöihin kuuluivat myös monet taidetta opettaneet taiteilijat, jotka puhuivat opetuksesta ensisijaisesti ansaintakeinona ja omaa taiteellista työtä haittaavana tekijänä.¹⁷³ Tätä taustaa vasten ei ole

¹⁶⁹ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot sivu 30. ECA, kotelo 15. Toisaalla samoissa omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa Cederström kirjoittaa: ”Vaikka aika vanhan Ateneumin korkeissa saleissa opiskellessa oli hienoa aikaa ja jännittävääkin mietittäessä saako mitään aikaan ja epätoivoisiakin hetkiä luonnollisesti oli kun välillä epäili voimiaan ja taitojaan niin se aika oli kuitenkin parasta aikaa elämässä.”

¹⁷⁰ Osan ajanjaksosta 1928–1938 Cederström opiskeli Viipurissa ja ajanjaksoon kuuluu myös pidempiä taukoja. Ateneumissa Cederström opiskeli vuonna 1928 ja vuosina 1933–1938. Eva Cederström myös palasi taideopintojen pariin ainakin kerran sen jälkeen, kun oli keskeyttänyt opinnot, esimerkiksi vuonna 1938. Kriittisemmät opiskelijat eivät viihtyneet Ateneumissa yhtä pitkiä aikoja, esimerkiksi Mauno Manninen opiskeli Ateneumissa vain vuosina 1937–1938, minkä jälkeen hän siirtyi Tyko Sallisen yksityisoppilaaksi. Arjava 2016, 45, 53.

¹⁷¹ Antiikin Kreikassa runoilijoiden ”taiteellinen nerous” miellettiin lahjana saaduksi kyvyksi ja toisaalta inspiraatio oli jumalallista alkuperää. Kyse ei ollut opeteltavissa olevasta taidosta. Koskinen 2006, 16.

¹⁷² Kun Tove Jansson valitti kuvanveistäjä Felix Nylundille (1878–1940) Ateneumin opetuksesta, Nylund kehotti Janssonia lopettamaan opinnot: ”Hitto vieköön tyttö, ei kouluja pidä käydä jos on lahjoja!” Nylund sanoi Tove Jansson päiväkirjan mukaan 17. syyskuuta 1935. Jansson siirtyikin Sam Vannin yksityisoppilaaksi, ilmeisesti isänsä kehotuksesta. Westin 2008, 79-80. On kiinnostavaa, että Felix Nylund itse toimi vuosina 1935-1940 Ateneumin kuvanveiston opettajana. Felix Nylund, Biografiskt lexikon för Finland -verkkosivu.

¹⁷³ Helene Schjerfbeck kuvaili esimerkiksi Gösta Stenmanille omaa päätöstään lähteä opettamaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun: ”Minun täytyi hankkia rahaa – mutta ajattelin ‘ei pidä ottaa iloa siitä minkä tekee rahan vuoksi?’ Enkä saanut siitä mitään iloa, sillä en sopinut tehtävään.” Einar Reuterille Schjerfbeck oli puolestaan sanonut, että opetustyö vei hänet taidekentän marginaaliin suuremmassa määrin kuin tendenssi

yllättävää, ettei biografisessa tutkimuksessa ole ollut tapana korostaa taiteilijoiden opiskeluaikaa.¹⁷⁴

Modernistiseen taiteilijaneromyyttiin kuuluu oleellisesti vanhoja taidekäsityksiä ja auktoriteetteja vastaan kapinoiminen, ja taiteilijaelämäkerroissa taideakatemia toimii usein tämän kapinan näyttämönä. Taideopetus on usein kuvattu ympäristönä, jossa nuori, uutta taidetta edustava nero haastaa konservatiiviset opettajat ja vanhat taidekäsitykset. Toisaalta taideopiskelijoiden teosten on saatettu nähdä syntyneen opettajien vaikutuksen alaisina, ja opettajan ja opiskelijan teosten välillä on pyritty näkemään yhteyksiä. Opintojen aikana syntyneitä teoksia on jopa pidetty epäitsenäisinä ja taiteilijalle ominaisesta ilmaisusta poikkeavina.¹⁷⁵

Taiteilijaneroina pidettyjen yksilöiden roolista opettajina on kirjoitettu biografisessa tutkimuksessa muista taideopettajista poikkeavalla tavalla. Sekä taiteilijat itse että taidehistoriankirjoitus ovat halunneet nähdä kohtaamiset neroina pidettyjen yksilöiden kanssa merkityksellisinä.¹⁷⁶ Erityisesti yksityisopetus näyttäytyy taiteilijaelämäkerroissa usein poikkeuksellisen merkityksellisenä.¹⁷⁷ Nuoret taiteilijat hakeutuivat ”mestarien”

korostaa taiteessa kansallisia arvoja. Konttinen 2004, 184. Esimerkiksi Tuomas von Boehm halusi sinänsä mukavan Suomen Taideakatemia koulun opetustyön sijaan keskittyä taidemaalarin työhön 1950-luvulla, eikä hän hakenut jatkoa Suomen Taideakatemia koulussa. Valkonen 1992, 24.

¹⁷⁴ Timo Huuskon mukaan taiteilijaelämäkerroissa ei ole tapana korostaa taiteilijoiden opiskeluaikaa. Ateneumin intendentti Timo Huuskon suullinen tiedonanto joulukuussa 2018, Kansallisgallerian tutkijaharjoitteluohjelman ohjaajatapaaminen.

¹⁷⁵ Opintojen aikaiset teokset eivät välttämättä ole tyylillisesti samanlaisia kuin ne teokset, joista taiteilija tulee myöhemmin tunnetuksi. Uran alkuvaiheen teokset eivät siksi ole esimerkiksi taidekaupan puolella samassa arvossa kuin myöhemmät teokset. Esimerkiksi Van Gogh museosta vuonna 2002 varastettujen taiteilijan varhaistuotantoon kuuluvien teosten kohdalla museon edustajat nostivat lähinnä esiin teosten tunnearvoa ja merkitystä taiteilijan myöhemmälle uralle. Samalla he pohtivat, että onneksi varastetut teokset eivät kuuluneet taiteilijan tunnetumpiin, hänelle ominaista tyyliään edustaviin teoksiin. Felix Nylund ja Signe Tandefelt väittelivät 1930-luvun lopussa lehdistössä siitä, onko taideopiskelijan teos itsenäinen teos, ja siitä, voidaanko opiskelijoiden teoksia esitellä näyttelyissä. Signe Tandefelt. *Genmäle till herr Felix Nylund. Hufvudstadsbladet* 31.3.1937. Felix Nylund. *Svar till märket S. T–It. Hufvudstadsbladet* 1.4.1937. Kansallisgallerian mikrofilmatut leikekokoelma.

¹⁷⁶ Esimerkiksi Helene Schjerfbeck opiskeli Pariisissa 1880-luvulla Académie Trélat’ssa siksi, että erikoisen madamen pitämässä yksityisakatemiassa oli opettajina tunnettuja taiteilijoita kuten Léon Bonnat (1833–1922), Jean-Léon Gérôme (1824–1904) ja Jules Bastien-Lepage (1848–1884). Bonnat’sta ja Gérômesta on kirjoitettu Schjerfbeckin ensimmäisinä ranskalaisina opettajina siitä huolimatta, että he kävivät akatemiassa Schjerfbeckin mukaan vain kerran sinä aikana, kun hän opiskeli siellä. Konttinen 2004, 60-63. Vaikuttaa todennäköiseltä, ettei Schjerfbeck saanut lähes minkäänlaista ohjausta tai opetusta näiltä taiteilijoilta.

¹⁷⁷ 1800-luvun lopulla romantisoitu käsitys keskiajan mestari–oppipoika suhteesta nousi eräänlaiseksi taideopetuksen ihanteeksi ja esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan ja Hugo Simbergin opettaja–oppilas-suhde tuntuu heijastelevan tällaista käsitystä taiteen opettamisesta. Kertomus mestarin ja oppipojan välisestä dynamiikasta tuntuu heijastuvan niin Gallen-Kallelan kuin Simbergin omista lausunnoista ja toisaalta myös tavasta, jolla tutkimus on myöhemmin kirjoittanut heidän välisestä suhteestaan.

yksityisoppilaiksi silloinkin, kun opettaja–oppilas-suhde lähinnä tarkoitti mestarin ateljeen siivoamista.¹⁷⁸

Jatkuva työnteko oli Eva Cederströmin taiteilijakäsityksessä mukaan synnynnäisen taiteilijuuden toteutumisen edellytys. Taiteen näkeminen nöyränä, jatkuvaa työtä vaativana prosessina sopii yhteen taideopintojen merkityksen korostamisen kanssa. Traditioita vastaan kapinoiminen ei ollut keskeinen osa Cederströmin taidekäsitystä. Ateneumin opintojen tarjoamat virikkeet olivat Cederströmille – ehkä suuremmassa määrin kuin muille opiskelijoille – jotain uutta ja innostavaa. Vuonna 1934 Cederström kirjoittaa menevänsä toisinaan päästään sekaisin kuunnellessaan Uno Alangon opetuksia: “[S]iksi, että se kaikki on niin uutta minulle, ainakin nyt vielä”.¹⁷⁹

Cederströmillä ei ollut mahdollisuuksia matkustaa ulkomaille opiskelemaan eikä mahdollisuutta päästä kenenkään yksityisoppilaaksi, joten Ateneumin opinnot näyttäytyivät varmasti myös siitä syystä erityisen merkityksellisinä. Opettajat ja opiskelutoverit olivat Cederströmin näkökulmasta poikkeuksellisen kiinnostavia persoonallisuuksia. Cederström oli usein epävarma omista taidoistaan, joten opinnot olivat siksi hänelle tärkeä kehityksen mahdollistaja. Lopetettuaan jo kerran opintonsa Ateneumissa Cederström kirjoittaa päiväkirjaansa: “Alan [...] piirtää Ateneumissa iltaisin, muuten en kohta osaa piirtää mitään.”¹⁸⁰

Toisaalta Cederströmin opintojen sisällöstä ei ole aivan varmaa tietoa, sillä opetuksen kuvailu jää Cederströmin kirjoituksissa persoonallisuuksien ja sattumusten kuvailun jalkoihin. Tämä voi osittain olla merkki siitä, että sosiaalinen ympäristö oli Cederströmille tärkein Ateneum-opintojen merkitystä määrittävä tekijä.¹⁸¹ Taideopinnot Ateneumissa tarjosivat 1930-luvun

¹⁷⁸ Sam Vanni muistelee aikaansa Wäinö Aaltosen oppilaana tavalla, joka luo mielikuvan, että hän on lähinnä ollut eksentrisen taiteilijan henkilökohtainen avustaja, siivooja, sihteeri ja taloudenhoitaja, ilman että hänelle maksettiin siitä palkkaa. Vanni 1986, 164. Myös keskiaikaiseen mestari–oppipoika-malliin kuului, että mestari sai opetuksen tarjoamisen kautta ilmaista työvoimaa. Taideopetuksesta ammattikuntajärjestelmän piirissä ja siihen 1800-luvulla liitettyistä romantisoituista ajatuksista ks. Efland 1990, 22-23, 54.

¹⁷⁹ Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLISA 903, kotelo 1.

¹⁸⁰ 23. tammikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

¹⁸¹ Esimerkiksi Eva Cederströmin tapa kuvailla Werner Åströmiä ei anna minkäänlaista kuvaa Åströmin taidekäsityksestä: ”Oli jännittävää piirtää alastonta Werner Åströmin johdolla, hän oli tosi herrasmies sanan hienoimmassa merkityksessä, charmikas ystävällinen, lyhytsanainen, ymmärsimme muutamasta sanasta mitä hän tarkoitti ja oli helppo jatkaa työtä.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Toisaalta Cederströmin tapa olla kirjoittamatta opetuksesta ja taiteen sisällöistä saattaa liittyä laajemmin modernistisen taidepuheen traditioon ja taiteesta puhumisen välttelyyn.

nuorelle poikkeuksellisen vapaan, kansainvälisesti orientoituneen ja boheemin yhteisön. Ateneumin opintojen kautta saattoi tutustua niin taiteilijaperheiden lapsiin, presidenttipariin kuin pääkaupungin kulttuurisukuihin.¹⁸² Cederströmin opintojensa ajalta säilyttämät piirustukset esittävät juuri hänen ystäviään ja opettajiaan, joten niissä on voimakkaasti yhteisöllinen ulottuvuus – ilmeisesti opiskelijat vaihtoivat piirustuksia keskenään.¹⁸³ Cederströmin kirjoitusten kautta välittyy kuva taideopiskelijoiden tiivistä yhteisöstä.¹⁸⁴ Opintojen aikana muodostuneet kontaktit vaikuttivat siihen, minne Eva Cederström teki opintomatkojaan ja mistä hän löysi työskentelytiloja.¹⁸⁵

Taideopetuksen juuret ovat käsityöläisyydessä ja ammattikuntajärjestelmässä, jossa alalle pyrittiin hakeutumalla mestarin oppiin.¹⁸⁶ Mestarien mukailu ja käsityöläismäinen ammattitaito olivat keskeisiä jo taideopetuksen historian varhaisvaiheissa, vaikka renessanssin aikana syntynyt ajatus taiteilijanerosta oli osittain ristiriidassa näiden kanssa.¹⁸⁷

¹⁸² Esimerkiksi Tove Jansson oli tunnetun kuvanveistäjän ja kuvittajan tytär, Aino ja Tuomas von Boehm varakkaasta aateloidusta lakimiessuvusta ja Ragnar Relander Suomen senhetkisen presidentin poika. Eva Cederström kirjoittaa, että opintomatkalta palannut opiskelijaryhmä vieraili Kultarannassa Relanderin vanhempien luona. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot, ECA, kotelo 15.

¹⁸³ Opiskelijayhteisö antoi myös toisilleen lempinimiä, esimerkiksi Eva Cederström oli Evchen ja Runar Engblom oli Skåpe. Cederström käyttää molempia lempinimiä kirjoittaessaan hänen ja Runar Engblomin kohtaamisesta Taidehallissa. Eva Cederströmin päiväkirja 23. tammikuuta 1938. ECA, kotelo 13. Piirustukset ovat eräänlainen Cederströmin kokoama henkilögalleria, josta löytyvät muun muassa Eva Cederström itse, Gunvor Grönvik, Tove Jansson, Tuulikki Pietilä, Mielikki Vartiovaara, Eva Åsenbrygg (myöhemmin Ryyränen), Christian Sibelius, Sakari Tohka ja Sven Grönvall. Piirustuksista suuri osa on todennäköisesti Eva Cederströmin itsensä tekemiä, mutta mukana on myös ainakin Tapio Tapiovaaran ja Tove Janssonin piirustuksia. Eva Cederströmin luonnoskirja, luettelomatonta aineistoa, Ateneumin taidemuseon kokoelmat.

¹⁸⁴ Taideopiskelijat lainasivat toisilleen rahaa, lahjoittivat huonekaluja ja jakoivat kokemuksia matkoista esimerkiksi kirjeillä. Cederströmin kirjoituksista löytyy joitakin kuvauksia taideopiskelijoiden yhteisön illanvietoista: ”Sitten Aino [von Boehm] kutsui meidät kotiinsa Nuoranköydenpunojankatu 7:ään. Gunvor, Brita ja minä – Christian ja Tuomas. Sain Tuomaalta marmorikappaleen värin jauhamista varten – kello 1 yöllä hän yhtäkkiä huusi. ’Heureka’ ja katosi porraskäytävän komeroon tuoden tullessaan pesupöydän levyn marmorista. Sitä hän iski vasaralla niin monta kertaa, että se lohkesi. Tätä kallista kappaletta Christian sitten ystävällisesti kiikutti Kruunuhakaan asti, jossa asuin Rauha Nuolivaaran kanssa. Kun pääsimme vihdoin Boehmiltä ulos (sade oli estänyt lähtömmä) kello 1 yöllä ja seisoiimme kadulla lensi yhtäkkiä ylitsemme banaaneita ja omenia mäiskähtäen nupukiviin. Tuomas ja äiti-Aino pommittivat meitä Etelän hedelmillä. Tervetulleita tietenkin. Saatettiin Gunvor ja Brita Töölöeseen ja koko ajan satoi - sitten ajettiin hienosti autolla Kruunuhakaan - kello oli jo ainakin 2!” Väriaineoppi III, Suomen Taideyhdistyksen koulu, kevät 1937. ECA, kotelo 15b. ”[I]stuimme usein Mokka-Mökissä Aleksilla vaihtaen ajatuksia taiteesta, opettajistamme, elämästä yleensä, kannanottomme olivat usein varsin kiihkeitä, olimmehan nuoria.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot, ECA, kotelo 15.

¹⁸⁵ Eva Cederström muistelee saaneensa vinkin André Lhoten akatemiasta Unto Pusalta, jonka hän tunsikin Ateneum-opintojensa kautta. Cederström opinnot akatemiassa vuonna 1951 vaikuttivat merkittävästi hänen taiteeseensa. Valorinta 1982, 21. Eva Cederström käytti Tove Janssonin työtilaa, kun Jansson oli Ranskassa vuonna 1938. Kruskopf 1992, 94.

¹⁸⁶ Taidekoulutuksesta osana ammattikuntajärjestelmää. Efland 1990, 22-25.

¹⁸⁷ Renessanssin aikana kehittynyt ajatus taiteilijanerosta problematisoi kuitenkin ajatuksen taiteesta käsityöläismäisesti opittavana taitona ja tiukasta mestari–oppilas hierarkiasta, sillä neron neuvomista pidettiin

Kipsien piirtäminen kuului jo ensimmäisten, 1500-luvulla perustettujen akatemioiden opetukseen, joissa oppilaita ohjattiin kuvaamaan todellisuutta renessanssin taiteilijajoukkojen osoittaman mallin mukaan. Opetuksen järjestäminen useampaa vaatavuustasoa edustavan luokan avulla, joista vasta ylemmällä päästiin piirtämään elävää mallia, perustui 1600-luvun Ranskassa kehitettyyn akademiaopetuksen malliin.¹⁸⁸ 1800-luvun romantiikka nosti alkuperäisyyden ja vapauden taiteen keskiöön, jolloin taideopetusta haluttiin suunnata opiskelijoiden yksilöllisen ilmaisun kehittämiseen.¹⁸⁹

Ateneumin 1920- ja 1930-lukujen opetuksesta löytyvät piirteet palautuvat pitkälti näihin taideopetuksen historian aikana kehittyneisiin malleihin ja niiden taustalla vaikuttaneisiin ajatuksiin taiteen opiskelusta. Opiskelijoilta vaadittiin käsityöläismäistä ammattitaitoa ja heidän oli 1500- ja 1600-luvun akatemioiden opetusta mukaillen hallittava kipsien piirtäminen ennen kuin he pääsivät siirtymään monimutkaisempien – ja itselleen mieluisempien – tehtävien pariin. Ylemmällä luokalla opiskelijat erikoistuivat joko maalaustaiteeseen tai kuvanveistoon, jotka olivat perinteisen käsityksen mukaan kuvataiteen kaksi muotoa. Vaikka opiskelijoita kannustettiin 1800-luvun taideopetuksen hengessä löytämään jotain omaa, samalla koulu asetti rajoja sille, mitä pidettiin toivottavana ilmaisuna.¹⁹⁰

1930-luvulla Suomen taideopetusta pyrittiin kehittämään, sillä taideopiskelijoiden oli vaikea täydentää koulutustaan ulkomailla. Uno Alanko esitti eräässä 1930-luvun haastattelussa, että Suomen Taideyhdistyksen koulusta oltiin kehittämässä taideakatemiaa, mutta on epäselvää, millaisiin muutoksiin tämän oli määrä johtaa.¹⁹¹ Vuonna 1935 lukujärjestykseen tuotiin

ongelmallisena. Renessanssin ensimmäiset taideakatemit olivat epävirallisia ryhmittymiä, joissa mestareina ja aloittelevina pidetyt taiteilijat työskentelivät rinta rinnan ja oppivat yhdessä. Efland 1990, 26.

¹⁸⁸ Ensimmäinen muodollisempi akademia oli Giorgio Vasarin vuonna 1562 perustama akademia, jonka perustamisen taustalla oli ajatus siitä, että suurten taiteilijoiden aika alkoi olla ohi ja että heidän metodiensa ja opetustensa seuraamisen pitäisi olla taideopetuksen ytimessä. Renessanssin taideopetuksessa oli läsnä ajatus, että taiteen opettaminen oli mestarien teosten tarkkailun kautta ymmärrettävien universaalien sääntöjen ymmärtämisistä. Efland 1990, 28-34, 36-38, 44-45.

¹⁸⁹ Efland 1990, 51-54.

¹⁹⁰ Uno Alanko julisti esimerkiksi puheessaan, että opiskelijoiden oli luovuttava ”skitseeraamisesta”, eli hän asetti rajoja sille, mitä pidettiin toivottavana taiteellisessa ilmaisussa. Samalla hän kuitenkin painotti, että opiskelijoiden oli löydettävä jotain omaa taiteellisessa ilmaisussaan. Suomen Taideyhdistyksen koulu vuosikertomus 1935, Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1935.

¹⁹¹ Anttonen 2006, 34-35. Konttinen 1989, 21-22. Konttinen siteeraa Cederströmin leikekirjasta löytyvää artikkelia. Leikekirja No 1, 1933–1946. ECA, kotelo 18. Artikkelin on Kansalliskirjaston digitaalisten aineistojen perusteella tunnistettavissa vuonna 1934 julkaistuksi artikkeliksi. Ruter-dam: Bland modeller och glada konstnärembyron på Ateneum. *Helsingfors-Journalen* 3.2.1934. Kansalliskirjaston digitoidut

kuitenkin uusia aineita: grafiikkaa, materiaalioppia ja maisemamaalausta.¹⁹² Tammikuussa 1935 Helsingissä toimintansa aloitti toinen taidekoulu, Maire Gullichsenin ideasta lähtenyt Vapaa taidekoulu, jonka perustaminen on nähty eräänlaisena Ateneumin opetukseen kohdistuneena kritiikkinä. Useista lähteistä välittyy kuitenkin kuva, että koulut muistuttivat 1930-luvulla pitkälti toisiaan.¹⁹³

Suomen Taideyhdistyksen koulussa Cederströmiä opettivat vuosina 1933–1938 koulun rehtori Uno Alanko, pääosin valmistavaa luokkaa opettanut Werner Åström (1885–1979), anatomiaa opettanut Viktor Malmberg (1867–1936) sekä taidehistoriaa opettanut Edvard Richter (1880–1956).¹⁹⁴ Vuoden 1935 jälkeen opettajakuntaan liittyivät materiaaliopin opettaja Johannes Gebhard (1894–1976) sekä maalausluokan opettajana aloittanut William Lönnberg (1887–1949). Cederström nostaa omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan esiin Alangon, Åströmin ja Lönnbergin,¹⁹⁵ mutta päiväkirjaansa hän kirjoittaa myös Gebhardin kannustavista sanoista ja miellyttävästä luonteesta.¹⁹⁶ Cederström koki maalaamisen

sanomalehtiaineistot -verkkosivu. Alanko mainitsee artikkelissa, että oppilaiden määrän lasku liittyy koulun kehittämiseen akatemiaksi.

¹⁹² Materiaalioppia oli opetettu myös aikaisemmin osana maalaustaiteen opetusta, mutta se nousi omaksi oppiaineeksi vuonna 1935. Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomukset 1934–1936, Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomukset 1934–1936. Eva Cederström ei tehnyt laajemmin grafiikkaa, mutta vuodelta 1935 on säilynyt ainakin yksi Eva Cederströmin puita esittävä etsaus. Eva Cederströmin etsaus vuodelta 1935. Bukowskis-huutokaupan verkkosivu.

¹⁹³ Anttonen 2006, 37-38. William Lönnberg oli vuosina 1935–1937 opettajana sekä Vapaassa taidekoulussa että Suomen Taideyhdistyksen koulussa. William Lönnberg kuvataiteilijamatrikelissa -verkkosivu. Vapaassa taidekoulussa oppilaat saivat valita vapaasti sen, miten pitkään he opiskelivat koulussa, mutta myös Ateneumin opiskelijat tuntuvat opiskelleen koulussaan vaihtelevia pituuksia ja pitäneen opinnoissaan useita taukoja. Toisaalta eroina oli esimerkiksi se, että Vapaasta puuttuivat sisäänpääsykriteerit ja opettajat vaihtuivat useammin. Suurimpia ja konkreettisimpia eroja koulujen välillä oli ilmeisesti se, että Ateneumissa aloitettiin kipsien piirtämisestä. Teittinen 2009, 40, 42-43.

¹⁹⁴ Uno Alanko toimi Suomen Taideyhdistyksen koulun opettajana 1923–1938, William Lönnberg 1935–1941 ja Werner Åström 1917–1918 ja 1926–1940. Anttonen 2006, 37. Werner Åström Kuvataiteilijamatrikelissa -verkkosivu. Viktor Malmberg opetti Suomen Taideyhdistyksen koulussa kuvanveistoa ja anatomiaa 1902–1936. Viktor Malmberg Kansallisbiografiassa -verkkosivu. Edvard Richter opetti taidehistoriaa Suomen Taideyhdistyksen koulussa vuosina 1917–1947. *Kuka kukin on* 1954, 703-704 s.v. Edvard Richter. Johannes Gebhard opetti materiaalioppia Suomen Taideyhdistyksen koulussa 1935–1938 Johannes Gebhard Kuvataiteilijamatrikelissa -verkkosivu.

¹⁹⁵ Cederström kirjoittaa, että hänen opettajansa olivat sellaisia taiteilijoita kuin ”Uno Alanko, Werner Åström, Viljam Lönnberg (myöhemmin maalausluokalla). Kaikki olivat persoonallisuuksia ja merkittäviä taiteilijoita”. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

¹⁹⁶ ”Kiitos Johannes Gebhardille että tulin vieneeksi töitäni juryn arvosteltavaksi – en olisi muuten ajatellut – hän kehotti monta kertaa tavatessaan kadulla t.m.” 24. huhtikuuta 1938. ”Kävelimme puoliväliin Leppävaara -matkalla likerlaaksossa [?] tuli Johannes Gebhard vastaan ystävällisenä kuten aina.” 30. huhtikuuta 1939. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

käsityöläismäiset piirteet tärkeäksi ja miellyttäväksi osaksi taiteilijuutta, mihin materiaaliopin opiskelu on voinut osaltaan vaikuttaa tähän.¹⁹⁷

Piirtämistä ja opintomatka

Eva Cederström aloitti toista kertaa Suomen Taideyhdistyksen koulun koeluokalla syksyllä 1933. “Maaseutukaupungin”¹⁹⁸ taidekoulun paras oppilas ei päässyt suoraan pääkaupungin taidekoulun vakinaiseksi oppilaaksi, vaan hänen taitojaan ilmeisesti alkuun hieman epäiltiin.¹⁹⁹ Opinnot Werner Åströmin (1885–1979) valmistavalla luokalla aloitettiin piirtämällä kipsejä, vaikka opintoihin kuului myös monipuolinen kattaus muunlaisia tehtäviä.²⁰⁰ Cederström kirjoittaa kipsipiirustuksesta oleellisena mutta puuduttavana vaiheena: ”[E]ikä meidän [Eva, Tove Jansson ja Jyrki Sailo] tarvinnut piirtää kipsejä kahta lukukautta.”²⁰¹ Taiteen opettajana Cederström puolusti kipsipiirustusvaihetta, mikä kieli taiteen perinteitä kunnioittavasta asenteesta. Kipsipiirustukseen kyllästyneitä oppilaitaan Cederström neuvoi piirtämään kipsihahmoja kuin oikeita, eläviä ihmisiä ja vaikuttaa todennäköiseltä, että Cederström lähestyi kipsipiirustusta vastaavalla tavalla jo omana opiskeluaikanaan.²⁰² Samat taiteilijat, joiden teoksiin opiskelijat perehtyivät piirtämällä

¹⁹⁷ Konttinen 1989, 94-95.

