

MODERNI, MODERNITEETTI, AVANTGARDE – NÄKÖKULMIA POHJOISESTA

Sigurd Frosterus: *Finnische Moderne und Avantgarde, Architektur und Malerei. Eine Auswahl seiner Texte und Kritiken.* Norbert Korrek, Lia Lindner, Kimmo Sarje (Hgg.), Bauhaus Universitätsverlag, Weimar, 2015.

Sigurd Frosterus: *Taide elämänasenteena.* Itha O'Neill (toim.), Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2015.

Sigurd Frosterus (1876–1956) oli tärkeä suomalainen kulttuurivaikuttaja 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Hän valmistui filosofian maisteriksi Helsingin yliopistossa pääaineinaan taidehistoria ja nykykansain kirjallisuus (1899) ja suoritti sen jälkeen arkkitehdin tutkinnon silloisessa Suomen Polyteknillisessä Opistossa (1902). Frosterus oli aktiivinen voima kulttuuriradikalismia edustaneessa *Euterpe*-lehden piirissä (1902–05) ja toimi *Nya Pressenin* kuvataidearvostelijana (1907–11) sekä *Arkitekten*-lehden päätoimittajana (1908–1911). Hän suoritti varsinaisen ammatillisen uransa arkkitehtina; esimerkiksi Helsingissä on kolmisenkymmentä merkittävää Frosteruksen ja hänen eri toimistojensa suunnittelemaa rakennusta, joista tunnetuin on Stockmanin tavaratalo. Frosterus & Gripenberg arkkitehtitoimisto suunnitteli 1920-luvulta lähtien kunnioitettavan määrän teollisuusrakennuksia, voimalaitoksia, siltoja, kartanoita ja suojeluskuntataloja eri puolille Suomea. Hän jatkoi myös aktiivista toimintaa kulttuurikriitikkona ja -kommentaattorina aina 1950-luvulle asti. Hänen taideteoreettista asiantuntemustaan osoittaa useiden esseekokoelmien lisäksi taidehistorian väitöskirja *Färgproblemet i måleriet* (1920).

Kimmo Sarje on tehnyt ansiokkaan työn nostamalla esiin Frosteruksen taide-, kulttuuri- ja arkkitehtuuriteoreettisen kirjallisen tuotannon, joka oli kummallisella tavalla joutunut viime vuosisadan lopulla lähestulkoon unohduksiin. Tärkeitä aikaansaannoksia ovat olleet Sarjen toimittamat ja Taide-kustantamon julkaisemat Frosteruksen kirjoitusten kolme suomennoskokoelmaa¹, sekä luonnollisesti hänen Frosteruksen modernismia käsittelevä väitöskirjansa². Väitöskirjassa on laaja Frosteruksen elämänvaiheita ja töitä esittelevä liite, jossa on myös runsas kuva-aineisto sekä tämän suunnitteluprojekteista että toteutuneista rakennuksista.

Huomattava Sarjen työn uusi tulos on Frosteruksen arkkitehtuurin ja kuvataiteen teoriaa käsittelevien esseiden saksannettu kokoelma, jonka on julkaissut Weimarissa toimiva *Bauhaus Universitätsverlag*. Saksalainen kiinnostus Frosterukseen perustuu pitkälti siihen, että tämä työskenteli arkkitehti Henry van de Velden toimistossa Weimarissa vuosina 1903–04. Frosteruksen ja van de Velden välille muodostui kestävä yhdysside, josta on säilynyt runsas kirjeenvaihto. Frosterus-kokoelmaan sisältyy myös van de Velden muistelmista saksannettu viiden sivun katkelma, jossa tämä kuvaa Frosteruksen työskentelyä ja vierailuja Weimarissa.

Van de Velde oli yksi huomattavimmista modernin *l'art nouveau* arkkitehtuurin ja muotoilun edustajista Manner-Euroopassa. Siten Frosteruksen ja van de Velden yhteys on kuin luonnostaan virittänyt kulttuuristen vaikutteiden leviämiseen liittyvän kysymyksen, joka kiinnostaa sekä saksalaisia että suomalaisia tutkijoita: Oliko Frosteruksen varhaisella

Saksa-yhteydellä merkitystä suomalaiselle 1900-luvun alun modernismille ja jopa avantgardelle? Tällaisia mahdollisia yhteyksiä pohjivat johdantoesseet kokoelmaan ovat kirjoittaneet Sarjen lisäksi Kari Jormakka, Norbert Korrek ja Lia Lindner.

