

Mari Lehtosalo

**Kirkollisen lasimaalauksen kulta-aika Suomessa -
Suosion taustan tarkastelua**

Pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Jyväskylän yliopisto

Kesäkuu 2008

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mari Lehtosalo	
Työn nimi – Title Kirkollisen lasimaalauksen kulta-aika Suomessa – Suosion taustan tarkastelua	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Kesä 2008	Sivumäärä – Number of pages 168
Tiivistelmä – Abstract <p>Suomessa kirkollisen lasimaalauksen kulta-aikaa oli 1920-luku. Tutkielman tarkoituksena on ollut selvittää niitä syitä, jotka johtivat sen kukoistukseen ja kuinka se näkyi 1920-luvun kuluessa.</p> <p>Kirkollista lasimaalausta on tarkasteltu laajassa kontekstissa, jossa keskeisinä instituutioina ja toimijoina ovat taidekenttä ja kirkko. Lasimaalauksen asema näiden sekä monien historiallisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen tapahtumien ja muutosten leikkauspisteessä on monisäikeinen ja osittain ristiriitainen. Tutkimusmateriaalina ovat pääasiassa olleet painetut lähteet ja kirjallisuus sekä tutkimusajankohdan päivälehtien lasimaalauksia ja kirkollista taidetta koskevat kirjoitukset.</p> <p>Suomen itsenäistymisen jälkeen kansallista historiaa korostettiin, ja henkisyiden ja mystiikan kaipuu nostivat uskonnon korostettuun asemaan kulttuurikuvassa. Kirkon piirissä tapahtuneiden uudistusten myötä kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan lisääntyi. Kulttuurimyönteiset kirkonmiehet liittivät lasimaalauksen evankelisen uskonkäsityksen mukaiseen kirkkotaiteeseen. Taidekentällä suhtautuminen kirkkotaiteeseen oli ristiriitaista, mutta lasimaalaus ilmensi monen kriitikon mielestä ajankohdan taidepyrkimyksiä väreillään, tunnelmallaan, pelkistetyllä kompositiollaan ja voimakkailla ääriviivoillaan. Lisäksi 20-luvulla eri taidelajien tasavertainen arvostaminen madalsi vielä taiteen hierarkioita. Kirkkoarkkitehtuurissa eli edelleen kokonaistaideteoksen idea, yksilöllistä suunnittelua ja käsityötä arvostettiin. Vuosikymmen oli koristeellisen kirkkotilan aikaa, jolloin muun muassa kirkon tunnelmaan ja valaistukseen kiinnitettiin huomiota ja juuri niihin lasimaalauksilla oli suuri vaikutus.</p> <p>1920-luvulla tietoisuutta lasimaalauksista lisäsivät Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailu, muutamat lasimaalausnäyttelyt ja kirkkotaidenäyttelyt, joissa useimmiten esiteltiin myös lasimaalauksia tai niiden luonnoksia. Ne olivat tutkittuna ajankohtana säännöllisesti lehtikirjoittelun aiheena, ja kriitikot suhtautuivat lasimaalauksiin pääosin myönteisesti.</p>	
Asiasanat – Keywords 1920-luku, kansallinen ideologia, kirkkoarkkitehtuuri, kirkkotaide, kokonaistaideteos, koristeellinen kirkkotila, lasimaalaus, monumentaalitaide, taideteollisuus	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, taidehistoria	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	4
1.1. Suomalaisen lasimaalauksen kultakausi? Tutkielman lähtökohdat ja tavoitteet	4
1.2. Metodologinen tausta ja käsitteet	7
1.3. Tutkimustilanne ja lähteet	10
2. LASIMAALAUKSET KESKIAJALTA ART NOUVEAU -KAUTEEN	13
2.1. Keskiajan lasimaalaukset	13
2.2. 1500–1700-lukujen suvantokausi	17
2.3. Lasimaalauksenaiteen elpyminen 1800-luvulla	20
2.4. Lasimaalaus osana kokonaistaideteosta	29
3. JÄRJESTÄYTYMISEN AIKA JA TAIDETEOLLISUUDEN ARVOSTUS	38
3.1. Taideteollisuus järjestäytyy	38
3.2. Kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan herää	44
3.3. Kirkollinen uudistuminen ja yhdistystoiminnan alku	48
3.4. Suomalaista kansainväliseen tapaan	51
3.5. Axel Gallèn ja lasimaalaukset	55
4. ITSENÄISTYMISEN JÄLKEINEN VUOSIKYMMEN SUOMEN TAIDE-ELÄMÄSSÄ	57
4.1. Iloinen 1920-luku, totta ja tarua	57
4.2. Kirkon asema ja suhde taiteeseen	63
4.3. Kuvataiteen ja taideteollisuuden kansallinen tehtävä	72
4.4. Rakennustaide ja koristeellisen kirkkotilan ihanne	79
5. LASIMAALAUUS TAITEEN KENTÄLLÄ	91
5.1. Amerikka, Britannia ja Ranska	91
5.2. Saksan klassinen modernismi	94
5.3. Ruotsi ja Emanuel Vigelandin vaikutus	98
5.4. Turun tuomiokirkon lasimaalauuskilpailu	99
5.5. Lasimaalaukset näyttelyissä	105
5.6. Väri ja muoto oman ajan tulkitsijoina	111
5.7. Taidetta ja taideteollisuutta - lasimaalauksien tekijät	118
6. PÄÄTÄNTÖ	128
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	137
LIITE	159
KUVAT	163

1. JOHDANTO

1.1. Suomalaisen lasimaalauksen kultakausi?

Tutkielman lähtökohdat ja tavoitteet

”Lasimaalaus, tuo kaiken taidemaalauksen korkein täyttymys, jossa väriaine saa elävän hengen, joka antamatta valon heijastua maalattuihin pintoihin alistaa sen palvelemaan omia tarkoituksiperiään, on kaiuttanut auringonspektrihymniänsä ihmiskunnalle aina kristinuskon ensimmäisistä ajoista alkaen. [...] Tätä jaloa taidetta, joka välittömästi värjäytyin valonsädekimpuihin synnyttää sopusointuja, avaruttaa ne kuvan pinnan ulkopuolelle, täyttää niillä huoneen ja vaivuttaa niihin katsojan, on pidetty arvokkaimpana ilmaisemaan ihmisen ylevimpiä ajatuksia sekä tunnelmia ja kannattamaan kautta aikojen vertauskuvia siitä, mitä on pidetty maailman korkeimpana käsitteenä.”¹

Näin runollisesti kirjoitti Eric O. W. Ehrström lasimaalauksesta taidekäsityön oppaassaan vuonna 1924. Innostus taiteenalaa kohtaan oli vallannut koko joukon suomalaisia taiteilijoita 1890-luvulta lähtien. Lasimaalaukset liitetään yleensä korostuneesti keskiajan kirkollisen taiteen loistoon tai art nouveau -kauden dekoratiivisen fantasian ja muodikkaan hämäryyden arvostukseen. 1900-luvun vaihteessa ne olivat erityisen suosittuja profaanissa ympäristössä kuten rappukäytävissä, huoneistoissa ja julkisissa tiloissa. Käytäntö alkoi kuitenkin muuttua 20-lukua lähestyessä, ja sen kuluessa niistä tuli leimallisemmin kirkollista taidetta. Lasimaalauksen historiaa käsittelevissä kirjoissa maailmansotien välinen aika kuvataan usein mielenkiinnottomaksi ja värittömäksi, mutta juuri tuohon ajanjaksoon sijoittuu suomalaisen kirkollisen lasimaalauksen kultakaudeksi nimetty vuosikymmen 1920-luku.² Tutkielman tarkoituksena on selvittää niitä syitä, jotka vaikuttivat kirkollisten lasimaalauksen suosion kasvuun Suomen itsenäistymisen jälkeisellä vuosikymmenellä.

Lasimaalaus on kiehtova ja monitahoinen tutkimuskohde, kun sitä tarkastellaan osana laajempaa kokonaisuutta. Sen olemassaolo perustuu suhteiden verkostoon, jonka muodostavat materiaaliset, arkkitehtoniset, historialliset, teologiset ja sosiaaliset ominaisuudet ja ilmiöt. Tämä verkosto muodostaa lasimaalauksen merkityksen ja kontekstin.³ Lisäksi kirkollinen taide on kahden instituution leikkauspisteessä usein ristiriitaisten tavoitteiden kohteena.⁴ Tutkielman kohdeaikana lasimaalaus nousi esiin

¹ Ehrström 1924, 142.

² Hanka 1995, 45.

³ Hall 1999, 1.

⁴ Vähäkangas 1996a, 9-10, 175–176; Lee 1977, 37–38.

keskiajan menneestä loistosta uudelleen löydettyinä hieman mystisten tunnelmien tuojana, johon pääosa keskusteluun osallistuneista taidekentän ja kirkon edustajista suhtautui myönteisen innostuneesti. Lasimaalauksen asema osana taideinstituutiota ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Sillä ei näytä olevan vakiintunutta paikkaa tietyllä taidealalla, vaan se määritellään vaihtelevasti kuuluvaksi taiteeseen, arkkitehtuuriin tai taideteollisuuteen. Näin tehtiin 20-luvullakin, vaikka esimerkiksi lasimaalauksista kirjoittaneet kriitikot liittivät ne useimmiten taiteen alueeseen. Sen asemaa hämmentää vahva yhteys arkkitehtuuriin. Ikkuna on rakenteellinen ja yleensä kyseenalaistamaton osa rakennusta, mutta kun ikkuna-aukkoon asetetaan lasimaalaus, tilanne muuttuu monimutkaisemmaksi. Sillä on myös itsenäinen ja esteettinen asema taideteoksena.⁵

Pohtiessani aiheen rajausta päädyin käsittelemään kirkollisia, evankelis-luterilaisissa kirkoissa ja kappeleissa olevia, lasimaalauksia. Profaanit teokset sisältyivät aluksi tutkimussuunnitelmaan, mutta mielestäni kirkolliset lasimaalaukset muodostivat riittävän laajan ja haastavan aineiston opinnäytteeseen. Lisäksi vaikutti siltä, että kirkolliset lasimaalaukset nousivat keskeisempään asemaan koko lasimaalausilmiötä tarkasteltaessa tutkittuna ajanjaksona. Muiden kuin julkisten profaanien teosten kartoitus vaikutti jossain määrin ongelmalliselta ja sattumanvaraiselta. Suomen itsenäistyminen ja vuosi 1917 on melko luonteva aikarajauksen alkupää, kun tutkimuskohteena on 1900-luvun toinen vuosikymmen. Se on selkeä ja konkreettinen vaihe Suomen historiassa. Aikaisemmassa tutkimuksessa itsenäistymisellä on katsottu olevan ainakin välillinen vaikutus kirkkotaiteeseen.⁶ Kansalliset kysymykset olivat vahvasti esillä, ja kansakunnan oman menneisyyden ja itsetunnon korostamisesta tuli tärkeää. Kirkolla oli merkittävä rooli perinteiden välittäjänä ja kulttuurin peruspilarina. Tiettyjen ajanjaksojen, erityisesti keskiajan, nähtiin sisältävän kansallisia ominaispiirteitä. Käytännössä tämä näkyi siinä, miten kirkoista pidettiin huolta. Menneiden sukupolvien perintöä haluttiin vaalia ja kaunistaa edelleen. Esimerkiksi Turun tuomiokirkon lasimaalaukilpailun ohjelmassa kirkkoa luonnehdittiin kansallisen historiamme suureksi muistomerkitseksi, minkä takia suurimmassa osassa ikkunoita tuli käyttää aiheita Suomen kirkon historiasta ja sen osuudesta kansamme matkasta kohti sivistystä ja valtiollista itsenäisyyttä.⁷ Rajauksen loppupään

⁵ Sälde 1988, 11.

⁶ Vähäkangas 1996a, 19.

⁷ Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostattamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. UA 6.5.1923.

sijoittaminen vuoden 1929 loppuun on ainoastaan käytännöllinen ratkaisu aineiston rajaamiseksi.

Olen jakanut tutkielmani johdannon lisäksi neljään päälukuun. *Lasimaalaukset keskiajalta art nouveau -kauteen* toimii taustana tai johdantona varsinaiseen tutkimusajankohtaan. Se osoittaa lasimaalauksistaiteen melko katkelmallisen historian Suomessa, ja samalla 20-luvun tuotanto asettuu lasimaalauksen historian laajempaan perspektiiviin. Olen halunnut tuoda esille myös keskeisiä tapahtumia lähinnä eurooppalaisen lasimaalauksen kehityksestä, sillä tälläkin taiteenalalla yleiset eurooppalaiset virtaukset olivat nähtävissä Suomessa ennemmin tai myöhemmin. Luvussa *Järjestäytymisen aika ja taideteollisuuden arvostus* käsittelen 1800-luvun loppua sekä 1900-luvun taitekohtaa ja sellaisia kehityskulkuja, jotka näkemykseni mukaan kohensivat lasimaalauksen asemaa. Tällaisia ovat muun muassa taidelajien välisten hierarkioiden madaltaminen, joka vaikutti taideteollisuuden uudenaiseen arvostukseen, kansallisuusajatusten vahvistuminen ja sen myötä oman menneisyyden ja kirkkotaiteen tutkimuksen vilkas viriäminen sekä kirkon toimintojen uudistusten aloittaminen.

Samat teemat toistuvat itsenäistymisen jälkeen monessa tapauksessa uudenaisten äänenpainoin ja voimakkuuksin. Niitä olen tuonut esiin luvussa *Itsenäistymisen jälkeinen vuosikymmen Suomen taide-elämässä*. 1920-luvusta on turhan usein annettu köyhä ja yksioikoinen kuva. Toki kansalliset ajatukset ja pyrkimykset monilla aloilla olivat painokkaasti esillä, mutta mielestäni moninaisuus ja tyylien rikkaus, ristiriitaisuus ja useat dialektiset asetelmat luonnehtivat aikakautta paremmin. 1900-luvun alkupuolta on nimitetty koristeellisen kirkkotilan jaksoksi, ja varsinkin 20-luku oli sen kukoistuskautta. Lasimaalaukset olivat oleellinen osa koristeellista kirkkotilaa juhlallisen ja mystisen valon tuojina.⁸ Lasimaalauksen suosio liittyi myös 20-luvulla voimissaan olleeseen ajatukseen taidelajien yhdenvertaisesta asemasta. Tavoitteenani on ollut laajan näkökulman luominen siihen kontekstiin, jossa lasimaalaus sai merkityksensä ja suosionsa.

Viimeisessä luvussa *Lasimaalaus taiteen kentällä* eurooppalainen lasimaalauksistaite on edelleen vertauskohtana ja taustana, jota vasten suomalaista kehitystä voi peilata. Kuva suomalaisesta lasimaalauksesta muodostuu lehtiartikkeleiden kautta. Turun

⁸ Hanka 1995, 34–37.

tuomiokirkon lasimaalauskilpailu, Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely sekä muutamat muut näyttelyt toivat lasimaalaukset lehtien palstoille. Niiden kautta on ollut mahdollista hahmottaa aikalaiskuva, ja saada käsitys kuinka keskusteluun osallistuneet kriitikot ja taiteilijat lasimaalauksiin suhtautuivat. Aineisto antaa viitteitä siitä, että lasimaalausten nähtiin vastaavan ajan henkisiin virtauksiin sekä niihin pyrkimyksiin, joita taiteessa tavoiteltiin muodon ja värin kautta. Lasimaalauksilla saatiin aikaan sellaista hartautta ja intiimiä tunnelmaa, jota kirkko kaipasi seurakuntalaisia houkuttelevien jumalanpalvelustilojen luomiseksi. Olen myös halunnut nostaa huomion kohteeksi lasimaalauksen identiteettiin kuuluvan ominaisuuden, joka tuntuu väistelevän eksaktia määrittelyä.