¹⁹⁸ Esimerkiksi Edvard Richter jaottelee 1940-luvulla Suomen Taiteen Vuosikirjoissa taide-elämän tapahtumat Helsingissä ja maaseudulla tapahtuneisiin näyttelyihin ja tapahtumiin. Maaseutuun kuuluu Richterin mukaan kaikki Helsingin ulkopuolinen, esimerkiksi Turku ja Tampere. Richter 1946, 246-249. Myös Kansallisgallerian lehtileikekokoelman taidenäyttelyiden asiansanakortisto vuosilta 1891-1970 on jaoteltu kahteen kokonaisuuteen, joista toisen nimi on ”Helsinki” ja toisen ”Näyttelyt maaseudulla”. Kansallisgallerian arkistokokoelmien tutkija Helena Hätösen sähköposti tekijälle 30.3.2020. Tämä antaa viitteitä siitä, että Helsinki–maaseutu-jaottelu olisi ollut mahdollisesti kuvataiteen kentällä yleisempikin ajattelutapa.

¹⁹⁹ Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Cederström pääsi koulun vakinaiseksi oppilaaksi jo ennen varsinaista koeajan päättymistä. Eva Cederströmin nimen ylle on koeoppilaiden listassa piirretty viiva ja laitettu huomautus, että Cederström löytyy koulun varsinaisten oppilaiden listasta. Vaikka kyse voi olla myös yksittäistapauksesta, tuntuu Cederströmin asema Ateneumissa aloittavana opiskelijana kielivän Suomen taidekoulujen välisestä hierarkiasta. Lista Suomen Taideyhdistyksen koulun koeluokan oppilaista. Oppilasluettelot 1917–1949. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 7. Oppilasluettelo 1913-1954. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 5. Kansallisarkisto.

²⁰⁰ Suomen Taideyhdistyksen koulun valmistavan luokan opetuksesta kerrotaan: ”Valmistavalla luokalla opetetaan: a) piirustusta rintakuvain, vartalokuvain ja kuvapatsaiden ja elävän mallien mukaan; ehdollisesti opetetaan maalaustakin siihen sopivain esineiden mukaan; b) plastillista anatomiaa c) taidehistoriaa d) perspektiivioppiä, joka myös käsittää konstruktioita.” Suomen Taideyhdistyksen koulun ohjesääntö, Taideakatemia vahvistama 12. X 1922. Kuvataideakatemia arkisto I, Arkistoyksikkö: Ohjesääntöjä, Kansallisarkisto.

²⁰¹ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²⁰² Konttinen 1989, 80. Samanlainen lähestymistapa kipsien kuvaamisen on havaittavissa Cederströmin ainoassa säilyneessä kipsiveistosta kuvaavassa. Piirustuksen yhteyteen Cederström on kirjoittanut: ”Onko sankarillinen mies aina sankarillinen?” Eva Cederströmin luonnoskirja A-2018-538, Ateneumin kokoelmat / Kansallisgalleria.

kipsejä, olivat ilmeisesti esillä myös taidehistorian luennoilla. Opetuskäytäntö on voinut osaltaan vaikuttaa siihen, että Cederströmille kehittyi läheinen suhde renessanssin taiteeseen.²⁰³

Opiskelijat pääsivät jatkamaan puetun ja alastoman mallin pariin vasta kipsien piirtämisen jälkeen. Vaikka alastonmalli koettiin virallisesti neutraalina ja klassisena taiteen aiheena, liittyi alastonmallin kuvaamiseen myös mahdollisuus tutkailla alastonta vartaloa, mikä oli muissa yhteyksissä sopimatonta. Eva Cederström kirjoittaa Firenzessä matkailleille opiskelutovereilleen Sven Grönvallille ja Ragnar Relanderille siitä, että heillä on “suloinen” Dalbergiska mallina – Ragnar eikö tule ikävä häntä”.²⁰⁴ Vasta piirtämisen hallitsemisen jälkeen opiskelijalla oli mahdollisuus siirtyä maalaamisen pariin, Cederström kuvailee omaa intoaan siirtyä maalaamisen pariin joulukuussa 1934: “Mutta uskotteko, että on niin ihana saada maalata – eikä aina vain mustaa, mustaa hiiltä!”²⁰⁵

Eva Cederström sai opintojensa aikana useita avustuksia. Koulu pyrki tukemaan taloudellisesti ahtaalla olevia opiskelijoita, joissa nähtiin potentiaalia.²⁰⁶ Suomen

²⁰³ Suomen Taideyhdistyksen koulun kipsikokoelmaan kuuluneista teoksista ei löydy tarkkoja tietoja, mutta valokuvien perusteella kokoelmaan kuului ainakin renessanssin ja antiikin veistoksia (kuva 4). Eva Cederströmin luonnoskirjoista löytyy vain yksi selvästi kipsin pohjalta tehty luonnos. Se esittää Benedetto da Maianon veistosta Pietro Mellinistä (kuva 5). Benedetto da Maiano mainitaan myös Eva Cederströmin muistiinpanoissa Edvard Richterin taidehistorian luennoilta: ”Benedetto: Rakensi arkkitehtinä Palazzo Strozzin ja oli marmorikuvanveistäjänä kertovan kohokuvan mestari. Muotokuvaajana hän teki yksityiskohtaisen tarkkoja rintakuvia” Luennot syks. 1933 ja kev. 1936 Taidehistoria, Eva Cederströmin muistiinpanot. ECA, kotelo 14. Tuntuu todennäköiseltä, että kipsien piirtäminen ja taidehistorian opetus eivät olisi täysin irrallaan toisistaan, sillä taidekoulutuksen historiassa kipsejä on käytetty nimenomaan esteettisten käsitysten juurruttamiseen uuteen taiteilijapolveen. Esimerkiksi Vasarin perustama akatemia pyrki opettamaan taideopiskelijoita kuvaamaan maailmaa ”mestarien” tavoin ennemmin kuin omiin havaintoihin perustuen. Efland 1990, 32. Tämän työn puitteissa ei kuitenkaan ole ollut mahdollisuutta selvittää tarkemmin Suomen Taideyhdistyksen kipsikokoelman ja taidehistorianopetuksen välistä suhdetta, ja aihe vaatisi lisätutkimusta. Cederström puolusti myöhemmin kipsien piirtämistä niihin kyllästyneille oppilailleen sanomalla: ”Katsokaa nyt miten hienoja ihmisluonteita te näette näissä kipseissäkin, renessanssiajan persoonallisuuksia.” Konttinen 1989, 80. Tämä lähestymistapa antaa ymmärtää, että Cederström ei ole mieltänyt kipsejä formalistisessa mielessä minä tahansa malleina, vaan persoonallisuuksina, jotka liittyvät tiettyyn, merkitykselliseen näyttäytyvään aikakauteen.

²⁰⁴ Cederström on jostain syystä laittanut sanan suloinen lainausmerkkeihin, mikä viittaa mahdolliseen ironiseen tapaan käyttää sanaa. Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille ja Ragnar Relanderille, 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLSA 903, kotelo 1.

²⁰⁵ Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille ja Ragnar Relanderille, 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLSA 903, kotelo 1.

²⁰⁶ Useiden apurahojen myöntämiskriteereissä mainittiin, että apurahoja myönnetään lupaaville nuorille taiteilijoille. Cederström sai ensimmäisenä opiskeluvuonnaan 1500 mk matka-apurahan ja 300 mk matka-apurahan. Vuosina 1934 ja 1935 Eva Cederström sai 1500 mk Viipurin Taiteenystäviltä. Vuonna 1936 Eva Cederström sai Hovingin apurahan 600 mk. Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomukset 1934-1936 osana Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksia. Vuoden 1989 elämäkerrassa mainitaan vuonna 1937 Suomen Taideyhdistykseltä saatu apuraha, mutta siitä ei löydy mainintaa arkistoaineistoissa. Konttinen 1989, 141. Koulu tuki lisäksi Cederströmin kaltaisia vähävaraisia oppilaita vapaaoppilaspaikoilla, jolloin oppilaat

Taideyhdistyksen koulun resurssit olivat pienet, joten koulu keskittyi niiden opiskelijoiden tukemiseen, joilla ei ollut mahdollisuutta maksaa itse esimerkiksi opintomatkojaan. Monella opiskelijalla näyttäisi olleen taloudellisesti parempi tilanne kuin Cederströmillä.²⁰⁷

Cederström tuo esiin taloudelliset ongelmansa myös kirjoituksissaan: “Oli välillä rahavaikeuksiakin enkä voinut pyytää rahaa äidiltäni Viipurista kun tiesin ettei hänellä ollut helppoa lähettää minulle ylimääräistä.”²⁰⁸ Päivätyötä konttoristina opintojensa loppupuolella tehnyt Cederström näyttää ennemminkin maksaneen äitinsä laskuja.²⁰⁹

Ateneumin 1930-lukua on kuvattu toisinaan riittäväksi.²¹⁰ Cederströmin opintojen ensimmäisenä lukukautena jännitteet Suomen Taideyhdistyksen koulussa purkautuivat nuorista miespuolisista opiskelijoista koostuvan joukon perustaessa Lokakuun ryhmän. Omaelämäkerrallisista muistiinpanoista välittyy Cederströmin positio sovittavana, vähemmän radikaalina opiskelijana: “Monet meistä muista koulun oppilaista emme ymmärtäneet täysin poikien makua, vaan ihailimme esim. Kallelaa ja Edelfeltiä, joita tuntien välillä kävimme katsomassa Ateneumin Taidemuseossa.”²¹¹ Ryhmän jäsenistä ainakin Sven Grönvall ja Sakari Tohka näyttävät olleen Cederströmille läheisiä, joten hänen ei voida sanoa seuranneen tapahtumia täysin sivullisena.

Cederströmin ensimmäiseen lukuvuoteen Suomen Taideyhdistyksen koululla sisältyi myös Cederströmin ensimmäinen ja ainoa sotaa edeltänyt opintomatka. Maalausluokan opiskelijoiden matka keväällä 1934 suuntautui Berliiniin ja Dresdeniin, joissa tutustuttiin erityisesti museokokoelmiin. Matkakohteen valintaan vaikuttivat ilmeisesti matkan oppaana

maksoivat vain kymmenesosan koulun lukukausimaksusta. Cederström oli vapaaoppilaana koulussa vuodesta 1934 lähtien. Suomen Taideyhdistyksen koulun mikrofilmatut matrikelit, Kansallisgallerian arkisto. Lindblom 2019, 11-12.

²⁰⁷ Koulun matkaa Pariisiin vuonna 1937 suunniteltaessa koulu kartoitti ilmeisesti taulukon avulla sitä, ketkä opiskelijoista pystyisivät maksamaan matkan kokonaan itse, osittain tai eivät ollenkaan. Esimerkiksi Tove Jansson, Gunvor Grönvik ja Brita von Zwegberg pystyivät listan mukaan osallistumaan kuluihin osittain, kun taas Eva Cederström ei ollenkaan. Maalariluokka, halukkaita matkustamaan Pariisiin näyttelyyn 1937. Oppilasluetteloita 1917–1949. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 7.

²⁰⁸ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²⁰⁹ ”Ja minä -- olen Bergin toimistossa hyvitetellen silmälasit - y.m. laskuja”, Cederström kirjoittaa sen jälkeen, kun on kertonut päiväkirjassaan äidistään. Eva Cederströmin päiväkirja 23. tammikuuta 1938. ECA, kotelo 13.

²¹⁰ Tove Jansson kirjoittaa päiväkirjassaan Ateneumin kieliriidoista: ”Mitä Ateneum voisi olla? Nuoruutta, toveruutta, taidetta. Kielipolitiikkaa, vihamielisyyttä ja pikkumaisuutta!” Westin 2008, 79. Suomea ja ruotsia sujuvasti puhunut Cederström tuntuu sukuloineen molempien kieliryhmien välillä, mutta hänkin viittaa epäsuorasti kieliriitoihin kirjoittaessaan: ”Kaikki muut olivat ruotsinkielisiä paitsi minä, joka puhuin suomea, ruotsia vain silloin kun tarvittiin. -- Minulle on samantekevää ovatko ihmiset suomen- vai ruotsinkielisiä vaiko venäläisiä.” Cederström 1986, 64.

²¹¹ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

toimineen Edvard Richterin kiinnostus tutustua vastikään avautuneeseen Pergamon-museoon.²¹² Opiskelijajoukko oli kirjava, sillä mukaan matkalle tuli jo opintonsa päättänyt Lyyli Säilä (1905–1967) ja valmistavalla luokalla opiskellut Cederström.²¹³ ”Mestarien” teosten näkeminen oli Cederströmin mukaan suuri kokemus.²¹⁴ Ateneumin opiskelijoista yllättävän moni tuntuu tehneen omatoimisia opintomatkoja ulkomaille, joten matkustaminen oli muille opiskelijoille mahdollista myös muuten kuin opinomatkojen kautta. Sven Grönvall ja Ragnar Relander olivat Firenzessä joulukuussa 1934, Runar Engblom Pariisissa ilmeisesti keväällä 1937 ja Tove Jansson Saksassa, Ranskassa ja Sveitsissä vuonna 1934 sekä Pariisissa ja Bretagnessa vuonna 1938.²¹⁵

Opintomatoilla ja ulkomailla vietetyllä ajalla on ollut Suomen taidehistoriankirjoituksessa erityinen asema, ja taiteilijat ovat omissa kertomuksissaan korostaneet matkojen merkitystä. Matkustamista on taidehistoriankirjoituksessa ja taiteilijoiden kertomuksissa jopa mystifioitu, ja matkoista puhumisen konventioita olisi syytä tarkastella kriittisesti. Eva Cederström tapa kirjoittaa viestii juuri matkustamisen mystifioimisesta. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissa hän korostaa itsekin, että Pariisi oli 1930-luvun taideopiskelijoille eräänlainen fantasia, joka ”väikkyi [sic!] mielessämme kuin satujen kaupunki”.²¹⁶ Vuoden 1934 opintomatkan kuuluneen merimatkan Cederström yhdisti puolestaan jo valmiiksi mystifioimaansa varhaislapsuutensa kirjoittaessaan: ”Merellä minulla oli voimakas tunne että

²¹² Edvard Richter kommentoi matkaa Turun Sanomille tavalla, joka antaa ymmärtää, että hän oli kiinnostunut uudesta Pergamon-museosta. Ateneumin oppilaita käynyt Saksassa. *Turun Sanomat* 10.6.1934.

Kansallissosialistien nousua valtaan seurattiin Suomessa kiinnostuksella, joten se on voinut vaikuttaa matkakohteen valikoitumiseen.

²¹³ Lind 2016, 21. Cederström kirjoittaa: ”v. 1934 maalausluokka teki retken Saksaan ja mukana me matkusti taidehistorian opettajamme Edvard Richter, – minä satuin olemaan ainoa piirustusluokalta joka olin mukana, en tiedä miksi juuri minut oli kelpuutettu joukkoon.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²¹⁴ Matkan vierailukohteisiin kuuluivat muun muassa Kaiser-Friedrich Museum (myöhemmin Bodemuseum) ja Dresdener Gemäldegalerie. Eva Cederström kirjoittaa matkasta: ”Kävimme tietysti museoissa, sehän oli matkamme tarkoitus. Minuun tekivät vaikutuksen egyptiläiset veistokset, Nefertite erikoisesti. Maalauksista jäi lähtemättömästi mieleen Botticellin maalaama Giorgio [Giuliano] dei [de] Medici” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Opintomatkan merkitystä lisäsi varmasti myös se, että Cederströmillä ei ollut muita kokemuksia kansainvälisesti tunnettujen taiteilijoiden teosten näkemisestä.

²¹⁵ Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille ja Ragnar Relanderille, 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLSA 903, kotelo 1. ”Skåpe [Runar Engblom] oli jo matkustanut Pariisiin! Din lycklige ost - Tulin Pusan kanssa katsomaan lähtöä, mutta satamassa vilisi ympärillä - Autot ja paljon vieraita kasvoja - niin ettemme tulleet lähemmäksi. Päivä oli sateinen -” Väriaineoppi III, Suomen Taideyhdistyksen koulu, kevät 1937. ECA, kansio 15b. Tove Janssonin matkustamista edesauttoi myös se, että hänellä oli sukulaisia Saksassa ja paljon tilaustöistä saatuja tuloja. Kruskopf 1992, 87-91.

²¹⁶ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

olin kokenut jotain samaa joskus ennenkin, etten ollut ensi kertaa suurella merellä suuressa laivassa, olin vanhempieni kanssa parivuotisena tehnyt saman matkan.”²¹⁷

Matkustamisessa nähdyt merkitykset tuntuvat kumpuavan taidehistoriankirjoituksen taustalla vaikuttavasta keskusta–periferia-ajattelusta. Suomi on nähty periferiana, kun taas Pariisi on näyttäytynyt myyttisenä taiteen keskuksena. Tätä asetelmaa on tarkasteltu usein luonnollisena ja neutraalina, vaikka se on kulttuurisesti konstruoitu myytti.²¹⁸ Matkat olivat suomalaisten taiteilijoiden mahdollisuus päästä kosketuksiin maailmantaiteen kaanoniin kuuluvien taideteosten ja kanonisoitujen taiteilijoiden kanssa. Matkojen mystifioimisessa on siten samalla kyse taiteilijajen ja kaanonin merkityksen korostamisesta. Taideteosten luokse matkustamiseen liittyi myös ajatus taideteoksen kulttikuva-asehasta, fyysiseen taideteokseen liittyvästä mystisestä voimasta. Ajatus oli kulkeutunut 1900-luvun taidepuheeseen uskonnollisesta kontekstista, johon kuvat olivat kiinteästi kuuluneet vuosituhansien ajan.²¹⁹ Cederströmin tapa kirjoittaa viestii juuri tällaisesta lähestymistavasta taidehistorian klassikkoteoksiin.²²⁰ Keskusta–periferia-ajattelu on johtanut myös siihen, että keskusten ulkopuolisina pidettyihin paikkoihin suunnattuja matkoja ei ole haluttu nähdä merkittävinä. Eva Cederström kävi päiväkirjansa perusteella useita kertoja Tallinnassa 1930-luvun lopussa. Hän tunsi useita virolaisia taiteilijoita ja tutustui Tallinnassa näyttelyihin. Viroon suuntautuvia matkoja ei kuitenkaan ole ollut tapana tarkastella matkoina, jotka ovat saattaneet tarjota taiteellisia vaikutteita.²²¹

²¹⁷ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Cederströmillä ei nykytutkimuksen mukaan voinut olla mitään muistoja parivuotisena tekemästään matkasta, sillä ihmisen on mahdoton muistaa parin ensimmäisen elinvuotensa tapahtumia, eli kyse on eräänlaisesta merkityksellisenä koetusta kuvitelmasta.

²¹⁸ Piotr Piotrowski on kirjoittanut keskusta–periferia-asetelman dekonstruoimisen tarpeesta modernismin historian kokonaisvaltaisemmassa ymmärtämisessä. Piotrowski 2009, 49-59.

²¹⁹ Kuusamo et al. 2014, 81-83.

²²⁰ ”Maalauksista jäi lähtemättömästi mieleen Botticellin maalaama Giorgio [Giuliano] dei [de’] Medici, ylväs nuori ruhtinas syvänpunaisessa puvussa, veistoksellinen pää, ylpeä, samalla mietiskelevä ilme alasluoduissa silmissään. Usein myöhemmin elämässä olen kokenut samaa tämän hienon muotokuvan nähdessäni ja vain sitä kaukaa ajatellessani.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²²¹ Cederström näki Tallinnassa muun muassa virolaista taidetta, mutta ei kirjoita Virossa käymisestä kuin opintomatkaistaan. ”Ai niin ja päivällä ennen Kultaisia [?] olimme Kunstinäitulessa samassa Talossa. Oli hauska nähdä Leimomara [?] maalaus – ja kuvanveistotaidetta. – Parhaat maalaukset olivat Johacim Bergmanin [?] ja Adamson-Eric’in.” 3. heinäkuuta 1938. ”Kuinka mielelläni taas olisin siellä ystävällisessä, vanhassa Tallinnassa” 29-30. heinäkuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

Uuno Alangon oppilaana maalausluokalla

Ensimmäisen lukuvuoden jälkeen Cederström pääsi siirtymään maalausluokalle, jonka opettajana toimi lukuvuoden 1934–1935 koulun rehtori Uuno Alanko.²²² Cederström kuvaili myöhemmin Alankoa kuivahkoksi, vaativaksi ja ankaraksi opettajaksi, mikä näyttäisi olleen eräänlainen opiskelijoiden yleinen mielipide. Cederströmin vuonna 1934 kirjoittamassa kirjeessä käyttämät sanavalinnat antavat vihiä opiskelijoiden ja opettajan välisestä suhteesta: “Ja ensi lauantaina meillä sitten taas on joulujuhla ja siitä tulee sata kertaa hauskempi kuin viime vuonna – Uunon [Alangon] kyllä kutsuin eilen – ja tyvärr – hän lupasi tulla. Jos ei nyt satu sairastamaan vakavasti, mikä ei kuitenkaan olisi suotavaa.”²²³ Myöhemmin vuonna 1951 Cederström vietti aikaa Alankojen luona Ranskassa, mikä viittaa siihen, että välit kuitenkin olisivat olleet myöhemmin suhteellisen hyvät.²²⁴

Cederströmin mieleen jäivät eritoten Alangon oppituntien jälkeen pitämät Kalevala-aiheiset luennot, joita opettaja piti erikseen tytöille ja pojille. Kyseisistä luennoista ei ole jäänyt mitään virallisia dokumentteja, mutta ne viestivät opetukseen epävirallisesti sisältyneistä sukupuolittuneista ulottuvuuksista ja Kalevala-painotuksesta. Opiskelijaryhmän jakaminen sukupuolen mukaan ei ollut sinänsä Ateneumissa uusi käytäntö, vaan koulun opetus oli vielä ainakin 1910-luvun loppupuolella järjestetty niin, että nais- ja miespuoliset oppilaat opiskelivat erillisissä luokissa.²²⁵

Vaikuttaa siltä, että Cederström omaksui opintojen aikana joitakin Uuno Alangon taiteeseen liittyviä ajatuksia. Cederström kirjoittaa Alangon puhuneen “kylmistä ja lämpimistä väreistä”, jotka olivat keskeisiä myös Alankoon vaikuttaneen ranskalaistaiteilija André Lhoten taideajattelussa.²²⁶ Lisäksi Alanko kertoi Cederströmin mukaan oppilaille “henkisestä

²²² Tieto ei löydy koulun vuosikertomuksista, mutta Eva Cederströmin kirjeen pohjalta on pääteltävissä, että maalausluokkaa lukuvuonna 1934–1935 opetti juuri Alanko. Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille, 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLSA 903, kansio 1.

²²³ Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille, 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLSA 903, kansio 1.

²²⁴ ”Olin juuri silloin Govarni’lla jossa asuin vuonna 1951 Alankojen luona” Eva Cederströmin kirje Kanerva Cederströmille. Vence, Alpes-Martimes 4.5.1963. ECA, kotelo 7.

²²⁵ Erkki Koponen muistelee aikaansa Ateneumin oppilaana, että koulussa oli kaksi malliluokkaa, joista toisessa tytöt ja toisessa pojat opiskelivat. Koponen 1986, 32.

²²⁶ Alanko itse muisteli saaneensa henkilökohtaista ohjausta Lhotelta jo 1910-luvulla, mutta väitettä on epäilty. Anttonen 2006, 36. Anttonen 2006, 103 viite 79. Alanko opiskeli vuonna 1913 Académie de La Palettessa, jolla oli avantgardistinen maine erityisesti viimeisinä toimintavuosinaan 1912–1914. Alanko tapasi 1910-luvulla monia myöhemmin tunnetuksi tulleita modernisteja. Valorinta 1982, 20. Lhote piti tärkeänä Cézannen väriperspektiiviä, eli ajatusta siitä, että sinisen kaltainen kylmä väri loi maalauksiin syvyyttä ja punaisen

ja sielullisesta taiteesta”. Cederström piti itse uransa loppupuolella juuri taiteilijoiden hengettömyyttä suurena ongelmana, mikä viittaa 1930-luvulla omaksuttuihin käsityksiin taiteesta.²²⁷ Erkki Anttonen on nostanut esiin henkisyiden eräänlaisena 1930-luvun taideajattelua ylipäänsä leimanneena piirteenä.²²⁸ Uno Alanko koki kovan työn, vaatimattomuuden ja jatkuvan harjoittelun johtavan toivottuun taiteelliseen tulokseen.²²⁹ Sama asenne tuntuu näkyvän myös Cederströmin kirjoituksissa: “Jos taiteilijalla ei ole työn intohimoa ei hänellä olu [!] suuriskaaan [!] mahdollisuuksia ilmaista syvimpiä tuntojaan, – tekniikka on hallittava ja sitten myös unohdettava ja se on aina kuitenkin alitajunnassa mukana.”²³⁰

Toisessa yhteydessä Alanko sanoi vastustavansa “modärnia” hetkellisyyttä taiteessa ja arvostavansa taiteen aikaa kestäviä piirteitä.²³¹ Kun Cederström kirjoittaa siitä, miten merkityksellisinä hän piti opintomatalla näkemiänsä mestariteoksia, hän tuo vastaavalla tavalla esiin ihailevansa teosten kauneutta ja pysyvyyttä ja kertoi pitävänsä niitä arvoina, joihin hän itsekin pyrkii omassa taiteessaan.²³² Aimo Reitala on tulkinnut Alangon “modärnin” vastustamista merkinä Alangon modernismivastaisuudesta, mutta Anttonen tuo osuvasti esiin, ettei tämä tunnu pitävän paikkaansa. Alanko vastusti lehdistössä

kaltaiset lämpimät värit tulivat lähelle katsojaa. Kyse oli nimenomaan Lhoten tavasta tulkita Cézannen taidetta. Lhotella oli myös värikartta, joka demonstroi hänen ajatuksiaan värien lämmön ja puhtauden vaikutuksesta tilallisuuteen. *Valorinta* 1982, 7.