On hauska ajallinen yhteensattuma, että Amos Andersonin taidemuseossa on ollut esillä Forsteruksen taidekokoelmaa esittelevä näyttely loppuvuodesta 2015 kesäkuuhun 2016; Frosteruksen taidekokoelma on talletettu museoon. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura julkaisi näyttelyyn liittyvän kirjan, joka esittelee Frosteruksen merkittävää toimintaa taiteen keräilijänä sekä lukuisien 1900-luvun alkupuolen kuvataiteilijoiden tukijana. Sarje on kirjoittanut teokseen esseen ”Sigurd Frosterus – Pohjolan johtava rationalistinen modernisti?” Muita artikkeleita ovat näyttelyn kuraattorin Itha O’Neillin laaja katsaus Frosteruksen toimintaan kuvataiteen tukijana ja tuntijana (”Taide elämänasenteena”), Susanna Thielin kuvaus Frosteruksen yhdessä Gustaf Strengellin kanssa organisoiman *Konstnärliga agenturen Libertyn* toiminnasta vuosisadan alussa (1906–19) sekä Susanna Aaltosen laatima Emmy ja Sigurd Frosteruksen kotien esittely. Lisäksi julkaisuun sisältyy runsaasti kuvia Frosteruksen kokoelman töistä.

Kimmo Sarjen Frosterukseen kohdistuvan tutkimustyön teoreettisen jännitteen ilmaisee saksannetun esseekokoelman otsikkoon sisältyvä sanapari *Moderne und Avantgarde*. Taustalla on, kuten sanottu, kysymys: miten Frosteruksen työ sijoittuu 1900-luvun taitteen kulttuuriseen murrokseen Suomessa sekä laajemminkin Pohjois-Euroopassa. Frosterus kirjoitti ruotsiksi, ja hänen kirjoituksiaan seurattiin laajalti Skandinaviassa. Sarjen teesi on, että Frosterus oli merkittävä arkkitehtuurin eurooppalaisen modernismin välittäjä Suomeen varhaisen Weimar-vierailunsa ansiossa: ”Frosteruksen yhteistyö Weimarissa van de Velden kanssa heijastui modernin arkkitehtuurin, taiteen ja kulttuurin kehitykseen Suomessa. Kirjoituksillaan, rakennuksillaan,

sisustuksillaan ja taidekokoelmallaan Frosterus välitti kotimaahansa mannermaisen modernismin impulsseja.”³

Tunnettu historiallinen detalji on, että Frosterus teki Weimarista käsin ehdotuksen Helsingin rautatieaseman suunnittelukilpailuun, mutta ehdotus ei menestynyt; voitajaksi valittiin Gesellius, Lindgren, Saarinen-arkkitehtuuritoimiston kansallisromanttinen ehdotus. Frosteruksen ehdotuksessa sen sijaan, kuten Sarje kirjoittaa: ”Sironakenteinen asema ilmavine halleineen perustui teräsbetonitekniikan uusiin mahdollisuuksiin.”⁴ Kilpailun ratkaisusta suivaantuneena Frosterus kirjoitti yhdessä kollegansa Gustaf Strengellin kanssa useita erittäin kriittisiä kirjoituksia suomalaisen arkkitehtuurin tilasta. Yhdessä he myös julkaisivat kiistakirjoituksen *Arkitektur. En stridsskrift våra motståndare tillägnad af Gustaf Strengell och Sigurd Frosterus* (1904). – Sittemmin toteutettu rautatieasema muuttui huomattavasti alkuperäisestä suunnitelmasta Frosteruksen kilpailuehdotuksen suuntaan.⁵