1.2. Metodologinen tausta ja käsitteet

Tutkielman metodologisena viitekehystenä on instituutioiden tarkastelu. Sen avulla lähestyn niitä yhteiskunnallisia, kulttuurisia ja henkisiä aspekteja, jotka vaikuttivat lasimaalauksen suosion kasvuun ja käyttöön kirkollisena taiteena. Keskeiset tarkastelun kohteena olevat instituutiot ovat taidekenttä ja kirkko. Valtiollisella muutoksella oli varsin merkittävä vaikutus kumpaankin. Harri Kalha on tutkimuksessaan todennut, että nationalistinen ajattelu voidaan liittää lähes mihin tahansa tyyliin, kun se on jossain yhteiskunnassa pinnalla. Silloin oleellista on se retorinen ja arvottava sävy, jonka kansallisuuspuhe liittää kuvauksen kohteeseen. Se, mistä kansallinen elementti eri tasoilla muodostuu, on Kalhan mukaan tuskin yleistettävissä teoriaksi.⁹ Jo 1890-luvulla ”isien usko” sovitettiin osaksi kansallisen taiteen rakentumista, tosin monessa tapauksessa edistys, esteettisyys tai patriotismi ohitti uskonnon.¹⁰ Itsenäistymisen jälkeen koti, uskonto ja isänmaa alkoivat muodostua kolmikannaksi, joka heijastui myös kirkolliseen taiteeseen määrällisenä elpymisenä. Ajan kirkkotaide koettiin suureksi osaksi melko konventionaaliseksi, mutta lasimaalausten nähtiin edustavan jotain uutta.

Taiteenalojen arvohierarkiat vakiintuivat 1800-luvun Euroopassa. Korkeimpana olivat esteettisiä ja henkisiä tarkoituseriä palvelevat alat, kuten maalaustaide, kuvanveisto, ooppera ja kirjallisuus. ”Puhtaasta taiteesta” erotettiin teollisen muotoilun,

⁹ Kalha 1997, 268–269.

¹⁰ Konttinen 2001, 258.

koristetaiteen ja sisustuksen muodostama käyttötaiteiden alue. Myös näiden eri alojen sisälle syntyi hierarkioita.¹¹ Taiteenalojen hierarkioiden korostamisessa ja purkamisessa voidaan havaita vuorottelua ajan kuluessa. 1920-luvulla puhuttiin taidelajien yhtäläisestä arvostamisesta. Lasimaalauksen kohdalla tämä näkyi lehtikirjoittelussa positiivisena asenteena, mutta taiteentutkimukseen asti se ei kantanut silloin eikä juuri myöhemminkään. Lasimaalauksen paikka eri instituutioiden ja taiteenalojen risteyskohdassa onkin haasteellinen tutkimuksen kannalta.

Lasimaalauksia on tässä tutkielmassa tarkasteltu yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta. Ville Lukkarinen on kirjoittanut, että liitämme aina katsomamme teoksen johonkin kontekstiin. Vasta tässä kontekstissa se saa identiteettinsä ja merkityksensä.¹² Olen pyrkinyt rakentamaan kontekstin melko laajan lähdemateriaalin avulla. Henkisten virtausten ja katsantokantojen suhde taiteeseen nähdään usein epämääräisenä.¹³ Pekka Vähäkangas on tutkimuksessaan lähestynyt ajassa liikkuneita henkisiä virtauksia niiden kirjallisten ilmausten kautta, joita aikalaiset ovat esittäneet instituutioiden piirissä.¹⁴ Tämä lähestymistapa on ollut esimerkkinäni. Myös uudemmissa tutkimuksissa on viitattu taideteoksen ilmentämiin syntyäikansa aatteisiin ja maailmankatsomukseen. Kukin taiteilija työskentelee osana aikansa henkistä ilmapiiriä ja seuraa sen vaihtuvia käsityksiä ja näköaloja.¹⁵ Kenties voi ajatella, että lasimaalaus taidelajina heijasteli ajankohdan ajattelutapoja. Lasimaalauksen esteettisyys vetosi moniin, mutta olen tarkastellut sitä yleisellä tasolla ja koko ilmiön kannalta, en yksittäisten teosten esteettisiä ominaisuuksia tulkiten. Myös tyylin, muodon ja teknisten yksityiskohtien tarkastelun olen rajannut pois. Tutkielma on kuitenkin perinteistä taidehistoriallista tutkimusta, sillä siinä käsitellään yhden taidelajin kehitystä. En ole pyrkinyt esittämään sitä ongelmattomana ja vääjäämättä kohti huipennusta kulkevana, mutta mielestäni tämä taiteenala ansaitsisi tulla laajemman ja tietoisemmän huomion kohteeksi.

Lasimaalaus ei ole aivan yksiselitteinen käsite. Olen päätenyt kuitenkin käyttämään sitä, sillä lasimaalaus on vakiintunut kieleemme tarkoittamaan erilaisilla tekniikoilla ja erilaisista materiaaleista tehtyjä, useimmiten ikkuna-aukkoihin sovitettuja teoksia.

¹¹ Sevänen 1991a, 167.

¹² Lukkarinen 1998, 52.

¹³ Kallio 1998, 73; Vähäkangas 1996a, 14.

¹⁴ Vähäkangas 1996a, 14.

¹⁵ Gunnarsson 2006, 12–13; Kivirinta, Marja-Terttu, Näyttely kokoaa yleviä pohjoisen maisemia. HS 20.4.2006, C1.

Näiden teosten tekemiseen kuuluu usein ainakin jossain määrin maalausta. Käsitteeseen lasimaalaus sisältyy selkeästi valon vaikutus. Lasimosaiikilla voidaan tarkoittaa myös teosta, joka on sommiteltu kiven, keramiikan tai lasin palasista lattiaan tai seinään. Mosaiikki on sen lisäksi yleensä koottu tasakokoisista ja -muotoisista palasista. Oleellisinta on kuitenkin ero valon vaikutuksessa. Se läpäisee ja valaisee lasimaalauksen, mutta mosaiikkia valo ei pysty läpäisemään.¹⁶ Jos käyttämässäni lähteessä on korostettu tietyn teoksen olevan ilman maalausta tehty työ, olen käyttänyt sanaa mosaiikkimaisesti koottu teos tai lyijylasiteos.

Lasimaalauksen ohella käytettyjä termejä ovat juuri lasimosaiikki sekä lyijylasityö. Esimerkiksi Lauri Ahlgrén on kirjoituksissaan käyttänyt käsitteitä lasimaalaus ja lasimosaiikki.¹⁷ Nykysuomen sanakirjassa lasimaalaus määritellään seuraavasti: ”Lasille tehty maalaus; varsinaisesti erivärisistä lasikappaleista mosaiikkimaisesti kokoonpantu, tavallisesti ikkunaan sijoitettu kuva, jonka värit täysin tehotakseen vaativat lasin läpi takaapäin tulevaa valoa.”¹⁸ Jouko Tolvanen on määritellyt lasimaalauksen olevan ”Erivärisistä lasinkappaleista kokoonpantu figuratiivinen tai ornamentaalinen sommitelma, joka yleisimmin on sovitettu ikkunaan. Lasinkappaleita liittävä yhteen lyijykiskot eli -puitteet, jotka samalla muodostavat kuvasommitelman tärkeimmät ääriiviivat.”¹⁹ Ulkomaisissa taidesanakirjoissa lasimaalaukset yhdistetään useimmiten kirkkoihin.²⁰

Keskiaikainen lasimaalaustekniikka oli läpivärjätystä lasista leikatuista paloista koottu ikkuna, jossa kuitenkin yksityiskohdat, varjostukset ja ohuemmat ääriiviivat saatiin aikaan peittoväriä käyttämällä. Renessanssin aikana alkoivat yleistyä läpikuultavat emalivärit, ja usein läpivärjätty lasi korvattiin maalatulla lasilla.²¹ Lasimaalauksen perustekniikka ei ole juurikaan muuttunut sitten keskiajan. Vasta toisen maailmansodan jälkeen tekniset ja materiaaliset uudistukset ovat tuoneet suurempia muutoksia lasimaalauksiin.²²

¹⁶ Sälde 1988, 25.

¹⁷ Ahlgrén 1987, 58–62; Ahlgrén 1999, 31.

¹⁸ Nykysuomen sanakirja 1970, 60.

¹⁹ Tolvanen 1967, 373.

²⁰ Esim. Fleming & Honour 1989; The Oxford Dictionary of Art 1988.

²¹ Brisac 1986, 14; Morris 1987, 35.

²² Ahlgrén 1999, 31–32; Moor 1997, 8.

Pekka Vähäkangas on tutkimuksessaan kritisoinut alttarilasimaalaus-käsitteen käyttöä. Hänen mukaansa niiden fyysinen tai jopa visuaalinen yhteys alttariin voidaan kyseenalaistaa.²³ Alttariseinällä sijaitsevaa lasimaalausta tai mitä tahansa taideteosta voidaan pitää arvokkaampana kuin muualla kirkkotilassa olevia teoksia, mutta jos ajatellaan lasimaalausten ominaispiirteitä, voivat esimerkiksi kirkkosalin ikkunoihin sijoitetut teokset vaikuttaa hyvin voimakkaasti kirkon valaistukseen, väreihin ja tunnelmaan. En ole nähnyt tässä tarpeelliseksi korostaa lasimaalauksen sijaintia kirkossa, mutta tutkielman aikarajauksen piiriin kuuluvien lasimaalausten sijainti kirkossa tulee ilmi liitteeseen kerätyistä tiedoista. Lisäksi olen käsitellyt lasimaalauksia kokonaisuuksina, jotka määrittyvät kirkon kautta. Tapaukset voivat siis olla hyvin erilaisia vaihdellen alttariseinällä sijaitsevista yksittäisistä töistä varsin kunnianhimoisiin useiden ikkunoiden kuvaohjelmiin Vanhan ja Uuden testamentin aiheineen tai kristillisiin symboleihin, jotka peittävät vain osan ikkunasta muun ollessa kirkasta ikkunalasia.

1.3. Tutkimustilanne ja lähteet

Suomalaisessa taidehistoriankirjoituksessa lasimaalaukset ovat herättäneet yllättävän vähän kiinnostusta. Ann-Marie Sälde on arvellut tutkimattomuuden syyksi lasimaalauksen epäselvän aseman taiteen ja käsityön välimaastossa.²⁴ Myös sillä, että lasimaalaukset mielletään kirkkotaiteeseen kuuluvaksi, on ollut vaikutusta. Kirkkotaide ei ole kuulunut suomalaisen taiteen kehityskertomuksen päärooliin. Sen asema osittain vieraan instituution, kirkon, elämänalueella on laskenut kirkkotaiteen merkitystä vapaana taiteena ja mielenkiintoa tutkimuksen kohteena.²⁵ Kirkkotaiteen tutkimus on Suomessa painottunut 1700-lukuun ja sitä vanhempaan aikaan. Lisäksi suosittua on ollut monografiatyypinen tutkimus.²⁶ Tästä näkökulmasta katsottuna on ymmärrettävää, että lasimaalaukset eivät ole juurikaan yltäneet tutkimuksen piiriin.

Meillä ei ole kehittynyt samanlaista vilkasta tutkimustraditiota lasimaalausten ympärille kuin esimerkiksi Englannissa, Saksassa ja Ranskassa. Osassa populaaria kirjallisuutta on nähtävissä kriittinen tapa kirjoittaa kirkollisesta lasimaalauksesta.

²³ Vähäkangas 1996a, 26.

²⁴ Sälde 1988, 15.

²⁵ Vähäkangas 1996a, 9–10.

²⁶ Hanka 1997, 18–19.

Profaanit ja kirkolliset lasimaalaukset nähdään ikään kuin omina lajeinaan, ja profaani lasimaalaus on monella kirjoittajalla arvoasteikossa korkeammalla. Tutkimus on keskittynyt keskiaikaan, Arts and Crafts -liikkeen aikaan sekä art nouveau -kauteen. 1900-luvun alkuvuosikymmenet ovat lähes tutkimaton alue myös kansainvälisessä tutkimusperinteessä lasimaalausten osalta. 1950–60-luvuilta lähtien lasimaalauksen on katsottu liittyvän läheisesti ajan korkeataiteeseen, jolloin siitä on tullut kiinnostava ja tutkimuksellisesti antoisa.

Suomessa 1920-lukuun on viitattu taiteentutkimuksessa kirjoittamattomana kirjana, näin esimerkiksi Aimo Reitala 1970-luvulla, mutta myös tuoreemmissa tutkimuksissa on kiinnitetty huomiota samaan asiaan.²⁷ Ehkä väheksyvät arviot itsenäisyytemme alkuvuosikymmenten taiteellisen luomisen ja tieteellisen tutkimuksen tasosta ovat hillinneet intoa tarttua tämän ajanjakson tutkimuskohteisiin.²⁸

Lasimaalauksen asema taiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin sekä kirkkotaiteen alueilla näkyy suomalaisessa lasimaalauksia käsittelevässä kirjallisuudessa. Yleensä niitä sivutaan vain lyhyesti yleisesityksissä tai esitellään taiteilijan tuotannon pienenä osana. Useammin ne mainitaan kirkkotaidetta koskevissa julkaisuissa ja tutkimuksissa. Reitala on kiinnittänyt huomiota samaan asiaan käsitellessään monumentaalimaalausta, jonka yhteydessä hän mainitsee lasimaalaukset. Ongelmia aiheuttaa tietynlaisten seinämaalauksen paikka. Tulisiko niitä käsitellä taideteollisuuden vai maalaustaiteen yhteydessä? Hänen mukaansa itsenäisyyden ajan alussa ajauduttiin tilanteeseen, joka heijastuu myöhemminkin vähäisenä mielenkiintona monumentaalimaalausta kohtaan. Reitalan mukaan vanhoilliset arvostelijat ja yleisö kokivat seinä- ja lasimaalauksen uudet pyrkimykset vain koristeellisuutena.²⁹

Onni Okkonen (1886–1962) kirjoitti vuonna 1945 lyhyen katsauksen *Suomen lasimaalaustaiteen historiaa keskiajalta nykypäiviin*. Hän oli samana vuonna osallistunut Visbyssä kansainväliseen kongressiin, jossa käsiteltiin keskiaikaista lasimaalausta. Sen jälkeen perustettiin organisaatio *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, jonka tarkoituksena oli keskiaikaisten lasimaalausten inventointi eri maissa ja tiedon julkaisu *Corpus*-sarjassa. Vuonna 1964 kyseisessä sarjassa ilmestyi kirja *Die*

²⁷ Reitala 1973, 2; Sarajas-Korte 1972; Anttonen 2004, 34.

²⁸ Ks. esim. Klinge 1972, 173–174; Karjalainen 1990, 26.

²⁹ Reitala 1990, 242.

Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien, johon Suomen osuuden kirjoitti Carl Axel Nordman.³⁰ Viime aikoina Markus Hiekkasen tutkimuksissa keskiaikaiset lasimaalaukset ovat jälleen päässeet esille. Edellä mainittu Okkosen kirjoitus on ollut käytetty lähde myöhemmissä lasimaalausta käsittelevissä tutkimuksissa. Se paljastaa yleisesityksen tarpeen suomalaisesta lasimaalaustaiteesta. Pyrkimys siihen on Suomen lasimuseon vuonna 2006 julkaisema *Suomalaisia lasimaalauksia*.

Lasimaalauksista on kirjoitettu muutamia opinnäytetöitä. Seminaariesitelmiä ovat muun muassa Kristina Hedströmin *Wladimir Swertschkoffs glasmålningar i Åbo domkyrka* (1967) ja Kirsti Eliassonin *Bruno Tuukkanen lasimaalarina* (1975). Pro gradu -tutkielmia, joissa lasimaalaus on keskeisessä osassa, ovat Kirsti Eliassonin *Bruno Tuukkanen koristetaiteilija ja lasimaalari* (1978), Christian Hoffmannin *Willy Baers konstindustriella byggnadsornamentik 1902–15* (1989), Arja Pirisen *Lennart Segerstrålen kirkolliset lasimaalaukset vuosilta 1923–1937* (1992), Anu Lehtosen *Helsingin pitäjän kirkon lasimaalaus (1894). Vertaileva analyysi lasimaalauksen alkuperästä* (1992), Joanna Kurthin *Kirkon taiteelle asettamat odotukset ja taiteen tehtävät kirkkotilassa. Kolme Hilka Toivolan kirkollista lasimaalausta* (1997) ja Eija Mäkisen *Hans Ackerin työpajan lasimaalaukset Ulmin katedraalissa ja niiden realismisuus* (2003). Ainoa jatkotutkimus tähän mennessä on Christian Hoffmannin lisensoitustyö *Lasimaalauksen renessanssi Suomessa vuosisadan vaihteessa 1900, Aikakauslehdet "lasimosaiikin" eli lyijylasityön tunnetuksi tekijöinä* (2005).