²²⁷ Eva Cederströmin kirje Sven Grönvallille, 8.12.1934. Sven Grönvallin arkisto, SLSA 903, kansio 1. Eva Cederström sanoi Suomen Kuvalehden haastattelijalle vuonna 1989: ”Olen pettynyt kaikkein nuorimpiin, niihin, jotka pääsevät nykyään Kuvataideakatemiasta. – Kuvataideakatemiassa on hienojakin opettajia. Mutta jälkikasvu on hengetöntä.” Riitta Pyysalo. *Intohimo työhön. Suomen Kuvalehti* 10.11.1989.

²²⁸ Anttonen 2006, esim. 308.

²²⁹ Tämä näkyy niin Alangon kirjoituksissa kuin hänen omassa toiminnassaan. Alanko lähti eläkepäivillään opiskelemaan taidetta André Lhoten akatemiaan huolimatta omasta pitkästä urastaan taiteen opettajana. ”Taidekouluimme entinen johtaja ei ole katsonut olevansa liian vanha menemään itse taidekouluun oppilaaksi kohentaakseen sitä tietä ilmaisuaan, niin harvinaista, ellei ainoalaatuista, kuin sellainen onkin hänen iässään. Mutta taidehan on oppimista loputtomiin – etenkin juuri hänen mielestään.” E.J. Vehmas. *Uno Alangon näyttely. Uusi Suomi* 28.10.1951. *Valorinta* 1982, 21.

²³⁰ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²³¹ Alangon Suomen Taideyhdistyksen koulun oppilaille kevätjuhlassa vuonna 1935 pitämässä puheessa on hyvin havaittavissa Alangon ajatus hetkellisyyden ongelmallisuudesta: ”Minä sanoin, että nimitys modärni sisältää hetkellisyyden, ja kehotin välttämään lankeamasta sen pauloihin. Kaikki uusi ei ole pintapuolista, vaan ainoastaan se, mikä yhtäkkiä hyväksytään kuin hylätäänkin. Yrittäkää siis luoda uutta, mutta ei modärniä. Sellaista uutta, mikä on uutta vielä tuhannen vuoden kuluttua, kuten kaikki tosi taide on.” Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomus 1934 osana Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomusta.

²³² ”Ennen muuta taideteokset jotkut jäivät lähtemättömästi mieleen, mutta niitä ajatellessa tuntui ettei itse koskaan kykene saamaan aikaan mitään niin kaunista ja pysyvää” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

konservatiivisia taidenäkemyksiä ja opetti oppilailleen formalistista lähestymistapaa.²³³

Alangon taideopetus liittyi modernistiseen klassisismiin ja hän tuntui vastustavan kiivaasti ekspressionismia. Vaikuttaa siltä, että Suomen 1930-luvun taidekenttä jakautui rationaalisuutta korostavaan “kylmään” ja tunnetta korostavaan “kuumaan” taiteeseen Ranskassa abstraktin taiteen jaotteluun käytettyjen kategorioiden tavoin.²³⁴

Kevät- ja syyslukukausien lopussa Ateneumin opiskelijoille annettiin sommittelutehtäviä, joissa opiskelijoiden oli tarkoitus luoda teos tietyn tehtävänannon puitteissa. Monet tehtävistä olivat usein modernistien kuvaamia arkipäiväisiä aiheita. Tehtäviin kuului muun muassa “asetelma”, “lepäävä henkilö”, “talviurheilua” ja “lukeva henkilö (mallin mukaan)”.²³⁵ Koko sommittelutehtävien käytäntö tuntuu viestivän formalistisesta taidekäsityksestä, jossa fokukseen nousee kuvaustapa eikä teoksen sisältö. Tietyn vuosikurssi opiskelijoiden patistaminen yhden ja saman aiheen pariin tuntuu edistäneen teosten vertailua. Taidetta nähtiin Suomessa 1930- ja 1940-luvuilla useimmiten ryhmänäyttelyissä, ja eri taiteilijoiden taideteosten keskinäinen vertailu nähtiin tapana määrittää teosten todellinen arvo, sillä teosten rinnastaminen toi esiin uusia puolia.²³⁶

²³³ Reitalan tulkinnassa tuntuu olevan kyse historiankirjoitukselle tyypillisestä ongelmasta, jossa virhepäätelmä syntyy, kun tekstin kirjoittajan ja lukijan tavat määritellä tekstissä käytetyt termit eroavat huomattavasti toisistaan. Erkki Anttonen väitöskirjassaan käyttämien viitteiden pohjalta vaikuttaa, ettei Anttonen löytänyt tekstiä, johon Reitala mitä ilmeisemmin pohjaa tulkintansa. Reitala 1973, 3. Anttonen 2006, 36.

²³⁴ Karjalainen kuvailee kyseisiä abstraktissa taiteessa nähtyjä kategorioita väitöskirjassaan. Karjalainen 1990, 12. 1930-luvun taidekeskustelun jakolinjat vaikuttavat kuitenkin monimutkaisemmilta kuin mitä ensisilmäyksellä näyttäisi. Alangon ja William Lönnbergin on nähty edustavan monella tapaa samansuuntaisia taiteellisia näkemyksiä. Anttonen 2006, 36. Lönnberg kuitenkin inhosi käsitettä ”sielukas taide” siinä määrin, että se teki hänet pahoinvoivaksi. Tirranen 1955, 109. Ekspressionismin ja järkeen pohjautuvan ilmaisun väliseen vääntöön viittaa todennäköisesti myös Mika Waltari kirjoittaessaan: ”Järki on näet osoittautunut historian aikana hämmästyttävän suvaitsemattomaksi. Mutta ajan kuluessa mystikko usein voittaa.” Hämäläinen-Forslund 2000, 16.

²³⁵ Sommitteluaiheet kevästä 1932. Sommitteluohjelmia ja -tehtäviä. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 14. Suomen Taideyhdistyksen koulun ohjesääntö, Taideakatemia vahvistama 12. X 1922. Suomen Taideyhdistyksen koulun ohjesääntö. Taideakatemia vahvistamat 22. V 1935. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 14. Kansallisarkisto.

²³⁶ Ryhmänäyttelyiden merkityksen kasvusta 1930-luvulla kirjoitettiin esimerkiksi ajan sanomalehdissä: ”Korkean konjunktuurin aikana muotiin tulleet yksityisnäyttelyt niitä [Suomen Taiteilijain näyttelyitä] himmentää, mutta nyt taas pula-aika vetää yhteen.” Nimimerkki Aape. Suomen Taiteilijan 40-vuotisjuhlanäyttely. *Uusi Suomi* 5.3.1932. Teosten arvon määrittely vertailemalla liittyi monen ajan kriitikon kirjoituksissa ilmenneeseen ajatukseen, että teokset näyttäytyvät erilaisina katsomishetkestä ja yhteydestä riippuen. Ryhmänäyttely antoi tässä ajattelutavassa yksityisnäyttelyä laajemman perspektiivin teoksiin ja auttoi siten niiden todellisen arvon määrittelyssä. Esimerkiksi Onni Okkosen valinta kirjoittaa sodan jälkeen avautuneesta Ateneumin kokoelmista edustaa ajatusta, että taideteokset, jotka ovat pysyneet sodan yli samoina, näyttäytyisivät erilaisina katsojien muuttuessa ”kaikkien raskasten kokemusten ja pettymysten jälkeen.” Okkonen 1946, 5-11.

Sommittelutehtävien formalistisesta lähestymistavasta huolimatta opiskelijoiden mieliin jäi erityisesti koulun tapa ohjata opiskelijat kuvaamaan kohtauksia Kalevalasta.²³⁷ “Alanko, koulun rehtori – – rakasti Kalevalaa antaen meille mielestämme liiankin usein sitä käsitteleviä sommittelutehtäviä”²³⁸ kuvaili Eva Cederström. Tove Janssonin mukaan: ”[Alanko] antoi aiheet aina vain Kalevalasta, jota hän piti maalarien Raamattuna; enempää ei tarvittu, hän sanoi.”²³⁹ Alanko kirjoittaa myöhemmin ammentaneensa opetuksessa aiheita Kalevalasta siksi, että piti niitä sommittelun opetteluun sopivina.²⁴⁰ Opiskelijoiden kirjoituksista välittyy kuitenkin kuva pakkomielteisestä Kalevala-ihailusta, ja Alangon 1930-luvun kirjoitukset tukevat käsitystä. Alanko kirjoitti esimerkiksi piirustusopettajayhdistyksen Stylus-julkaisussa Kalevalan edustavan esi-isien viisautta, “nykyhetken elämän sieluttoman kuivuuden” vastapainoa, vitalistista elämän tuoreutta ja menetettyä paratiisia, ja että sitä siksi tulisi käyttää piirustuksenopetuksessa. Alanko viittaa kirjoituksessaan jopa herätyshenkisesti Väinämöisen toiseen tulemiseen.²⁴¹

William Lönnbergin oppilaana maalausluokalla

Syyslukukaudella 1935 maalausluokan opettajana aloitti William Lönnberg (1887–1949), joka oli erityisen riidanhakuinen ja suulas hahmo 1930-luvun taidekentällä.²⁴² Lönnberg opetti Ateneumin lisäksi alkuun myös Vapaassa taidekoulussa, joten hänellä oli poikkeuksellisen laaja vaikutus 1930-luvun taideopiskelijoihin. Ateneumilla ja Vapaalla näyttäisi olleen myös yhteisiä aktiviteettejä, sillä Cederströmin mukaan Ateneumin maalausretkellä Marjaniemeen “Vapaan Taidekoulun oppilaita vilisi myös metsissä siellä, joskin vähemmistönä”.²⁴³

²³⁷ 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa koulu määritteli hahmon, jota opiskelijoiden tuli kuvata mutta myöhemmin opiskelijat saivat itse valita eepoksesta kohtauksen. esim. ”Vapaan valinnan mukaan Kalevalan Kullervosta” kevät 1932, ”Vapaan valinnan mukaan Kalevalasta” kevät 1933. Sommitteluaiheet keväästä 1932. Sommitteluohjelmia ja -tehtäviä. Kuvataideakatemian arkisto I, kotelo 14.

²³⁸ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²³⁹ Kruskopf 1992, 75–76. Kruskopf käyttää kirjassa suoraan lainausta ja vaikuttaa siltä, että kyseessä olisi lainaus kirjaa varten tehdystä Janssonin haastattelusta.

²⁴⁰ Anttonen 2006, 36.

²⁴¹ Uuno Alanko, Kalevala-aiheisesta sommittelusta. *Stylus: piirustusopettajayhdistyksen julkaisu* 1.1.1934. Samaa linjaa edustavia tekstejä löytyy useita, esim. Uuno Alanko, Kalevalasta. *Ahjo* 1.1.1939.

²⁴² Tirranen 1955, 103, 106, 108, 112. I. Vuori 1986, 126-127.

²⁴³ Väriaineoppi III, Suomen Taideyhdistyksen koulu, kevät 1937. ECA, kansio 15b.

Lönnbergin taidekäsitteestä muodostuu monisäikeinen ja jossain määrin ristiriitainen kuva. Hänelle taide oli objektiivinen, kylmä ja asiallinen prosessi, ja Lönnberg vastusti ekspressionismia, henkevää taidetta ja kansallisena nähtyä taidetta.²⁴⁴ Siitä huolimatta Lönnberg piti erityisesti opiskelijansa Mauno Markkulan maalauksista.²⁴⁵ Maire Gullichsen kertoi myöhemmissä haastatteluissa, että lönnbergiläisenä tyylinä, jota Lönnbergin nähtiin syöttävän opiskelijoilleen, pidettiin maalausten sinipunertavaa väriskaalaa. Cederströmin mukaan lönnbergismi tarkoitti vihreän ja punaisen yhdistelmää. Erityisesti Ludvig Wennervirta ja hänen piirinsä tuntuvat inhonneen Lönnbergiä.²⁴⁶ Lönnberg näki taiteilijana olemisen jatkuvana puurtamisena, samoin kuin Uuno Alanko. Cederström kirjoittaa Lönnbergin muun muassa syynänneen sitä, että opiskelijoiden maalaukset olivat edelleen märkiä, mikä oli merkki siitä, että he ovat tehneet töitä maalauksen parissa. Inspiraation odottelun Lönnberg tuomitsi lisäksi täysin, sillä se kuulemma syntyi vain tekemällä töitä.²⁴⁷

Lönnberg oli pitänyt opiskelijoille jo keväällä 1935 yhden maisemamaalauksen kurssin Suomenlinnassa, jonne myös Eva Cederström osallistui. Jo ensimmäinen ulkoilmamaalaukseen keskittynyt kurssi tuntuu iskostuneen opiskelijoiden mieleen opettajan hankalan persoonallisuuden takia. Tove Janssonin päiväkirjamerkinnöissä korostuu se, kuinka Lönnberg ei lähes koskaan sanonut mitään kannustavaa ja Cederström pohtii Konttiselle antamassaan haastattelussa, miten hullunkurisilta Lönnbergin pikkutarkat kommentit tuntuivat keskellä luontoa. Cederström muistelee juosseensa Suomenlinnassa

²⁴⁴ Tirranen 1955, 109.

²⁴⁵ ”Ensimmäisenä Markkulan näennäisen taitamattomuuden läpi näki William Lönnberg, marraskuulainen ekspressionisti ja etevä väritaitelija, joka opetti Markkulaa piirustuskoulun maalausluokalla 1937-38. Lönnbergin kannustuksella oli Markkulalle suuri merkitys ja entistä merkityksellisemmäksi asian tekee se, että Yrjö Saarinen, toinen 1940-luvun ekspressionisteista ja koloristeista, piti Lönnbergiä pahimpana vihamiehenään. Lönnbergin silmissä Markkulalla oli jotakin mitä karkeatekoisemmalta Saariselta puuttui: kykyä jalostaa väriään ja kiinnittää huomiota sen hienoimpiin vivahteisiin.” Hämäläinen-Forslund 2000, 19.

²⁴⁶ Wennervirta kirjoitti Lönnbergistä ”maalaustaiteemme (kansallisen) turmelijana”. Kontinen 1989, 24. ”Joh. Gebhard on kirjoittanut *Ajan Suun[n]assa*, puollustanut Lömppää ja ”lönnbergisimiä” Wennervirtaa vastaa, joka näkee Lömpässä maalaustaiteemme (kansallisen) turmelijan” 12. toukokuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Timo Huusko korostaa, että Ludvig Wennervirta ja hänen ystäväpiirinsä inhosivat William Lönnbergiä. Ateneumin intendetti Timo Huusko suullinen tiedonanto joulukuussa 2018, Kansallisgallerian tutkijaharjoitteluohjelman ohjaajatapaaminen. Pekka Suhonen, Maire Gullichsen ja Vapaan taidekoulun alkuaika. *Taide* 8/1985. Mari Aspolan proseminaarityö, *Eva Cederström väritaitelijana*, Turun yliopisto.

²⁴⁷ Eva Cederström omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Kontinen 1989, 96. Tirranen 109.

Aimo Kanervan (1909–1991) kanssa pakoon Lönnbergiä “kerrankin tunnelista sisään ja toisesta ulos – ja maestro juoksi perässä”.²⁴⁸

Lönnberg oli sen verran hankalaa, että Cederström päätti kuuden muun opiskelijan kanssa jättää Ateneumin ensimmäisen Lönnbergin kanssa vietetyn lukukauden jälkeen.²⁴⁹ Tuomas von Boehm väitti lopettaneensa taideopinnot siksi, ettei halunnut Lönnbergin oppilaaksi.²⁵⁰ Toisaalta opiskelijat eivät yksioikoisesti inhonneet opettajaansa. Tove Janssonkin halusi käydä henkilökohtaisesti kertomassa opettajalle lopettamis päätöksensä – vaikka hän toisaalta pohti tarvitsevansa siihen ensin rohkaisuryypyn.²⁵¹ Hankalat kokemukset saattoivat myös toimia opiskelijoita yhdistävänä tekijänä. Eräässä yhteydessä Cederström kuvailee, kuinka hänen sormensa olivat jäätyä, kun hän jäi juttelemaan Mauno Mannisen (1915–1969) kanssa samasta vanhasta aiheesta, eli Lönnbergistä.²⁵²

Cederström näyttää olleen ärsyyntynyt Lönnbergiin erityisesti opintojen alussa. Opettajan kunnioittaminen oli Cederströmin mielestä paikallaan jo ihan yleisten käytöstopojen nimissä.²⁵³ Cederström kirjoittaa myös suoranaisesti hiukan pelänneensä Lönnbergiä, vaikka keksikin tapoja, joilla pystyi pärjäämään hänen kanssaan mahdollisimman hyvin.²⁵⁴ Cederström kirjoittaa kuitenkin olleensa Lönnbergille myös kiitollinen. Kun Cederström sai teoksiaan ensimmäistä kertaa mukaan Suomen Taiteilijan näyttelyyn, hän pohtii

²⁴⁸ Tove Jansson muisteli Lönnbergin lähinnä ilmestyneen paikalla kertomaan: ”Näin neitiseni teistä ei koskaan tule taidemaalaria.” Kruskopf 1992, 76-77. Konttinen 1989, 23. Maestro-sana tarkoittaa mestaria tai opettajaa, ja ilmaisua käytetään erityisesti klassisen musiikin kontekstissa.

²⁴⁹ Kruskopf 1992, 86. Maalausluokan oppilaat Runar Engblom, Christian Sibelius, Unto Virtanen ja Tove Jansson vuokrasivat yhteisen ateljeen Tähtitorninkadulta ja Eva Cederström vuokrasi viereisen huoneen. Westin 2008, 77-78.

²⁵⁰ Valkonen 1993, 8-9.

²⁵¹ Tove Jansson kirjoitti päiväkirjaansa: ”Mutta Lönnbergin täytyi saada tietää, että minä lähden. On raukkamaista liivahtaa tiehensä häntä koipien välissä. Vaan ennen kuin sanon sen hänelle juon kyllä puoli pulloa pöytäviinaa.” Kruskopf 1992, 86.

²⁵² ”[S]eisoimme ja keskustelimme meidän oven ulkopuolella koleassa yössä niin kauan, että kädet melkein kohmettuivat. m.m. tietysti vanha puheenaie: Lömppä.” 9–10. marraskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

²⁵³ Vuonna 1938 Cederström näyttäisi suhtautuvan Lönnbergiin ymmärtäväisemmin ”Ymmärrän että L. olemus ärsyttää Maunoa koska olen itsekin tuntenut joskus samaa – aikaisemmin nimittäin.” 7. joulukuuta 1938. ”Joka tapauksessa ymmärrän M. kannan – vaikka en tietysti voi hyväksyä hänen käytöstään Lömppää kohtaan vanhempana ihmisenä. Mutta ihailen Jean- Christophin [?] ehdottomuutta ja palavaa totuudenetsintää.” 7. tammikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

²⁵⁴ ”Viljam Lönnberg maalausluokalla ankara ja joskus pelkäsimmekin häntä, minä esim.” ”Ehdin asettua maalaustelineeni ääreen kun Lömppä astui luokkaan: tuli taakseni ja sanoi: ettekö ole mitään tehnyt maalaushan on aivan kuiva jolloin vastasin että olen miettinyt ja ajatellut asioita.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

päiväkirjassaan, että se on “ehkä kiitos Lömpän”.²⁵⁵ Toisaalta opiskelijat näkivät opettajassaan myös tiettyä komiikkaa: “Lömpä maestro neuvoi miten keitetään hyvää kahvia – miten siivotaan ja n.e. Aulis neuvoja kaikessa.” Jo Tuomas von Boehmin ja Christian Sibeliuksen keksimä kutsumanimi Lömpä, viestii hahmon huvittavista ulottuvuuksista.²⁵⁶ Vaikuttaa siltä, että opiskelijat tulivat hiukan paremmin toimeen Lönnbergin kanssa 1930-luvun loppupuolella ja 1940-luvulla. Lönnberg näkyy Taiteilijain salongin kokoontumisia esittävässä kuvissa, mikä viestii siitä, että hän kuitenkin oli sen verran läheinen, että hänet saattoi kutsua nuorten taiteilijoiden tapaamisiin.²⁵⁷

Ateneumin oli tarkoitus tehdä opintomatka Pariisiin vuonna 1937, mutta rahoja matkan toteuttamiseen ei löytynyt. Opiskelijat saivat tyytyä siihen, että koulu teki Marjaniemeen suuntautuneen opintomatkan keväisen luonnon keskelle.²⁵⁸ Formalistinen taidekäsitys tuki sinänsä ajatusta siitä, että Marjaniemen kukkivia omenapuut saattoivat olla taiteilijalle yhtä kiinnostava kohde kuin pariisilaisnäky. Tuntuukin, että Cederströmille ominainen tapa jäädä ihmettelemään arkiympäristön värejä ja visuaalisia elämyksiä, voisi olla jo opintojen yhteydessä omaksuttu näkökulma taiteeseen. “Mutta hän aukaisi silmämme maalauksen, värin ja valöörien, viivan yhteiseen ihmeelliseen, ihanaan maailmaan”,²⁵⁹ Cederström kirjoittaa Lönnbergin opetuksesta, mikä voisi viitata juuri formalistiseen taidekäsitykseen.

Opintojensa loppupuolella Cederström ennemminkin seurasi riitatilanteita maalausluokassa kuin osallistui niihin. Hän kuvaa esimerkiksi erästä vuoden 1938 sommittelutehtävän palautetilannetta “sodan syntymiseksi”. Cederströmin Jean-Christophe-lempinimellä²⁶⁰

²⁵⁵ 29. huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

²⁵⁶ ”Lömpä-nimi on mainio. Sen keksivät Tuomas (Aino Boehmin son) ja Christian, he maalasivat talven yhdessä Tuusulassa.” Väriaineoppi III, Suomen Taideyhdistyksen koulu, kevät 1937. Eva Cederströmin arkisto, kansio 15b.

²⁵⁷ ”Lönnberg tunnustettiin hyväksi opettajaksi ja tavallaan hänestä pidettiin, vaikka suhde hänen ja oppilaiden välillä ei päässyt muodostumaan kovin sydämelliseksi” Konttinen 1989, 22. Valokuva Taiteilijan salongista vuonna 1944. Konttinen 1989, 25.

²⁵⁸ ”Meidän piti päästä Pariisiin valtion varoilla koko koulun (n. 30 oppilasta) tai vain maalari- ja kuvanveistoluokan – mutta tietenkään emme päässeet, Valtio ilmoitti ettei HÄNELLÄ ole varoja oppaan matkan kustannuksiin. Schade wirklich. E. Pichter [E. Richter?] ei olisi voinut tietysti mitenkään matkustaa III luokassa meidän kanssa! Niin me olimme ulkomailla Marjaniemessä – Omenapuut kukkivat, ja taivas oli sininen ja muutenkin kuin täysi kesä.” Väriaineoppi III, Suomen Taideyhdistyksen koulu, kevät 1937. Eva Cederströmin arkisto, kansio 15b.

²⁵⁹ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²⁶⁰ Ei ole selvää, kehen Cederström viittaa nimellä Jean-Christophe, mutta viittaus Järnefeltiin ja nimen muoto voisi sinänsä tarkoittaa, että kyse olisi Christian Sibeliuksesta, joka ei kuitenkaan näyttäisi enää vuonna 1938 olleen maalausluokalla. Christian Sibeliuksesta Cederström kirjoittaa: ”Christian Sibelius, joka kävi usein

kutsuma opiskelija oli lähtenyt haastamaan Lönnbergin arvioita tuomalla esiin Eero Järnefeltin (1863–1937) taidenäkemyskiä, joita Lönnberg ei puolestaan pitänyt arvossa. Luokan provokaattorina tunnettu Mauno Manninen lähti samassa yhteydessä haastamaan Lönnbergin autoritääristä asemaa ja muut opiskelijat olivat tyytymättömiä riitaisaan tilanteeseen.²⁶¹

Kun Lönnberg myöhemmin yritti olla opiskelijoillensa lähestyttävämpi ja ilmoitti haluavansa olla heille kuin toveri, kuvaa Cederström tilannetta päiväkirjassaan “historialliseksi” ja “intressantiksi”. Lönnbergin lupauksia tulla kuuntelemaan opiskelijoiden toverikunnan tapaamista Cederström ei pitänyt kovin uskottavina, vaan hän uskoi Lönnbergin – tai vaihtoehtoisesti Mauno Mannisen – vievän tapaamisessa suunvuoron kaikilta muilta.²⁶² Viimeksi mainittu tilanne on myös taltioitu Cederströmin luonnoskirjaan, johon on kirjoitettu Lönnbergin sanoneen keskustelussa taiteilijoiden hyvistä ja huonoista vaikutuksesta toisiinsa: “On aivan eri juttu mitä he ovat henkilöinä – sillä ei ole mitään tekemistä taiteen kanssa.”²⁶³

Eva Cederströmin uran alkuvaiheen teoksista kirjoitettiin usein, että niissä näkyi voimakkaasti Lönnbergin vaikutus. Osa kriitikoista piti Lönnbergin vaikutusta liian suurena ja Cederströmin tapauksessa erityisen negatiivisesti vaikuttavana tekijänä.²⁶⁴ Lönnbergillä oli

pesemässä Eero Järnefeltin siveltimiä Järvenpäässä.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²⁶¹ ”Tänään ajattelin kello 11–1/2 2 välillä kovin ateneumia ja että pitäisi lähteä sinne – menin kuitenkin vasta 13 jälkeen – ja huomasin että jotakin oli taas ilmassa – Aino [von Boehm], Gunvor [Grönvik], Brita [von Zwegyberg] ja Ilmari Nylund seisoivat taas kohtalokkaina kaapin vieressä – ajattelin – tämän takana on Jean-Christophe [?] – Niin oli! Hän oli sotinut Lömppää vastaan ja sanonut kiivaudessaan ajattelemattomia sanoja. Maalausluokka sai kilpailutyönsä takaisin: Abraham uhraa Isakin ja arvostelutilaisuudessa hän räjähti. [Mauno] Markkula sai I palkinnon ja hänen työnsä tukia – sota syntyi.” ”Jotakin puheen ollen oli Jean-Christophe sanonut: m.m. Järnefelt oli eri mieltä tästä – johon Lömppää sanoi ettei Järnefelt ollut mikään auktoriteetti – ’Onko tait. L. sitten auktoriteetti?’ kysyi M – ’Olen tässä luokassa’ ’Siinä tapauksessa ei voi tulla kysymykseen mikään keskustelu’ sanoi M. ja viitaten kädellä kääntyi aikoen lähteä pois – mutta ei sitä tehnyt – Aino oli myös kiivastunut M. käytöksen takia.” 7. joulukuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Luokassa oli kaksi Maunoa, Mauno Manninen ja Mauno Markkula, joista jälkimmäinen on tunnettu kuvataiteilijana ja joista ensimmäinen tunnetaan paremmin toiminnastaan teatterin parissa.