Weimarissa julkaistuun kirjaan sisältyvät esseet antavat tukea Sarjen näkemykselle Frosteruksen ja van de Velden yhteyden merkityksestä. Kari Jormakka (1959–2013), joka työskenteli Wienin teknillisen korkeakoulun arkkitehtuurin professorina vuodesta 1998 lähtien kuolemaansa saakka, arvelee, että suomalainen *jugend*-tyyli etsi esikuviaan nimenomaan Itävallan suunnalta muun muassa Frosteruksen ja tämän yhteistyökumppanin Gustaf Strengellin vaikutuksesta. Wieniläinen Otto Wagner oli van de Velden ohella merkittävä nuorten suomalaisten esikuva. Weimarin Bauhaus-Yliopiston arkkitehtuurin laitoksella työskentelevä Norbert Korrek puolestaan esittelee projekteja, joita van de Velden toimistossa oli vireillä Frosteruksen vierailun aikoihin ja joihin tämä osallistui. Hän pitää ilmeisenä, että työskentelyllä oli vaikutusta Frosteruksen ajatteluun. Hiukan spekulatiivisesti Korrek jopa esittää, että edellä mainittu Frosterus-Strengell kiistakirjoitus kotimaan traditionalismia vastaan (”gegen den Traditionalismus

in seinem eigenen Land” kuten hän kirjoittaa) saattoi syntyä vierailun rohkaisemana; tosin hän lisää perään, että van de Velde ei ollut taipuvainen avantgardistiseen aktivismiin. Mene ja tiedä; rohkaisevaa ja ”voimaannuttavaa” Frosteruksen työskentely Weimarissa varmaankin oli.

Arvioni lähtökohtana olevat kaksi tuoretta teosta esittelevät kaksi tärkeää Frosteruksen aktiviteettien piiriä: arkkitehtuurin ja kuvataiteen. Ne olivat tietenkin tiiviisti yhteydessä toisiinsa, kuten ovat asiallisesti olleet kautta aikojen. Sitä paitsi sekä arkkitehtuuri että kuvataide olivat tärkeitä Frosteruksen Weimarin vierailun elementtejä. Suomalaistunut, taustaltaan englantilais-belgialainen taideemaalari A. W. Finch oli kirjoittanut vanhalle ystävänsä van de Veldelle suosituskirjeen, ja van de Velden piirissä Weimarissa Frosterus tapasi lukuisan joukon merkittäviä mannereurooppalaisen modernismin edustajia.

Sarje on antanut väitöskirjassaan sekä sen jälkeisissä artikkeleissaan Frosteruksen modernismista laaja-alaisen kuvan. Rationalistinen, suomalaisesta kansallisromantiikasta erottautuva *jugend*-arkkitehtuuri oli sen olennainen varhainen elementti. Vuoden 1904 Frosterus-Strengell kiistakirjoitus tuo ilmi kirjoittajiensa voimakkaan teknis-rationalistisen päätöksen, josta he käyttivät nimitystä ”teräs- ja järkityyli”.⁶ Toisaalta Frosterus korosti esseissään myös perinteisten taitojen ja materiaalien merkitystä. Tällainen kaksinaisuus sisältyy jopa vuoden 1904 kiistakirjoituksen osana julkaistuun artikkeleihin ”Teoria ja käytäntö”.⁷ Sarjen tulkinnan mukaan Frosteruksen näkemyksessä alkoikin 1920-luvun jälkeen korostua alkuperäisen *jugend*-tyylin dekoratiivisuudesta karsittu funktionalismi.⁸

Kuvataiteessa Frosterus tuki taideteoreettisten näkemystensä mukaisesti erityisesti uusimpressionistisia ja kolorismia edustavia ”puhtaan paletin” maalareita kuten A. W. Finch ja Magnus Enckell. Taidekokoelmaan sisältyy myös ranskalaisten uusimpressionistien merkittäviä töitä. Amos Andersonin

museon näyttely antaa kokonaisuudesta hyvin johdonmukaisen kuvan, joskin Itha O’Neill jakaa taidekokoelmaa esittelevässä esseessään sen laajenemisen kolmeen kehitysvaiheeseen.