Pekka Vähäkankaan väitöskirja *Taide alttarilla, Altaritaulutraditio Suomessa 1918–1945* on ollut suurena apuna aikakauden kirkkotaiteesta käydyn diskurssin selvittäjänä sekä lähdemateriaalin äärelle johdattajana. Lasimaalauksia käsittelevistä tutkimuksista haluan mainita Maria-Katharina Schulzin *Glasmalerei der klassischen Moderne in Deutschland*, jossa käsitellään nimenomaan 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten lasimaalauksia Saksassa.

Tärkeä lähde on ollut Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen taidehistorian yksikön kirkkotaiteen tiedostot. Käytössäni on ollut lasimaalausten osalta tiedosto vuodelta 2000. Sen lähteenä on käytetty paikallishistoriallista kirjallisuutta, seurakuntien arkistolähteitä, museoviraston kulttuurihistorian osaston topografisen arkiston kirkkoinventointeja sekä

³⁰ Okkonen 1945, 15; Sälde 1988, 16.

lasimaalauksista tehtyjä tutkielmia. Tiedostosta on ollut suuri apu ilmiön laajuuden ymmärtämisessä. Olen käyttänyt sitä liitteeseen kerättyjen tietojen pohjana, joiltain osin sitä täydentäen. Tutkielmani ajankohtana lehdistössä käytiin ajoittain vilkasta keskustelua kirkkotaiteesta ja sen asemasta. Myös lasimaalaukset pääsivät lehtien palstoille. Päivälehtien lasimaalauksia koskevat kirjoitukset olen poiminut Suomen Taideakatemian leikekortistosta. Ne ovat mikrofilmeinä Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen taidehistorian yksikössä. Jatkossa taiteilijoiden, seurakuntien ja muiden organisaatioiden arkistot tarjoavat varmasti runsaan ja mielenkiintoisen materiaalilähteen.

2. LASIMAALAUKSET KESKIAJALTA ART NOUVEAU -KAUTEEN

2.1. Keskiajan lasimaalaukset

Lasia käytettiin ikkunoissa jo Rooman valtakunnan aikana. Se oli melko paksua ja väriltään sinistä, vihreää tai ruskeaa. Roomalaiset levittivät lasin käytön provinsseihinsa.³¹ Lasi-ikkunat tulivat varhain myös kristillisiin kirkkoihin ja luostareihin. Konstantinopolin kirkoissa tiedetään olleen jo 300–400-lukujen vaihteessa monivärisiä lasi-ikkunoita, ja 800-luvulle tultaessa lasimaalauksista jalostui erottamattomaksi osaksi kirkkojen interiöörejä.³² Suurten lasilevyjen valmistus oli teknisesti vaikeaa, mikä johti keksintöön yhdistää useita pieniä lasinpaloja suuremmiksi ruuduiksi lyijykiskojen avulla. Syntyneet lyijyverkostot innoittivat käsityöläisiä sommittelemaan yhä rikkaampia ja koristeellisempia kokonaisuuksia. Suosittuja olivat geometriset ornamenttiaiheet sekä kasvi- ja eläinaiheet. Näistä varhaisimmista lasimaalauksista on jäljellä vain kirjallisia dokumentteja ja joitakin arkeologisia löytöjä.³³

Lasimaalauksien kukoistusaikaa Euroopassa olivat vuodet 1100-luvun puolivälistä 1500-luvulle. Lasimaalauksia voidaan pitää yhtenä keskiajan taiteen omimpana

³¹ Peter 1964, 8.

³² Edgren 2002, 146; Matiskainen 1994, 15.

³³ Brisac 1986, 7; Ahlgrén 1987, 58.

ilmentymänä. Katedraalien rakenne mahdollisti suuret ikkunapinnat, ja lasimaalauksista tuli voimakas, itsenäinen dekoratiivinen elementti. Kontemplatiivisen tunnelman luominen tuli yhä tärkeämmäksi, ja sitä juuri edistivät suurien ikkunoiden kautta tulvivat valo- ja väriefektit. Catherine Brisac kirjoittaa, että lasimaalausten alkuperäinen tehtävä oli kuvata raamatullisia tekstejä tai tapahtumia pyhimysten elämästä. Kuvien muotokieli muistutti hyvin paljon seinämaalauksia.³⁴ Tove Riskan mukaan Suomen keskiaikaisten lasimaalausten henkilöhaahmojen voidaan ajatella täydentäneen seinämaalauksia, tai ne ovat jopa muodostaneet tärkeän tekijän koko koristelun perusidean toteutuksessa. Niiden voimakasta vaikutusta kirkkotilaan voidaan tuskin yliarvioida.³⁵ Lasimaalausten läpi kirkkoon tulviva värillinen valo oli tärkeä elementti keskiaikaisessa estetiikassa ja symboliikassa. Vanhassa testamentissa valo yhdistyi Jumalan hyvyyteen, viisauteen, voimaan ja suojelukseen. Jumala oli valo, harmonia ja kauneus, siksi lasimaalausten säteily ja loisto merkitsi monille keskiaikaisille ajattelijoina tunnetta Jumalan todellisesta olemuksesta. Lasimaalausten avulla ihmiset saattoivat syventyä uskonnolliseen mietiskelyyn, mutta ennen kaikkea ne olivat Jumalan ja Kristuksen kunniaksi. Varhaiskeskiajalla lasimaalarit työskentelivät anonyymeinä työpajoissa, jotka saattoivat liikkua tilausten perässä ympäri Eurooppaa. 1400-luvulta lähtien lasimaalareita tunnetaan jo nimeltä ja ammattia pidettiin suurella arvossa.³⁶

Johtavia maita lasimaalaustaiteenalalla olivat Keski-Euroopan maat. Pohjoismaissa on säilynyt hyvin vähän keskiaikaista lasia, joten asiaa on ollut vaikea tutkia. Pohjoismaissa toimineet lasinvalmistajat ovat todennäköisesti useimmiten tulleet ulkomailta, mutta ainakin Gotlannissa on vuosina 1250–1350 ollut myös huomattavaa paikallista tuotantoa.³⁷ Vahvimmat ulkomaiset vaikutteet tulivat Saksasta, sillä Gotlannilla oli hyvät kauppasuhteet Saksaan hansakauppiaiden myötä.³⁸ Lasin korkea hinta rajoitti sen käytön keskiajalla vain julkisiin rakennuksiin. Vasta renessanssin aikana lasi-ikkunat alkoivat ilmestyä myös koteihin.³⁹ Vadstenan benediktiiniläisluostarissa tehtiin lasia todennäköisesti 1380-luvulla, mutta pääasiassa lasit olivat tuolloinkin tuontitavaraa.⁴⁰

³⁴ Edgren 2002, 146, 147; Nyman 1978, 20; Brisac 1986, 13, 15, 33, 83, 105, 131; Sälde 1988, 35.

³⁵ Riska 1989, 179.

³⁶ Brisac 1986, 7, 13, 33, 105; Raguin 1996, 500; Sälde 1988, 40–41, 45.

³⁷ Edgren 2002, 146, 147; Brisac 1986, 13, 33, 83, 105, 131.

³⁸ Sälde 1988, 15; Janson 1989, 156.

³⁹ Peter 1964, 8; Sälde 1988, 28, 30, 45; Janson 1989, 156.

⁴⁰ Lundkvist 1988, 28–29.

Suomen keskiaikaisissa lähteissä on mainittu kaksi lasimestaria, Engelbrekt ja Menarth, mutta heidän toiminnastaan ei tiedetä mitään. On mahdollista, että he valmistivat ainoastaan tavallista ikkunalasia. Suurin osa Suomen kirkoissa olleista lasimaalauksista oli todennäköisimmin tuontitavaraa. Lasimaalauksen ja fragmenttien tyylipiirteet puoltavat voimakkaimmin saksalaista vaikutusta, mutta jotkut seikat viittaavat myös ruotsalaiseen alkuperään. Säilyneitä lasimaalauksia on vähän, mutta kirkkoarkeologisissa kaivauksissa on löytynyt maalattujen lasiruutujen palasia noin kolmestakymmenestä kirkosta. Hiekkänen on arvellut, että lasimaalauksia olisi ollut kaikissa kirkkoissa, jotka keskiajan kuluessa saatiin rakennussuunnitelman mukaan valmiiksi. Tiedossa olevien lasimaalauksen ja löytyneiden fragmenttien perusteella kuva suomalaisesta lasimaalauksesta jää vielä vaatimattomaksi ja katkelmalliseksi.⁴¹ Elias Brennerin ja Sören Abildgaardin 1600- ja 1700-luvulla tekemien piirustusten perusteella tiedetään kahdessatoista kirkossa Varsinais-Suomessa, Uudellamaalla ja Hämeessä olleen vaakunalasimaalauksia, jotka ovat peräisin 1500-luvun alkupuolelta. Niistä on säilynyt ainoastaan Raision vaakunakuva. Hiekkänen arvelee, että piirtäjät ovat kopioineet vain osan laajemmista lasimaalauksista eli ainoastaan maineikkaiden sukujen vaakunat. Nordmanin mukaan vaakunalasimaalaukset ovat toteutukseltaan niin yhdenmukaisia, että on oletettava niiden olleen yhden työpajan tuotantoa. Hän on ajoittanut nämä teokset 1400-luvun jälkimmäiselle puoliskolle. Tekijä on ollut todennäköisesti kotimainen, Turussa toiminut valmistaja.⁴²

Onni Okkonen esitti 1940-luvulla näkemyksen, että Turun tuomiokirkossa on täytynyt keskiajalla olla lasimaalauksia. Hänen mukaansa ne kuuluivat jokaiseen vähänkin merkittävämpään kirkkoon olennaisena täydennyksenä. Vuonna 1998 tehdyissä kaivauksissa Åbo Akademin päärakennuksen tontilta löydettiin keskiaikaisia lasimaalauksen palasia. Niiden on arveltu kuuluneen tuomiokirkkoon. Markus Hiekkänen kirjoittaa, että Suomessa alettiin toteuttaa katolisen kirkon suosimaa uutta järjestelmää jo 1200-luvun alussa, jolloin käännytetyille alueille perustettiin talonpoikien yhteisesti ylläpitämä seurakuntien verkosto. Ensimmäiset noin neljäkymmentä seurakuntaa syntyivät vuosien 1220–1250 aikana pääasiassa Varsinais-Suomeen, mutta joitakin myös Ahvenanmaalle, Uudellemaalle, Satakuntaan ja Hämeeseen. Nämä seurakuntalaisten varoilla ja työllä aikaansaadut puiset

⁴¹ Aspelin 1911, 44; Nordman 1963, 21–22; Nordman 1964, 255–256; Edgren 2002, 147; Riska 1989, 179; Hiekkänen 2006, 16; Hiekkänen 2005, 20–21, 23–25, 27–30; Hiekkänen 2003, 85.

⁴² Hiekkänen 2006, 16; Hiekkänen 2005, 30–31; Hiekkänen 2003, 85; Nordman 1963, 39–41; Nordman 1964, 264–265, 269–282; Nordman 1980, 62–64.

kirkkorakennukset pyrittiin tekemään laadultaan mahdollisimman korkeatasoisiksi. Sisustukseen ja koristeluun kiinnitettiin erityistä huomiota. Hiekkasen mukaan voidaankin arvella, että jo 1200-luvulla kirkkoihin hankittiin myös lasimaalauksia, mutta puukirkkojen osalta niistä ei ole juurikaan säilynyt jälkiä.⁴³ Arkeologiset kaivaukset ja erilaiset dokumentit ovat paljastaneet, että lukuisten kivistä tehtyjen keskiaikaisten kirkkojemme koristukseen todella kuuluivat lasimaalaukset. Monet niistä säilyivät aina 1800-luvulle asti.⁴⁴ Pernajan kirkon restauroinnin yhteydessä vuonna 1938 lattian alta löydettiin muutamia todennäköisesti keskiaikaisia lasinpalasia. Niistä osan Lennart Segerstråle (1892–1975) sijoitti kirkon suojeluspyhimystä, *Pyhää Mikaelia*, esittävään lasimaalaukseensa (1939), joka on keskeisellä paikalla alttarin takana olevassa kuori-ikkunassa.⁴⁵

Vanhimmat lasimaalausten katkelmat ovat löytyneet Ahvenanmaan Jomalasta, ja ne on ajoitettu 1200-luvun lopulle. Varsinaisia säilyneitä keskiaikaisia lasimaalauksia meillä tunnetaan vain Raision, Nauvon, Sauvon ja Vehmaan kirkoista. Raision kirkon lasimaalaukset *Apostoli Simon* ja *Kuninkaan pää* ovat todennäköisesti 1340-luvulta. Raision kirkosta on myös *Pyhää Marttia* kuvaava lasimaalaus 1440-luvulta. Sen mallina on ollut jokin piirros. Nämä ovat olleet jo aikaisempien puukirkkojen ikkunoissa ja siirretty aina seuraavan sukupolven kirkkorakennukseen. Samalta vuosikymmeneltä ovat Nauvon kirkon *Pyhä Erik* ja *Pyhä Olavi*. Vehmaan kirkossa oli puolestaan vuoteen 1905 asti jäljellä kuori-ikkunan yläosassa pieni *Ristiinnaulitusryhmä*, jonka Hiekkanen on ajoittanut 1500-luvun alkuun. Se lienee nuorin Suomen keskiaikaisista kokonaan säilyneistä lasimaalauksista. Nordman on maininnut nuorimmaksi säilyneistä lasimaalauksista Nauvon kirkon *Apokalyptisen madonnan* vuoden 1500 tienoilta, joka on myös maalattu jonkin graafisen esityksen mukaan. Lähes kaikki säilyneet keskiaikaiset lasimaalaukset ja fragmentit ovat Suomen Kansallismuseossa. Joitakin katkelmia kuuluu Ålands Museumin kokoelmiin. Ainoat säilyneet keskiaikaiset lasimaalaukset alkuperäisillä paikoillaan ovat Nauvon ja Sauvon kirkkojen kuori-ikkunassa olevat kukka-aiheet.⁴⁶ Nauvon kirkon kuori-ikkunassa on nykyään jäljennös Kansallismuseoon siirretyistä *Pyhän Erikin* ja *Pyhän Olavin*

⁴³ Okkonen 1945, 16; Hiekkanen 2006, 11; Hiekkanen 2007, 39, 205.

⁴⁴ Hiekkanen 2007, 39; Hiekkanen 2006, 14; Hiekkanen 2003, 85; Nordman 1963, 21–22; Edgren 2002, 147; Öhquist 1912, 47.

⁴⁵ Ylimartimo & Uusikylä 2005, 39; Hiekkanen 2007, 453.