²⁶² ”Viime perjantaina oli se historiallinen ilta kun Lömppää ja Mauno väittelivät Ingresistä ja Delacroix’sta – taiteilijoiden hyvästä ja huonosta vaikutuksesta toisiin taiteilijoihin – Lömppää sanoi että hän tahtoo tietää mitä me ajattelemme taiteesta kun esim maalaamme mallia – ja että hän tahtoo olla meille toveri eikä mikään Sebastian vitsa [?] kädessä – Ah, Se oli intressanttia kuulla. Hän lupasi tulla ensi toverikuntaan kuuntelemaan (toverina) kanssamme t.s. hän tai etupäässä Mauno puhuu.” 15. marraskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Tilanteen tuntuu laukaissleen jonkinlainen Jean-Auguste-Dominique Ingresia (1780–1867) ja Eugène Delacroix’ta (1798–1863) ja heidän luonteitaan käsittelevä keskustelu.

²⁶³ Eva Cederströmin luonnoskirja A-2018-540. Näyttää siltä, että Cederström on sensuroinut kohtauksesta jonkun osan, sillä piirustuksesta on leikattu pala.

²⁶⁴ Hjalmar Hagelstam kirjoitti Eva Cederströmin teoksista Nuorten näyttelyssä 1939: ”Dukarna från i våras borga dock för, att denna målning är ett undantag, som måste räknas till elevarbeten, utförda under alltför stark

keskeinen asema ajan taidekentällä ja paljon vihamiehiä, joten osa negatiivisesta kritiikistä saattoi olla ennemminkin Lönnbergille osoitettua naljailua. Cederström referoi erästä Lönnbergin negatiivista vaikutusta käsittelevää artikkelia päiväkirjassaan: “Joh. Gebhard on kirjoittanut *Ajan Suun[n]assa*, puolustanut Lömppää ja “lönnbergisimiä” Wennervirtaa vastaan, joka näkee Lömpässä maalaustaiteemme (kansallisen) turmelijan. Gebhard on mm. kirjoittaessaan maininnut Toven ja minut esimerkkeinä (hänen mielestään) vapaina ja paljon kiitosta osakseen saaneina Kevätnäyttelyssä – Eihän tuo meille mitään merkitse, mutta on hyvä, että joku julkisesti puolustaa Lömppää.”²⁶⁵ Cederströmin sanavalinnat viittaavat siihen, että hän pitää Wennervirran mielipidettä yhdentekevänä. Erkki Anttonen nostaa väitöskirjassaan esiin, että keskustelu taiteen kansallisuudesta oli monen taiteilijan mielestä epäkiinnostava ja että he olivat ennemminkin kiinnostuneita taiteen sisäisistä diskursseista.²⁶⁶

Taidekentän ristiriitoja tarkastellaan usein Pierre Bourdieun kenttäteorian kautta, jonka mukaan taidekentän portinvartijat – instituutiot ja vaikuttajat – käyvän taistelua yleisesti hyväksi määrittelystä taiteesta. Kenttäteoria korostaa valtakamppailun merkittävyyttä, joten taidehistoriankirjoituksessa tehdään ehkä helposti oletus, että valtakamppailu näyttäytyi kaikille merkityksellisenä.²⁶⁷ Cederströmille tuntuu kuitenkin olevan yhdentekevää, mitä osa taidekentän toimijoista kirjoittaa tai sanoo, ja joidenkin toimijoiden mielipiteisiin hän suhtautuu varauksella.²⁶⁸ Sen sijaan hän on korostetun kiinnostunut oman yhteisönsä, muun

päverkan.” Hagelstam oli ylistänyt Cederströmin samana vuonna Suomen Taiteilijain näyttelyyn keväällä esille tuomia teoksia. Hjalmar Hagelstam, *Svenska Pressen* syyskuu 1939. E.J. Vehmas kirjoitti *Suomalainen Suomi* -lehden kritiikissä Eva Cederströmistä ja Veikko Laineesta: ”Molemmissa viimeksi mainituissa on vielä paljon avuttomuutta, mikä ehkä johtuu siitäkin, ettei opetuksessa ole haluttu kehittää heidän persoonallisia lahjojaan vaan pyritty muovaan heidät jonkin määrätyn kaavan mukaisiksi.” E.J. Vehmas, Kevään viimeisiä näyttelyitä. *Suomalainen Suomi*. 1.5.1939.

²⁶⁵ 12. toukokuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

²⁶⁶ Nojaan tässä Erkki Anttonen Unto Pusan ja Erkki Kuloveden sitaateista tekemiin analyyseihin. Anttonen 2006, 96-97.

²⁶⁷ Sinänsä kenttäteoriaan sisältyy ajatus siitä, että se pätee vain taidekentän kaikista vaikutusvaltaisimpiin toimijoihin, joihin Eva Cederströmin kaltaisen 1930-luvun taideopiskelijan ei voida sanoa kuuluneen. On kuitenkin ongelmallista määrittellä, ketkä ovat kentän vaikutusvaltaisimpia toimijoita ja väitän, että kenttäteoriaa on käytetty taidehistoriassa laajemmin toimijoiden välisten ristiriitojen analysoimiseen. Myös Erkki Anttonen nostaa esiin, ettei bourdieulainen doksan kriisi tunnu aina oikein sopivan 1930-luvun suomalaisen taidekentän tarkasteluun. Anttonen 2006, 74-76. Nojaan kenttäteorian määritelmässä Maija Koskisen tapaan määrittellä bourdieulainen kenttäteoria ja sen käsitteet, sillä Koskisen väitöskirja on hyvä esimerkki siitä, miten bourdieulaista teoriaa on sovellettu Suomen taidekentän tutkimiseen. Koskinen 2019, 29, 31-32.

²⁶⁸ Ylistävän kritiikin jälkeen Cederström kirjoittaa päiväkirjaansa ”Tack Hageli [Hjalmar Hagelstam] – på sätt och vis var det en stor tjänst för mig dessa ord.” Ilmaisu ”på sätt och vis” viittaa tiettyyn varauksellisuuteen. 30. huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

muassa ystäviensä ja ihailmiensa taiteilijoiden mielipiteestä.²⁶⁹ Taidekentän konfliktien tarkastelussa olisikin oleellista huomioida mahdollisuus, että valtakamppailu näyttäytyi osalle toimijoista merkityksettömänä. Cederströmin kirjoituksissa on ylipäänsä havaittavissa tiettyä taidekriitikki-instituution merkityksen kyseenalaistamista. Eniten hän tuntuu arvostaneen Sigrid Schaumanin kaltaisia taiteilija-taidekriitikoita. Erääseen 1950-luvun luonnoskirjaansa Cederström on kirjoittanut kärkkään kommentin: “Taidekriitikot ja eunukit tietävät miten tehdä, mutta eivät itse osaa.”²⁷⁰

Cederströmin mielestä kunkin oli tärkeää löytää oma, opettajan ja muiden taiteilijoiden äänestä eroava taiteellinen äänensä. Cederström pohti myös omaa taidettaan suhteessa ihailmiinsa taidehistorian klassikoihin: “[M]utta niitä [taidehistorian klassikoita] ajatellessa tuntui ettei itse koskaan kykene saamaan aikaan mitään niin kaunista ja pysyvää, siitä huolimatta kuitenkin uskoo itseensäkin ja että tulevaisuudessa pystyy ilmaisemaan näkemäänsä ja tuntemaansa omintakeisesti ja maalauksillisin keinoin.”²⁷¹ Ateneumin loppuminen oli Cederströmin mielestä surullista “mutta se on hyvä ja ainoa mahdollinen tie kulkea, jos tahtoo sanoa jotakin omaa maalauksessa”.²⁷² Riitta Konttisen kirjoittamassa elämäkerrassa Cederström halusi sanoa, aikalaislähteistä ja omista aikaisemmista haastatteluistaan poiketen, että hän löysi nopeasti oman, Lönnbergin ilmaisusta eroavan tyylin. Omaperäisyys ja muiden taiteilijoiden vaikutuksesta irtaantuminen on modernistinen ihanne, joten kysymystä taiteellisesta itsenäistymisestä voi pitää latautuneena.²⁷³

²⁶⁹ Kirjoittaessaan oman teoksensa esittämisestä Taidehallissa Cederström kertoo ketkä kaikki hänen yhteisönsä jäsenet ovat sanoneet pitäneensä teoksesta: ”Skåpe sanoi: ‘Jag skulle vilja äga det’ kysyi enkö myy sitä. Samoin Mauno Manninen sanoi paljon pitävänsä siitä, ja myös Christian - Bewemto [?], Kullervo, Veikko Rauhala, Odenberg, Lyyli, Ahkola. Ben Renvallin tapasin galleriassa tänään Stockenmathalck Ainilemana [?]. Hän piti myös erikoisesti omasta kuvasta ja avajaisissa Samuel Besprosvanni tuli onnittelemaan suuresti: ”Jag tycker om det, det är hållning i det” 29. huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

²⁷⁰ Eva Cederströmin 1950-luvun luonnoskirja, luetteloimaton aineisto. Ateneumin taidemuseon kokoelmat.

²⁷¹ Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

²⁷² ”Tänään oli Taidehistorian tentti, ylihuomenna lopettajaiset, sitten näyttely ja kaikki loppu, viimeisen kerran. Surullista tavallaan, mutta se on hyvä ja ainoa mahdollinen tie kulkea, jos tahtoo sanoa jotakin omaa maalauksessa.” 12. toukokuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

²⁷³ ”1970-luvun lopulla Eva Cederström totesi eräässä haastattelussa, että kesti melko kauan päästä irti Lönnbergin vaikutuksesta. Nyt hän kuitenkin asiaa tarkemmin harkitessaan toteaa, että itse asiassa irtautuminen kuitenkin kävi melko nopeasti.” Konttinen 1989, 24.

EVA CEDERSTRÖMIN TAITEEN PIIRTEITÄ

Varhaisia piirustuksia

Piirustuksen arvostus itsenäisenä, maalauksesta ja kuvanveistosta erillisenä taidemuotona, kasvoi Suomessa erityisesti 1930-luvulta lähtien.²⁷⁴ Piirustustaide tuntuu ikään kuin hakeneen asemaa itsenäisenä taidemuotona, mutta sen merkittävydestä ei ollut yksimielisyyttä.²⁷⁵

Cederströmin tapa säästää luonnoksiaan ja nähdä ne merkityksellisinä tuntuu heijastelevan juuri 1930-luvulla yleistyneitä käsityksiä piirustuksen olemuksesta. Luonnoksissa nähtiin ihailtavaa välittömyyttä, hetkellisyttä ja myös maalauksilta peräänkuulutettiin luonnosmaisuuutta.²⁷⁶ Voimme olettaa, että Eva Cederström näki varhaiselta uraltaan säilyneet teokset, jotka ovat lähinnä luonnoksia, tärkeänä osana taiteilijuutensa kehitystä.²⁷⁷

Esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen koulu kannusti oppilaitaan piirustuksen pariin, sillä koulun sommittelutehtävistä yksi ohjeisti useana vuonna tekemään “pilakuvia itsestä tai tovereista”.²⁷⁸

²⁷⁴ Piirustuksen parissa työskentelevät taiteilijat alkoivat järjestäytyä ja järjestää piirustukseen keskittyviä näyttelyitä. Kehittyvä lehdistö- ja mainosala tarjosi työmahdollisuuksia, joiden kautta taiteilijat saattoivat keskittyä piirtämään. Piirustuksen ohella myös grafiikka, joka oli aikaisemmin hahmotettu maalaustaiteen muotona, etsi itsenäisen taidemuodon asemaa. Saarikivi 1967 viii-ix. On myös huomioitava, että Saarikivi on samaa sukupolvea kuin Eva Cederström, joten voimme olettaa hänen ajatustensa edustavan hyvin juuri kyseisen sukupolven näkemyksiä.

²⁷⁵ Suomen taidepiirtäjien liitto ryhtyi 1940-luvulla keräämään piirustuksiin keskittyvää kokoelmaa, minkä oli tarkoitus edistää piirustuksen asemaa. Liiton mahdollisuudet saada ääntään kuuluviin tuntuvat kuitenkin olleen rajalliset, sillä liitolla ei tunnu olleen tarpeeksi taloudellisia resursseja visioidensa toteuttamiseen. Liiton Kokoelmat -säätio halusi esimerkiksi kerätä suomalaisten 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa toimineiden ja ulkomaistenkin taiteilijoiden piirustuksia, mutta erityisesti lahjoitusten pohjalta rakentuvaan kokoelmaa pystyttiin kartuttamaan vain rajallisesti esimerkiksi 1800- ja 1900-lukujen vaihteen ja ulkomaisten piirustusten osalta. Piirustuksen arvoa koskevasta konsensuksen puutteesta saattaa kertoa myös se, että kokoelmalle ei tuntunut löytyvän varsinaista sijoituspaikkaa. Yksi liiton keräilytoiminnalle määrittämä tehtävä oli ”pelastaa piirustuksia häviöltä” mikä antaa ymmärtää, että osa taiteilijoista ja omaisista hävitti piirustuksia. Lukkarinen 2018, 161-166.

²⁷⁶ Luonnosten arvostuksesta viestii esimerkiksi se, että taiteilijat saattoivat kehystää luonnoskirjojensa sivuja. Esimerkiksi Birger Carlstedt teki näin. Malmström 2019, 108-111. Aaro Hellaakoski kirjoittaa Tyko Sallisen teoksista kirjoittaessaan juuri niiden luonnosmaisuuudesta renessanssista kumpuavana ihanteena. Hellaakoski 1921, passim.

²⁷⁷ Cederström on selvästi poistanut osia, joita ei syystä tai toisesta ole halunnut jättää jälkipolville nähtäviksi. Esimerkiksi vuodesta 1928 käytössä ollut vihko, jonka kannessa lukee Croquis ei sisällä yhtään varsinaista croquispiirustusta tai muita taiteen opiskeluun viittaavia piirustuksia. Cederström lahjoitti ilmeisesti itse luonnoskirjansa Ateneumille 1980- tai 1990-luvulla. Cederström toi myös vuonna 1989 pitämänsä näyttelyyn esiin piirustuksiaan (kuva 6) ja hänellä oli itsellään kotonaan esillä kehyksissä joitakin piirustuksia (kuva 7).

²⁷⁸ Sommitteluaiheet kevästä 1932. Sommitteluohjelmia ja -tehtäviä. Kuvataideakatemian arkisto I, kotelo 14.

Cederströmin vuosina 1927–1928 luonnoskirjoihinsa piirtämiä piirustuksia voi tarkastella merkkeinä taiteilijaidentiteetin omaksumisesta. Ympäristön tutkiminen luonnostelemalla ja Cederströmin luonnoskirjassa käyttämä CE-monogrammi, kielivät taiteellisista pyrkimyksistä. Kuvapäiväkirjamerkintöjä muistuttavista luonnoksista välittyä aihevalintojen ja kuvien yhteyteen kirjoitettujen tekstien kautta välähdyksiä taiteilijaksi haluavan nuoren elämästä ja kiinnostuksenkohteista. Terijoki, englannin kieli ja uusi ympäristö Helsingissä ovat kaikki läsnä luonnoksissa, joiden alkuperäinen merkitys jää toisinaan hämäräksi.²⁷⁹

Piirros on jälki katselemisen ja tutkimisen prosessista, mutta 1920-luvun käsitykset sukupuolimoraalista rajoittivat sitä, mihin nuoren naisen oli sopivaa suunnata katseensa. Siksi Cederströmin vuosina 1927–1928 piirtämät miesvartalot ja mieshahmot ovat erityisen kiinnostavia. Ensimmäinen piirustuksista on värikynällä toteutettu, hetkellisyyttä huokuva ruskettuneiden, uima-asuisten tai paidattomien polyteekkarien kuvaus, jonka yhteyteen Cederström on kirjoittanut sen esittävän idylliä (kuva 8). Viereistä sivua Cederström tuntuu käyttäneen kuvan polyteekkarien yhteystietojen keräämiseen.²⁸⁰ Toisessa lyijykynäpiirustuksessa Cederström on kuvannut ystävänsä Erkki Branderin herkässä, ihannoivassa muotokuvassa (kuva 9). Pojan pää on kääntynyt nöyrästi eteenpäin, mikä voisi selittyä sillä, että hän on uppoutunut lukemiseen. Kasvojen ihoon on saatu pehmeyttä levittämällä lyijykynää sormenpäiden avulla utuisiksi varjostuksiksi, tavalla, joka on tyypillinen 1920- ja 1930-luvun vaihteen piirroksille.²⁸¹ Taiteilijuus yhdistyy luonnoskirjassa

²⁷⁹ Vaikka Cederström kirjoitti vuosina 1927–1928 pitämänsä luonnoskirjan ensimmäiselle sivulle, että kirja sisältää ”luonnoksia ynnä muuta sotkua” on luonnoskirjaa perusteltua tarkastella nuoren Cederströmin taiteellisten ambitioiden ilmentymänä ja osana taiteilijuuden muodostumisen prosessia. Piirrosten konteksti jää enimmäkseen epäselväksi, mutta ne tuntuvat kuvaavan Cederströmille merkityksellisiä paikkoja, ihmisiä ja hetkiä. Näihin kuuluvat muun muassa todennäköisesti kotitalon pihaa kuvaava *meiän portti* tai arvoituksellisemmaksi jäävä *de minnesrika stentrapporna*. Lukevaa Gunvor-nimistä tyttöä kuvaavaan *Gunni läser* -piirroksen on lisätty haaleasti kirjoitettu, pieni teksti: ”flitigt, men inte sina läxor.” Eva Cederströmin luonnoskirja. A-2018-535. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.

²⁸⁰ Piirroksen liitetty teksti kokonaisuudessaan: ”Idylli rannasta: 3 / VIII -27. ’Iloiset polyteekkarit!’ Kultaisen hiekan rannikolla iloitsessa.” Eva Cederströmin luonnoskirja. A-2018-535. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.

²⁸¹ Eva Cederström kirjoittaa omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan Erkki Branderista, joka oli Tyrisevältä, hänen ikäisensä ja mukavan näköinen. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. 1920- ja 1930-lukujen piirrosten tapa käsitellä ihoa: Erikoistutkija Erkki Anttosen suullinen tiedonanto lokakuussa 2018 Eva Cederströmin luonnoskirjoihin tutustumisen yhteydessä.

miehisten vartaloiden ja kasvojen ihannointiin. Sama ajattelutapa tuntuu löytyvän myös Cederströmin kirjoituksista, joten tulkinta tuntuu perustellulta.²⁸²

Ihailu ja intohimo on nähty taiteen historiassa keskeisenä luomisvoiman ja inspiraation lähteenä. Asetelmaan on toisaalta sisältynyt voimakkaan sukupuolittunut roolijako. Antiikista periytyvä muusan-käsité on tarkoittanut nimenomaan taiteellisesti inspiroivaan naista, usein taiteilijan rakastajaa.²⁸³ Taiteilijanaisten kontekstissa mies ja taide nähtiin puolestaan naisen huomiosta kilpailevina tahoina ja lähes mahdottomana yhdistelmänä.²⁸⁴

Cederströmin piirroksissa ja päiväkirjamerkinnöissä voidaan nähdä viitteitä vastakkaisesta näkemyksestä, jossa Cederström näki ihailemansa miehet taiteellisesti inspiroivina ja rakkauden tunteen taidetta edistävänä voimana. Cederström vaikuttaa kuitenkin salanneen ja tukahduttaneen oman näkemyksensä, sillä ajattelutapa ilmenee vain sivuhuomautuksina yksityiseksi tarkoitetuissa kirjoituksissa. Ajattelutapa oli vastoin yleistä käsitystä taiteen, tunteen ja sukupuolen välisestä dynamiikasta. Cederström antoi itsekin haastatteluissa ymmärtää, ettei taiteilijana voinut hankkia puolisoa, vaikka kirjoittaakin päiväkirjamerkinnöissään rakkauden kaipuusta.²⁸⁵

Varhaisista piirustuksista välittyi toisaalta myös se, kuinka Cederström toteutti taiteilijuuttaan kodin kontekstissa taiteilijanaisten tyypillisellä tavalla. Vuonna 1928 aloitettuun, ilmeisesti Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun croquispiirustuksia aikanaan sisältäneeseen luonnoskirjaan Cederström on piirtänyt suurpiirteisen, hapuilevin viivoin toteutetun kuvan äidistään istumassa keinutuolissa (kuva 10). Piirustus keskittyy croquispiirustuksille tyypilliseen tapaan asennon ja kokonaisuuden hahmottamiseen.

²⁸² ”[I]hailin tummia nuoria miehiä, mutta en ollut kehenkään rakastunut” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. ”Hän on varmasti luotettava ja urhoollinen ystävä, mutta niin nuori - ja hänellä on miellyttävä, matala ääni, valkoiset hampaat ja kaunis hymy. Ajattelen häntä usein. Jonkunlainen kontrasti meillä on keskenämme kaikesta huolimatta. Ja maalatessakin tekee hyvää ajatella hänen hymyään ja miehekästä olemustaan.” 10. syyskuuta 1965. Eva Cederströmin päiväkirja 1965-1973. ECA, kotelo 13.

²⁸³ Rätty-Hämäläinen 2010, 10.

²⁸⁴ Esimerkiksi Zachris Topelius oli tokaissut vastikään naimisiin menneelle Frosterus-Segerstrålelle: ”Nå Hanna, nu ska du bara icke övergiva din första kärlek!” Lilius 2002, 33. Esimerkiksi Ragni Cawén oli itse sitä mieltä, ettei perheessä voinut olla kahta taiteilijaa ja hän lopetti taiteen tekemisen mentyään naimisiin ja jatkoi sitä taas leskeksi jäätyään. Konttinen 2017, 154-158.

²⁸⁵ Konttinen 1989, 44. Eva Cederströmin 1960-luvun päiväkirjamerkinnöistä välittyi kuitenkin toisenlainen kuva. Eva Cederströmin päiväkirja 1965-1973. ECA, kotelo 13.

Ammattimallin kuvaamiseen sijaan Cederström on piirtänyt kotiympäristöstään löytyneen “mallin”.

Istuva äiti on Suomen taidehistoriassa tunnettu erityisesti Helene Schjerfbeckin (1862–1946) Hyvinkään-kauden aiheena. Schjerfbeckin äitiä kuvaavat teokset syntyivät tilanteessa, jossa kotitöiden parissa puurtavan taiteilijatyttären oli vaikeaa löytää muita malleja. Cederströmin piirustus kielii samantyyppisestä sosiaalisesta kontekstista ja taiteilijuuden toteuttamista rajoittavista tekijöistä. Äiti istuisi keinutuolissa todennäköisesti myös silloin, kun taiteilija ei ole häntä kuvaamassa – taiteilija ei siis ole saanut vapaasti valita tapaa, jolla kuvaa mallinsa. Myös miestaiteilijat kuvasivat teoksissaan usein perheenjäseniään, mutta näissä teoksissa oli usein erilainen taiteilijan ja mallin välinen dynamiikka. Esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) *Kirsti soittaa selloa* -teokseen vuodelta 1917 on jopa tallentunut poseeraamiseen kyllästyneen tyttären närkästynyt ilme (kuva 12). Äidiltään Gallen-Kallela pyyteli jälkikäteen melkein pä julkisesti anteeksi menettelytapaa, jolla hän sai *Lemminkäisen äiti* -maalaukseen haluamansa ilmeen.²⁸⁶

Sinisävytteinen kalevalainen maailma

1930-luvun suomalainen taidekenttä oli poikkeuksellisen kiinnostunut Kalevalasta. Aihetta on pidetty kansallisena, konservatiivisena ja epämodernina aiheena. Uudempi tutkimus on kuitenkin nostanut esiin, että Kalevala yhdistyi myös tyyllisiin kokeiluihin ja mystiikkaan. Kalevala oli poikkeuksellisen voimakkaasti esillä Vanhan Kalevalan satavuotisjuhlavuoden juhlallisuuksien yhteydessä vuonna 1935.²⁸⁷

Uuno Alangon antamat sommittelutehtävät näkyvät Eva Cederströmin opintojen aikaisessa tuotannossa Kalevala-aiheina. Teosten voidaan nähdä heijastelevan ajan yleisempiä käsityksiä kalevalaisesta taiteesta. Yksi Cederströmin Kalevala-maalauksista oli esillä vuoden 1935 Kalevala-näyttelyssä ja osa teoksista voitti palkintoja koulun sommittelukilpailuissa.

²⁸⁶ ”Kova on usein taiteilijan menettelytapa. Tahallani koetin äitiäni siinä maalatessani saada hänen ilmeensä muuttumaan tuskalliseksi viemällä keskustelun niin synkkiin asioihin, että hän, niin lujahermoinen kuin olikin, lopulta purskahti kyyneliin. Ja tämä riitti minulle vain yhdeksi kerraksi. Nyt hän on kuollut; suokoon hän minulle sen anteeksi.” Gallen-Kallela 1955 (1923), 241-242.

²⁸⁷ Esim. Anttonen 2006, 297-319.

Voimme päätellä, että maalaukset näyttäytyivät taiteilijalle merkityksellisinä, vaikka Cederström suhtautui opiskelutovereittensa tavoin varauksella Alangon Kalevala-intoiluun.²⁸⁸

Opiskelijoille annettiin sommittelutehtävissä vapaus valita kansalliseepoksesta haluamansa kohtaus, ja Cederström maalasi vuosina 1934–1937 kolme teosta Lemminkäisen kuolemaan liittyvistä tapahtumista.²⁸⁹ Unenomaisen siniset kohtaukset Tuonelan joelta tuntuvat vertautuvat antiikin mytologioita kuvaaviin maalauksiin *Elektra* (1969–1971) (kuva 13) ja *Medeia* (1963–1965) (kuva 14), jotka Cederström maalasi myöhemmällä urallaan.²⁹⁰ Dominoiva sininen, josta Cederström myöhemmin tuli tunnetuksi, näkyy ensimmäisiä kertoja 1930-luvun kalevalaisissa maalauksissa, mikä tekee niistä merkittäviä taiteilijan myöhemmän tyyllillisen kehityksen valossa. Keskityn tarkastelemaan tarkemmin kahta Cederströmin vuosina 1934 ja 1936 maalaamaa teosta. Cederströmin taiteilijuuden lisäksi teosten tarkempi tarkastelu laajentaa kuvaa Kalevala-taiteesta 1930-luvun taidekentän ilmiönä.