Erityisen kiinnostavan ulottuvuuden Frosteruksen modernismissa muodostaa kulttuurifilosofinen pohdinta. Kuten hänen arkkitehtuuria koskeneet varhaiset kiistakirjoituksensa osoittavat, hän oli alkujaan vahva teknis-teollinen optimisti, mutta optimismi taittui 1930-lukuun mennessä lähes Oswald Spenglerin näkemyksiä myötäileväksi pessimismiksi. Sarje esittelee tämän kehityskaaren kokoelmanäyttelyn julkaisuun sisältyvässä esseessään: vielä 1910-luvulla Frosterus julkaisi teoksen sodankäynnin moderneista välineistä ihailien niiden teknistä tarkoituksenmukaisuutta (*Moderna vapen, deras uppkomst och utveckling*, 1915), mutta pohti 1930-luvulla mahdollisuutta, että ihmiskunta voi tuhota olemassaolonsa ehdot (*Stälålderns janusansikte och andra essäer*, 1935).

* * * * *

On itsestään selvää, että arkkitehtuurin ja yhtä lailla kuvataiteen uudet virtaukset ovat aina levinneet Suomeen etelämpää Euroopasta. 1900-luvun taite oli maamme kulttuurin kehitykselle erityisen tärkeä vaihe, eikä Suomi sitä paitsi ollut tuolloin lainkaan niin eristyksissä kuin helposti kuvittelemme kansalais-sotaa seuranneen poliittisen umpion taustaa vasten. Euroopan reuna-alueiden modernismi on viime aikoina herättänyt kiinnostusta nimenomaan keskusten ja reuna-alueiden keskinäisyyksien näkökulmasta. Kimmo Sarje toimitti aiheelle omistetun *Synteesi*-lehden teemanumeron (2/2009), jonka aineistot olivat peräisin vuonna 2008 järjestetystä symposiosta. Oman artikkelinsa Sarje aloittaa: ”Avantgarden käsitteen soveltaminen ja soveltuminen Suomen taide- ja kulttuurihistoriaan on problemaattista. [...] Jos avantgardella ymmärretään tietoisesti uutta luovaa, kokeellista, äärimmäistä modernismia [...] niin keitä oli-

sivat ne suomalaiset taiteilijat, joita voisimme perustellusti luokitella avantgardisteiksi?”⁹

1900-luvun taitteen kulttuurinen murros on tästä näkökulmasta tärkeä vaihe, oltiinpa termin avantgarde-soveltuvuudesta mitä mieltä tahansa. Termien täsmentäminen on silti paikallaan. 'Moderni' on avainkäsite. Sillä on kahtalainen merkitys: yhtäältä moderni on parempaa kuin jokin sitä edeltänyt, ja toisaalta moderni on osoittautunut jälkikäteen arvioituna merkittäväksi. 'Moderni' ja 'modernismi' liitetään useimmiten 1800-luvun kulttuuriin, mutta esimerkiksi arkkitehtuurin historioitsija Joseph Rykwert¹⁰ ja musikologi Karol Berger¹¹ ovat kuvanneet jo 1700-luvun uusia ilmiöitä omilla aloillaan attribuutilla 'moderni'.

Rykwert on erityisen kiinnostava myös suomalaisen 1900-luvun taitteen murrosta vasten, koska hän pohtii termin 'moderni' soveltuvuutta 1700-luvun arkkitehtuurin murrokseen. Arkkitehtuuri heijastaa esteettisiä ideaaleja, mutta niiden toteutus perustuu olennaisesti käytännöllisiin teknisiin taitoihin ja materiaalien hallintaan sekä kantaa lisäksi vahvoja symbolisia merkityksiä. Rykwert aloittaa teoksensa asettamalla sanat *klassinen* ja *neoklassinen* toisilleen vastakkaisiksi kohtioiksi sovellettuina 1700-luvun eurooppalaiseen arkkitehtuuriin: edellisen taustalla ovat ”auctoriteetti ja diskriminaatio, jopa snobismi – itse asiassa luokkaero”, jälkimmäinen yhdistyy ”vallankumoukseen, objektiivisuuteen, valistukseen, tasa-arvoon”. Sitten hän täsmentää yhteiskunnallista taustaa: ”The birth of what we now call neoclassicism was part of a cataclysmic change in the nature of society and in ways of thinking.” – Toisin sanoen: neoklassisen ”tyylisuunnan” murtautuminen esiin 1700-luvulla oli samansukuinen ilmiö kuin arkkitehtuurin modernisoituminen Suomessa 1900-luvun taitteessa. Molemmat murrokset toteutuivat heijastuksena ja seurauksena yhteiskunnan kumouksellisesta muutoksesta.