⁴⁶ Hiekkanen 2006, 12–16; Hiekkanen 2007, 39, 119, 155, 173, 216, 389; Hiekkanen 2003, 85; Nordman 1963, 22–39; Nordman 1964, 256–263, 269.

lasimaalauksista. Ne on valmistettu Salomo Wuorion lasimaalausliikkeessä vuosina 1909 ja 1914.⁴⁷

2.2. 1500–1700-lukujen suvantokausi

Kirkkojen koristelu oli keskiajalla huomattavasti rikkaampaa kuin seuraavien vuosisatojen kuluessa, sillä varsinkin myöhäiskeskiaika oli Suomessa kirkkotaiteen kukoistuskautta. Luterilainen uskonpuhdistus ja Kustaa Vaasan kirkkopoliittikka 1520-luvulla lopettivat tuon taidekauden. Kirkkojen rakentaminen ja koristelu loppui runsaaksi sadaksi vuodeksi lähes kokonaan.⁴⁸ Uskonpuhdistus ei kitkenyt yhdellä kertaa katolisia elementtejä suomalaisesta kulttuurista, mutta vähitellen valtakunnasta tuli luterilainen maa, ja erityisesti 1600-luvun puhdasoppisuus juurrutti Suomeen vahvan, nykypäivään säilyneen luterilaisen kulttuurin.⁴⁹

Uskonpuhdistus ei siis merkinnyt keskiajan taiteen häviämistä kirkoistamme. Kirkon maallinen mahti oli romahtanut omaisuuden takavarikoinnin myötä, eikä varallisuutensa menettäneellä kirkolla ollut taloudellisia mahdollisuuksia hankkia uutta taidetta. Taloudellinen niukkuus näkyi nopeasti kirkkorakennusten yleisessä kunnossa ja varustuksessa. Varsinaiseen kuvainhävittämiseen ei Suomessa ryhdytty. Liturgian muutokset toteutettiin yleisvaltakunnallisia ohjeita noudattaen, ja täällä reformaatiolle oli tunnusomaista varovaisuus jopa konservatiivisuus. Kuvia peitettiin tai poistettiin sitä mukaa, kun ne olivat tulleet huonokuntoisiksi tai epäsiisteiksi.⁵⁰ Markus Hiekkänen on esittänyt, että luterilaisen kirkon käsitys kuvista ja kirkon sisustuksesta olisi ollut edelleen varsin lähellä katolista.⁵¹ Monissa Euroopan maissa uskonpuhdistus johti levottomuuksiin, joissa kirkkojen taideteoksia ja alttareita tuhottiin. Esimerkiksi Englannissa, Ranskassa ja Alankomaissa hävitettiin myös suuri määrä lasimaalauksia. Protestanttisissa maissa lasimaalaus yhdistettiin voimakkaasti katolisuuteen, mikä ei ollut enää uskonpuhdistuksen jälkeen toivottavaa. Arkkitehtuurissa palattiin vähitellen

⁴⁷ Hiekkänen 2007, 119; Riska 1989, 181; Pylkkänen 1966, 244; Lasimaalautiedosto, 2000. JYTH.

⁴⁸ Hanka 1995, 6–7; Lehtonen 2002, 235.

⁴⁹ Pirinen 1996, 129; Joutsivuo 2002, 294.

⁵⁰ Pirinen 1996, 23–24, 31; Hanka 1995, 7; Lehtonen 2002, 227.

⁵¹ Hiekkänen 2007, 50.

antiikin muotoon, eikä lasimaalauksilla ollut siinä samanlaista sijaa kuin gotiikan kirkkorakennuksissa. Valon tuli virrata suoraan ja kirkkaana.⁵²

Catherine Brisacin mukaan lasimaalaukset heijastelivat Euroopan syvää henkistä kriisiä siitäkin huolimatta, että inspiraatio lasimaalauksiin tuli usein uskonnollisaiheisesta grafiikasta tai maalauksista. Kirjapainotaidon myötä kuvat levisivät laajoille alueille, ja niitä käytettiin yleisesti lasimaalauksen lähtökohtina. Erityisesti Albrecht Dürer (1471–1528) on mainittu innoituksen lähteenä monille lasimaalareille. Dürer piirsi myös itse useita kartonkeja lasimaalauksia varten. Renessanssin ajan lasimaalauksia luonnehtii kolmiulotteisuus, pyrkimys realismiin, tarkat arkkitehtoniset yksityiskohdat ja yhä useammin maallisten tapahtumien kuvaukset. Vaakuna-aiheiset lasimaalaukset olivat erityisen suosittuja varsinkin protestanttisissa maissa 1500–1700-luvuilla. Usein ne yhdistettiin historiallisiin aiheisiin tai jokapäiväisen elämän kuvauksiin. 1500-luvulla lasimaalauksen alalla keksittiin joitakin teknisiä uudistuksia, esimerkiksi timanttileikkuri helpotti huomattavasti lasin leikkaamista, mutta uudet värit ja pigmentit muuttivat työskentelytapoja kohtalokkaalla tavalla. Lasille voitiin nyt maalata ilman polttoa, joten perinteiset taidot unohtuivat vähitellen. Lyijykiskojen merkitys osana lasimaalauksen kuvan sommittelua väheni, ja lasimaalauksista tuli yhä maalauksellisempia. Samoja kuvallisia keinoja, joita käytettiin kankaalle maalatessa, alettiin käyttää myös lasimaalauksissa.⁵³

Suomessa kirkkotaiteen elpyminen 1600-luvun alkupuoliskolla oli sidoksissa aateliston taidelahjoituksiin. Yleisimpiä olivat hautamonumentit ja -vaakunat, epitafit eli muistotaulut sekä votiivitaulet. Aatelistet lahjoittivat myös lasimaalauksia, mikä näkyy niiden aihepiirissä. Raamatun aiheiden lisäksi suosittuja olivat sukuvaakunat. Aateliston mahdin kaventuminen 1680-luvulla läänitysten peruutusten takia vähensi myös kiinnostusta taidelahjoituksiin. Kirkkotaiteen hankkeita alettiin rahoittaa yhä useammin seurakuntien yhteisillä varoilla.⁵⁴ Tämä on varmasti osaltaan vähentänyt lasimaalauksen hankintaa, sillä lasi oli edelleen kallis materiaali. Maalaisaatelin kodeissa lasiruutuja oli ollut jo 1500-luvulla, mutta ne yleistyivät vasta 1700-luvulla. Ruotsissa alkoi 1600-luvulla olla melko yleistä, että porvariston ikkunoissa näkyi

⁵² Brisac 1986, 131; Sälde 1988, 47.

⁵³ Brisac 1986, 131–133, 138, 142; Hicks 1996, 505; Hall 1999, 45.

⁵⁴ Pirinen 1996, 115–116, 132; Hanka 1995, 7–8; Hanka 2002, 341; Hiekkänen 2006, 16.

kauniisti maalattuja ruutuja, esimerkiksi vaakunoita tai raamatullisia aiheita. Maalattu ruutu oli yleensä keskellä ikkunaa, ja sitä ympäröivät maalaamattomat lasiruudut.⁵⁵

Tämän ajanjakson lasimaalaukset olivat värittömämpiä verrattuna keskiaikaisiin teoksiin. Ne saattoivat olla pelkästään harmaan sävyillä toteutettuja.⁵⁶ Muutamien kuvien perusteella suomalaiset lasimaalaukset noudattavat eurooppalaista kehityslinjaa. Ne on maalattu kirkkaalle lasille, eikä läpivärjättyä lasia näissä esimerkeissä ole käytetty. Lyijykiskot ovat lähinnä ikkunanpienan asemassa. Niillä ei ole merkitystä kuvan sommittelussa.⁵⁷ Tietoja lasimaalauksista on uuden ajan alkupuolelta säilynyt noin kahdestakymmenestä kirkosta. Säilyneistä osa on Kansallismuseon kokoelmissa. Jämsän kirkon lasimaalausta noin 1680-luvulta säilytetään Jämsän kirkkomuseossa.⁵⁸ Nytemmin hävinneistä tai tuhoutuneista lasimaalauksista on säilynyt joitakin kirjallisia dokumentteja. Esimerkiksi Perniön kirkon kaikki ikkunarudut uusittiin 1660-luvulla. Työhön pestattiin lasimestari Hannu Könneman. Paikallinen ylimystö kustansi lasit, joissa oli todennäköisesti maalauksia. Kuorin ikkunat hankittiin kuitenkin seurakunnan kustannuksella. Eteläseinän itäisimpään ikkunaan sovitettiin neljä Tukholmasta hankittua lasimaalausta, joiden aiheina olivat vaakunoihin sovitettut neljä evankelistaa. Vielä 1800-luvun alkupuolella kirkossa oli tallella muutama lasimaalaus, mutta viimeiset palaset luovutettiin vuonna 1827 tallinnalaiselle kauppiaille Fr. Böningenille.⁵⁹

Suomen ensimmäinen lasitehdas aloitti toimintansa Uudessakaupungissa 1681, mutta se toimi vain lyhyen aikaa, sillä tulipalo tuhosi sen vuonna 1685. 1700-luvulla Suomeen perustettiin peräti kahdeksan lasitehdasta. Niiden tärkein tuote oli ikkunalasi. Lasimaalauksia ei lasitehtaiden historiassa mainita.⁶⁰ Ammatin harjoittamisen edellytys oli ammattikuntaan kuuluminen. Käsityöläisten toimintaa sääteli vuodelta 1622 peräisin oleva ammattikuntalainsäädäntö. Suomalaiset käsityöläiset kuuluivat usein

⁵⁵ Kaartinen 2002, 251–252; Janson 1989, 156.

⁵⁶ Hanka 1995, 8.

⁵⁷ Käytössäni ovat kuvat Kansallismuseon kokoelmiin kuuluvista Kustaa II Aadolfista (1611–1632), Hartolan kirkosta peräisin olevasta ratsastajasta (todennäköisesti Kaarle X Kustaa, 1654–1660) ja Vihdin kirkosta peräisin olevasta lasimaalauksesta sekä Jämsän kirkon lasimaalauksesta. Ne ovat kaikki 1600-luvulta. Näiden neljän kuvan perusteella ei tietenkään voi tehdä kovin pitkälle meneviä johtopäätöksiä, mutta joitakin viitteitä ne kuitenkin antavat suomalaisista lasimaalauksista tämän ajanjakson aikana.

⁵⁸ Hiekkänen 2006, 16; Hiekkänen 2005, 31; Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH.

⁵⁹ Suomen kirkot 5, 36; Pirinen 1996, 60–61; Hiekkänen 2007, 135. Tallinnasta kotoisin ollut kauppias Fredrik Böning lahjoitti kirkkoon kristallikruunun kiitokseksi saamistaan lasimaalauksista. Suomen kirkot 5, 55.

⁶⁰ Aspelin 1911, 44–45; Nurmi 1989, 35; Bäcksbacka 1989, 155–156, 164.

Tukholman ammattikuntiin, mutta vuonna 1633 Turkuun perustettiin lasimestarien, puuseppien ja maalarien yhteinen ammattikunta.⁶¹ Tukholmassa oli asetettu jo vuonna 1585 ohjesäännöt ja ammattikuntajärjestys lasimestarien ammattikunnalle. Säännöissä lasimestarien määrä rajoitettiin kuuteen, joista kahden tuli toimia pääasiassa maalattujen ikkunoiden parissa.⁶² Onni Okkonen on olettanut, että suomalaiset 1500–1700-lukujen vaakuna-aiheiset lasimaalaukset olisivat ulkomaista tuotantoa. Hartolan kirkon ratsastajalasmaalausta, joka luultavasti esittää Kaarle X Kustaata, Okkonen pitää puolestaan esimerkkinä ajan kisällitaiteesta.⁶³ Ajanjakso 1500-luvulta 1700-luvun loppuun on tutkimaton alue suomalaisten lasimaalausten osalta.

2.3. Lasimaalaustaiteen elpyminen 1800-luvulla

1800-luvun alussa koko taiteenalan tulevaisuus näytti uhatulta. Lasimaalaustyöpajoja ja ammattitaitoisia käsityöläisiä ei juuri ollut. Keskiaikaiset työskentelytavat ja materiaalin valmistus olivat täysin unohtuneet. Vuosisadan alussa maalattiin edelleen isoille lasilevyille emaliväreillä ja vaakunaikkunat olivat suosittuja. Silti kehitys suotuisampaan suuntaan alkoi näyttää yhä ilmeisemmältä. Brisac on nimittänyt 1800-luvun ensimmäistä neljänneksi kokeelliseksi kaudeksi. Useat kemistit lähinnä Englannissa, Ranskassa ja Saksassa yrittivät saada aikaan keskiaikaista vastaavaa lasia. Lisäksi kehiteltiin perinteisiä väriaineita, opeteltiin oikeaa polttamistapaa ja lyijykiskojen käyttöä.⁶⁴ Lasimaalaustaiteen elpyminen oli monisäikeinen tapahtuma, joka kietoutui tiukasti 1800-luvun romantiikkaan ja uusgotiikan ilmenemiseen. Romantiikka ihaili suuresti keskiajan hurskautta ja ritarillisuutta. Sen myötä opittiin arvostamaan myös keskiajan ulkoisia muotoja ja näkyviä jäännöksiä. Sixten Ringbomin mukaan ”gotiikassa alettiin nähdä todellisen tunteen, aidon kristillisen hurskauden, ritarillisten ja porvarillisten hyveiden ja puhtauden sekä lempeän käsityöläisyyden ilmentymä”.⁶⁵ Uusgotiikka sai eri maissa erilaisia merkityksiä. Englantilaiset korostivat gotiikan emotionaalista, erityisesti uskonnollista ja moraalista merkitystä. Ranskassa arvostettiin ennen kaikkea sen rationaalisuutta ja ihailtiin tyylin

⁶¹ Aspelin 1911, 44; Hanka 2002, 344; Tamminen 1989b, 169.

⁶² Janson 1989, 157.

⁶³ Okkonen 1945, 21–22.

⁶⁴ Sälde 1988, 47; Brisac 1986, 145.

⁶⁵ Ringbom 1998b, 151.

valoisuutta, keveyttä ja teknistä taituruutta. Saksalaisille oli tärkeää gotiikan kansallinen luonne.⁶⁶

Saksalaisen lasimaalauksen renessanssille tärkeä tapahtuma oli Kuninkaallisen lasimaalaamon perustaminen Müncheniin vuonna 1827 Ludvig I toimesta. Münchenistä kehittyikin vilkas lasimaalauskeskus, jossa onnistuttiin jo heti vuosisadan alkupuolella kehittämään keskiaikaisia vastaavat materiaalit ja työskentelytavat. Silti maalauksellisuus oli pitkään tyypillistä saksalaiselle lasimaalaustuotannolle. Esimerkiksi lukuisia nasareenien maalauksia kopioitiin ikkunoihin.⁶⁷ Ranskassa vuoden 1789 vallankumous oli aiheuttanut valtavaa tuhoa rakennuksille ja taidesineille. Lasimaalaukset saivat osansa vihasta, joka purkautui hallitsijaa ja kirkollisia auktoriteetteja kohtaan. Tyhjinä ammottaviin ikkuna-aukkoihin laitettiin usein tavallista ikkunalasia, mutta kaipaus vanhoja lasimaalauksia kohtaan lisääntyi.⁶⁸ Sèvres'n posliinitehdas perusti lasimaalaustyöpajan vuonna 1828, ja seuraavalla vuosikymmenellä työpajoja perustettiin jo lukuisia. 1830-luvulla monet tiedemiehet, arkkitehdit ja kirkonmiehet nostivat esille keskiaikaisten rakennusten restauroinnin tärkeyden. Ranskassa restauroinnin näkyvin hahmo oli arkkitehti Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879). Hän suunnitteli noin viidenkymmenen kirkon restauroinnin ja esimerkiksi St-Flourin katedraalin kolmen lasimaalauksen kartongit. Restaurointityön myötä, keskiaikaisia lasimaalauksia tutkien, opittiin vähitellen perinteiset tekniikat muun muassa värin ja lyijykiskojen käytössä.⁶⁹

Englannissa yksi tärkeimmistä pioneereista lasimaalauksen alalla 1800-luvulla oli Thomas Willement (1786–1871). Hän teki Englannissa edelleen suosittuja vaakunaikkunoita, mutta myös uskonnollisaiheisia lasimaalauksia kirkkoihin. Willement oli tutkinut keskiaikaisia ikkunoita, ja käytti omissa lasimaalauksissaan samanlaisia työskentelytapoja. Hän kokosi ikkunansa pienistä läpivärjätystä lasinpalasista, ja maalasi emalivärein vain välttämättömät varjostukset ja yksityiskohdat. Willementin ensimmäiset lasimaalaukset valmistuivat 1811. Lasimaalauksista tuli Englannissa 1830-luvulta lähtien erittäin suosittu kokeilujen ja tutkimuksen kohde. Tähän innostukseen vaikutti yleinen kiinnostus keskiaikaa ja sen

⁶⁶ Valkeapää 2000, 19.