Ensimmäinen Eva Cederströmin Kalevala-aiheinen maalaus on vuonna 1934 maalattu temperamaalaus, jonka Cederström on lahjoittanut Kalevalaseuralle nimellä *Lemminkäinen ja äiti* mutta joka esiintyy vuoden 1989 elämäkerrassa nimellä *Tuonelan joella* (kuva 15).²⁹¹ Näemme teoksessa sinisen mystisen maiseman, jossa on kaksi tyylliteltyä kuvattua monumentaalista ihmishahmoa. Toinen hahmoista makaa alastomana oudossa, kaarevassa asennossa, joka luo mielikuvaa leijumisesta. Pitkähiuksinen, housuihin pukeutunut naishahmo ojentaa oikeaa kättään ylilmoihin ja käden päältä erottuu punainen, kulmikas muoto. Naisen nostettu käsi ja alastoman hahmon kääntynyt ruumis ovat samansuuntaisessa

²⁸⁸ Kalevala-aiheet ovat määrällisesti marginaalinen ilmiö Eva Cederströmin tuotannossa ja kaikki Kalevala-aiheiset maalaukset liittyvät Cederströmin opintoihin. Cederström kuitenkin selvästi Kalevala-teoksensa merkityksellisinä, sillä 1930-luvulla maalatut Kalevala-teokset olivat hänen omistuksessaan vielä 1990-luvulla, jolloin hän lahjoitti ne Kalevalaseuralle. Tuonelan joella -nimellä kulkeva vuonna 1934 maalattu teos on lisäksi kuvattuna vuoden 1989 elämäkerrassa. ”Itselläni on vieläkin muutama Lemminkäisen äitiä esittävä öljymaalauksia, joista yksi Christian Sibeliuksen työn ohella oli Kalevalan 100-vuotisväyttelyssä [sic] Messuhallissa mikä meistä kummastakin oli suuri kunnia” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15. Kalevalaseuran johtokunnan 12.2.1993 pidetyn kokouksen esityslista 1/1993. Kalevalaseuran 12.2.1993 pidetyn kokouksen pöytäkirjan liite numero 5. Kalevalaseuran arkisto. Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomukset 1934-1937.

²⁸⁹ Sommitteluaiheet kevästä 1932. Sommitteluohjelmia ja -tehtäviä. Kuvataideakatemia arkisto I, kotelo 14.

²⁹⁰ Myöhemmät antiikin mytologiasta kertovat aiheet tulivat Cederströmin taiteeseen teatterin kautta ja ne perustuivat ilmeisesti näytelmistä tehtyihin näköhavaintoihin. Konttinen 1989, 72.

²⁹¹ Kalevalaseuran 12.2.1993 pidetyn kokouksen pöytäkirjan liite numero 5. Kalevalaseuran arkisto. Maalauksen takana lukee teoksen nimi saksaksi sekä se, että teos on toteutettu temperalla. Maalaus on nykyisin väritykseltään tummunut, eikä vuoden 1989 elämäkerrassa julkaistu valokuva vastaa väritykseltään lainkaan teoksen väritystä.

liikkeitä, mikä saa ne vaikuttamaan toistensa seuraukselta. Hahmojen lisäksi maalauksessa näkyy lähinnä oikean reunan kaksi ristiin asetettua sauvaa ja taustan joutsen heijastuksineen. Teoksen taustaa tarkasteltaessa huomaa, että maalaus on maalattu säkkikankaalle.²⁹²

Toinen Kalevala-maalauksia, vuonna 1936 maalattu, *Lemminkäisen äiti* on rajattu rintakuvan tavoin (kuva 16). Maalauksessa taivaalle päylyilevä, epätodellisen kookkaalta vaikuttava äitihahmo pitää sylissään elotonta poikaansa. Maalauksen tyyllitelty jälki ja kuvatilaa hallitseva lämmin, unenomainen sininen luovat vaikutelman toiseen todellisuuteen sijoittuvista tapahtumista. Ainoita maisemallisia elementtejä on taustalta hahmottuva, yksinäinen, erikoinen kukka. Lemminkäisen äidin kasvoille lankeava valo vahvistaa vaikutelmaa tilallisuudesta, kun taas Lemminkäinen on kuvattu tyyllitelty ääriäviivoin, kuvapinnan kaksiulotteisuutta korostavalla tavalla.

Molemmat Cederströmin maalaukset kuvaavat kohtausta, jossa Lemminkäisen äiti pyrkii herättämään poikansa kuolleista. Erityisesti vuoden 1934 maalauksessa on kuitenkin myös elementtejä, jotka eivät palaudu suoraan Kalevalaan, esimerkiksi äitihahmon kädeltä löytyvä elämän liekiltä vaikuttava muoto. Omassa perhepiirissä koettu kuolema ja vahva naispuolinen toimija ovat voineet saada Cederströmin kiinnostumaan aiheesta. Useimmat Kalevala-teokset kuvaavat eepoksen miehisiä sankareita ja Ainoa, joten Cederströmin valinta on poikkeava.²⁹³

Eva Cederströmin maalaus suhteutuu muiden taiteilijoiden kuvauksiin samasta aihepiiristä, ja hänen näkemänsä Kalevala-taide vaikutti maalausten muotoutumiseen. Osa Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) tunnetuimmista teoksista käsittelee Tuonelan joen tapahtumia ja maailmaa, joten Cederströmin maalaukset rinnastuvat erityisesti Gallen-Kallelan samasta aiheesta toteuttamiin teoksiin.²⁹⁴ Cederström kuvailee omaelämäkerrallisissa

²⁹² Varattomat taideopiskelijat käyttivät ilmeisesti jo aikaisempina vuosikymmeninä säkkikangasta maalaus pohjana halutessaan säästää rahaa. Esimerkiksi Erkki Koponen kertoo, että 1910-luvun taideopiskelijat säästivät rahaa valmistamalla itselleen maalaus pohjat halvoista säkkikankaista. Koponen 1986, 34.

²⁹³ Väinämöinen, Kullervo ja Lemminkäinen ovat olleet kuvataiteilijoiden eniten Kalevalassa suosimia hahmoja. Aino ja Marjatta ovat naishahmoista niitä, jotka esiintyvät teoksissa yleisemmin. van der Hoeven 2009, 50-53. Ester Heleniuksen (1875–1955) yksittäinen Kalevala-maalauksia kuvaa juuri Lemminkäisen äitiä.

²⁹⁴ Kalevalan juhluvuoden tapahtumaan Messuhallissa liittyi myös laaja vuonna 1931 kuolleen Akseli Gallen-Kallelan muistonäyttely, joten Kalevalan kuvasto tunnuttiin myös 1930-luvulla liitettävän erityisesti Gallen-Kallelan taiteeseen. Gallen-Kallelan ja Kalevala-kuvaston välinen vahva yhteys ei myöskään ole sattumaa, vaan Gallen-Kallela puolusti elinaikanaan asemaansa Suomen ”virallisena” Kalevala-taiteilijana. Matti Visanti ei saanut julkaistua Kalevala-kuvituksiaan siksi, koska Gallen-Kallela piti niitä omien Kalevala-kuvitustensa plagiaattina. Anttonen 2006, 304.

muistiinpanoissaan jopa käyneensä ihailemassa koulutyön ohessa Gallen-Kallelan teoksia, joten hän on saattanut katsella maalauksia *Lemminkäisen äiti* (1897) ja *Tuonelan joella* (1903) maalatessaan omia teoksiaan.²⁹⁵

Cederströmin tapa kuvata joutsen taustalta heijastuksineen erottuvana silhuettina on kuin lainattu suoraan Gallen-Kallelan teoksista *Tuonelan joella* (1903) (kuva 16) ja *Tuonelan joutsen* (1904–1905) (kuva 17). Samalla ajatus äidin ja pojan kuvaamisesta toisistaan eroavin maalauksellisin keinoin ja Lemminkäisen äidin kasvoille ylhäältä lankeava valo ovat Gallen-Kallelan *Lemminkäisen äidistä* tuttuja elementtejä (kuva 18). Cederströmin teokset tuntuvat liittyvän samaan kristillisen taiteen pietà-aiheeseen, joka vaikutti Gallen-Kallelan *Lemminkäisen äidin* (1897) muotoutumiseen. Pietà-aihetta esittävästä maalauksista löytyy poikaansa sylissä piteleviä ja taivaalle pälyileviä äitejä sekä makaavia tai jopa oudosti leijailevia Kristus-hahmoja (kuva 19, kuva 20 ja kuva 21).

Vaikka Gallen-Kallelan teoksilla oli – ja on edelleen – erityisasema Kalevala-käsityksiä muokkaavana kuvastona, oli Kalevala-taiteessa kyse kuitenkin laajemmasta ilmiöstä, joka eli kukoistuskauttaan 1930-luvulla.²⁹⁶ Ajan taiteilijat, muun muassa Matti Visanti (1885–1957) ja Uno Alanko (1878–1964), olivat kiinnostuneita aiheen kansallisista ja mystisistä ulottuvuuksista ja kuvasivat kansalliseepoksen maailmaa itselleen ominaisella tyyllillä. Erkki Anttonen kuvaa Visannin mystiikasta ammentavan Kalevala-taiteen tyypillisiksi piirteiksi muun muassa tulenlieskoja, ojennettuja käsiä ja Chagall-henkisesti leijailevia hahmoja (kuva 22).²⁹⁷ Samoja elementtejä löytyy Cederströmin *Tuonelan joella* -teoksesta, mikä voisi viitata vaikutussuhteeseen tai aikakauden yleisempiin tapoihin kuvata Kalevalaa. Monet 1930-luvun taiteilijat tuntuvat korostaneen juuri Kalevalan mystistä puolta, mikä vahvistaa entisestään käsitystä siitä, että mystiikka on Cederströmin Kalevala-maalausten keskeisimpiä aiheita.²⁹⁸

Cederströmin *Lemminkäisen äiti* -maalauksissa on useita elementtejä, jotka erottuvat kuvatyypin perinteestä. Cederströmin valinta kuvata kuoleman valtakunnan rajan tapahtumia

²⁹⁵ Taidekoulutuksen järjestäminen Ateneum-rakennuksessa mahdollisti juuri sen, että opiskelijat pääsivät helposti tutustumaan taidekokoelmaan.

²⁹⁶ Esimerkiksi Adriaan van der Hoeven nostaa omassa kirjoituksessaan esiin Akseli Gallen-Kallelan taiteen erityisaseman suomalaisten käsityksiä Kalevalasta muokkaavana lähteenä. van der Hoeven 2009, 48.

²⁹⁷ Anttonen 2006, 297.

²⁹⁸ Esimerkiksi Tove Janssonia ei kiinnostanut Kalevalan kansallishenkisyys, mutta hän koki, että Kalevalan mystiikassa oli myös häntä viehättäviä piirteitä. Jansson muistelee itse kuvanneensa Lemminkäistä Saaren neitojen viettelijänä. Kruskopf 1992, 75-76.

sinisin sävyin on sisällöllisesti toimiva ratkaisu. Sinisävytteisyys on useiden 1900-luvun taiteilijoiden käyttämä keino, joka tuo maalauksiin melankolisen ja unenomaisen pohjavireen. Eva Cederströmin voidaan 1930-luvun alussa olettaa olleen tietoinen esimerkiksi Picasson sinisen kauden maalauksista, mutta samalla kiinnostus sinisiin sävyihin tuntuu kummunneen myös luonnossa tehdyistä havainnoista. Cederström on kirjoittanut erään vuonna 1933 Suur-Merijoella maalatun sinisävytteisen, akvarellitekniikalla toteutetun luonnosmaiseman maiseman yhteyteen tekstin *sininen hetki* (kuva 23).²⁹⁹ Hetkelliseltä ja välittömältä tuntuva akvarelli vaikuttaa nimenomaan kiehtovaa valaistusta dokumentoivalta visuaaliselta muistiinpanolta. Cederström kirjoittaa myös päiväkirjassaan sinisen hetken sadunomaisuudesta: ”[I]stuimme perillä hämärän laskeutuessa verannalla – oli kaunista nähdä maailman muttuvan yhä sinisemmäksi ja satumaisemmaksi hetki hetkeltä.”³⁰⁰

Cederströmin maalausten hahmot on kuvattu tavalla, joka tuo mieleen 1920- ja 1930-luvun reliefeissä käytetyn klassisoivan muotokielen (kuva 24).³⁰¹ Tämä tyyli eroaa selvästi Cederströmin muissa maalauksissaan käyttämästä tyylistä. Poikaansa fyysisesti kookkaampi äitihahmo rikkoo pietä-kuvatyyppin perinnettä, jossa neitsyt Maria esitetään perinteisesti sirona ja toisinaan jopa poikansa ikäisenä naisena. Äitihahmo tuntuu maalauksissa korostetun voimakkaalta, mikä voisi olla tulkittavissa taiteilijanaisten poikkeavana näkökulmana aiheeseen.³⁰² Vuoden 1934 maalauksessa erikoinen elementti ovat lisäksi äitihahmon käyttämät housut, jotka olivat 1930-luvun kontekstissa edistyksellistä naisten muotia. Kalevala näyttäytyi 1930-luvulla jonain ikaikaisena ja muinaisena. Monet taiteilijat esittävät Kalevalan hahmoja alastomina tai muuten menneisiin aikoihin viittaavissa asuissa, joten Cederströmin valinta tuntuu yllättävältä ajan kontekstissa.³⁰³

²⁹⁹ Cederström kirjoittaa päiväkirjassaan omistaneensa Picassosta kertovan kirjan, jossa varmasti oli mainintoja taiteilijan käyttämistä väreistä, vaikka teoksen kuvat hyvinkin saattoivat olla mustavalkoisia. ”Katsoimme meillä Impressionistit ja Botticellin, Picasso- y.m. kirjat ja väsytti hirveästi.” 1. kesäkuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Eva Cederströmin luonnoskirja. Kansallislageria / Ateneumin taidemuseo.

³⁰⁰ 2. marraskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³⁰¹ Erityisesti vuoden 1934 Tuonelan joella -maalauksen Lemminkäisen äiti muistuttaa Väinö Aaltosen jäykiltä, jyrkeviltä ja pysähtyneiltä vaikuttavista hahmoista.

³⁰² Kalevala aiheita löytyy erityisesti miestaiteilijoiden tuotannosta. On epäselvää, liittyykö tämä siihen, ettei Kalevala kiinnostanut taiteilijanaisia vai eikö aiheen kuvaaminen ollut taiteilijanaisille hyväksyttävää. Tekstiiliteoksen puolella kalevalaiset aiheet olivat kuitenkin yleisiä. Ojanperä 2009, 13-15.

³⁰³ Ateneumin taidemuseon Kalevala kuvissa – 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta - julkaisusta ei löydy vastaavia 1930-luvun teoksia, joissa olisi Kalevalaa modernisoivia elementtejä. Esimerkiksi Uuno Alangon maalaus *Aino aikeissa hukuttautua* (1914) (kuva 25), joka kuuluu Lahden taidemuseon kokoelmaan, esittää alastonta ja siten ajattomaksi profiloituvaa Aino-hahmoa. Lennart Segerstrålen

Omakuvia – renessanssiviitteitä ja taiteellisen työn representaatioita

Omakuvia on pidetty niin individualismin heijastumina kuin käytännön pakosta syntyneinä teoksina.³⁰⁴ Niiden on nähty heijastelevan muita teoksia voimakkaammin taiteilijan käsityksiä taiteesta, mutta väitettä on myös kyseenalaistettu.³⁰⁵ Eva Cederström maalasi uransa aikana poikkeuksellisen paljon omakuvia ja näyttää kiinnostuneen genrestä jo taideopintojensa alussa.³⁰⁶ Kiinnostus omakuvaa kohtaan vaikuttaisi kumpuavan erityisesti Cederströmin kiinnostuksesta itsensä kehittämiseen ja itsereflektiivisyyteen.³⁰⁷ Cederström liittää kirjoituksissaan itsetutkiskelun, vapautumisen ja nöyrän suuruuden etsimisen omakuviin ja näkee omakuvat taiteilijan persoonallisuuden heijastumana.³⁰⁸ Taiteen tekeminen näyttäytyi hänelle hengen rikastuttamisena ja syventämisenä.³⁰⁹ Kiinnostus henkisyteen ja mystiikkaan näkyy myös hänen lukemassaan kirjallisuudessa.³¹⁰ Cederströmin omakuvat näyttävät

uskonnollisävytteissä teoksissa on ehkä hiukan vastaavalla tavalla 1930-luvun vaatetukseen viittaavia elementtejä kuin Cederströmin maalauksessa.

³⁰⁴ Omakuvaa on pidetty individualistisena genrenä, jonka synty liittyy nimenomaan yksilökeskeisyyden korostumiseen. Niiden analyyseissä viitataan usein ajattelutapaan, että yksilö on taidehistoriaa edistävä voima. Koerner, 8-9. Välillä omakuvista kirjoitetaan puolestaan, että ne ovat syntyneet käytännön pakosta tilanteissa, joissa taiteilijan on ollut vaikea löytää muita malleja. Taiteilijanaisten saattoi olla keskimääräistä hankalampaa löytää malleja, joten genreä voidaan mahdollisesti pitää taiteilijanaisten tyypillisenä. Eva Cederströmin toteutti uransa alkuvaiheessa taiteilijan ammattia päivätyön ohella, joten omakuvien tekeminen oli varmasti helpompaa kuin muiden mallien maalaaminen.

³⁰⁵ Koerner 1993, xvii-xviii. Taiteilijan voidaan myös nähdä käsitelleen itseään teoksissaan samalla tavalla kuin hän olisi käsitellyt mitä tahansa muuta aihetta. esim. Fried 1990, 63.

³⁰⁶ Eva Cederström maalasi omakuvia ainakin 1930-luvun alusta 1960-luvulle. Varhaisin säilynyt omakuva, josta löytyy tosin vain valokuva, on vuodelta 1932. Teoskuva löytyy Eva Cederströmin arkistosta ja Nuori Voima -lehestä. Kiinnostus omakuvan genreen näkyy myös tavassa, jolla Cederström on koostanut 1930-luvun alussa aloittamansa leikekirjan, sillä hän on liimannut valokuvan nuoren Albert Edelfeltin vuonna 1874 maalaamasta omakuvasta leikekirjansa kanteen. On todennäköistä, että Cederström oli nähnyt maalauksen opiskellessaan Ateneumissa vuonna 1928. NVL:n taiteilijoita. *Nuori Voima* 20.6.1932. Albert Edelfeltin omakuva vuodelta 1874 Kansallisgallerian kokoelmätiedoissa -verkkosivu. Omakuva oli lahjoitettu Suomen Taideyhdistykselle vuonna 1922. Konstsamlingarna i Ateneum Katalog 1930, 19. Eva Cederströmin leikekirja 1931-1933. ECA, kotelo 19.

³⁰⁷ Tutta Palin on verrannut omakuvia päiväkirjamerkintöihin. Kihlman 2018, 181.

³⁰⁸ ”Se aika tulee sen tunnen ja silloin elän – olen se mikä minun on oltava – vapaa, oma itseni” 15. marraskuuta 1938. ”Besprosvannin oman kuvan olisin mieluummin itselleni tahtonut, Se oli hyvä – se oli kuva ihmisestä – vapaasta, suuresta ihmisestä.” 29. huhtikuuta 1938. ”tahdon olla kuin Akhanaton – hän olkoon esikuvani – suuri nöyrä ihminen.” 15. marraskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³⁰⁹ ”[T]aiteilijan pitäisi voida vain tehdä omaa työtään koettaessaan toteuttaa itseään, koettaessaan rikastuttaa ja syventää henkeään sekä kehittääkseen ammatillista ja teknillistä osaamista” Eva Cederströmin kirje Tyyni Tuuliolle 21.11.1951. SKS 499:22:1. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto.

³¹⁰ Cederströmin päiväkirja paljastaa hänen lukeneen 1930- ja 1940-luvulla mystikkoina pidettyjen kirjailijoiden tekstejä. Cederström siteeraa esimerkiksi mystikkokirjailija Marie Corellin Ardath-romaanin päiväkirjassaan: ”[A]rbeta inte för rykte, inte för rikedom / utan för Guds ära och av kärlek till honom / en kärlek till mänskligheten och till det sköna, det rena och det heliga.” 19. huhtikuuta 1942. ”Olen lukenut taas Munthen On San Michelea – se on ihana kirja” 12. heinäkuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Axel Munthen *The Story of San Michele* on vuonna 1929 julkaistu muistelmateos, jossa Munthe keskustelee muun muassa eläinten ja yliluonnollisten olentojen kanssa. Muistelmateoksen viimeinen luku sijoittuu kirjailijan

siten eräänlaisina henkisen kehityskaaren heijastumina, ja niiden pyrkimyksiä voidaan verrata symbolististen omakuvien pyrkimyksiin.³¹¹

Omakuvat olivat ilmeisesti Cederströmille poikkeuksellisen tärkeitä teoksia. Taiteilijan ateljeessa otetuissa valokuvissa voi nähdä eri aikoina maalattujen omakuvien sarjan, johon kuului myös yksi 1930-luvulla maalattu omakuva (kuva 26).³¹² Kyseinen omakuva oli myös ainoa 1930-luvun maalaus, jonka hän hyväksyi Amos Andersonin taidemuseossa vuonna 1989 järjestettyyn retrospektiiviseen näyttelyynsä.³¹³ Omakuvien pitäminen omassa työhuoneessa viestii eräänlaisesta aktiivisesta, taiteilijan ja omakuvien välisestä vuorovaikutuksesta.

Tarkastelen syvemmin kahta Cederströmin vuonna 1937 maalaamaa omakuvaa, jotka ovat ilmeisesti syntyneet opintojen ulkopuolella.³¹⁴ Ensimmäinen niistä on retrospektiivisessä näyttelyssä ja sen tiedotuksessa näkynyt omakuva (kuva 27).³¹⁵ Se esittää mustaan vaatteeseen ja sulalla varustettuun päähineeseen pukeutunutta taiteilijaa, joka katsoo olkansa yli vakavana ulos maalauksesta. Maalauksessa taiteilijan taustalla avautuu sinisävyinen, maisemalta vaikuttava näkymä, jonka vasemmasta alanurkasta on lisäksi erotettavissa suurpiirteisesti maalattuja ja keltaisella keskustalla varustettuja valkoisia kukkia. Vaikka väritys tuo mieleen päivänkakkaran, on kasvi tunnistettavissa suorina sojottavien lehtien perusteella narsissiksi.³¹⁶ Maalauksen vasemman alanurkan muodot voisivat olla parvekekaiteen ritilöitä ja ruskea alue puolestaan rakennuksen katon harja. Erikoisesti tilaan

kuoleman jälkeiseen aikaan. The Story of San Michele -kirja Wikipediassa-verkkosivu. Cederströmin päiväkirja alkaa hänen veljensä Paavon kadottua käsittelemään enenevässä määrin unitodellisuutta, jossa Paavo on vielä läsnä. Unien kuvailua esim. 5. joulukuuta 1941. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³¹¹ Symbolististen omakuvien pyrkimyksistä ks. Lahelma 2014, passim.

³¹² Samoja omakuvia oli myös mukana vuoden 1989 näyttelyssä. Eva Cederströmin näyttelyyn vuonna 1989 liittyvä arkistoaineisto, Amos Rexin arkisto. Taiteilijan kotien ja työtilojen seinällä roikkuvat teokset on ollut tapana hahmottaa helle erityisen merkityksellisinä. Tyypillisimmin taiteilijat ripustivat esille esimerkiksi perheenjäseniä kuvaavia teoksia tai tärkeitä ajatuksia kuvastavia teoksia. Esimerkiksi Hanna Frosterus-Segerstrålen seinällä roikkui taiteilijan käsityksiä äitiydestä kuvastava vuonna 1892 maalattu *Äiti ja lapsi* -teos. Lilius 2002, 36.

³¹³ af Forselles 1989, 8, 13. Näyttelyssä oli kuitenkin nähtävissä myös vitriinissä piirustuksia, joista osa oli mahdollisesti 1930-luvulta. Eva Cederströmin näyttelyyn vuonna 1989 liittyvä arkistoaineisto, Amos Rexin arkisto.

³¹⁴ Ensimmäinen käsittelemäni teos on ollut Eva Cederströmin omistuksessa ainakin vielä 1980-luvulla, mutta sen nykyistä olinpaikkaa ei tiedetä. Olen päässyt tutustumaan teokseen vain valokuvien kautta. Toinen teos on Lappeenrannan taidemuseon kokoelmassa, jonne se ostettiin taiteilijalta 1990-luvulla. Teokset eivät näyttäisi liittyvän esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen koulun sommittelutehtäviin.

³¹⁵ Eva Cederströmin näyttelyyn vuonna 1989 liittyvä arkistoaineisto, Amos Rexin arkisto.

³¹⁶ Kiitän Jutta Tynkkystä vinkistä sen suhteen, että kukat olisivat nimenomaan narsisseja.

asettuva, ruukustaan kohoava narsissi voisi puolestaan olla aseteltuna parvekkeen kukkalaatikkoon.

Omakuvan vaatetus, hiustyylit, asento ja taustalla avautuva näkymä tuntuvat viittavan 1500-luvun alun muotokuvien tapaan kuvata nuoria miehiä. Katsojaa kohti kääntynyt pää on liitetty maalaustaiteen historiassa renessanssista lähtien juuri omakuvan genreen, joka syntyi osana renessanssin kiinnostusta taiteilijayksilöitä kohtaan.³¹⁷ Mustaankukkimisesta, niin sanotusta espanjalaistyylistä, muodostui yleiseurooppalainen muoti-ilmiö 1500-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä.³¹⁸ Hahmon kuvaaminen parvekkeella tai muulla tasanteella, josta avautui laaja maisemallinen näkymä, oli tyypillisiä 1500-luvun alun italialaisissa muotokuvissa.³¹⁹ Samalla parveke tuntuu liittyvän myös 1930-lukuun, sillä funktionalismi korosti ilmavuuden ja valoisuuden tärkeyttä asumisessa.³²⁰ Cederströmin toisessa, samoihin aikoihin tekemässä maalauksessa *Junimorgon i ateljén* (kuva 29) nähdään parveke ja sen taustalla avautuva kaupunkimaisema, joten voimme olettaa Cederströmin työskennelleen parvekkeellisessä ateljeessa.³²¹

Henkilökuviin tuodut kasvit edustavat usein maalauksessa kuvattua hahmoa. Narsissi liittyy erityisesti antiikin myyttiin omaan peilikuvaansa rakastuvasta Narkissos-nuurukaisesta.³²² Nöyrän ja itsestään epävarman, opintojaan viimeistelevän Eva Cederströmin ei sinänsä olettaisi viittavan juuri tähän myyttiin.³²³ Myytti oli kuitenkin saanut maalaustaiteen historian aikana laajempia, maalaustaiteen luonteeseen viittaavia merkityksiä. Leon Battista Alberti (1404–1472) piti kuvataidetta heijastuksen ihailuna ja Narkissos-myyttiä maalaustaiteen

³¹⁷ Palin 2007, 139.