Musikologi Karol Bergerin ajatus on samansukuinen: musiikin olennainen mullistus, jonka hän ajoittaa Bachin ja Mozartin väliin,

oli rakenteellinen. Musiikkihan on aikaa jäsentävä taidemuoto, ja musiikin luoma aika muutti tuolloin luonteensa. Vastaavanlaista murrosta korostaa myös taidehistorioitsija Barbara Maria Stafford kuvattessaan 1700-luvun muutoksia kuvataiteen ja tieteen keskinäisissä suhteissa. Hänen analyysinsä ajattelutapojen muuttumisesta on hyvin samankaltainen kuin Rykwertin ja Bergerin kuvaukset omilta aloiltaan.¹² Termiä 'modernismi' ei tuolloin vielä juuri käytetty, mutta aikakauden kulttuuristen ilmiöiden uutuuksiin attribuutti 'moderni' sopii.

Itsetietoinen modernismi on 1800-luvun tuote. Raymond Williams on erinomainen opas tuolloin vakiintuneiden näkemysten kartoittamiseksi. Hänen postuumisti julkaistuun kokoelmaansa *The Politics of Modernism* sisältyy useita tätä aihepiiriä käsitteleviä esseitä.¹³ Teoksen johdannossa sen viimeisteilystä vastannut Tony Pinkney esittelee tiiviisti Williamsin ajattelun kehityskaaren: Williams oli aluksi militantti modernisti 1930-luvun lopun opiskeluaikojensa Cambridgessa, laajensi uransa tuotteliaimmassa vaiheessa näkemyksensä kulttuurista kattamaan ensisijaisesti ihmisten elämäntapoja ja -asenteita määrittävät sosiaaliset ja taloudelliset tekijät jättäen modernismin ongelman syrjään, mutta palasi lopuksi uudelleen arvioimaan modernismin poliittisia ulottuvuuksia. Williamsin näkemys oli kahtalainen. Yhtäältä hän arvosteli sitä, että modernismin monet ilmenemismuodot vahvistivat mainonnan ja median välityksellä kapitalismin kulutuskuultuurin konformismia, mutta toisaalta hän piti radikaalia modernismia (eli avantgardea) ilmentäneitä 1900-luvun taitteen liikkeitä hyvin kiinnostavina.

Avantgarden Williams paikansi erityisesti 1800-luvun jälkipuoliskon eurooppalaisiin metropoleihin: niihin kehittyneet uudenlaiset kulttuuriset, sosiaaliset ja taloudelliset suhteet loivat kulttuurisille poliittisille liikkeille uudenlaisen kasvualustan. Uudistajista huomattava osa oli emigrantteja, jotka olivat peräisin joko ”oman” maansa syrjäseuduilta tai muilta

mailta. Pariisi ja Lontoo olivat vanhastaan tärkeitä keskuksia, mutta samaan joukkoon liittyivät vuosisadan lopulla yhtä lailla Wien, Berliini ja Pietari. Uuden modernistisen kulttuurin tekijät ja kulttuurin edellyttämä kasvualusta kehittyivät rinta rinnan. Williamsin mukaan tuon aikakauden taiteilijat, kirjailijat ja ajattelijat, jotka olivat jo vapautuneet tai murtautuivat parhaillaan irti kansallisista tai provinsiaalisista kulttuureistaan, havaitsivat olevansa täysin uudenlaisessa asemassa suhteessaan uusien ympäristöjensä vallitseviin kieliin ja visuaalisiin perinteisiin. He kohtasivat uuden ja dynaamisen yhteisen ympäristön, johon nähden monet vanhoista kulttuurin muodoista olivat ilmeisen kaukaisia. Uusissa oloissa he loivat uusiin ilmaismuotoihinsa ja uusiin käytäntöihinsä perustuvia uudenlaisia yhteisöjä. – ”[They] found the only community available to them: a community of the medium; of their own practices.”¹⁴