⁶⁷ Tuukkanen 1930, 67–68; Brisac 1986, 145, 148; Hicks 1996, 506.

⁶⁸ Sälde 1988, 47.

⁶⁹ Brisac 1986, 145–146; Valkeapää 2000, 22.

taidetta kohtaan, mutta myös suotuisa uskonnollinen mieliala.⁷⁰ Korkeakirkollisuuden rinnalla vaikutti parlamentin vuonna 1818 säätämä Church Building Act. Sen tavoitteena oli rakentaa halpoja ja hyviä kirkkoja muun muassa kaupunkien laita-alueille ja saada ihmiset kirkon vaikutuspiiriin. Church Building Actin vaikutuksesta rakennettiin yli 600 uutta kirkkoa, joista suurin osa oli uusgotiikkaa. Englannissa myös restauroitiin kirkkoja huomattava määrä 1800-luvun puolivälissä. Uskonnollinen yhdistys Cambridge Camden Society (vuodesta 1845 Ecclesiological Society) oli perustettu vuonna 1839, ja sen julistuksen mukaan gotiikka oli ainoata oikeaa kristillistä arkkitehtuuria. Yhdistyksen propaganda levisi *The Ecclesiologist* -lehden välityksellä. Ensimmäisistä numeroista lähtien lehdessä korostettiin lasimaalausten tärkeää roolia rakennusten koristelussa sekä vertauskuvallisten viestien välittäjänä. Yhdistyksen ideologi oli arkkitehti ja kirjailija Augustus Pugin (1812–1852).⁷¹

Charles Winstonin (1814–1864) vuonna 1847 julkaisemaa kirjaa *An Inquiry into the Difference of Style observable in Ancient Glass Paintings, especially in England: with Hints on Glass Painting, by an Amateur* on pidetty 1800-luvun yhtenä vaikuttavimpana kannanottona lasimaalauksen alalla ja uuden aikakauden aloittajana taiteenlajin piirissä. Winston pyrki luomaan lasimaalausten historiallisen ja tyyllillisen luokittelusysteemin, mutta ennen kaikkea hän korosti luovuuden merkitystä lasimaalauksen kehittymiselle taiteena. Keski-ikäisten ikkunoiden suorasta kopiainnista oli hänen mukaansa luovuttava.⁷² Lasimaalausten suosion ja tilausten määrän jatkuva kasvu johti tuotannon tason laskuun. Ikkunoita valmistettiin kuin teollisia tuotteita isoissa työpajoissa, joissa saattoi työskennellä yli kolmesataa käsityöläistä kukin oman tietyn tuotantovaiheen parissa. Englannissa tehtiin 1800-luvun aikana yli 80 000 lasimaalausta. Suuntaus oli samanlainen muuallakin, sillä Ranskassa yksistään Maréchal de Metz'n työpajassa valmistettiin vuosien 1837–1867 välillä lähes 12 000 lasimaalausta.⁷³

William Morrisin (1834–1896) vuonna 1861 perustama liike Morris, Marshall, Faulkner & Co. voidaan nähdä reaktiona suurten työpajojen tuotantotapoja vastaan. Morris toteutti John Ruskinin (1819–1900) ideoita vastustaessaan teollista massavalmistusta. Englannissa oli vuoden 1851 maailmannäyttelyn jälkeen syntynyt uudistusliike Arts and Crafts, joka pyrki käsityötaidon parantamiseen ja sen myötä

⁷⁰ Brisac 1986, 146; Sewter 1974, 4.

⁷¹ Valkeapää 2000, 23; Nyman 1978, 27; Brisac 1986, 146, 148; Hicks 1996, 506.

⁷² Sewter 1974, 5–7.

⁷³ Hicks 1996, 507; Brisac 1986, 151–153.

esinesuunnittelun tason nostamiseen. Lontoossa Kristallipalatsissa pidetyssä näyttelyssä esiteltiin kolmenkymmenen eri kansallisuutta edustavan lasimaalarin teoksia. Englantilaiset lasimaalaukset vaikuttivat mielenkiinnostomimmilta.⁷⁴ Morrisin liikkeen myötä tilanne vähitellen muuttui. Se jätti pysyvät jäljet sekä uskonnolliseen että profaaniin lasimaalaustaiteeseen niin Englannissa kuin muualla Euroopassa. A. Charles Sewterin mukaan Morrisin ja hänen liikekumppaneidensa lasimaalaustuotanto voidaan nähdä jo pitkään jatkuneen kehityskulun kulminaatiopisteenä.⁷⁵

Myöhemmin on kiinnitetty huomiota siihen, että Morrisin työskentelytapa ei vastannut Arts and Crafts -liikkeen ihannetta, jossa taiteilija-käsityöläinen toteutti esineen omin käsin aina suunnittelusta viimeistelyyn saakka. Se oli kuitenkin ollut toiminnan lähtökohta, ja Morris opetteli muun muassa kankaankudontaa, kirjansidontaa ja lasimaalaustekniikkaa voidakseen itse valmistaa teoksensa. Myöhemmin kysynnän kasvaessa ja liiketoiminnan laajetessa Morris keskittyi itse lähinnä suunnitteluun ja tuotannon valvomiseen. Suunnitelmat valmiiksi teoksiksi toteuttivat ammattitaitoiset käsityöläiset. Morrisin liikkeen lasimaalausten pääsuunnittelijana voidaan pitää Edward Burne-Jonesia (1833–1898). Muita suunnitteluun osallistuneita olivat muun muassa Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), Ford Madox Brown (1821–1893) ja Philip Webb (1831–1915). Morrisin osallistuminen lasimaalausten suunnitteluun vaihteli jaksoittain. Sewterin mielestä Morris oli omimmillaan erilaisten kuvioiden ja taustojen suunnittelijana, esimerkkinä erilaiset lehtiaiheiset taustasommitelmat, jotka antavat jo esimakua art nouveausta.⁷⁶

Ruotsissa uusklassismi dominoi kirkkoarkkitehtuurissa vielä 1800-luvun puolivälin jälkeen. Kirkkoihin haluttiin puhtaat seinät, katto ja ikkunat, jotka päästivät sisälle paljon valoa. Toisaalta jo 1830-luvulla arkkitehti Carl Georg Brunius (1793–1869) oli puhunut voimakkaasti uusgotiikan puolesta. Hänen mielestään kirkollisella rakennustaiteella oli hartautta kasvattava ja nostava tehtävä. Tähän tehtävään sopi parhaiten gotiikka, olihan kirkollinen rakennustaide ollut korkeimmillaan keskiajalla.⁷⁷ 1800-luvun puolivälissä ruotsalaisten teologiien keskuudessa kehittyi voimakas kirkkotietoisuus. Uudet ideat vaikuttivat myös kirkolliseen taiteeseen. Taiteen ajateltiin ruokkivan ihmisten mieliä ja tekevän heistä vastaanottavaisia uskonnolliselle

⁷⁴ Brisac 1986, 148, 153; Hicks 1996, 507; Sewter 1974, 11.

⁷⁵ Sewter 1974, 10, 17; Brisac 1986, 153, 155.

⁷⁶ Sewter 1974, 22, 59–73; Harrod 1999, 15–17; Brisac 1986, 155; Supinen 1993, 7–12.

⁷⁷ Lundberg 1984, 113; Lindahl 1955, 62–67.

julistukselle. Kirkko tuli rakentaa aidolla, jalolla ja kristillis-symbolistisella tyyllillä. Ainoa esikuva, joka tuli kysymykseen oli gotiikka. Niinpä kirkkoarkkitehtuuri oli hyvin yhtenäistä 1880-luvulta 1900-luvun vaihteeseen.⁷⁸

Mabel Lundbergin mukaan norjalaiset olivat Skandinaviassa lasimaalauksen alalla pioneereja. Norjalaisten esimerkkiä noudattaen Ruotsissakin kiinnostuttiin kirkollisesta lasimaalauksesta, mutta vasta 1800-luvun loppupuolella. 1800-luvun alkupuolelta on vain joitain yksittäisiä esimerkkejä, kuten Uppsalan tuomiokirkon Marian kuorin lasimaalaukset vuosilta 1831–1841. Pienempiä maaseutukirkkoja ei 1800-luvun aikana koristeltu lasimaalauksin.⁷⁹ Kuninkaallinen yli-intendentinvirasto julkaisi vuonna 1887 Helgo Zettervallin (1831–1907) kirjoittaman käsikirjan kirkonrakennustaiteesta *Allmänna anvisningar rörande kyrkobyggnader*. Kirjassa oli myös kirkkojen ikkunoita koskevia neuvoja. Sälde mukaan tämä oli ensimmäinen kerta, kun lasimaalauksen sakraaliin merkitykseen kiinnitettiin huomiota Ruotsissa keskiajan jälkeen. Zettervall kirjoitti muun muassa, että kuori tulisi koristella erityisen rikkaasti mieluiten lasimaalauksilla, sillä sellaiset ikkunat ”ge ett festligt intryck och fylla sinnet med heligt allvar”. Hän muistutti kuitenkin, että evankelisessa kirkossa lasimaalauksia oli käytettävä kohtuudella. Ainoastaan kuorissa tuli käyttää värillistä ja rikkaasti koristeltua lasia. Kirkkosalissa sen sijaan piti käyttää yksinkertaista, vaaleaa lasia, jotta salissa säilyisi hyvä lukuvalo. Värittömän ikkunalasin käyttöä salissa suositeltiin myös siksi, ettei kirkko alkaisi muistuttaa huvimajaa.⁸⁰ Ainakin Suomessa värillistä ikkunalasia käytettiin 1850-luvulta lähtien etenkin puuhuviloiden lasiverantoihin ja ikkunoiden koristeellisiin yläruutuihin, joten Zettervallin huoli oli varmasti todellinen.⁸¹

1800-luvun toisella puoliskolla lasimaalauksen kysyntä kasvoi, mutta tilaukset oli lähetettävä pääasiassa Saksaan, koska Ruotsissa ei vielä ollut lasimaalausliikkeitä. Saksalainen lasimaalaamo Neumann & Vogel perusti Tukholmaan haaraliikkeen, joka keskittyi aluksi posliinimaalaukseen, mutta vuonna 1888 sen toimintaan otettiin mukaan lasimaalaus. Tunnetuin ruotsalainen lasimaalaamo on N. P. Ringström Tukholmassa, joka perustettiin vuonna 1886. Liike toimii edelleen. Reinhold Callmander (1840–1922) puolestaan perusti oman liikkeensä, Svenska Glasmåleri AB,

⁷⁸ Lindahl 1955, 96–101.

⁷⁹ Lundberg 1984, 123.

⁸⁰ Sälde 1988, 94; Lindahl 1955, 88–90.

⁸¹ Kumela 1985, 18.

Göteborgiin. Kilpailu kotimaisten ja ulkomaisten lasimaalaamoiden välillä oli kovaa. Usein varojen vähyys ratkaisi kilpailun kotimaisen liikkeen eduksi.⁸²

Suomen valtiollisen aseman muuttuminen Haminan rauhassa vuonna 1809 vaikutti voimakkaasti maan arkkitehtuuriin. Suuriruhtinaskunnan pääkaupunki siirrettiin Helsinkiin vuonna 1812, ja sen jälkeen aloitettiin kaupungissa laaja julkinen rakennustyö. Uusklassismin asema vahvistui entisestään. Suomen sodan hävitykset, suuriruhtinaskunnan laajentunut alue ja kasvava väkiluku aiheuttivat heti autonomian ajan alussa voimakkaan kirkonrakennustarpeen. Intendentinkonttorilla oli kirkonrakennusasioissa varsin keskeinen asema. Kirkot, niiden sisustus ja kellotapulit olivat kohteita, joiden piirustukset intendentinkonttori tarkisti ennen senaatin hyväksymistä. Suomessa 1800-luvun alun kirkkoarkkitehtuuri ja kirkkojen koristaminen oli uusklassismin sävyttämää niukkuuden estetiikkaa. Yleisin kirkkotyyppi oli ristikirkko.⁸³

Gotiikka tuli esille jo 1820-luvulla intendentinkonttorin suunnitelmissa nimenomaan sakraalirakennuksissa. Carl Ludvig Engel (1778–1840) syventyi gotiikkaan Turun palon jälkeen vuonna 1827 piirtäessään tuomiokirkolle uuden goottilaistyyllisen torninhuipun. Engelin seuraaja intendentinkonttorin johdossa oli niin ikään berliiniläinen Ernst Bernhard Lohrmann (1803–70). Hän vakiinnutti uusgotiikan 1800-luvun jälkipuolen hallitsevaksi kirkkotyyliksi, ja länsitornillinen pitkäkirkko vakiintui käytetyimmäksi kirkkotyypiksi. Gotiikan vahva asema Lohrmannin suunnitelmissa selittyy varmasti sillä, että gotiikasta oli muodostunut saksalaisen romantiikan kansallistyyli. Gotiikka laajeni tarkoittamaan vähitellen yleisemminkin keskiaikaisuutta, myös romaanisia piirteitä.⁸⁴ Eeva Maija Viljon mukaan vuosina 1870–95 rakennettiin yli kuusikymmentä luterilaista kirkkoa, joista noin kaksi kolmasosaa puusta. Suositeltavampaa oli rakentaa rappaamaton punatiilikirkko, joita tehtiin sekä kaupunkiin että maaseudulle. Suippokaari, jota pidetään gotiikan erityispiirteenä, tuli suosioon vasta 1890-luvulla. Keskiajan tyyli luontuivat kirkkoihin parhaiten 1900-luvun vaihteeseen saakka.⁸⁵

⁸² Sälde 1988, 99, 102; Lehtonen 1992, 40–42. JYTH.

⁸³ Lukkarinen 1989, 339–351; Hanka 1995, 15.

⁸⁴ Ringbom 1998b, 151–152; Lukkarinen 1989, 352–361; Knapas 2002, 350.

⁸⁵ Viljo 1989, 88–89; Ringbom 1998b, 166.

Suomessa herätysliikkeiden vaikutus muodostui 1800-luvulla poikkeuksellisen voimakkaaksi, kuten myös muissa Pohjoismaissa. Ne olivat kuitenkin laaja yleiseurooppalainen ilmiö. Eino Murtorinteen mukaan herätysliikkeet saivat vaikutteita aikakauden aatevirtauksista, erityisesti romantiikan henkinen sukulaisuus herätysliikkeiden katsomusten kanssa oli ilmeinen. Romantiikan ja herätysliikkeiden merkittävän yhteisen juuren muodosti mystiikka. Näiden liikkeiden voimakas laajentuminen ja eteneminen syrjäseuduilta kaupunkeihin toivat ne yleisemmän mielenkiinnon kohteeksi.⁸⁶ Ruotsin kirkossa vaikuttanutta ekumeenisen liikkeen kaltaista kulttuurikristillisyyttä ja korkeakirkollisuutta ei Suomessa ollut. Pikemminkin vallitsevana oli matalakirkollinen suuntaus, joka painotti kirkkorakennuksen tehtävää saarnahuoneena. Rakennustaiteellista loistoa ei tavoiteltu.⁸⁷

1860- ja 1870-lukujen Suomessa voimistui radikaaliliberaalinen ilmapiiri. Luonnontieteet yhdistettiin yhteiskunnalliseen radikalismiin, jolloin luonnontieteelliseen maailmankatsomukseen liittyi melkein automaattisesti kirkkoa, uskontoa, aristokraattista hierarkiaa, byrokratiaa ja militarismia aktiivisesti vastustava asenne.⁸⁸ Tilanne kärjistyi 1880-luvulla avoimeksi antikirkolliseksi ja suorastaan kristillisvihamieliseksi yhteiskunnalliseksi virtaukseksi. Luonnontieteen ja uskonnollisten kysymysten vastakkainasettelu näkyi keskusteluina ja kiistoina lehtien palstoilla.⁸⁹ Luterilaisen kirkon piirissä moni koki katolisuuden luterilaisuuden pahimmaksi viholliseksi. Yleinen asennoituminen katolisuutta kohtaan oli kielteinen. Yksi kirkon ongelmista 1800-luvulla oli sivistyneistön maallistuminen ja irtoaminen kirkon vaikutuspiiristä. Monet olivat kiinnostuneita katolisuudesta, ja varsinkin sivistyneistöä kääntyi siihen 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Keski-Euroopan suuret katedraalit olivat alkuaan katolisia, mutta gotiikka siirtyi sangen vaivattomasti luterilaisen kirkon palvelukseen. Toisaalta katolinen menneisyys liitti Suomen kiistatta Länsi-Euroopan sivistysperinteeseen.⁹⁰

Suomessa tilanne lasimaalausten osalta 1800-luvulla oli hyvin samankaltainen kuin Ruotsissa. Niiden hankinta keskittyi vuosisadan loppupuolelle, pääasiassa 1890-luvulle. Lasimaalaukset tilattiin Saksasta ja Ruotsista, kun sinne oli perustettu

⁸⁶ Murtorinne 2002, 290–296; Murtorinne 1992, 49–52.