³¹⁸ Niiranen 2019, 58–59.

³¹⁹ Esimerkiksi Mona Lisa on kuvattuna juuri eräänlaiselle parvekkeelle asettuneena ja hänen taustallaan avautuu avara, kaukaisuudessa hämmäyttävä maisema, jonka toteutuksessa on hyödynnetty ilmaperspektiiviä. Vastaavasti Lorenzo Lotton vuosina 1533–1534 maalaamassa muotokuvassa, joka mahdollisesti esittää Girolamo Rosatia, mieshahmo on kuvattuna eräänlaisella balustradin rajaamalla terassilla tai parvekkeella (kuva 28).

³²⁰ Lindh 2002, 47, 54–55, 71.

³²¹ Maalaus *Junimorgon i ateljé* on kuvattuna näyttelykritiikin yhteydessä ja parvekenäkymä on nimenomaan yllättävä teoksessa, jonka olettaisi esittävän maalaustelineellä, siveltimillä ja ikkunoilla varustettua interiööriä. Finska konstnärernas XLVII utställning. II. Eva Cederströmin leikekirja 1, ECA, kotelo 18.

³²² Helene Schjerfbeckin *Toipilas*-maalauksen vihertävä oksa on Suomen taiteessa klassinen esimerkki maalauksessa kuvattua henkilöä symboloivasta kasvusta, jonka myös Eva Cederström varmasti tunsi. Lisäksi teoksen alkuperäinen ranskankielinen nimi *Première verdure* (Ensi viherryks) korostaa myös oksan merkitystä maalauksessa ja vihertävää oksaa paranemisen symbolina. Konttinen 2004, 140.

³²³ Narkissos-myyttiä kuvaavien teosten kohdalla on esimerkiksi korostettu sen sukupuolen häilyvyyteen liittyviä ominaisuuksia ja sen queer-ulottuvuuksia. Kihlman 2018, 29.

alkupisteenä.³²⁴ Narkissos-viittauksia omakuviissa on tästä syytä mielekästä lukea maalaustaiteen allegorioina.³²⁵ Vuonna 1937 maalattuun omakuvaan tuodut narsissit voisivat siten olla Cederströmille tapa käsitellä maalaustaiteen luonnetta ja alkupistettä.³²⁶

Teoksen tapa viitata nuorten miesten esittämisen traditioon tuo omakuvaan sukupuolittuneita ulottuvuuksia. Omakuva herättää kysymään, kokiko Cederström olevansa renessanssitaiteilijoiden veroinen esittäessään itsensä nuorena renessanssimiehenä. Tutta Palin tulkitsee erään toisen, Rafaelin teokseen viittaavan omakuvan kohdalla, että rinnastuksessa on kyse rohkeasta ja jopa pöyhkeästä eleestä (kuva 30).³²⁷ Naisten miehisiinä pidettyjä piirteitä sisältäviä omakuvia on luettu aikaisemmissa tutkimuksissa sukupuolen kategorioita kyseenalaistavina, joko tietoisina tai tiedostamattomina ilmauksina.³²⁸ Cederströmin kirjoituksista välittyy kuitenkin lähinnä kuva renessanssin – ja sen miehisten sankareitten – ihailusta ja jopa palvonnasta.³²⁹ Sukupuolesta Cederström ei näytä kirjoittavan vaikka taidekenttä tuntui hahmottaneen hänet nimenomaan naismaalarina.³³⁰ Kirjoituksista

³²⁴ Alberti 2011 (1435), 46. Saslow 2013, 2297m.

³²⁵ Albertin ajatus välittyi esimerkiksi Artemisia Gentileschin (1593–1651/1653) 1630-luvulla maalaamaan omakuvaan, jossa hän viittaa Caravaggion Narkissos-maalaukseen (1597–1599) ja vahvistaa siten entuudestaan omakuvan ulottuvuuksia maalauksen allegoriana. Abrahams 2010, Artemisia Gentileschi's Allegory of Painting (ca. 1630), Every Painter Paints Himself -sarja, Academia -verkkosivu.

³²⁶ On todennäköistä, että renessanssin taiteesta kiinnostunut Cederström olisi törmännyt Leon Battista Albertin ajatukseen perehtyessään renessanssitaiteeseen kirjallisuuden, kirjoitusten tai taideopetuksen kautta.

³²⁷ Tutta Palin kirjoittaa vuonna 1944 maalatun, Rafaeliin viittavan omakuvan kohdalla: ”Rinnastus mestarin omakuvaan on nuoren naisen tekemänä tietysti rohkeampi, lähes yhtä pöyhkeä kuin Dürerin tapa rinnastaa itsensä jumalan poikaan. Toisinaan Cederströmin otetta luonnehdittiinkin ’melkein pä miehiseksi’.” Palin 2007, 139-141.

³²⁸ Kihlman 2018, 170-174.

³²⁹ Kauan odotetun Italian-matkan tarkoituksena oli Cederströmin päiväkirjan mukaan se, että hän halusi ”Michel-Angelon ja Leonardon ihanaan maahan” 15. marraskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan hän korostaa puolestaan Sandro Botticellin taiteen näkemisen aiheuttamia voimakkaita tunteita. Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

³³⁰ Sukupuoli tai naisille asetetut odotukset mainitaan Cederströmin 1930- ja 1940-luvun päiväkirjassa oikeastaan vain kerran. Taiteen tekemisestä luopuneen naisen kohtaaminen vuonna 1942 sai hänet pohtimaan sukupuoleen ja taiteilijuuteen liittyviä odotuksia: ”Enarin [Nordenfelt] äiti kertoi juuri tänään että hän matkusti nuorena Pariisiin opiskelemaan maalausta ja tahtoi tulla maalariksi, mutta tapasi tulevan miehensä ja jätti työnsä. Hän sanoi, että ei voi jakaa itseään kodin ja työn kesken. Naimisiin mentyä oli ajateltava vaatteita ym. s. eikä silloin voinut maalata. Hm – niinhän se on. Edustusvelvollisuudet, seurapiiri. Ei, sellaista en tahdo. Se ei ole minua varten – – Oh – en olisi oma itseni. Minun on vielä taisteltava kauan löytääkseni oma paikkani elämässä.” Tukholmassa 4. huhtikuuta 1942. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Lindblom 2019, 1. Omaelämäkerrallisissa muistiinpanoissaan Cederström kuvaa itseään hiukan naiiviksi: ”Kuuluisa säveltäjämme Yrjö Kilpinen matkusti myös Berliiniin, - hän käveli tarmokkain askelin kannella vaikuttaen hyvin nuorekkaalta vaikka tosiasiaassa ajattelimme että hänhän on hirveän vanha (ehkä silloin n. 50 v). Kerran päivällispöydässä hän kysyi minulta haluanko oopperalippuja Berliiniin Oopperaan vastasin: mielelläni jos myös kaikki nämä pojat voivat tulla mukaan, ja omituista oli mielestäni että hän ei sitten enää puhunut sanaakaan.” Eva Cederströmin omaelämäkerralliset muistiinpanot. ECA, kotelo 15.

välittyy kuva itseään ja taitojaan epäilevästä, nöyrästä taiteilijasta, joten ajatus rohkeasta eleestä tuntuu siten ristiriitaiselta.³³¹

Tulkitsen, että omakuva merkitsi Cederströmille ensisijaisesti renessanssin ihailua ja sen asettamista oman taiteen lähtökohdaksi. Samalla kyseinen omakuva tuo kuitenkin nykynäkökulmasta esiin 1930-luvun taiteilijakäsityksen miehisyyden. Samaistuminen taiteen historiaan ja universaaleja arvoja edustavina pidettyihin taiteilijoihin tarkoitti käytännössä taiteilijanaisille samaistumista miestaiteilijoihin.³³² Cederström ei ollut ainoa taiteilijanainen, jonka kirjoituksissa tai teoksissa näkyy tällaista ihailusta kumpuavaa samaistumista ja vertautumista.³³³ Taiteilijanaiset näkivät taiteen usein jonain ylevänä, sukupuolesta ja arkielämästä irrallisena.³³⁴

Vääjäämätön muutos ja jatkuva kehitys olivat keskeisiä Eva Cederströmin tavassa hahmottaa taiteen tekeminen: ”En halua juuttua paikalleni, vaan katson koko ajan eteenpäin”, hän totesi vielä 80-vuotiaana, toistaen samaa ajatusta eteenpäin suuntaamisen tarpeesta, joka on läsnä jo hänen 1930-luvun kirjoituksissaan.³³⁵ Renessanssihenkinen omakuva on siten myös eräänlaisen taiteellisen prosessin vaiheen representaatio. Retrospektiivisen näyttelyn yleisölle

³³¹ Esimerkiksi saatuaan kiitosta Elisabeth-maalauksestaan Cederström kirjoittaa päiväkirjaansa: ”Mitä merkitsee loppujen lopuksi tämä kiitos – se merkitsee minulle yhä ankarampaa työtä ja syventymistä, epäitsekkeitä tunteita. – oi että voisin olla nöyrä ja tosi.” 28. syyskuuta 1940. Perheensä rahahuolista, leipätyön pakollisuudesta ja kaipauksesta maalaamista kohtaan kirjoittaessaan Cederström osoittaa oman epävarmuutensa mahdollisuuksistaan pärjätä kuvataiteilijana: ”Enhän kuitenkaan osaa myydä maalauksiani!” 29. maaliskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³³² Esimerkiksi Helene Schjerfbeck käyttää ilmaisua ”vanhat jumalat kaatuvat” kirjoittaessaan uusista, ihailemistaan taiteilijoista. Konttinen 2004, 336.

³³³ Ellen Thesleff kirjoittaa uransa loppupuolella näkevänsä itsensä hetkittäin Pohjolan Leonardona ja vertasi omaa taidettaan Michelangelon taiteeseen. Thesleff tosin kirjoitustensa perusteella piti erästä itsestään löytyvää puolta jumalallisena nerona, jonka teokset olivat suorastaan parempia, kuin renessanssin mestarien. Hän muun muassa kirjoittaa: ”Olen ollut Ufficissa – jumaloinut hänen [Botticellin] Venustaan simpukankuoressa – hänen kevättään ja luulen, että hän imitoi minua.” Schreck 2017, 304, 347, 350. Kihlman 2018, 178. Eva Törnwall-Collinin luonnoskirjasta löytyy puolestaan piirros, jossa hän on kuvannut itsensä Vincent van Goghina (1853–1890). Tihinen 2017, 120–121.

³³⁴ Taiteilijanaiset eivät yleisesti ottaen identifioineet itseään kovin voimakkaasti sukupuolen kautta. He saattoivat olla vähintään yhtä kriittisiä taiteen naisellisena pidettyjä piirteitä kohtaan kuin miehet. ”Miksi naiset maalatessaan näpertelevät niin kovasti pikkuseikkojen parissa?” kysyi esimerkiksi Helene Schjerfbeck. Schjerfbeck osallistui kerran hiukan vastentahtoisesti naisten näyttelyyn Ateneumissa, mutta ei sen jälkeen halunnut olla esillä ”naisena naisten parissa.” ”Minä en pidä tuollaisena naisena esiintymisestä, mitä tekemistä sillä on taiteen kanssa”, Schjerfbeck kirjoitti, kun häntä pyydettiin ulkomaille naisten näyttelyihin. Konttinen 2004, 248-249.

³³⁵ Konttinen 1989, 93, 96. Sama ajatus on läsnä jo Cederströmin päiväkirjassa 1930-luvulla: ”Ei saa surra ja pysähtyä paikalleen eteenpäin vain kohti elämää ja tulevaisuutta.” 15. kesäkuuta 1938. ”Tämä on alku kaikki – mutta kaikesta huolimatta eteenpäin – ylöspäin.” 29 huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

renessanssiin viittaava omakuva saattoi kuitenkin näyttäytyä hankalana, sillä se ei välttämättä sopinut katsojan modernismin muokkaamiin ennakkokäsityksiin siitä, millaista 1930-luvun taide oli.³³⁶

Cederström on maalannut vuonna 1937 myös toisen, tyyllisesti erilaisen omakuvan (kuva 31). Se oli todennäköisesti esillä vuoden 1938 Suomen Taiteilijain näyttelyssä Taidehallissa.³³⁷ Cederström pohti päiväkirjassaan teosta: “Ehkä siinä olen saanut esille mitä tahdoin – koska kaikki melkein ovat pitäneet siitä.”³³⁸ Hänen mukaansa omakuva onnistuu siis ilmaisemaan sitä mihin hän pyrki, vaikka tämä jokin – hänen intentionsa – näyttäytyy hänelle itselleen epämääräisenä, tuntemattomana ja vaikeasti hahmottavana.³³⁹ Maalauksessa on joitakin myöhemmin tehtyjä muutoksia, jotka viestivät siitä, että taiteilijan ja teoksen välillä on ollut eräänlainen aktiivinen suhde myös sen syntyajankohdan jälkeen. Myöhemmissä haastatteluissa Cederström kertoi kuitenkin yleisesti pitävänsä teoksiinsa tekemiään muutoksia epäonnistuneina.³⁴⁰

³³⁶ Vuonna 1937 maalatun omakuvan viittaussuhdetta renessanssin omakuviin ei nostettu esiin näyttelykriitikeissä tai retrospektiivisen näyttelyn näyttelykatalogissa, johon teos on kuvattuna. Kritiikit ja katalogi esittivät genrelle tyypilliseen tapaan teoksen ilman mitään varsinaista kontekstualisointia. Osa kritiikeistä tarkasteli Cederströmin näyttelyä sukupuolentutkimuksen näkökulmasta, mutta niissäkään ei käsitelty viittaussuhdetta, joka olisi ollut sukupuolentutkimuksen näkökulmasta kiinnostava. Eva Cederströmin näyttelyyn vuonna 1989 liittyvä aineisto, Amos Rexin arkisto. Suora viittaussuhde tuntui suhteutuvan hankalasti tapaan hahmottaa omaperäisyys taiteen arvon mittarina ja modernismille asetettuihin odotuksiin. Tutta Palin kirjoittaa Cederströmin vuonna 1944 maalaamasta teoksesta, joka viittaa Rafaelin omakuvaan noin vuodelta 1506: ”Pelkästä Rafael-mukaelmasta ei toki missään nimessä ole kyse.” Palin 2007, 141. Palinin valitsema ilmaisu olettaa, että tekstin lukija pitäisi viittaussuhdetta ongelmallisena Cederströmin teoksen arvon kannalta. Mielestäni ilmaisu on kuitenkin samalla epäsuorasti toistaa ongelmallista, modernistista tapaa hahmottaa omaperäisyys.

³³⁷ ”[F]ramför ett klarblått ansikte Eva C:s självporträtt vars blåa ögon tydligen har något att säga professorn” kirjoitti Signe Tandefelt Eva Cederströmin päiväkirjan mukaan vuonna 1938 esillä olleesta muotokuvasta. 29. huhtikuuta 1938. Tämä viittaisi siihen, että vuonna 1938 esillä ollut teos olisi ollut nimenomaan sinisävytteinen. Lisäksi tulen myöhemmin osoittamaan, että tämän omakuvan piirteet sopivat yhteen 1938 esillä olleen maalauksen syntyprosessiin.

³³⁸ 29. huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³³⁹ Samalla intentio hahmottuu jonain jälkikäteen tunnistettavana ja yhteisön mielipiteiden kautta rakentuvana. Cederström jatkaa kuvailemalla kaikkia niitä, jotka ovat sanoneet pitävänsä teoksesta: ”Skåpe sanoi: ’Jag skulle vilja äga det’ kysyi enkö myy sitä. Samoin Mauno Manninen sanoi paljon pitävänsä siitä, ja myös Christian – Bewento [?], Kullervo, Veikko Rauhala, Odenberg, Lyyli, Ahkola. Ben Renvallin tapasin galleriassa tänään Stockenmathalck Ainilemana [?]. Hän piti myös erikoisesti omasta kuvasta ja avajaisissa Samuel Bepsovanni tuli onnittelemaan suuresti: ’Jag tycker om det, det är hållning i det’ Ja Lömpä itse ryntäsi onnittelemaan.” 29. huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³⁴⁰ Maalauksesta on julkaistu kuva vuonna 1939 Naisten Ääni -lehden kannessa ja lisäksi muutokset ovat helposti huomattavissa maalauksesta, kun niitä osaa etsiä. Naisten Ääni No: 19 1939. Eva Cederströmin leikekirja no. 1. ECA, kotelo 18. Cederström kommentoi vuonna 1989 päälle maalaamista Suomen Kuvalehden haastattelussa: ”Jotkut taiteilijat maalavat vanhan työn paremmaksi, päälle. ‘Olen yrittänyt joskus tehdä niin, mutta olen pilannut maalauksen.’” Riitta Pyysalo, Intohimo työhön. *Suomen Kuvalehti*. 10.11.1989.

Omakuvasa hämyisässä valossa kylpevä, siniseen asuun pukeutunut taiteilija nähdään osana sinisävytteistä interiööriä. Läpikuultavat verhot reunustavat T-karmilla varustettua ikkunaa, josta avautuu näkymä piha-alueelle, josta voi hahmottaa lehdettämiä puita, aidan ja ehkä rakennuksen muodon. Ikkunanäkymän perusteella tuntuu kuin olisimme ensimmäisessä tai toisessa kerroksessa. Taiteilijan asento on hivenen kallistunut, mikä tuo teokseen liikkeen tuntua. Suoraan katsojaa kohti suunnatuissa ilmeettömissä tai korostetun vakavissa kasvoissa on kuitenkin staattisuuden ja ajattomuuden tuntua. Taiteilijan polkkatukka ei kiinnittäisi teoksessa huomioita, ellei tietäisi, että se on maalattu teokseen myöhemmin päälle korvaamaan erikoista pyöreähköä hiuspehkoa. Maalauksen oikeassa reunassa näkyy pieni kaistale ohuesta kellertävästä kehyksestä. Kuvatilan vasemmassa alanurkassa on puolestaan ollut jonkinlainen pyöreä, eriskummallinen esine, jonka taiteilija on myöhemmin maalannut peittoon. Hämyinen, takaa ikkunasta kantautuva valo tuo tilallisuuden tuntua erityisesti taiteilijan kasvoihin, mutta kuvatilassa on ääriviivojen ja tyylytellyn maalausjäljen kaltaisia kaksiulotteisuuteen viittaavia elementtejä.

Poikkeuksellisen tarkkaan kuvattu ympäristö tuntuu korostavan teoksessa paikan merkitystä. Omakuva on todennäköisesti maalattu Cederströmin viettäessä aikaa äitinsä luona, henkisessä kodissaan.³⁴¹ Omakuva tuntuu tätä kautta liittyvän Cederströmille tärkeään karjalaisuuteen, perhetaustaan ja juuriin. Terijokea leimanneen merellisyyden kautta myös siniset sävyt liittyivät Cederströmin ajattelussa kotiseutuun, aitouteen ja teeskentelemättömyyteen.³⁴² Myös rakkauden tunne yhdistyy Cederströmin päiväkirjamerkinnöissä sinisen sävyyn.³⁴³ Suuret siniset pinnat tuovat lisäksi teokseen samaa unenomaista ja sadunomaista tunnelmaa, jota löytyy Cederströmin aikaisemmin tekemistä kalevalaisista maalauksista. Ikkuna-aukoista

³⁴¹ Cederström kirjoittaa vuonna 1938 olleesta Suomen Taiteilijan näyttelystä: ”Siellä oli iso omakuvani, jonka maalasin kotona syksyllä käydessäni ennenkuin tulin toimeeni G.W. Bergille.” 29. huhtikuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

³⁴² ”Tänne raikkaille meren rannoille olen taas tullut – olen onnellinen että saan olla täällä. Kaukana, kaukana on Helsinki – sen kiire kaikki ihmiset siellä ovat vieraita. On vain tämä suuri, ihmeellinen meri ja korkea sininen taivas.” 31. heinäkuuta 1939. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13. Kun taiteilijalta myöhemmin kysyttiin miksi hän maalasi sinisiä maalauksia vastasi hän: ”Minä pidän sinisestä, minä näen maailman sinisenä, ja meri kiehtoo minua erityisen paljon.” af Forselles 1989, 6.

³⁴³ Cederström omistaa rakkauden kohteelleen siniset illat: ”[S]iniset iltahämärät omistan sinulle.” 21. marraskuuta 1938. Eva Cederströmin päiväkirja. ECA, kotelo 13.

tai verhojen takaa avautuvat maisemat ovat keskeinen osa renessanssin muotokuvaperinnettä, joten myös sinisävytteinen omakuva viittaa renessanssitaitteeseen.³⁴⁴

Maalauksen harvat esineet – kuvatilasta ulos rajautuva kehys ja sensuroitu pyöreä esine – tuntuvat kuvaan harkitusti tuoduilta elementeiltä. En ole onnistunut tunnustamaan pyöreää, oudosti kuvatilaan asettuvaa sensuroitua esinettä, mutta sen poistaminen tuntuu harkitulta eleeltä. Kehyksen asettelu suhteessa kuvatilaan herättää mielikuvia kätkemisestä ja salaamisesta. Vastaava kehys löytyy kahdesta muusta, Cederströmin vuonna 1941 maalaamasta omakuvasta, jossa se on ainoa elementti muuten yksivärisessä taustassa (kuva 35).³⁴⁵ Asetelma johdattelee tarkastelemaan kehystä eräänlaisena puoliksi kätkettynä taiteilijuuden attribuuttina. Taiteilijanaisten tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota taiteilijoiden tapaan esittää omat teoksensa kätkettyinä interiööreihin, esimerkiksi kuvapuoli seinää vasten nojaavina.³⁴⁶

Teoksen hetkellisyyteen ja staattisuuteen viittaavien elementtien – kallistuneen kehon ja vakavien katsojaa kohti suunnattujen kasvojen – välillä on jännite. Tuntuu kuin teos kuvaisi maalausprosessin aikana tapahtunutta hetkellistä pysähtymistä, syntymässä olevaa teostaan kauempaa tarkkailemaan pysähtynyttä taiteilijaa. Frontaalisuus on taiteen historiassa pyhään viittaava kuvaustapa, mutta samalla Cederströmin kehon asennossa on jotain epämuodollista.³⁴⁷ Maalaus tuntuu viittaavan tiettyyn aikaan ja paikkaan, kun taas useimmat Cederströmin omakuvat tuntuvat pyrkivän jonkinlaiseen ajattomuuden vaikutelmaan.³⁴⁸ Viittaus hetkellisyyteen tuo teokseen maalaamisen prosessia korostavan ulottuvuuden.

³⁴⁴ Esimerkiksi Albrecht Dürerin omakuvassa vuodelta 1498 taiteilijan takana näkyy ikkuna ja siitä avautuva maisema (kuva 32). Sandro Botticellin vuosien 1475 ja 1480 välillä maalaamassa, mahdollisesti Simonetta Vespuccia esittävissä muotokuvassa naishahmon taustalla näkyy ikkuna-aukosta avautuva sininen taivas (kuva 33). Esimerkiksi Lucas Cranach vanhemman vuonna 1526 maalaamassa nuoren naisen muotokuvassa ikkuna-aukon edessä on myös verho (kuva 34).

³⁴⁵ Kehys näkyy Eva Cederströmin vuonna 1941 maalaamassa omakuvassa, jota käytettiin hänen vuonna 1943 pitämänsä yksityisnäyttelyn tiedotuksessa. Teoksen pelkistetty luonne korostaa entisestään kehyksen merkitystä. Kyseisessä teoksessa kehyksen sisällä näyttäisi olevan jonkinlainen sinisävytteinen maalaus.

³⁴⁶ Esimerkiksi ruotsalaistaiteilija Eva Bonnierin (1857–1909) teosten kohdalla on kiinnitetty huomiota taiteilijan tapaan maalata ateljeen teokset kääntyneenä seinää vasten, mikä on tulkittu eräänlaiseksi oman taiteilijuuden kieltämiseksi. *Konstskatter ur samlingarna, Nationalmuseum* 2018, 173. Eva Cederströmin sukupolveen kuuluneen Lyyli Säilän 1940-luvun alun maalauksissa Säilän teokset ovat läsnä vastaavalla tavalla. Maalaukset joko rajautuvat ulos kuvatilasta, jäävät jonkin muun peittoon, nojaavat kuvapuoli seinää vasten tai ovat niin viitteellisesti kuvattuja, ettei niitä oikein voi tunnistaa joksikin tietyksi teokseksi (kuva

³⁴⁷ Frontaali kuvaustapa liitetään taiteen historiassa Kristus-hahmoihin ja pyhimyksiin. Lahelma 2014, 148.

³⁴⁸ Useimmissa omakuvissa Cederströmin tausta on yksivärinen maalattu kokonaisuus, jossa ei ole minkäänlaista korostetun tilallista vaikutelmaa. Taiteilijan kädet ovat useimmiten maalauksissa rentoina vartalon

Maalaaminen, eli taiteellisen työn prosessi, oli Cederströmin kirjoitusten perusteella hänelle erityisen tärkeä. Kyse on kuitenkin ajan taideajattelulle yleisemmästä piirteestä, joka leimasi suomalaista taidekenttää useiden vuosikymmenten ajan.³⁴⁹ Nöyrästi ja ahkerasti yksinkertaisten aiheiden parissa työskentelevä taiteilija tuntui olevan tunteenpurkauksessa räiskivän boheemin vastakohta.³⁵⁰ Tito Colliander sanallisti tätä taiteilijatyyppeä kuvaillessaan itämaista mestaria, joka kuolemaansa asti piirsi samaa aihetta vakuuttuneena omasta osaamattomuudestaan.³⁵¹ Ajattelutapa nöyrän työn tärkeydestä, joka pakotti osaamattomuutensa tiedostavan taiteilijan palaamaan aina samoihin aiheisiin, tuntui vaikuttaneen oleellisesti Cederströmin taiteilijasukupolven tuotantoon.³⁵²

vierellä eivätkä kurkottamassa maalaus kangasta kohti. Aikaisemmin kuvaillun, renessanssihenkisen omakuvan kaltaiset poseeraukset tuovat Cederströmin omakuviin staattisuuden tuntua.