Suomen 1900-luvun taitteen tilannetta Williamsin metropoleja korostava tulkinta puhuttelee suoraan: suomalaisilla kulttuurin uudistajilla oli läheiset yhteydet Euroopan metropoleihin, kuten Kimmo Sarje on korostanut.¹⁵ Pietari oli autonomisen suuriruhtinaskunnan valtiollinen pääkaupunki, ja Manner-Euroopan keskuksiin tehtiin pitkiä opintomatkoja ja vierailuja. Myös Lontoo sisältyi vierailukohteisiin – Gustaf Strengell työskenteli arkkitehdiksi valmistuttuaan Lontoossa Charles Harrison Townsendarin toimistossa (1903). Suomesta käsin kehittyi Euroopan keskuksiin ulottuva monipuolinen kulttuurisia vaikutteita välittävä verkosto, joka muodosti kotimaisen modernismin kasvualustan. Yhteyksien ansiosta Suomi saattoi myös olla modernin arkkitehtuurin antava osapuoli esimerkiksi Venäjälle 1900-luvun alussa ja Yhdysvaltoihin ensimmäisen maailmansodan jälkeen.

Entä avantgarde? Raymond Williamsin näkemyksen mukaan 1900-luvun taitteen radikaalia modernismia ja siitä kehittynyttä avantgardea ilmensivät ensisijaisesti moninai-

set itsetietoiset ja itse itsensä nimenneet ryhmät. Hän hahmottelee ryhmille kehityskaaren: Aluksi ne pyrkivät erilaisin innovatiivisin keinoin turvaamaan oman toimintansa ehdot irrallaan kaupallisista välittäjistä ja luutuneista akatemioista. Niistä kehittyi seuraavaksi entistä itsenäisempiä ryhmittymiä, jotka etsivät vaihtoehtoisia keinoja organisoida tuotanto, jakelu ja julkisuus. Lopuksi osa niistä kasvoi oppositioryhmiksi, jotka eivät ainoastaan edistäneet omaa työskentelyään vaan myös hyökkäsivät kulttuuriseen valtavirtaan kuuluneita vastustajiaan vastaan, ja lopulta sitä yhteiskunnallista järjestystä vastaan, josta niiden vastustajat olivat saaneet valta-asemansa. Jäsenyyksensä perusteella Williams esittää hypoteesin, että modernismin voi sanoa alkavan toisesta vaiheesta kun taas avantgarde liittyy kolmanteen vaiheeseen.¹⁶

Kulttuurisiin uudistuksiin tähdenneiden piirien ja ryhmien sosiaalinen tausta sekä niiden toiminnan saavuttama – tai siltä puuttuva – kaukupohja ovat olleet olennaisia kysymyksiä. Avantgardistisiksi nimetyt tai itsensä nimenneet liikkeet ovat useimmiten olleet avoimen poliittisia, mutta mitään yhteistä näkemystä ne eivät ole edustaneet. Kuten Williams toteaa, radikaali modernismi on tuottanut poliittisia jakoja; esimerkiksi 1900-luvun alun merkittävistä tekijöistä osa kallistui kommunismiin (Majakovski, Picasso, Silone, Brecht), osa fasismiin (D’Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis, Ezra Pound).¹⁷

Nähdäkseni ei ole epäilystäkään siitä, että Frosteruksen ja Strengellin yhteiset pyrkimykset olivat kansainvälisten virikkeiden innoittamaa modernismia. Toisaalta Frosteruksen varhaisen kiinnekohdan, *Euterpe*-ryhmän jäsenistö oli pääosin peräisin sosiaalisesta eliitistä, ja heidän näkemyksiään värittä Nietzsche’n tanskalaisen tulkitsijan Georg Brandesin ”aristokraattinen radikalismi”. Avantgarde soveltuu tälle attribuutiksi vain hyvin vaivalloisesti. Kansalaissota ja siihen johtaneet vaiheet toki sekoittivat ja kärjistivät poliittisia asetelmia, mutta ei ehkä ole lopultakaan yllättävää, että