⁸⁷ Valkeapää 2000, 150; Viljo 1989, 88.

⁸⁸ Klinge 1977, 156.

⁸⁹ Forsgård 2002, 307–309.

⁹⁰ Valkeapää 2000, 150; Knapas 2002, 350.

ensimmäiset lasimaalaamot.⁹¹ Ainakin saksalaisilla liikkeillä oli kuvastoja lasimaalauksista, esimerkkinä Königliche Bayerische Hofglasmalerei F. X. Zettler, joka toimi Münchenissä.⁹² Kuvastoista voitiin valita valmiita malleja tai niitä käytettiin apuna mietittäessä, minkälainen lasimaalaus kirkkoon halutaan. Suomeen lasimaalamoja perustettiin vasta aivan 1900-luvun taitteessa.⁹³

Venäläis-suomalaisen Wladimir Swertschkoffin (1821–88) lasimaalaukset Turun tuomiokirkkoon olivat maassamme edelläkävijän asemassa. Swertschkoff oli syntynyt Loviisassa, mutta nuoruutensa hän vietti Turussa. Hänen tärkein opiskelukaupunkinsa oli München, johon hän asettui myös asumaan. Kaupunki oli yksi merkittävimmistä lasimaalauskeskuksista Euroopassa, ja niinpä Swertschkoffkin innostui taiteenalasta. Hän perusti Münchenin lähelle Schleissheimiin lasimaalaustyöpajan vuonna 1867. Taiteilija muutti työpajoineen Firenzeen vuonna 1873, jossa hän laajensi toimintansa myös huonekaluihin ja sisustussuunnitelmiin Arts and Crafts -liikkeen hengessä.⁹⁴

Kiinnostus tuomiokirkon taiteellisen asun kohentamiseen oli syntynyt kirkon palon jälkeen tehtyjen korjaustöiden jälkeen. Ulkomaisissa kirkoissa, varsinkin Uppsalan tuomiokirkossa, tehdyt uudistukset olivat esimerkkinä. Robert Wilhelm Ekman (1808–73) maalasi tuomiokirkon kuoriin 1850–54 suuren freskosarjan.⁹⁵ Vuonna 1852 Nuutajärven lasitehtaasta tilattiin tuomiokirkon kuoriin hiotut, kaiverruskoristeiset ikkunat. Nuutajärven ikkunalasi tunnettiin erityisen hyvälaatuisena.⁹⁶ Koristamistyötä jatkoi vuonna 1865 perustettu Komitén för återställandet af Åbo domkyrkas fornminnen. Muutamaa vuotta myöhemmin komitea oli yhteydessä Swertschkoffiin, joka tarjoutui lahjoittamaan tuomiokirkkoon lasimaalauksia. Ensimmäisenä valmistui *Kaarina Maununtytärtä* esittävä lasimaalaus, joka asetettiin paikoilleen Kankaisten

⁹¹ Helsingin Johanneksen kirkkoon lasimaalauksia on toimittanut Tukholmasta Josef Leja. Loviisan kirkon kuorissa on kaksi tukholmalaisen Neuman & Vogelín lasimaalausta vuodelta 1898. Myös Hangon kirkon kuori-ikkunan lasimaalaus oli Neumann & Vogelín lasimaalaamosta Tukholmasta. Hangon lasimaalauksen valmistumisajankohta ei ole tiedossani. Se saattaa olla jo 1900-luvun tuotantoa. Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; Lehtonen 1992, 31, 41. JYTH; Nuutinen 1991, 21; Anttila 2006, 31.

⁹² Franz Xavier Zettler (1841–1916) perusti vuonna 1870 Müncheniin lasimaalaamon, jossa lasimaalaukset valmistettiin keskiaikaista tekniikkaa käyttäen. Suomen kirkot 16, 138. Tällainen F. X. Zettlerin lasimaalausluettelo on Suomen Rakennustaiteen Museossa arkkitehti Rafael Blomstedtin piirustuskokoelmassa, Iisalmen kirkon korjaustyöpiirustusten ja asiakirjojen yhteydessä. Luettelosta on kopio Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen taidehistorian yksikössä.

⁹³ Hanka 1995, 34; Tarjanne 2006, 41; Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH.

⁹⁴ Reitala 1989, 142–143; Hedström 1967, 4–5. HYTL; Hanka 1995, 34; Anttila 2006, 23–24.

⁹⁵ Gardberg 2000, 242.

⁹⁶ Kumela 1985, 18; Tamminen 1989a, 178.

kappeliin vuonna 1871. Sen molemmille puolille sijoitettiin vaakunaikkunat, joista toisessa on Kurki-suvun ja toisessa Hornien vaakuna. Swertschkoffin lahjoittamat olivat myös vuonna 1876 Tavastien kappeliin asetetut lasimaalaukset *Kristus ristillä* ja *Kustaa II Aadolf Evert Hornin paarien äärellä* (Kuva 1). Samana vuonna sijoitettiin Stålhandsken kappeliin vaakunalasimaalaus. C. J. Cardbergin mukaan Stålhandsken vaakunan sijasta ikkunaan tuli erheellisesti suomalaisen suvun vaakuna. Tuomiokirkon eteläisen sisäänkäynnin yläpuolelle asetettiin vuonna 1878 ikkuna, jossa oli teksti: ”Toivolla tänne tuleva, Rauhalla täältä menevä”. Swertschkoffin viimeinen lasimaalaus tuomiokirkkoon oli vuonna 1884 Tottien kappeliin sijoitettu vaakunaikkuna. Kaksi viimeksi mainittua lasimaalausta eivät enää ole paikoillaan.⁹⁷

Lasimaalaukset herättivät aikanaan ihastusta ja ne otettiin kiitollisina vastaan, mutta myöhemmin nämä müncheniläistä uusrenessanssityyliä edustavat teokset ovat jääneet vaille huomiota. Suomalaisessa historiamaalauksessa ne kuitenkin edustivat teknistä taituruutta ja värillistä loistoa.⁹⁸ Swertschkoffin lasimaalaukset ovat yhteydessä 1800-luvun jälkimmäisen puolen monumentaalimaalauksen ja kansallisen taiteen suosioon. Varsinkin Saksassa uskonnollinen ja historiamaalaus kansallisessa ja isänmaallisessa hengessä saivat keskeisen sijan. Myös Suomessa klassisen ja kansallisen taidekäsityksen välinen vuoropuhelu jatkui koko 1800-luvun. Määrätietoiset kansalliset piirteet tulivat taiteeseen jo 1800-luvun alussa ja ne vahvistuivat kirjallisuuden ja kansanrunouden myötä. Kansanrunouden tarjoaman muinaishistorian ja mytologian lisäksi alkoi kuvataiteisiin 1850-luvulla tulla Suomen myöhemmän historian, keskiajan, 1500-luvun ja Ruotsin suurvalta-ajan aiheita.⁹⁹

Uskonnollisia aiheita 1890-luvun alkupuolella Suomeen hankituista lasimaalauksista edustavat muun muassa Rauman Pyhän Ristin kirkon kuori-ikkunan lasimaalaus, joka esittää *Kristuksen kirkastusta Tabor-vuorella*. Teos on berliiniläisen lasimaalaamo Louis Jesselin tuotantoa, ja se on lahjoitettu kirkkoon vuonna 1891.¹⁰⁰ Helsingin Pitäjän kirkon (Vantaan Pyhän Laurin kirkko) lasimaalauksen aihe on *Jeesus lohduttaja*. Sitä on kutsuttu myös nimellä *Hyvä paimen*. Lasimaalaus asetettiin paikoilleen kirkon restauroinnin yhteydessä 1894. Se on tiettävästi F. X. Zettlerin

⁹⁷ Reitala 1989, 142–143; Gardberg 2000, 244–249; Anttila 2006, 24; Hedström 1967, 2–3, 5–13. HYTH.

⁹⁸ Hedström 1967, 1. HYTH; Reitala 1989, 143; Okkonen 1945, 22–23.

⁹⁹ Lundberg 1984, 89; Knapas 2002, 323.

¹⁰⁰ Suomen kirkot 16, 89. Lasimaalaus kärsi vaurioita talvisodan pommituksissa. Sen korjasi Fritz Hilbert vasta vuonna 1956 ja uudet lasiosat teki S. Wuorion lasimaalaamo. Suomen kirkot 16, 89; Anttila 2006, 25.

lasimaalaamosta. Pitäjän kirkossa oli kaksi lasimaalausta jo aikaisemmin, mutta huonokuntoiset teokset poistettiin jo 1830-luvulla.¹⁰¹ Loviisan kirkko valmistui vuonna 1865, mutta lasimaalaukset kirkon kuoriin tehtiin vasta 1898. Ne ovat tukholmalaisen Neuman & Vogelín tuotantoa. Oikeanpuoleisessa ikkunassa on kuvattu *Kuoleman ja rauhan enkelit*, ja vasemmanpuoleisessa ikkunassa on puolestaan *Kasteen ja uskon enkelit*. Molemmissa lasimaalauksissa on myös Loviisan kaupungin ja Uudenmaan läänin vaakunat.¹⁰² Kotkan vuonna 1898 valmistuneessa kirkossa on kooltaan ja muodoltaan kaikkiaan neljätoista erilaista ikkunaa. Kuorissa, alttaritaulun molemmilla puolilla, ovat suippokaari-ikkunat. Niiden yläkulmissa ovat polvistuneet enkelit, mutta muuten ikkunoita peittävät vinoneliöihin sommitellut viininlehdet. Poikkilaivojen päissä olevien ruusuikkunoiden aiheina ovat *Sydänverellään poikasiaan ruokkiva pelikaani* (Kuva 2) ja *Jumalan karitsa - Agnus Dei*. Lasimaalaukset hankittiin Saksasta Paul Gerhard Heinersdorff & CO lasimaalaamosta.¹⁰³ Loviisan ja Kotkan kirkkojen lasimaalaukset voitaisiin ajallisesti laskea jo art nouveau -kauteen, mutta ne edustavat selkeästi 1800-luvun kertaustyyliä.

2.4. Lasimaalaus osana kokonaistaideteosta

1900-luvun taitteessa hallitsevana tyylinä Euroopassa oli art nouveau, joka muotoutui jo 1800-luvun puolivälissä virinneiden ideoiden pohjalta. Art nouveau kehittyi aluksi useissa keskuksissa saaden eri maissa erilaisen nimen jugendista sesessionismiin sekä omanlaisensa ilmeen. Tähän ilmeeseen vaikuttivat paikalliset arkkitehdit ja tapa, jolla tyyli sulautui kansalliseen tai jonkin kaupungin aikaisempaan arkkitehtuuriin ja perinteisiin.¹⁰⁴ Aikaisemmin jokin historiallinen tyyli oli ollut suunnittelun lähtökohta, mutta art nouveau -kauden arkkitehdit halusivat irtautua menneisyyden painolastista. Suunnittelun lähtökohdaksi tuli taiteellinen rehellisyys, sen tuli olla vapaata ja tarkoituksenmukaista, yksilöllistä ja kekseliästä. Käytännössä suunnittelu oli täynnä kompromisseja, ja historiallisen arkkitehtuurin muotoaiheet säilyivät käytössä pitkään. Yhtenä innoittajana oli keskiajan muotokieli, niin romaaninen kuin goottilainenkin,

¹⁰¹ Lehtonen 1992, 8–20, 44–80. JYTH; Anttila 2006, 26.

¹⁰² Anttila 2006, 28, 31.

¹⁰³ Anttila 2006, 28–29; Harjunpää 1998, 43; Runeberg 1955, 91, 93.

¹⁰⁴ Wäre 1989, 120. Ritva Wäre suosittelee termin art nouveau käyttöä Suomessa yleiseksi tulleen jugendin sijaan, jos ei haluta viitata nimenomaan saksalaiseen jugendiin. Sitä puoltavat sekä aikalaisten että yleistyvä kansainvälinen käytäntö. Wäre 1989, 120; Helsingissä säilynyt 600 jugendrakennusta. HS 3.3.2005, C 10.

joten tavallaan *art nouveau* jatkoi uusgotiikkaa.¹⁰⁵ Japanilaiseen taiteeseen päästiin Euroopassa tutustumaan 1860-luvulta lähtien. Esimerkiksi Lontoon maailmannäyttelyssä vuonna 1862 oli esillä japanilaista taidetta, ja se vaikutti hyvin voimakkaasti myös lasimaalauksiin. Japanilaisten piirrosten viivankäyttö, epäsymmetrisyys, kaksiulotteisuus ja erityisesti niiden kasvit ja eläimet innostivat lasimaalareita. Luonto koettiin uudeksi ja kiinnostavaksi inspiraation lähteeksi ja sitä tarkkailemalla pyrittiin uudistamaan muotokieltä.¹⁰⁶

Englanti oli keskeinen teoreettisten virikkeiden antaja vuosisadan vaihteessa. John Ruskinin tekstit olivat levinneet laajalti, ja monet taiteilijat seurasivat William Morrisin esimerkkiä laajentaen tuotantoaan useille taidekäsityön aloille. Yksi Morrisin ja Arts and Crafts -liikkeen keskeisistä ajatuksista oli taiteen demokratisoiminen. Taide oli saatava jokaisen kansalaisen ulottuville korkeatasoisen taidekäsityön muodossa, sillä esteettiset kokemukset jalostivat ihmistä henkisesti ja vaikuttivat näin koko yhteiskunnan hyväksi. Arkkitehtikeskusteluissa painotettiin suunnittelijan sosiaalisia velvoitteita ja vaadittiin kokonaisvaltaista suunnittelua, kokonaistaideteosta. Esteettisen kokonaisilmeen luomiseen tarvittiin kaikkea visuaalista taidetta maalaustaiteesta taidekäsityöhön. Vuosisadanvaihteen arkkitehdit suunnittelivat usein kaiken itse huonekaluja ja sisustustekstiilejä myöten. Kokonaisuuden ja taiteellisen puolen korostuminen toi töitä laajalle käsityöläisten joukolle. Rakennuksissa koristeltiin lähes kaikki pinnat jollain tavoin. Seinä- ja lasimaalaukset, koristellut laatat, uunit ja takat tekivät interiööristä elävän ja värikkään. Myös aivan pieniin yksityiskohtiin, kuten ovenkahvoihin ja naulakoihin lisättiin tyyliin sopivia koristeita, ornamentteja tai luonto- ja kasviaiheita. Värit ja lämmin tunnelma koettiin interiöörissä tärkeiksi.¹⁰⁷ *Art nouveau* oli taidekäsityön ja koristetaiteen kukoistuksen aikaa Euroopassa. Samalla eri taidelajien arvohierarkiaa pyrittiin häivyttämään. Ajatus taiteiden yhdenvertaisuudesta otettiin innostuneesti vastaan. Arkkitehtuurin rinnalle yhtä tärkeinä kokonaistaideteoksen orgaanisina osina nostettiin sisustusarkkitehtuuri sekä taidekäsityö. Tämä näkyi nopeasti myös taidenäyttelyissä, joissa taidekäsitöitä asetettiin esille maalausten ja veistosten kanssa.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Wäre 1989, 117; Ringbom 1998c, 231; Koho 2000, 8, 12; Moorhouse & Carapetian & Ahtola-Moorhouse 2002, 10–11, 22.