³⁴⁹ Tutkiessani Eva Cederströmin toiminnan kontekstia päädyin johtopäätökseen, että nöyrän työn korostamisen tärkeydessä oli kyse laajemmasta ilmiöstä, joka vaikutti oleellisesti 1920–1950-lukujen taiteeseen. Ajatus tuntuu olevan yhteydessä myös suomalaisille taiteilijoille aikakautena poikkeuksellisen yleiseen Cézanne-ihailuun. Esimerkiksi Göran Schildtin 1940-luvulla ilmestyneen Cézanne-väitöskirjan esipuhe nostaa esiin, että ekspressionismi on romantiikasta kumpuava vanhentunut ajattelutapa, jossa korostetaan taiteilijaa eikä taidetta. Taiteen keskuksessa – ilmeisesti Pariisissa – taiteilijuus on Schildtin mukaan alkanut muistuttaa käsityöläisyyttä. Cézannen teokset ovat hänestä persoonattomia, minkä hän nostaa esiin ihanteena. Schildt 1947, 9-11. Rakel Kallion kirjoitus taidekritiikin asemasta 1900-luvun alkupuolella näkee taidekritiikkien kannustaneen taiteilijoita kovaan ja ahkeraan työhön. Kallio kutsuu ilmiötä ”työn ideologiaksi” ja liittää ajatuksen kulttuurissa yleisemmin vallinneeseen protestanttiseen työmoraaliin. Kallion mukaan erityisesti Signe Tandefelt ja Edvard Richter toivat kirjoituksissaan esiin tällaisen työmoraalin tärkeyttä. Kallio 1987, 238, 241-242. Otaksun kuitenkin, että kriitikoiden peräänkuuluttama työmoraali liittyi myös tietynlaiseen anti-ekspressionistiseen taidekäsitykseen, jossa arvostettiin tunnepurkausten sijaan harkittua ja hillittyä ilmaisua. Varsinaisten johtopäätösten tekeminen aiheesta vaatisi kuitenkin lisätutkimusta.

³⁵⁰ Boheemimyytti liitettiin Suomen taiteessa erityisesti Marraskuun ryhmään ja ekspressionismiin. Palin 2007, 28. Toisaalta Tito Colliander kuvailee nimenomaan Marraskuun ryhmän johtohahmona tunnetun Tyko Sallisen korostaneen nöyrän työn tärkeyttä. Collianderin mukaan Tyko Sallinen oli kerran sanonut hänelle: ”Kukaan ei ole koskaan osannut maalata!” Colliander 1986, 20-21. Sallisen uran loppupuolella tapahtunut tyylillinen muutos voisi hyvinkin olla yhteydessä Collianderin kuvailemaan ajattelutapaan.

³⁵¹ Colliander 1986, 20-21. Se, että Collianderin 1950-luvulla pitämä puhe on haluttu tuoda osaksi erään taiteilijasukupolven kokemuksista kertovaa Taide enemmän kuin elämä -kirjaa, tuntuu viittaavan siihen, että puhe edustaa jonkinlaista sukupolven laajempaa näkemystä taiteesta.

³⁵² Esimerkiksi Tuomas von Boehm maalasi tutuista esineistä rakentuvia asetelmia uransa loppuun asti samanlaisella pieteetillä kuin itselleen tyypillisten aiheiden pariin jatkuvasti palannut Cederström. Valkonen 1993, 7-36.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Eva Cederströmin (1909–1995) uran alkuvaiheisiin vaikuttaneet tekijät ovat tavoitettavissa lähinnä omaelämäkerrallisten materiaalien kautta, jotka ovat taiteilijuuteen liittyviä kertomuksia ja siten erilaisten myyttien ja kerronnallisten konventioiden vaikutusten alaisia. Kertomuksen suhteesta Eva Cederströmin taiteilijuuteen voidaan kuitenkin tehdä johtopäätöksiä vertaamalla kertomuksen eri versioita keskenään sekä vertaamalla omaelämäkerrallisten kertomusten ja muiden lähteiden välittämää kuvaa.

Cederström koki, taiteilijaelämäkerroille konventioksi muodostuneella tavalla, taiteilijuutensa kumpuavan sukutaustastaan, henkisenä kotiseutuna pitämältään Terijoelta sekä lapsuus- ja nuoruusajastaan. Sukutaustan korostaminen liittyy yleisempään tapaan hahmottaa taiteilijuus synnynäiseksi ja periytyväksi ominaisuudeksi. Taidehistorian historian aikana ajattelutapa on kytkeytynyt jopa rotuopillisiin käsityksiin ominaisuuksien periytyvyydestä. Cederströmin uskomus aateliseen Cederström-sukuun kuulumisesta liittyy 1900-luvun alun elämäkerroille tyypilliseen tapaan etsiä ja keksiä aatellisia sukujuuria taiteilijoille. Tapaan hahmottaa karjalaisuus ja erityisesti henkisenä kotiseutuna näyttäytynyt Terijoki taiteilijuuden alkulähteeksi voi liittyä myös nostalgiaa menetettyä kohtaan. Cederström kertoo lapsuuden- ja nuoruudenkokemuksistaan tavalla, joka toistaa taidehistoriankirjoituksen yleisiä myyttejä taiteilijuudesta. Cederström toisti useaan otteeseen kertomusta kuvataiteen ja musiikin väliltä valitsemisesta.

Taiteilijaksi pääseminen ei näytä olleen siinä määrin itsestään selvää kuin Eva Cederström antaa monissa lähteissä ymmärtää. Cederström jätti omaelämäkerrallisista kertomuksistaan melko systemaattisesti pois tiedon siitä, ettei häntä alkuun hyväksytty Ateneumin opiskelijaksi. Viipurin Taiteenystävain piirustuskoulussa Cederström aloitti opinnot jo vuonna 1928, jatkaen niitä keskeytyksen jälkeen vuosina 1930–1933. Viipurin Taiteenystävain koulun ja Suomen Taideyhdistyksen koulun välillä oli 1930-luvulla hierarkia, jossa jälkimmäinen oli selvästi ylempänä arvoasteikossa. Asia on ehkä jäänyt huomioitta siksi, että lähdeaineistot käsittelevät Viipuria nostalgisoiden ja kulttuurikaupunki-mielikuvia korostaen.

Konservatiivisena pidetyssä Viipurin Taiteenystävain koulussa opetettiin myös formalistisia taidenäkemymiä, vaikka koulu odotti oppilaiden tekevän lähinnä pienimuotoisia piirustuksia

ja akvarelleja. Viipurin taideyhdistys etsi koulun oppilaiden joukosta aktiivisesti tulevaisuuden lupauksia, ja koki löytäneensä sellaisen Eva Cederströmistä. Tuen osoittamiseksi annettu testamenttilahjoitukseen perustuva stipendi oli kuitenkin menettänyt suuren osan arvostaan vuosien 1917–1918 korkeissa inflaatioprosenteissa ja oli siten 1930-luvulla arvoltaan niin pieni, ettei sillä ollut suurempaa taloudellista merkitystä. Suomen Taideyhdistyksen koulu näyttää epäilleen Viipurin koulusta valmistuneen Cederströmin taitoja, mikä voisi liittyä aikaisemmin mainittuun taidekoulujen väliseen hierarkiaan.

Eva Cederströmin tapa hahmottaa opintonsa Ateneumissa elämänsä tärkeimpänä vaiheena on poikkeuksellinen taiteilijaelämäkertojen kontekstissa, mutta se sopii yhteen Cederströmin taiteilijakäsityksen kanssa, joka korosti jatkuvaa harjoitusta ja työtä. Traditioita kunnioittava taideopiskelija, joka ei päässyt ulkomaille tai yksityisoppilaaksi, sai Ateneumin opinnoista ja yhteisöstä paljon virikkeitä. Ateneumin opetus perustui taideopetuksen renessanssista kumpuavaan perinteeseen, mutta opetukseen oli Cederströmin aikana tuotu myös uusia elementtejä.

Taidehistoriankirjoituksen tavat hahmottaa taideopintoja linkittyvät taiteilijuuden mystifioimiseen. Monet ajattelivat, että taiteilijuus oli synnynnäistä ja ettei taiteilijuutta siksi voinut opettaa. Taidetta opettaneet taiteilijat eivät myöskään aina pitäneet taideopetusta arvossa, ja taideopetusta on siten vähätelty taidepuheessa. Opiskeluaika on nähty aikana, jolloin taiteilija ei ole vielä löytänyt taidehistoriankirjoituksen mystifioimaa omaperäistä ilmaisuaan. Toisaalta taiteilijanerosten vaikutusta on liioiteltu, ja taideopiskelijat hakeutuivat taiteilijanerosten “oppilaiksi” silloinkin, kun se käytännössä tarkoitti eksentrisen ”neron” ateljeen siivoamista.

1500-luvulta periytyvä kipsipiirtämisen perinne, jota monet myöhemmin halveksivat, näyttäytyi Cederströmille merkityksellisenä, ja hän puolusti sitä myös toimiessaan opettajana. Tämä saattaa liittyä Cederströmin tapaan hahmottaa renessanssin taide ja taidehistorian perinteet itselleen erityisen tärkeiksi. Järjestelmään kuulunut mahdollisuus siirtyä pitkän hiilellä piirtämisen ajanjakson jälkeen maalaamiseen synnytti Cederströmissä voimakkaan innon. Alastonmallin piirtäminen oli virallisesti neutraali aihe, mutta taideopiskelijat tuntuvat käyttäneen mahdollisuutta myös alastoman vartalon tutkailuun. Cederström oli taloudellisesti huonommassa tilanteessa kuin moni hänen kanssaopiskelijansa, ja koulu pyrki puutteellisilla resursseillaan tukemaan erityisesti Cederströmin kaltaisia opiskelijoita. Taidekoulun

riitaisassa tilanteessa Cederström oli sovitteleva ja perinteitä kunnioittava opiskelija, vaikka olikin läheinen esimerkiksi koulua vastaan kapinoineen Lokakuun ryhmän jäsenten kanssa.

Cederströmin ainoa sotaa edeltänyt opintomatka oli Suomen Taideyhdistyksen koulun Berliiniin ja Dresdeniin suuntautunut opintomatka, jonka merkitys korostui ehkä juuri siksi, että ulkomailla vierailu oli Cederströmille poikkeuksellista. Muut opiskelijat tekivät myös omatoimisia opintomatkoja ulkomaille. Suomen taidehistoriankirjoitus on antanut matkoille ja ulkomailla vietetylle ajalle myyttisen aseman, joka kumpuaa taidehistoriankirjoituksen keskusta–periferia-rakenteesta. Toisaalta taidemaailman keskusten ulkopuolelle, esimerkiksi Viroon, suuntautuneet matkat eivät ole näyttäneet taidehistoriankirjoituksessa merkityksellisinä. Matkakohteissa nähdyt merkitykset perustuivat myös mielikuviin ja kuvitelmiin, ja matkojen korostaminen liittyy myös taiteilijanerojen ja kaanonin merkityksen korostamiseen. Cederström tarkastelee “mestartiteoksia” uskonnollisesta kontekstista periytyvällä tavalla kulttikuvina, joilla on jopa mystisiä voimia.

Cederströmin ensimmäinen opettaja maalausluokalla oli Uno Alanko, jota opiskelijat pitivät tiukkana ja kuivahkona, ja johon he suhteutuivat varauksella. Opiskelijoiden mieliin jäi erityisesti Alangon pakkomielteinen mystiikasta kumpuava Kalevala-ihailu, jota hän myöhemmin ehkä jopa hiukan peitteli. Cederström näyttäisi omaksuneen Alangolta ajatuksia muun muassa henkisyiden ja aikaa kestävä taiteen tekemisen merkityksestä. Alanko tuntui edustavan ajatuksissaan erityisesti modernistista klassismia, ja hän tuntui suhtautuvan kriittisesti ekspressionismiin. Koulun välittämä formalistinen taidenäkemyksen näkyi esimerkiksi sommittelutehtävissä, jotka ohjasivat oppilaita pohtimaan erityisesti sitä, miten he kuvaisivat arkiselta näyttäneitä aiheita. Oppilaiden maalausten keskinäinen vertailu näyttäisi olleen keskeinen osa opetusta mutta liittyvän myös laajemmin 1930- ja 1940-lukujen tapaan katsoa taidetta.

Eriyisesti Ateneumin maalausluokalla vuodesta 1935 opettaneen William Lönnbergin vaikutus Eva Cederströmiin on ollut tapana nähdä suurena. Lönnbergin vaikutuksesta ajan taideopiskelijoihin puhuttiin lönnbergisminä. Lönnbergin vaikutusvaltaa lisäsi myös se, että hän opetti sekä Ateneumissa että Vapaassa taidekoulussa, eikä koulujen välille joskus rakennettu vastakkainasettelu näyttäydä ainakaan 1930-luvun kontekstissa kovinkaan perustellulta. William Lönnbergille taiteen tekeminen oli looginen, järkipäinen ja työläs prosessi, mutta ei ole täysin selvää, millaista taidenäkemystä hän oppilailleen opetti, sillä

hänen taidenäkemyksensä näyttäytyy osittain ristiriitaisena. Suomen Taideyhdistyksen 1930-luvun opiskelijoille Lönnberg jäi erityisesti mieleen hankalana ja kovana persoonana, jossa kuitenkin oli myös koomisia ulottuvuuksia. Samalla Lönnbergin suhde oppilaisiin ei ollut pelkästään huono, sillä esimerkiksi Cederström oli Lönnbergille myös kiitollinen.

On todennäköistä, että Cederströmin tapa lähestyä taiteen tekemistä arkisten aiheiden havainnoimisesta lähtevänä prosessina olisi saanut vaikutteita erityisesti Lönnbergiltä. Formalistinen taidenäkemyksensä sopi sinänsä hyvin yhteen sen kanssa, että Ateneumin opiskelijoilla ei opetuksen puitteissa ollut 1930-luvulla mahdollisuutta päästä matkustamaan. Cederström ei tuntunut olevan kovin kiinnostunut taiteen kansallisuutta koskevasta keskustelusta edes silloin, kun hän oli siinä itse osallisena. Cederströmin kirjoituksissa on havaittavissa tiettyä kriittikkovastaisuutta, ja hän oli ennemminkin kiinnostunut oman yhteisönsä mielipiteistä.

Eva Cederströmin teoksissa voidaan havaita piirteitä, jotka liittyvät elämäkerrallisen tutkimuksen kautta muotoutuvaan kuvaan Cederströmin taidekäsityksestä. Teosten tarkastelu laajemman kuvallisen esittämisen tradition kautta antaa käsityksen siitä, millaiset ulottuvuudet ovat teoksissa poikkeavia tai yhdenmukaisia suhteessa traditioon.

Cederströmin varhaisista vuosina 1927–1928 pitämistä luonnoskirjoista voidaan lukea merkkejä taiteilijaidentiteetin omaksumisesta. Luonnoksista erityisen kiinnostavia ovat ne piirustukset, joissa Cederström kuvaa nuoria miehiä. Piirustukset tuntuvat käsittelevän katsomisen, sukupuolen, ihailun ja taiteilijuuden välistä dynamiikkaa. Cederströmin yksityiseksi tarkoitetuissa kirjoituksissa miehisen olemuksen ihailu näyttäytyy inspiraation lähteenä ja taidetta edistävänä voimavarana, vaikka hän julkisuudessa esimerkiksi antoi ymmärtää, ettei taiteilijanaisella hänen mielestään voinut olla puolisoa. Vastakkaista sukupuolta kohtaan koettu ihailu ja intohimo on nähty taiteen historiassa inspiraation lähteenä, mutta asetelmassa on ollut voimakkaan sukupuolittuneet roolit, joissa nainen on ollut ihailun kohde. Varhaisissa piirustuksissa on myös nähtävissä merkkejä nuoren taiteilijanaisten suhteesta perheenjäseniin. Perheenjäsenten kuvaamisen tavoissa on havaittavissa suuria eroja, sillä mallin ja taiteilijan välinen dynamiikka riippui taiteilijan asemasta. Nerona nähty miespuolinen taiteilija saattoi kuvata perheenjäseniään sellaisillakin tavoilla, jotka eivät olleet heille mieluisia.

Suomen Taideyhdistyksen koulun sommittelutehtävät ilmenevät Eva Cederströmin tuotannossa Kalevala-aiheisina maalauksina, joiden voidaan nähdä heijastelevan laajemmin 1930-luvun käsityksiä Kalevalan kuvaamisesta. Maalaukset ovat varhaisia esimerkkejä Cederströmille ominaisesta värienkäytöstä ja ne näyttäytyivät taiteilijalle itselleen tärkeinä, vaikka niiden sisältö liittyi Uno Alangon Kalevala-intoiluun, johon Cederström suhtautui varauksella. Cederströmin Kalevala-aiheiset maalaukset kuvaavat Lemminkäisen kuolemaan liittyviä tapahtumia, jotka saattoivat kiinnostaa häntä omassa perhepiirissä koetun kuoleman, äidinrakkauden teeman tai vahvan naispuolisen toimijan takia.

Cederström maalasi vuosina 1934 teoksen *Tuonelan joella* ja vuonna 1936 teoksen *Lemminkäisen äiti*, joista molemmissa keskiössä on kohta, jossa äitihahmo pyrkii herättämään eloon kuolleen poikansa. Cederströmin maalauksissa on vastaavanlaisia elementtejä kuin Akseli Gallen-Kallelan ja Matti Visannin Kalevala-aiheissa teoksissa. Taidekoulutuksen järjestäminen Ateneum-rakennuksessa tuntui palvelevan nimenomaan sitä ajatusta, että opiskelijat pääsisivät oman työn tekemisen lomassa tutkailemaan tarkemmin Suomen taidehistoriassa mestariteoksina pidettyjä teoksia. Cederströmin maalaukset tuntuvat myös olevan muiden Lemminkäisen äiti -aiheiden tavoin yhteydessä pieta-kuvatyyppiin.

Cederströmin valinta kuvata Tuonelan joen tapahtumia puhtain sinisin sävyin tuntuu kuvatyypin traditiossa poikkeavalta valinnalta. Sinisyys on monien taiteilijoiden hyödyntämä ilmaisullinen keino, joka tuo teoksiin sadunomaisuutta ja unenomaisuutta. Cederströmin kiinnostus sinisen sävyjä kohtaan tuntuu perustuneen myös luonnossa tehtyihin havaintoihin. Cederström käyttää Kalevala-aiheisissa maalauksissaan tyyliä, joka tuo mieleen 1920- ja 1930-luvun reliefien klassisoivan muotokielen. Äitihahmo on teoksissa korostetun voimakas ja aktiivinen toimija. Erityisen yllättävä yksityiskohta ovat Cederströmin vuonna 1934 maalattuun *Tuonelan joella* -teokseen lisäämät housut, jotka olivat moderniin pukeutumiseen viittaava elementti genressä, joka yleensä pyrki korostamaan aiheen ajattomuutta.

Eva Cederström maalasi uransa aikana poikkeuksellisen paljon omakuvia, ja ne olivat hänelle myös korostetun merkityksellisiä teoksia. Taiteilijan ja omakuvien välillä oli eräänlainen aktiivinen suhde, sillä hänen ateljeessaan oli esillä eri aikoina maalattujen omakuvien sarja. Cederströmin omakuvat näyttäytyvät itsereflektion ja introspektion välineenä, ja ne näyttäisivät kuvastavan hänelle henkistä kehitystä. Kahdessa Cederströmin vuonna 1937

maalaamassa omakuvassa voidaan nähdä niin ihailua italialaista renessanssitaidetta kohtaan kuin maalausprosessin merkityksen korostamista.

Vuonna 1937 maalattu mustapukuista taiteilijaa esittävä omakuva viittaa 1500-luvun alun italialaisten muotokuvien tapaan esittää nuoria miehiä. Maalauksessa kuvattu narsissi voisi olla viittaus Leon Battista Albertin ajatukseen Narkissos-myytistä maalaustaiteen alkupisteenä. Cederström hahmotti taiteen jatkuvana liikkeenä eteenpäin, joten omakuva tuntuu edustavan myös tiettyä vaihetta Cederströmin taiteessa. Renessanssiin viittaava teos oli myöhemmin osa Cederströmin ateljeehen ripustettujen omakuvien sarjaa, ja se tuntuu sarjan vanhimpana teoksena edustaneen Cederströmin taiteilijuuden lähtöpistettä.

Miesten esittämisen traditioon viittaavassa omakuvassa on lisäksi voimakkaan sukupuolittuneita ulottuvuuksia. Cederströmin omakuvaa ei kuitenkaan ole mielekästä tarkastella rohkeana yrityksenä korottaa itsensä taidehistorian miehisten sankareiden asemaan tai sukupuolta kyseenalaistavana eleenä. Taiteilijan kirjoituksista välittyy lähinnä kuva renessanssin ”mestarien” ihailusta, omien kykyjen epäilystä ja epätietoisuudesta sukupuoleen liittyneitä oletuksia kohtaan. Tämän päivän näkökulmasta omakuva korostaa kuitenkin taiteilijuuden miehisyyttä 1930-luvun kontekstissa. Ajan taiteilijanaisten oli pakko samaistua miespuolisiin taiteilijoihin, jos he kokivat vahvaa yhteyttä taiteen historian kanssa, sillä taidehistoriasta ei löytynyt naispuolisia samaistumiskohteita.

Toista, myös vuonna 1937 maalaamansa, sinisävytteistä omakuvaa Cederström piti aikoinaan erityisen onnistuneena. Hän uskoi teoksen kuvastavan hänen intentioitaan, vaikka hän ei tuntunut haluavan tai osaavan sanallistaa, mitkä ne olivat. Teos rupesi kuitenkin ilmeisesti myöhemmin häiritsemään Cederströmiä, sillä hän teki siihen muutoksia. Toisaalta Cederström piti myöhemmin teoksiinsa tekemiä muutoksia yleisesti ottaen epäonnistuneina. Omakuvan tiettyä paikkaa ja hetkeä korostavat elementit voisivat liittyä siihen, että teos on todennäköisesti maalattu Cederströmin vieraillessa äitinsä kotona, jolloin teos olisi liittynyt Cederströmille karjalaisuuteen ja juuriin. Kirjoituksissaan Cederström yhdistää sinisen sävyt niin mereen, Terijokeen, rakkauteen kuin sadunomaisuuteen. Maalauksessa hahmon taustalla avautuva verhoilla varustettu ikkuna-aukko on renessanssimuotokuvien konventio, ja se liittyy teoksen renessanssitaitteen perinteeseen.

Maalauksessa kuvatilasta ulos rajautuva kehys tuntuu olevan eräänlainen kätkeyty taiteilijuuteen viittaava attribuutti, ja taiteilijanaisten teoksissa on kiinnitetty huomioita juuri tapaan kätkeä teoksiin kuvatut maalaukset. Omakuvassa on sekä ajattomuuteen että hetkellisyyteen viittaavia elementtejä. Kääntynyt keho tuntuu viestivän liikkeestä, kun taas suoraan edestä kuvatut kasvot liittyvät taidehistoriassa pyhän kuvaamisen traditioon. Hetkellisyyttä korostavien elementtien kautta teoksessa korostuu maalaamisen prosessi, joka oli Cederströmille, ja monelle hänen sukupolvensa taiteilijalle, korostetun tärkeä. Taiteilijuus näyttäytyi nöyränä työnä, jossa taiteilija tiedosti jatkuvasti osaamattomuutensa. Tällaisessa ajattelussa toistuva palaaminen samojen aiheiden pariin näyttäytyi myös mielekkäänä, ja ajattelutapa tuntuu muokanneen laajemmin Cederströmin sukupolven taidetta.

Eva Cederströmin uran alkuvaiheet linkittyvät erityisesti Cederströmin uraan 1940-luvulla, jolloin Cederström kehitti eteenpäin 1930-luvulla omaksumiaan taiteellisia ajatuksia ja aloitteli opintojensa jälkeistä uraa taiteilijana. Tämän tutkielman puitteissa ei ollut mahdollista tarkastella aikaa opintojen jälkeen, vaikka siitä olisi löytynyt myös poikkeuksellisen kiinnostavia aineistoja. Sota-aika oli yhteiskunnallinen poikkeustila, joka vaikutti laajasti Suomen taidekenttään ja jonka vaikutusta ei ole tutkittu tarpeeksi. Samalla tutkielma herättää laajempia kysymyksiä 1920- ja 1930-lukujen figuratiivisesta taiteesta, ajan taideajattelusta ja sen suhteesta taiteen historiaan. Tutkielma kannustaa tarkastelemaan taiteilijuuden, myyttien ja kertomusten välistä suhdetta taidehistoriallisessa kirjoittamisessa.

LÄHDELUETTELO

Painamattomat lähteet

Amos Rexin arkisto, Helsinki

Eva Cederströmin näyttelyyn vuonna 1989 liittyvä arkistoaineisto.

Helsingin kaupungin arkisto, Helsinki

Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimiston osoiterekisteri.

Helsingin yliopiston kirjasto, Helsinki

Tuomimäki Irmeli 2011. *Gunvor Grönvik – 1940-luvun modernisti*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistorian oppiaine.

Karveti, Satu 2013. *Rajankäyntiä tuomarinrouvan ja taidemaalarin identiteettien välillä* – tutkielma Aino von Boehmin taiteilijuudesta. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto taidehistorian oppiaine.

Kalevalaseuran arkisto, Helsinki

Johtokunnan kokousten esityslistat, pöytäkirjat ja liitteet.

Kansallisarkisto, Helsinki

Kuvataideakatemian arkisto I.

Viipurin Taiteenystävien arkisto.

Kansallisgallerian arkisto, Helsinki

Eva Cederströmin arkisto (ECA).

Kansallisgalleria lehtileikekokoelman taiteilijaviitekortit [<http://taiteilijaviitekortit.kansallisgalleria.fi>] (luettu 25.3.2020).

Mikrofilmatut leikekirjat.

Suomen Taideyhdistyksen koulun mikrofilmatut oppilasmatriikkelit.

Kansallisgallerian kirjasto, Helsinki

Suomen Taideyhdistyksen koulun vuosikertomukset osana Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksia, eli matrikkeleita.

Kansalliskirjasto, Helsinki

Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot [<https://digi.kansalliskirjasto.fi/search>]

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, Helsinki

Tyyni Tuulion kirjekokoelma.

Svenska litteratursällskapet i Finland arkiv (SLSA), Helsinki

Sven Grönvallin arkisto (SLSA 903).

Tekijän arkisto

Helena Hätösen sähköpostiviesti tekijälle 30.3.2020.

Jaakko Pirisen sähköpostiviesti tekijälle 11.3.2020.

Mari Aspolan proseminaarityö *Eva Cederström väritaitelijana*, 1994, Turun yliopisto.

Riitta Konttisen sähköpostiviesti tekijälle 20.11.2018.