1920-luvun suomenruotsalaiset ”kanonisoidut” kirjalliset modernistit, kuten Edith Södergran, Hagar Olsson, Elmer Diktonius ja Gunnar Björling, eivät ole tulleet tulkituiksi *Euterpe*-ryhmän jälkeläisiksi.¹⁸

Mitä termiin ’avantgarde’ tulee, olen taipuvainen yhtymään Teemu Mäen pragmaat-

tiseen näkemykseen: ”[L]iinee joskus järkevää jatkaa avantgarde-sanan kapeaa taidehistoriallista käyttöä ja niputtaa vaikkapa futurismi, dada ja surrealismi avangardeksi, mutta eikö kaikissa muissa yhteyksissä pitäisi jo käyttää muita, kertovampia ja vähemmän väärinymmärryksiä aiheuttavia termejä?”¹⁹

— YRJÖ HAILA

VIIITTEET

1. *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950* (2000); *Modernin Janus-kasvat 1902–35* (2006); ja *Arkkitehtuuri. Kirjoituksia 1901–1953* (2010).
2. *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Maailmankatsomus ja arkkitehtuuri*. Valtion Taidemuseo (2000).
3. ”Sigurd Frosterus. Pohjolan johtava rationalistinen modernisti?”, s. 118.
4. Kimmo Sarje. ”Avantgarden kultakausi, kultakauden avantgarde.” *Synteesi* 2/2009, 68–73. Sarjen väitöskirjassa on seikkaperäisempi kertomus rautatieaseman suunnittelukilpailun tuloksen virittämistä tapahtumista.
5. Alkuperäisten ehdotusten kuvat: ”Sigurd Frosterus. Pohjolan johtava rationalistinen modernisti?”, s. 117.
6. Bauhaus-kustantamon kirjassa Sarje tiivistää tämän seuraavasti (s. 14): ”Frosterus und Strengell forderten Wissenschaftlichkeit, Internationalität und Ehrlichkeit und betonten den strukturellen Ausgangspunkt der Architektur. Sie forderten moderne Technik und neue Materialien, z. B. Stahl und Beton.”
7. ”Teoria ja käytäntö” sisältyy suomenoskokoelmaan *Arkkitehtuuri* (s. 91–102); sanonta ”teräs- ja järkityyli” on mainittu tässä kirjoituksessa.
8. Sarjen Johdanto Frosteruksen arkkitehtuuriesseiden suomenoskokoelmaan, s. 27–8: ks. myös Sarjen väitöskirja, s. 197–9.
9. ”Avantgarden kultakausi, kultakauden avantgarde”, *Synteesi* 2/2009, 68–73.
10. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. MIT Press (1980); sitaatti s. 1.
11. *Bach’s Cycle, Mozart’s arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. University of California Press (2007).
12. *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. MIT Press (1994). ”What is conventionally termed neoclassicism is really a turn away from the supposedly passive ’Catholic’ or ’southern’ style of superstition to a ’Protestant’ and ’northern’ activist construction of personal and social identity. A spate of works demonstrated, without recourse to illusionistic tricks, the manner whereby a multiplicity of things were actually done. Such works, I suggest, pictorialized the Enlightenment ideal of progress as tireless doing.” (S. 293.)
13. Raymond Williams, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists* (Tony Pinkney, toim.). Verso (1989).
14. ”Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism”, *Politics of Modernism*, 39–48; lainaus s. 45. Vastaavan ajatuksen Williams esitti hypoteesina varhaisemmassa teoksessaan *Culture* (Fontana Paperbacks 1981).
15. Sarje: ”Avantgarden kultakausi, kultakauden avantgarde” sekä ”Gustaf Strengell and Nordic Modernism.” *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 35, 93–120 (2008).
16. Essee ”The Politics of the Avant-Garde”, *The Politics of Modernism*, s. 49–63.
17. Essee ”When was modernism?”, *The Politics of Modernism*, s. 31–5.
18. Sarje: ”Sigurd Frosterus. Pohjolan johtava rationalistinen modernisti?”, s. 118.
19. Teemu Mäki: ”Mitä avantgarden jälkeen?” *Synteesi* 2/2009, 46–54.