¹⁰⁶ Brisac 1986, 157; Ringbom 1998c, 231–232.

¹⁰⁷ Runeberg 1975, 5–6, 34; Hoffmann 1989, 27–28. ÅAKI; Moorhouse & Carapetian & Ahtola-Moorhouse 2002, 44.

¹⁰⁸ Hoffmann 1989, 28–29. ÅAKI; Hanka 1995, 34; Brisac 1986, 159.

Arkkitehtuuri- ja taidelehdet olivat tärkeä informaatioväylä ja uudet ideat levisivät niiden välityksellä nopeasti maasta toiseen. Arts and Crafts -liikkeelle ja art nouveau -taideilmiölle oli tunnusomaista tiedonvälityksen jopa aggressiivinen hyväksikäyttö. 1890-luvun aikana eri maissa perustettiin yhteensä noin sata taidelehteä, joiden avulla pyrittiin vaikuttamaan arkkitehtuurin ja taideteollisuuden kehittymiseen. Suomessa seurattiin englantilaisia taidelehtiä, joista *The Studio* oli tunnetuin, mutta yhtä tärkeitä olivat saksalaiset ja itävaltalaiset lehdet.¹⁰⁹ Lisäksi kansalliset ja kansainväliset näyttelyt antoivat virikkeitä sekä teknistä ja taiteellista oppia monella taiteenalalla. 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla säännöllisesti pidetyt maailmannäyttelyt antoivat myös lasimaalareille mahdollisuuden vertailla teoksiaan eri maista tulleiden näyttelleasettajien joukossa. Lasimaalauksille oli näissä näyttelyissä varattu osasto kaunotaiteiden (Fine Arts) yhteydestä. Usein lasimaalauksia esiteltiin osana paviljonkien arkkitehtuuria. Näyttelyistä saadut virikkeet ja uudenlaiset rakenteelliset ratkaisut, erityisesti raudan ja lasin yhdistäminen, vauhdittivat lasimaalauksen profaania käyttöä. 1800-luvun loppua kohden lasimaalaukset tulivat julkisissa rakennuksissa ja yksityisissä kodeissa yhä suosituimmaksi. Sälden mukaan lasimaalaukset kehittyivät art nouveau -kaudella juuri profaanilla alueella. Ne olivat tärkeä osa muun muassa pankkien, ravintoloiden, hotellien ja teattereiden interiöörejä. Taiteen demokratisointipyrkimys ja arkipäivän estetisointi näkyi erityisesti asuintalojen rappukäytävien ja huoneistojen koristamisena. Huonekalut ja valaisimet saivat myös koristeikseen lasimaalauksia.¹¹⁰

Art nouveaun aikana oli hyvin tavallista käyttää mosaiikkimaista tekniikkaa eli lasimaalaus koottiin maalaamattomista värillisistä lasinpalasista lyijykiskojen avulla. Tyypillistä oli myös kaksiulotteisuus aiheen käsittelyssä ja yksinkertainen muotokieli. 1890-luvun maalaustaiteen syntetismi voimakkaine ääriviivoineen ja selkeine väripintoineen muistutti tyylillisesti lasimaalauksia. Aiheiden kirjo oli laaja, mutta kasviaiheet ja ornamenttisommitelmat olivat käytetyimpiä. Esimerkiksi wieniläisissä jugendikkunoissa yleisimpiä olivat kukka-aiheet yhdistettyinä geometrisiin sommitelmiin. Lisäksi esiintyi maisemia, eläin- ja figuuriaiheita sekä historiallisia aiheita. Sakraalit aiheet muissa rakennuksissa kuin kirkoissa olivat hyvin harvinaisia. Varsinaisia uutuuksia olivat amerikkalaisen Louis Comfort Tiffanyn (1848–1933) kehittälemät iridisoitu ja opalisoiva lasi sekä Favrile, joka oli useasta kerroksesta

¹⁰⁹ Wäre 1989, 117, 119; Koho 2000, 23; Moorhouse & Carapetian & Ahtola-Moorhouse 2002, 22–23.

¹¹⁰ Brisac 1986, 157–159; Kristan 1995, 20–22; Sälde 1988, 51; Runeberg 1975, 74.

yhteen puristettua lasia. Opalisoiva ja iridisoitu lasi esiteltiin jo vuonna 1878 Pariisin maailmannäyttelyssä. Tiffany käytti uusia lasityyppejä muun muassa maljakoihin, lamppeihin ja ikkunoihin. Tiffanyn ja hänen maanmiehensä John La Fargen (1835–1910) ikkunat saavuttivat eniten huomiota Euroopassa vuosisadan vaihteessa.¹¹¹ Uudistuminen ei koskenut samalla tavalla kirkollisia lasimaalauksia, sillä papistolla ja seurakunnilla oli usein konservatiivinen näkemys oman kirkkonsa taiteellisesta asusta.¹¹²

Brisac nostaa esille neljä eurooppalaista arkkitehtiä, jotka saivat lasimaalauksen kukoistamaan art nouveau -kaudella: katalonialainen Antoni Gaudí (1852–1926), skotlantilainen Charles Rennie Macintosh (1868–1928), ranskalainen Hector Guimard (1867–1942) ja belgialainen Victor Horta (1861–1947). Heidän rakennuksissaan lasimaalaukset saavuttivat jälleen monumentaalisen aseman ja arvovallan. Vaikka näiden arkkitehtien töihin vaikuttivat samat ideat ja tavoitteet, ovat lopputulokset hyvin erilaisia Macintoshin ikkunoiden lähes abstraktista niukkuudesta Hortan ylelliseen koristeellisuuteen. Gaudín puoliabstraktit lasimaalaukset Santa María de Cervellon kryptassa (1898–1914) (Kuva 3) viitoittivat tulevaa kehitystä selkeillä muodoillaan ja valon vaikutuksen huomioimisella.¹¹³ Art nouveaun huippukausi Euroopassa oli lyhyt ja intensiivinen, sillä se kesti vain noin vuosikymmenen. Vuoden 1905 paikkeilla alkoi asteittainen paluu klassismiin, kun taidekauden ekspressiivisin ja dekoratiivisin vaihe jäi taakse.¹¹⁴

Koristeelliset lasimaalaukset alkoivat 1900-luvun alun Ruotsissakin tulla suosituiksi julkisissa rakennuksissa ja yksityisissä kodeissa. Oli syntynyt taiteilijatyyppejä, joka oli kiinnostunut mitteleämään taitojaan monilla taiteen aloilla ja kokeilemaan erilaisia materiaaleja. Lasimaalauksen parissa työskennellessään he useimmiten tekivät kartongin ikkunaa varten, mutta jättivät käytännön työn lasimaalauksien tehtäväksi. Toisaalta on esimerkkejä taiteilijoista, joiden tuotanto keskittyi suurelta osin uskonnolliseen taiteeseen ja lasimaalauksiin kuten Olle Hjortzberg (1872–1959), Einar Forseth (1892–1988) ja Hugo Gehlin (1889–1953).¹¹⁵ Vuosisadan vaihteessa Ruotsissa

¹¹¹ Brisac 1986, 162; Hoffmann 1989, 36. ÅAKI; Schmucker 1995, 54–126.

¹¹² Sälde 1988, 51.

¹¹³ Brisac 1986, 159.

Santa María de Cervellon krypta on osa Gaudín valmistumatonta kirkkoa Barcelonassa, jonka Eusebi Güell (1846–1918) tilasi tekstiilitehtaansa työntekijöiden muodostamalle yhdyskunnalle.

¹¹⁴ Wäre 1989, 123; Koho 2000, 28; Hoffmann 1989, 30. ÅAKI.

¹¹⁵ Sälde 1988, 95–96, 99–100; Lundberg 1984, 127–131.

vaikutti voimakkaasti liturginen liike, jonka uudistamispyrkimykset rantautuivat Saksasta, Ranskasta ja Englannista. Tärkeänä välittäjähahmona toimi Nathan Söderblom (1866–1931). Ensisijaisesti liikkeen tarkoituksena oli jumalanpalveluksen uudistaminen kirkon elämän ja toiminnan keskuksiksi. Ruotsissa uudistusliike vaikutti niin sanottuun nuorkirkkoliikkeeseen, jonka keskus oli Uppsalassa. Nuorkirkkoliikkeessä oli pyrkimyksenä herättää rakkautta oman maan jumalanpalvelusta kohtaan samalla sitä uudistaen. Liturgisen uudistuksen ohella heräsi kiinnostus kirkollisen taiteen uudistamiseen. Lundbergin mukaan erityisesti lasimaalaus oli taiteenala, jota alettiin arvostaa. Kansainväliset impulssit johtivat puolestaan vaatimuksiin lasimaalausten korkeasta taiteellisesta tasosta ja yksilöllisyydestä.¹¹⁶

Art nouveauta on luonnehdittu valoisaksi optimismin ajaksi, mutta Suomen ylle heitti pimeän varjon vuoden 1899 helmikuun manifesti ja venäläinen sortopolitiikka. Arkkitehtuurin ja taiteiden tuli tässä tilanteessa toimia kansallisen erityislaadun korostajana. Niiden tuli vahvistaa kansalaisten uskoa omaan kulttuuriseen voimaan ja omien juurien syvyyteen.¹¹⁷ Hyvin pian 1900-luvun vaihteen jälkeen Suomessa alettiin kirjoittaa arkkitehtuurin uuden suunnan nopeasta läpimurrosta. Yhteydet ulkomaiseen arkkitehtuuriin olivat niin läheiset, ettei ajallista viivettä muihin Euroopan maihin juuri ollut. Aikalaiset kirjoittivat noin 1897–1900 tapahtuneesta suunnanmuutoksesta, mutta se ei päde aivan kaikkeen rakentamiseen. Vanhempaa tyyliarkkitehtuuria käytettiin verraten joustavasti, ja sitä kehitettiin edelleen. Pohjakaavoissa, julkisivujen aukotuksissa tai materiaalivalinnoissa saatettiin noudattaa vapaampaa suunnittelua. Uuden suunnan sisällä vuorottelivat romanttinen ja rationaalinen painotus. Romanttiseen painotukseen liittyi historiallinen asennoituminen kansalliseen menneisyyteen, yksilöllisen ja kansallisen korostaminen. Tätä suuntautumista nimitetään kansallisromanttiseksi, vaikka se sekä ideana että muodon tasolla kehittyi tiiviissä yhteydessä kansainväliseen arkkitehtuurikehitykseen, art nouveahun. Wäre painottaa, ettei kansallisromantiikkaa ja art nouveauta tule käsittää toisiaan poissulkevinä tyyleinä vaan suuntauksina, jotka vaikuttivat yhtä aikaa. Perustana olivat Suomen keskiajan rikas rakennusperintö kirkkoineen ja linnoineen sekä pohjalainen ja karjalainen puuarkkitehtuuri. Karelianistisen arkkitehtuurin venäläis-bysanttilaiset

¹¹⁶ Lundberg 1984, 124–127; Kotila 2000, 119, 127; Sälde 1988, 96.

Nathan Söderblom toimi Uppsalan arkkipiispana vuodesta 1914 lähtien aina kuolemaansa saakka.

¹¹⁷ Ringbom 1998c, 231; Runeberg 1975, 6.

juuret alettiin vuosisadanvaihteen jälkeen tiedostaa aiempaa selvemmin ja itäistä hirsiaarkkitehtuuria alettiin vieroksua. Arkkitehtejä alkoi kiinnostaa klassismin sävyttämä ja sileitä pintoja suosiva wieniläisjugend.¹¹⁸

Vuosien 1890–1914 välillä Suomessa rakennettiin noin kuusikymmentä kirkkoa palaneiden, huonokuntoisten tai liian ahtaiksi käyneiden kirkkojen tilalle. Myös uusia yhdyskuntia tai kaupunginosia varten tarvittiin kirkkoja. Kauden tuotteliain kirkkoarkkitehti Josef Stenbäck (1854–1929) suunnitteli puolet tänä aikana rakennetuista kirkoista. Uudistukset kirkkoarkkitehtuurissa lähtivät osittain kirkon piiristä. Jo aiemmin uusgotiikka oli nostettu suositteluksi tyyliksi protestanttiseen kirkkorakennukseen, ja se hallitsi suunnittelua pitkälle vuosisadan vaihteeseen. Gotiikkaa alettiin vähitellen käsitellä yhä vapaammin. Kirkkojen suunnitteluperiaatteissa tapahtui muutoksia, jotka koskivat muun muassa tilajäsentelyä, rakennusmateriaaleja ja muotoaiheita. Ulkoarkkitehtuurin olennaisin uusi piirre oli epäsymmetrisyys. Art nouveau vaikutti vahvasti kirkkojen arkkitehtuuriin ja antoi myös kuvataiteelle uuden aseman kirkon sisätilassa.¹¹⁹ Ajankohdan mielenkiintoisimmat lasimaalaukset ovat Turun Mikaelinkirkossa (1899–1904) ja Tampereen Johanneksen kirkossa (1902–1907) eli nykyisessä tuomiokirkossa. Molemmat kirkot ovat Lars Soncin (1870–1956) suunnittelemat. Tuomiokirkkoa on myöhemmin pidetty keskeisenä esimerkkinä vuosisadan vaihteen kokonaistaideteoksesta. Siinä toteutui 1800-luvun lopun uudistusohjelman tärkeä periaate: halu korostaa käsityöläismäistä viimeisteltyä laatua ja tehdä rakennuksesta ainutkertainen, yksilöllinen luomus.¹²⁰

Turun Mikaelinkirkon kuoriin Sonck suunnitteli tummat lasimaalaukset raamatullisin aihein. Lehtereiden ikkunoista oli tarkoitus tehdä yksinkertaiset uusgottilaiseen tyyliin. Toteutuksesta tuli kuitenkin erilainen. Lehtereiden ikkunoista ja myöhemmin myös kuorin ikkunoista järjestettiin tarjouskilpailu, jonka voitti Willy Baer (1875–1961). Hän vastasi Mikaelinkirkon lasimaalausten teknisestä toteutuksesta. Myöhemmin on oletettu, että myös niiden taiteellinen suunnittelu olisi Baerin käsialaa. Taiteilijan luonnoksissa on aiheita, jotka muistuttavat hyvin paljon kirkon toteutuneita ikkunoita. Kaiken kaikkiaan Mikaelinkirkkoon tuli huomattava määrä lasimaalauksia.

¹¹⁸ Wäre 1989, 117, 120–122; Ringbom 1998c, 231–234.

¹¹⁹ Wäre 1989, 125–126; Valkonen 1987, 70.

¹²⁰ Wäre 1989, 127–130; Ringbom 1998c, 234–235.