Suullisia tiedonantaja antaneet

Anttonen, Erkki, erikoistutkija, Ateneumin taidemuseo, Helsinki

Cederström, Kanerva, Eva Cederströmin tytär, Helsinki

Huusko, Timo, intendentti, Ateneumin taidemuseo, Helsinki

Krohn, Inari, Eva Cederströmin sisarentytär, Nummela

Lukkarinen, Ville, taidehistorian professori, Helsingin yliopisto

Ramsay, Jean, kuvanveistäjä Laila Pullisen poika

Internet-lähteet

Albert Edelfeltin omakuva vuodelta 1874, Kansallisgallerian kokoelmat sivu:

<https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/413033>

(luettu 14.2.2020)

- Anita Snellman, Kansallisbiografia-verkkosivut. Ahtola-Moorhouse, Leena 2006.
[<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1352>]
(luettu 3.4.2020)
- Abrahams, Simon 2010, *Artemisia Gentileschi's Allegory of Painting (ca. 1630)*, Every Painter Paints Himself -sarja, Academia-verkkosivu.
[https://www.academia.edu/9009528/Artemisia_Gentileschis_Allegory_of_Painting_c.1630]
(luettu 24.4.2020)
- Emil Cederström ylioppilasmatrikelissa:
[<https://ylioppilasmatrikkeli.helsinki.fi/1853-1899/henkilo.php?id=21561>]
(luettu 3.5.2020)
- Essi Renvall, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu:
[<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/essi-renvall>]
(luettu 30.4.2020)
- Eva Cederströmin etsaus vuodelta 1935 Bukowskis-huutokauppa, verkkosivu:
[<https://www.bukowskis.com/fi/lots/560644-eva-cederstrom-etsaus-signeerattu-ja-paivatty-1935-myos-laatassa-numeroitu-ii-6>]
(luettu 26.3.2020)
- Felix Nylund, Biografiskt lexikon för Finland, Bengt von Bonsdorff,
[<http://www.blf.fi/artikel.php?id=3466>]
(luettu 23.3.2020)
- FNG Resources -verkkosivu, Kansallisgallerian FNG Research -lehden verkkosivut.
[<https://research.fng.fi/fng-resources/>]
(luettu 1.4.2019)
- Johannes Gebhard, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu:
[<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/johannes-gebhard-2>]
(luettu 25.3.2020)
- Kuutti Lavosen teos Le Silence teos, Suomen Pankin taidekokoelma -verkkosivu
[<https://kansakunnanomaisuutta.fi/teos/le-silence/>]
(luettu 19.4.2020)
- Mankkinen, Jussi. *Schjerfbeck ohitti Picasson: Ateneumin Helene-näyttelyn päiväkohtaiset kävijämäärät huimia*. Yle uutiset -verkkosivu 23.1.2020.
[<https://yle.fi/uutiset/3-11171938>]
(luettu 28.4.2020)
- Matteus 6:24. Raamattu.fi-sivusto: [<https://raamattu.fi/raamattu/KR92/MAT.6/Matteus-6>]
(luettu 4.5.2020)
- Sukututkimusseuran HisKi – Historiankirjojen hakuohjelman hakutulokset www-sivu.
[<http://hiski.genealogia.fi/hiski?fi+t4940171>]
(luettu 3.5.2020)

The Story of San Michele -kirja Wikipediassa

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Story_of_San_Michele]

(luettu 24.4.2020)

Tilastokeskuksen rahanarvonmuunnin, verkkosivu

[<https://www.stat.fi/tup/laskurit/rahanarvonmuunnin.html>]

(luettu 25.3.2020)

Tilastokeskuksen Tilastolaitoksen historiaa käsittelevän osion inflaatiota käsittelevä verkkosivu. [<https://www.stat.fi/org/tilastokeskus/inflaatio.html>]

(luettu 25.3.2020)

Tilastokeskuksen vuosisadan vertailut verkkoartikkeli.

[<https://www.stat.fi/tup/satavuotias-suomi/vuosisadan-vertailut.html>]

(luettu 25.3.2020)

Tuulikki Pietilä, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu:

[<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/tuulikki-pietila>]

(luettu 31.3.2020)

Viktor Malmberg, Kansallisbiografia. Lisa Lindgren 2005.

[<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3441>]

(luettu 25.3.2020)

Werner Åström, Kuvataiteilijamatrikkeli-verkkosivu:

[<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/werner-astrom-2>]

(luettu 25.3.2020)

Sanoma- ja aikakauslehdet

Ahjo 1939.

Fakta 1989.

Helsingfors-Journalen 1934.

Helsingin Sanomat (HS) 1986, 2018.

Hufvudstadsbladet (Hbl) 1912, 1918, 1937, 1942.

Ilmarinen 1883.

Karjala 1906, 1912, 1932-1933.

Kauppalehti 1912.

Nuori Voima 1930, 1932.

Pohjalainen 1912.

Stylus: piirustusopettajayhdistyksen julkaisu 1934.

Suomalainen Suomi 1939.

Suomen Kuvalehti (SK) 1989.

Svenska Pressen 1939.

Taide 1985.

Uusi Suometar 1912.

Uusi Suomi (US) 1932, 1951.

Wiipurin Sanomat 1892, 1912.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Aaltonen, Susanna 2010. *Sisustaminen on kuin käsialaa – Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvuilla*. Helsinki: Taidehistorian seura.

Aarras Raimo 1980. *Edwin Lydén*. Taidehistorillisia tutkimuksia 5. Helsinki: Taidehistorian seura.

Alberti, Leon Battista 2011 (1435). *On painting: A New Translation and Critical Edition*. ed. and trans. Rocco Sinisgalli. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Anttonen, Erkki 2006. *Kansallista vai modernia – Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Anttonen, Erkki 2005. Muutamia huomioita ensimmäisen tasavallan ajan kulttuuri-ilmapiiristä ja kuvataiteen tyyliyrkimyksistä. 18-23. *Hallen ja Tivan tarina, Modernistit Sulho Sipilä ja Greta Hällfors-Sipilä*. toim. Satu Itkonen. Helsinki: Ateneumin taidemuseon julkaisuja.

af Forselles, C-J 1989. Kuvarunoja. 3-7. *Eva Cederström 1960–1980 -luku*. Amos Andersonin taidemuseo 27.10.–17.12.1989. Turun taidemuseo 18.1.–18.2.1990.

Arjava, Hellevi 2016. *Mauno Mannisen monet kasvot – Ihminen julkisuuskuvansa takana*. Helsinki: Books on demand.

Cederström, Eva 1986. Kannaksen ja Viipurin aikoja. 62-64. *Taide enemmän kuin elämä: Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari, Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.

Cederström, Eva 2004 (1987). Terijoki, elämäni käännekohta. 65–67. *Terijoki – Kadotettu paratiisi*. toim. Ritva Heikkilä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi

Colliander, Tito 1979. SALLINEN “Maalaaminen on käsityötä, maalaaminen ei ole teoretisointia” *Tyko Sallinen 1879–1955. Satavuotisnäyttely*

Hundraårsutställningen 3.3.–25.32.1979. Helsingin taidehalli, Helsingfors konsthall.

Efland, Arthur D. 1990. *A History of Art Education. Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts.* New York & London: Teachers College, Columbia University.

Frederickson, Kristen 2003. Introduction: Histories, Silences and Stories. 1-19. *Singular Women: Writing the Artist.* ed. Kristen Frederickson & Sarah E. Webb. Berkeley & Los Angeles & London: The University of California Press

Fried, Michael 1990. *Courbet's realism.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

Gallen-Kallela, Akseli 1955 (1923). *Kallela-kirja.* Porvoo: WSOY.

Hellaakoski, Aaro 1921. *T. K. Sallinen – Tutkielma.* Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Osakeyhtiö.

Hämäläinen-Forslund, Pirjo 2000. Kahden maailman välissä - Mauno Markkulasta ja hänen taiteestaan. 14-29. *Mauno Markkula 1905-1959.* Helsingin kaupungin taidemuseo 12.5.-6.8.2000.

Iversen, Margaret & Melville, Stephen 2010. *Writing Art History – Disciplinary Departures.* Chicago: The University of Chicago Press.

Jämsänen, Auli 2006. *Matrikkelitaiteilijaksi valikoituminen – Suomen Kuvaamataiteilijat -hakuteoksen (1943) kriteerit.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Järvinen, Hanna 2006. Le dieu de la danse: Vaslav Nijinsky, koreografinen tekijyys ja "luonnollinen" nero. 113-152. *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat.* toim. Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kaarninen, Mervi 1995. *Nykyajan tytöt: Koulutus, luokka ja sukupuoli 1920- ja 1930-luvun Suomessa.* Bibliotheca historica 5. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Kalha, Harri 2006. Flip-floppia Picasson kanssa – Modernismi ja nerouden topografia. 153-209. *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat.* toim. Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kallas, Aino 1957. *Vaeltava vieraskirja vuosilta 1946–1956.* Helsinki: Otava.

Kallio, Rakel 1987. Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia. 233-249. *Nainen, taide, historia – Taidehistorian esitutkimus 1985–1986.* toim. Riitta Nikula. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.

Kallio-Visapää, Sinikka 1946. Eva Cederström. 177-187. *Suomen Taiteen Vuosikirja 1946.* toim. E. J. Vehmas, Y. A. Jäntti. Porvoo: WSOY.

- Karjalainen, Tuula 2016. *Tyko Sallinen: suomalainen tarina*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Karjalainen, Tuula 2014. *Tove Jansson: tee työtä ja rakasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Karjalainen, Tuula 1990. Uuden kuvan rakentajat – Konkretismin läpimurto Suomessa. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Kanerva, Aimo 1989. *Omakuva*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Kasvio Liisa 2019. Nuori modernisti. 20-37. *Birger Carlstedt – Modernisimin haaste*. toim. Synnöve Malmström, Rauno Endén. Helsinki: Parvs.
- Kihlman, Asta 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2013. Sfinksejä ja kissoja. Leena Luostarisen pensseli ottaa etäisyyttä modernin taiteen genealogiaan. 14–22. *Leena Luostarinen – Tiikeripiirtäjä*. toim. Otso Kantokorpi, Päivi Karttunen, Pirkko Tuukkanen. Helsinki: Suomen Taideyhdistys ry.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen – Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20-luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koerner, Joseph 1993. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Kojo, Viljo; Välke, Lauri; Tuukkanen, Bruno; Koponen, Erkki 1986. Taiteilijaelämää Viipurissa. 48-51. *Taide enemmän kuin elämä – Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari, Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
- Koponen, Erkki 1986. Muistikuvia Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. 32-35. *Taide enemmän kuin elämä – Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari, Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
- Koskinen, Maija 2019. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista: Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Konstskatter ur samlingsarna*: Nationalmuseum 2018. textförfattare Sara Bernesjö, Micael Erntell, Carina Fryklund, Margareta Gynning, Helén Hallgren Archer, Per Hedström, Linda Hinnars, Eva-Lena Karlsson, Alexander Kateb, Helena Käberg, Magnus Olausson, Martin Olin, Carl-Johan Olsson, Daniel Pytz, Cilla Robach, Anders Svensson. red. Magnus Olausson. Stockholm: Nationalmuseum.

- Konttinen, Riitta 2017. *Täältä tullaan! – Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.
- Konttinen, Riitta 2004. *Oma tie – Helene Schjerfbeckin elämä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Konttinen, Riitta 1989. *Eva Cederström – Taiteilijan henkilökuv*a. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Koskinen Taava 2006. Neroksi ei synnytä, neroksi tullaan. 9–56. *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat*. toim. Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krauss, Rosalind E. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press cop.
- Krohn, Inari 2004. *Muusa kirjahyllyssä*. Jyväskylä: Gummerus kustannus.
- Kruskopf, Erik 1992. *Kuvataiteilija Tove Jansson*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kruskopf, Erik 2010. *Valon rakentajat – Suomalaista kuvataidetta 1940- ja 1950-luvuilta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Katalog över konstsamlingarna i Ateneum Helsingfors, 1920*. Helsingfors: Frenckellska tryckeri Aktiebolaget.
- Konstsamlingarna i Ateneum Katalog, 1930*. Borgå: Werner Söderströms O-Y.
- Kuka kukin on (aikalaiskirja), henkilötietoja nykypolven suomalaisista, 1954*. toim. I. Havu, L. Arvi P. Poijärvi & Eino Parikka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Kuusamo, Altti 2018. *Puheenvuoro: Käytännön teoriapitoisuudesta – Emeritusprofessorin teorielementti*. Tahiti Taidehistoria tieteenä 1/2018. [<https://tahiti.journal.fi/article/view/69294/30748>] (luettu 11.5.2020)
- Kuusamo, Altti; Kontturi, Katve-Kaisa; Markkula, Marjaana; Sihvonen, Jukka 2014. Kuva. 77-131. *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. toim. Yrjö Heinonen. Turku: Utu-kirjat.
- Kuusamo, Altti 2001. Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista. 9-24. *Giorgio Vasari – Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. toim. Altti Kuusamo ja Raija Petäjäinen. suom. Pia Mänttari. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Lahelma, Marja 2014. *Ideal and Disintegration : Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos.
- Lahti, Juhana 2006. *Arkkitehti Aarne Ervin moderni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudulla – suomalaisen suurkaupungin kaavoitusta toisen*

maailmansodan jälkeen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 34. Helsinki: Taidehistorian seura.

- Lilius, Elisabeth 2002. *Hanna Frosterus-Segerstråle*. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 1/2002. Toimitus Taina Lammassaari, Päivi Nieminen, Maria Vuohelainen.
- Lind, Merja 2016. *Lyyli Säilä, Taidemaalari Salosta*. Salo: Taidemaalari Viljo Hurmeen säätiö.
- Lindblom, Sandra 2019. *'I could give up everything to live only for painting' – Eva Cederström's Career and Artist Identity 1927–39*. FNG Research 1 / 2019. [https://fngresearch.files.wordpress.com/2019/01/fngr_2019-1_lindblom_sandra_article1.pdf] (luettu 11.5.2020)
- Lindh, Tommi 2002. *Töölöläisfunktionalisimin neljä vaihetta*. Lisensiaatintyö, Teknillinen korkeakoulu.
- Lukkarinen, Ville 1998. Taiteen tarina. 17-56. *Katseen rajat, Taidehistorian metodologiaa*. toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Lukkarinen, Ville 2007. Tapani Raittila – Renessanssimestari modernissa maailmassa. *Tapani Raittila*. toim. Päivi Loimaala. Helsinki, Tampere: Suomen Taideyhdistys, Sara Hildénin taidemuseo.
- Lukkarinen, Ville 2018. Suomen Taidepiirtäjien liiton kokoelmat. 161-168. *Helmiä Lahden taidemuseon kokoelmista*. Lahti: Lahden kaupunginmuseo.
- Malmström, Synnöve 2019. Maagisen realisimin ja surrealisimin välissä. 108-143. *Birger Carlstedt – Modernisimin haaste*. toim. Synnöve Malmström, Rauno Endén. Helsinki: Parvs.
- Mikkola, Kati 2019. Uskonnolliset, yhteiskunnalliset ja moraaliset uhkakuvat – Säädynmukaisen pukeutumisen murtuminen 1800- ja 1900-luvun taitteen Suomessa. 148-170. *Säädyllistä ja säädyttöä — Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. toim. Arja Turunen, Anna Niiranen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mitali, Banerjee and Ingram, Paul L. 2018. Fame as an Illusion of Creativity: Evidence from the Pioneers of Abstract Art (August 1, 2018). HEC Paris Research Paper No. SPE-2018-1305; Columbia Business School Research Paper No. 18-74. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3258318] (luettu 11.5.2020)
- Niiranen, Susanna 2019. Katariina Jagellonica ja dynastisen pukeutumisen taito – Analyysi 1550-luvun maalauksesta. 53-87. *Säädyllistä ja säädyttöä — Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. toim. Arja Turunen, Anna Niiranen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Ojanperä, Riitta 2009. Mistä Kalevala-kuvat on tehty? 10-19. *Kalevala kuvissa – 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta*. Ateneumin taidemuseo, Valtion taidemuseo.
- Ojanperä, Riitta 2016. 1940-luku. 194-211. *Suomen taiteen tarina*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Okkonen, Onni 1946. Ateneumin ovien aueuttua. 5-11. *Suomen Taiteen Vuosikirja 1946*. toim. E. J. Vehmas, Y. A. Jännti. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Palin, Tutta 2020. *Taiteen arkea ja juhlaa – professoriluento Turun yliopistossa 20.3.2019*. Tahti 1/2020 [<https://tahiti.journal.fi/article/view/90558/49713>] (luettu 11.5.2020)
- Palin, Tutta 2013. Musing on the Monograph: the Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-Life Model. 36-49. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. ed. Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Palin, Tutta 2007. *Modernin muotokuvan merkit: Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Helsinki: Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4.
- Palin, Tutta 1998. Merkistä mieleen. 115-150. *Katseen rajat, Taidehistorian metodologiaa*. toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts: papers in and on Art History*. Garden City, NY : Doubleday.
- Pelin, Anne 2007. Tarinoita taiteilijapareista. *Sydän sydämelle: Pohjoismaisia taiteilijatarinoita*. Helsinki, Jyväskylä: Minerva.
- Pelin, Anne 2004. Helmi Biese – Maisemamaalari Jumalan armosta. 54–63. *Sammon takojattaret – Helmi Biese, Elin Danielson, Anna Sahlstén ja Venny Soldan Brofeldt*. 5.6.–5.9.2004. Hämeenlinnan Taidemuseo. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 1/2004.
- Perämäki, Anna-Leena 2020. *Kirjoitettu vaino: Selviytymiskeinot juutalaisvainoista nuorten naisten päiväkirjoissa 1940-luvun Ranskassa ja Alankomaissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Pettersson, Susanna 2008. *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin: Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Valtion taidemuseo.
- Piotrowski, Piotr 2009. Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. 49-59. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: De Gruyter.

- Pollock, Griselda 2003. *Differencing the Canon. Feminist Desire and Writing of Art's Histories*. London & New York: Routledge.
- Richter, Edvard 1946. Taidekatsaus vuoteen 1945. 245-252. *Suomen Taiteen Vuosikirja 1946*. toim. E. J. Vehmas, Y. A. Jäntti. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Reitala, Aimo 1973. *Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918–1945*. Taidehalli 73. Helsinki: Taidehalli.
- Räty-Hämäläinen, Aino 2010. *Arvoituksellinen muusa: inspiraation lähteillä*. Helsinki: Kirjapaja.
- Saarikangas, Kirsi 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli: Aukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarikivi, Sakari 1967. *Suomen piirustustaide: Schaumanista Rantaseen*. Suomen piirustustaide 2. Porvoo: WSOY.
- Saslow, James M. 2013. *The Desiring Eye – Gender, Sexuality and the Visual Arts*. 2297m-2298h. A Companion to Renaissance and Baroque Art. ed. Babette Bohn and James M. Saslow. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, John Wiley & Sons, Inc.
- Schildt, Göran 1947. *Riktlinjer för en enhetlig psykologisk tolkning av Paul Cézannes personlighet och konst mot bakgrunden av den allmänna romantiska livskonsten*. Stockholm: Viktor Pettersons Bokindustriaktiebolag.
- Schreck, Hanna-Reetta 2017. *Minä maalaan kuin jumala – Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos
- Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri – Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Suominen-Kokkonen 1998. Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet. 151-174. *Katseen rajat, Taidehistorian metodologiaa*. toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Suominen-Kokkonen Renja 2013. Introduction. 9-12. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. ed. Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Stewen, Riikka 1998. Johdanto. 6-13. *Silmän oppivuodet – Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta, Kuvataideakatemia 1848–1998*. toim. Riikka Stewen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Tappola, Taru 2006. *Reino Hietasen vaiheita*. Reino Hietanen. toim. Taru Tappola. Helsinki: Suomen Taideyhdistys.

- Teittinen, Sanna 2009. *Kohti lyyristä abstraktisimia: Anitra Lucanderin 1950-luvun modernisimi*. Helsinki: Taidehistorian seura, Taidehistoriallisia tutkimuksia 39. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tihinen, Juha-Heikki 2017. Eva Törnwall-Collin och mystiken som ett arbetssätt. 112–123. *Eva Törnwall-Collin*. red. Juha-Heikki Tihinen. Stiftelsen Pro Artibus.
- Tirranen, Hertta 1955. *Suomen Taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoseen*. Elämäkertoja. Helsinki & Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- van der Hoeven, Adriaan 2009. Kalevalataide Suomessa 1850–2000. 48-53. Kalevala kuvissa – 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, Valtion taidemuseo.
- Valkonen, Olli 1992. *Viipurin Taiteenystävät 1890–1940*. Helsinki: Viipurin taiteenystävät.
- Valkonen, Olli 1993. *Tuomas von Boehm – kiintopiste*. 7-36. Tuomas von Boehm. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Valorinta, Riitta 1982. André Lhote ja Suomi Sara Hildénin taidemuseo 13.2.–28.3.1982. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 9.
- Vanni, Sam 1986. Wäinö Aaltosen oppilaana. 164-166. *Taide enemmän kuin elämä – Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari, Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
- Viljo, Eeva Maija 1999. Theodor Höijer biografisen tutkimuksen kohteena. 18–35. *Rakenteita – Strukturer*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 21. toim. Heikki Hanka, Pekka Korvenmaa, Tarja Kydén, Tutta Palin, Renja Suominen-Kokkonen, Anna Vihervaara, Pekka Vähäkangas. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Viljo, Eeva Maija 1999b. Kohti kriittistä taiteentutkimusta – Uusia metodologisia haasteita. 31–35. *Rakenteita – Strukturer*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 21. toim. Heikki Hanka, Pekka Korvenmaa, Tarja Kydén, Tutta Palin, Renja Suominen-Kokkonen, Anna Vihervaara, Pekka Vähäkangas. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Vuori, Jaana 2012. Sukupuolentutkimus. 678–683. *Genreanalyysi: tekstilajitutkimuksen käsikirja*. toim. Vesa Heikkinen, Petri Lauerma, Mikko Lounela, Ulla Tiirilä, Heikki Voutilainen. Helsinki: Gaudeamus.
- Vuori, Ilmari 1986. William Lönnberg. 126-127. *Taide enemmän kuin elämä – Muistikuvia taiteemme taipaleelta*. toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari, Reijo Ahtokari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
- Wennervirta, Ludvig 1914. *Akseli Gallen-Kallela*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Westin, Boel 2008. *Tove Jansson: sanat, kuvat, elämä*. Helsinki: Schildts.

Willner-Rönnholm, Margareta 2004. *Turun koulun naiset 1920–1950*. Turku: Turun taidemuseo.

KUVALIITE

Kuva 1. Eva Cederströmin valokuva-albumin sisäkanteen liimattu kasvokuva, jonka yhteyteen on kirjoitettu vuosi 1928 ja ”Viipuri”. Eva Cederströmin arkisto (ECA), Kansallisgallerian arkisto.

Kuva 2. Eva Cederströmin valokuvakokoelmaan kuuluva negatiivi, jonka päälle on kirjoitettu: ”V:ri 8.2.29 ’Mater dolorosa’ EC.” Eva Cederströmin arkisto (ECA), Kansallisgallerian arkisto.

Kuva 3. Eva Cederströmin valokuva-albumin ensimmäinen aukeama. Eva Cederströmin arkisto (ECA), Kansallisgallerian arkisto.

Kuva 4. Suomen Taideyhdistyksen koulun kipsejä ja Werner Åström opettamassa vuonna 1930. Kuva: Pietinen / Museovirasto

Kuva 5. Eva Cederströmin piirros Benedetto da Maianon Pietro Mellini -veistoksesta. Eva Cederströmin luonnoskirja. A-2018-535. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretdin

Kuva 6. Eva Cederströmin näyttely Amos Andersonin taidemuseossa vuonna 1989. Kuva: Amos Rexin arkisto.

Kuva 7. Kanerva Cederström Lallukan taiteilijakodissa vuonna 1960. Taustalla näkyy kehystetty piirros. Kuva: Matti Saarnio.

Kuva 8. Idylli rannasta. Eva Cederströmin luonnoskirja. Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria.

Kuva 9. Piirros nuoresta miehestä, Erkki Brander. Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria.

Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretidin.

Kuva 10. Äiti keinutuolissa. Eva Cederströmin luonnoskirja. Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria.

Kuva 11. Helene Schjerfbeck: *Kotona (Taiteilijan äiti, Olga Schjerfbeck)* (1903). Kuva:
Turun taidemuseo.

Kuva 12. Akseli Gallen-Kallela: *Kirsti soittaa selloa* (1917). Kuva: GKM / Jukka Paavola.

Kuva 13. Eva Cederström: Elektra (1969–1971). Kuva: Matti Ruotsalainen.

Kuva 14. Eva Cederström: Medeia (1963–1965). Kuva: Matti Ruotsalainen.

Kuva 14. Eva Cederström: *Lemminkäinen ja äiti eli Tuonelan joella* (1934). Kuva: Totti Lohman.

Kuva 15. Eva Cederström: *Lemminkäisen äiti* (1936). Kuva: Kalevalaseura.

Kuva 16. Akseli Gallen-Kallela: *Tuonelan joella* (1903). Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 17. Akseli Gallen-Kallela: *Tuonelan joutsen* (1904–1905). Kuva: Kansallisgalleria.

Kuva 18. Akseli Gallen-Kallela: *Lemminkäisen äiti* (1897).

Kuva 19. William-Adolphe Bouguereau: *Pietà* (1876).

Kuva 20: Pietro Perugino: *Pietà* (1483–1493).

Kuva 21. Daniele Crespi: *Pietà* (1626).

Kuva 22. Matti Visanti: *Kalevalan kuvitusta XII runo "Ylös maasta miekkamiehet"* (1937).

Kuva 23. Eva Cederström: *Sininen hetki* (1933). Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria.

Kuva 24. Wäinö Aaltonen: *Yllättävä vieras* (1939). Kuva: Heikki Kastemaa.

Kuva 25. Uuno Alanko: *Aino aikeissa hukkoa* (1914).

Kuva 26. Eva Cederström ateljeessaan 1960- tai 1970-luvulla. Eva Cederströmin arkisto (ECA), Kansallisgallerian arkisto.

Kuva 27. Eva Cederström: *Omakuva renessanssitaiteilijana* (1937). Kuva: Seppo Hilpo.

Kuva 28. Lorenzo Lotto: *Miehen muotokuva, mahdollisesti Girolamo Rosati* (1533–1534).

Kuva 29. Eva Cederström: *Junimorgon i ateljén* (n. 1938). Kuva: Svenska Pressen.

Kuva 30. Eva Cederström: *Omakuva* (1944). Kuva: Taidekoti Kirpilä

Kuva 31. Eva Cederström: *Sinisävytteinen omakuva* (1937). Kuva: Lappeenrannan taidemuseo.

Kuva 32. Albrecht Dürer: *Omakuva* (1498).

Kuva 33. Sandro Botticelli: *Naisen muotokuva, mahdollisesti Simonetta Vespucci* (1475–1480).

Kuva 34. Lucas Cranach vanhempi: *Nuoren naisen muotokuva* (1526).

Kuva 35. Eva Cederström: *Omakuva* (1941).

Kuva 36. Lyyli Säilä: *Omakekuva (Im Atelier)* (1941).