Kuorin ja lehtereiden ikkunoiden lisäksi lehtereiden alapuolella olevat ikkunat, pääsisäänkäynnin yläpuolella oleva ruusuikkuna sekä lukuisat ikkunat kirkkosalin ulkopuolella koristeltiin lasimaalauksin. Aiheet vaihtelivat ornamentaalisisista puu- ja ruusuaiheista hyvin pitkälle tyyliteltyihin kasviaiheisiin. Kuorin ikkunoiden toteutunut maisema-aihe oli poikkeuksellisen moderni koko Eurooppaa ajatellen. Hoikkarunkoiset männyt muodostivat suomalaisen metsän, jonka puut piirtyivät taivaan sineä vasten. Aihe voidaan yhdistää art nouveau luonnosta haettuun inspiraatioon tai kansallisromanttiseen kotoisten aiheiden etsintään, mutta myös uskonnolliseen ilmaisuun, jossa Jumalan luomistyö tulee esille luonnossa. Valitettavasti kuorin ikkunat särkyivät talvisodan pommituksissa. Vuonna 1953 paljastettiin Hilka Toivolan (1909–2002) lasimaalaukset, joiden aiheena on *Hyvä Paimen*.¹²¹ Mikaelinkirkon kuorin ensimmäinen lasimaalaus voidaan rinnastaa myös Tiffanyn tuotantoon. Hän asetti vuonna 1890 näytteille yhden hienoimmista lasimaalauksistaan *Four Seasons*. Siinä jokainen vuodenaika on esitetty symbolista maisemaa käyttäen. Tiffanyn maisema-aiheiset lasimaalaukset olivat hyvin suosittuja profaaneissa rakennuksissa, mutta kirkoissa ne eivät saavuttaneet menestystä. Amerikkalaiset, aivan kuten eurooppalaiset, pitivät parempina tyypillisiä Raamatusta poimittuja aiheita. Kului paljon aikaa saada ihmiset vakuuttuneiksi maisema-aiheen symbolisesta ja uskonnollisesta arvosta sakraalirakennuksissa.¹²²

Tampereen tuomiokirkkoon oli alun perin kaavailtu yksinkertaista koristelua, jonka piti rajoittua pääasiassa kuoriin. Lasimaalauksia arkkitehti Sonck ei ajatellut kuin kuorin ikkunaan, muihin oli tarkoitus laittaa yksiväristä katedraalilasia lyijylasituksin ilman koristesommitelmia. Peruskiven muuraustilaisuuden jälkeen huhtikuussa 1903 Sonck kuitenkin ehdotti kirkkoon laajempaa koristelua ja freskomaalauksia. Vuoden 1904 alussa käännyttiin Magnus Enckellin (1870–1925) ja Hugo Simbergin (1873–1917) puoleen. Taiteilijoiden työlle ei asetettu minkäänlaisia ehtoja tai vaatimuksia. Työnjaosta taiteilijat sopivat siten, että Simberg suunnitteli kirkon yleiskoristelun ja Enckell huolehti kuorista. Tuomiokirkossa on paljon erikokoisia ja -muotoisia ikkunoita, joihin Simbergin huomio kiinnittyi. Suurimmat ovat lehterikerroksen kuusi ikkunaa, mutta muuallakin kirkkosalissa sekä sakaristossa ja eteistiloissa niitä on runsaasti. Lehterin ikkunoiden aiheet ovat Raamatusta, mutta niiden esitystapa on

¹²¹ Hoffmann 1989, 63–73. ÅAKI; Christian Hoffmann, luento 16.3.2000; Kurth 1997, 45–48. TYTH. Willy Baerin vaiheista ja tuotannosta ks. Hoffmann 1989. ÅAKI.

¹²² Brisac 1986, 162.

vertauskuvallinen: *Pyhän Hengen kyyhkynen, Elämänpuu tai Palava pensas, Herra, armon aurinko, Sydänverellään poikasiaan ruokkiva pelikaani* sekä Johanneksen Ilmestyskirjasta kaksi ikkunaa aiheinaan *Apokalyptiset ratsastajat*. Kuorin ikkunan kuva-aiheen on suunnitellut Enckell. Alttarifreskon yläpuolella olevassa ikkunassa on punaisella pohjalla valkoinen risti, jonka keskustaa ympäröi musta orjantappuraseppelä. Se on ristiinnaulitun Kristuksen vertauskuva ja samalla kirkon symbolinen krusifiksi. Teosten toteutuksesta vastasi helsinkiläinen Carl Slotten (1878–1946) liike vuonna 1906. Liikkeen lyijylasimestarina toimi tuohon aikaan Karl Gottfrid Bergholm (1882–1954). Ikkunat on valmistettu mosaiikkimaisesti kokoamalla rosoisesta katedraalilasista.¹²³

Vuodesta 1895 eli suomalaisen art nouveau kukoistuskauden alusta Suomen itsenäistymiseen hankittiin lasimaalauksia noin kahteenkymmeneenviiteen evankelisluterilaiseen kirkkoon. Niistä ainakin kuuden kirkon lasimaalaukset olivat ulkomailta, esimerkiksi Iitin kirkkoon hankittiin perusteellisen korjauksen yhteydessä vuonna 1913–1914 alttariseinälle lasimaalaukset Italiasta (Kuva 4).¹²⁴ Lähes puolet näistä lasimaalauksista on arkkitehtien tai taiteilijoiden suunnittelemia. Erik Kruskopfin mukaan kuvataiteilijoiden suhtautuminen taideteollisuuteen oli suhteellisen viileää ennen 1890-luvun uusia virtauksia, mutta arkkitehdit joutuivat luonnollisista syistä enemmän tekemisiin sisustukseen ja koristeluun liittyvien tehtävien kanssa.¹²⁵ Lasimaalausten kohdalla tämä suhtautumistapa näkyy edelleen 1900-luvun alkupuolella, sillä vain kolmen kirkon lasimaalaukset ovat nimenomaan taiteilijoiden nimissä edellä mainitulla ajanjaksolla. Neljässä kirkossa lasimaalauksen suunnittelijaksi ja tekijäksi voidaan nimetä muotoilija. Viiden kirkon lasimaalaukset ovat vielä tunnistamattomien tekijöiden töitä. Ulkomailta tuodut lasimaalaukset ovat figuurisommitelmia, aiheina ristiinnaulittu tai enkeleitä sekä vertauskuvallisia aiheita. Kotimaiset lasimaalaukset ovat pääosin ornamenttisommitelmia tai vertauskuvallisia aiheita, kuten risti, orjantappurakruunu, kyyhkynen, alfa ja omega. Figuuriaiheita on vain muutama, esimerkiksi Ilmari Launiksen (1881–1955) Sauvon Karunan kirkon kuori-ikkunoiden lasimaalausryhmä, jossa keskellä on ristiinnaulittu, sen oikealla puolella leipää kannattava enkeli ja vasemmalla puolella kalkkia kannattava enkeli sekä

¹²³ Kivinen 1982, 100–101, 104–107; Kivinen 1986, 74–75, 116–121, 139–142.

¹²⁴ Tässä mainituilla kuudella kirkolla tarkoitetaan Oulun tuomiokirkkoa, Kotkan, Hangon, Iitin, Hartolan ja Loviisan kirkkoja. Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; Iitin seurakunta 1539–, Iitin kirkko 1693–, 1998; Harjunpää 1998, 43; Runeberg 1955, 91.

¹²⁵ Kruskopf 1989, 61.

Willy Baerin Maskun kirkon alttariseinällä sijaitseva *Enkelien ilmestyminen paimenille*.¹²⁶

Salomo Wuorion maalausliike Helsingissä oli Suomessa ensimmäinen lasimaalauksia valmistava yritys. Liike oli perustettu jo 1890, mutta sen toiminta laajeni vuosikymmenen lopulla perinteisten rakennus- ja koristemaalauksien ulkopuolelle. Liikkeen kautta Suomeen välittyi uutuuksia, kuten lasin syövytys, etsaus ja kilpien maalaus lasille. Kilpi- ja lasitöitä varten oli oma ateljee. Siitä vastasi ruotsalaissyntyinen Hugo Lindqvist (k. 1945), jonka Wuorio kutsui Tukholmasta Helsinkiin vuonna 1898. Lasimaalausosaston toiminta aloitettiin vuosi tämän jälkeen. Monet liikkeessä toimineista oppipojista perustivat myöhemmin oman liikkeen. Salomo Wuorio osasi ennakoida uudet muotivirtaukset, ja kaukonäköisesti hän laajensi liikkeensä toimialaa voidakseen vastata muuttuneeseen kysyntään. Erityisesti lasimaalaukset saavuttivat valtavan suosion. Usein ne tehtiin lyijylasituksina. Ateljeessa toteutettiin lukuisia maamme eturivin taiteilijoiden tai arkkitehtien suunnittelemaa lasimaalauksia, pääasiassa julkisiin ja asuinrakennuksiin. Näistä esimerkkeinä ovat Eliel Saarisen (1873–1950) Kansallisteatterin lämpiön lasimaalaus vuodelta 1902, Albert Edelfeltin (1854–1905) Uusmaalaisten osakuntataloon suunnittelema lasimaalaus vuodelta 1903 ja samalta vuodelta Werner Thomén (1878–1953) vakuutusyhtiö Sampon rakennuksen porraskäytävän lasimaalaus. Wuorion liike toimitti lasimaalaukset myös lukuisiin arkkitehtikolmikoon Gesellius, Lindgren, Saarinen suunnittelemiin rakennuksiin, kuten Pohjolan taloon, Suur-Merijoen kartanoon, Päivälehdin toimi- ja asuintaloon ja niin edelleen. Lasimaalauksia valmistettiin myös yksityishenkilöiden tilauksesta.¹²⁷ 1900-luvun taitteessa ja ainakin vielä ensimmäisellä vuosikymmenellä lasimaalauksia laitettiin enemmän asuinrakennuksiin ja muihin julkisiin rakennuksiin kuin kirkkoihin. Art nouveau -kauden jälkeen tilanne tasaantui, ja lasimaalaukset alettiin kokea leimallisemmin kirkkotaiteen osaksi.

¹²⁶ Lasimaalauksien tiedosto, 2000. JYTH.

¹²⁷ Tarjanne 1998, 32, 70–76; Långhjelm 1951, 39–40, 45, 89.

3. JÄRJESTÄYTYMISEN AIKA JA TAIDETEOLLISUUDEN ARVOSTUS

3.1. Taideteollisuus järjestäytyy

Suomen talous- ja yhteiskuntaelämässä 1870-luku oli ennennäkemättömän vilkasta aikaa. Silloin tapahtui paljon myös taideteollisuuden ja käsityön alalla vilkkaassa kansainvälisessä vuorovaikutuksessa. Suomen Taideteollisuusyhdistys sen koulu ja museo olivat keskeisiä vaikuttajia, ja niiden toiminta liittyi tiiviisti muihin käsityöalan ja taiteenkin pyrkimyksiin.¹²⁸ Taiteen ja teollisuuden taonta taideteollisuudeksi ajoittuu juuri tähän kehitys- ja murroskauteen. Vuonna 1861 säädetty elinkeinovapaus mahdollisti uudenlaisen taloudellisen ja yrittämisen vapauden. Keskiajalta juontuva ammattikuntalaitoksen purku aloitettiin vuodesta 1866 lähtien. Käsityöammattilaisten määrää, sijoittumista ja osaamisen valvontaa säädellyt järjestelmä hajosi, mikä merkitsi samalla osaamis pohjan rapautumista. Useissa Euroopan maissa oli huomattu, että ammattikuntien lakkauttamisen myötä syntyneellä tyhjiöllä alkoi olla haitallisia vaikutuksia tuotteiden laatuun. Ammattimiehille ja tehdastyöläisille oli ruvettu järjestämään koulutusta.¹²⁹

Suomessa oli jo ennen 1800-luvun puoliväliä keskusteltu käsityö- ja tehdastuotteiden tason nostamisesta. Maailmalla keskustelua oli käyty jo useita vuosikymmeniä, eli niin kauan kuin moderni massatuotanto oli ollut olemassa ja teollisuusnäyttelyitä oli järjestetty. Useiden 1840-luvun alun talouspoliittisten uudistusten ansiosta Suomen teollisuus virkosi, ja uusia tehtaita perustettiin. Samalla perustettiin eri puolille maata sunnuntaiveistokouluja työläisten ja käsityöläisten ammattitaidon kohottamiseksi ja täydentämiseksi. Toimenpiteet eivät kuitenkaan riittäneet, mikä todettiin sanomalehdistössä. Sanomalehtikeskusteluissa puhuttiin varsinaisen veistokoulun perustamisesta Ruotsissa vuonna 1844 aloittaneen veistokoulun mallin mukaan. Veistokoulu pysyi keskusteluissa, ja vuonna 1856 Fredrik Cygnaeus (1807–81) esitti Taideyhdistyksen kokouksessa taidekoulun perustamista Helsinkiin. Hänen ehdotuksessaan taideakatemia jakautui kahteen osaan, toinen taiteilijoille, toinen arkkitehteille, käsityöläisille ja teollisuudenharjoittajille.¹³⁰

¹²⁸ Smeds 1996, 133; Smeds 1999, 64; Suhonen 2000, 32–33.

¹²⁹ Korvenmaa 1999, 13; Smeds 1999, 54.

¹³⁰ Smeds 1999, 53–54, 59–60.

Veistokoulun välttämättömyys tuli selväksi viimeistään tarkasteltaessa Suomen teollisuuden ja manufaktuurien jokseenkin heikkoja esiintymisiä teollisuusnäyttelyissä. Euroopassa teollisuus- ja kulutustavaranäyttelyt olivat tulleet merkittäviksi foorumeiksi, joissa omia tuotteita verrattiin muiden maiden saavutuksiin. Suomalaiset yrittäjät esittelivät tuotteitaan ensin Venäjän näyttelyissä, ja sen jälkeen kansainvälisissä näyttelyissä Venäjän osaston yhteydessä.¹³¹ Vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyn jälkeen Euroopan valtasi taideteollisuus- ja näyttelykuume, jota voidaan pitää lähes poliittisia liikkeitä vastaavana. Kerstin Smeds muistuttaa, että suomalaisilla teollisuus- ja taideteollisuusaktivisteilla oli koko 1800-luvun ajan tiiviit kansainväliset yhteydet, ja uusimpiin eurooppalaisiin virtauksiin reagoitiin herkästi. Taideteollisuuden kehitys kulki käsi kädessä aikansa näyttelyaatteen kanssa. Suomen ensimmäiset laajemmat esiintymiset ulkomailla, Tukholman teollisuusnäyttelyssä vuonna 1866 ja Pietarin näyttelyssä vuonna 1870, olivat osoittaneet, että Suomen oli parannettava teollisuutta ja koulutusta, mikäli haluttiin kilpailla tasavertaisesti ”kansakuntana muiden kansakuntien joukossa” estetiikan professori Carl Gustaf Estlanderin (1834–1910) sanoin ilmaistuna.¹³²

Suomen taide- ja kulttuurielämän 1800-luvun lopun voimahahmo Estlander julkaisi vuonna 1871 pamfletin *Den finska konstens och industrins utveckling hittills och hädanefter*. Siinä hän tarkasteli ja kommentoi sekä yhteiskuntaelämää yleensä että taidetta ja teollisuutta meillä ja muualla. Erityisesti hän korosti käsityötaidon säilymisen merkitystä teollistumisesta huolimatta, ja painotti taiteen käytännöllistä tehtävää yhteiskunnassa. Estlander totesi, että maan tehdasteollisuuden tuotannon arvo oli kyllä noussut ja työntekijöiden lukumäärä lisääntynyt, mutta silti teollisuus polki paikoillaan. Tämä koski varsinkin teollisuudenaloja, jotka edellyttivät taiteellista valmiutta ja makua: maalatun ja hiotun lasin valmistusta, valutoita, koriteoksia, leikkikaluja ynnä muita.¹³³ Estlander halusi rakentaa taiteen ja teollisuuden välille liiton, josta molemmat hyötyisivät. Hänen kuvauksessaan taiteen ja teollisuuden rakennelmassa perustuksen muodostivat käsityö ja teollisuus, korkeimpana olivat vapaat kuvataiteet. Pamfletissaan Estlander jakoi teollisuuden kolmeen kategoriaan, joista ensimmäinen hyötyi taiteesta eniten, toinen vain vähän ja kolmas ei lainkaan. Lähimmäksi taidetta eli ykkösluokkaan hän sijoitti muun muassa koriste- ja

¹³¹ Smeds 1999, 60; Suhonen 2000, 9; Kruskopf 1989, 33.

¹³² Smeds 1999, 54, 60.

¹³³ Kruskopf 1989, 34; Suhonen 2000, 32–33.

lasimaalauksen sekä ornamenttikuvanveiston, jotka olivat ajan arkkitehtuurissa tärkeitä. Toiseen luokkaan kuuluivat sellaiset suuret teollisuuslaitokset, joista myöhemmin tuli taideteollisuuden keskeistä aluetta, kuten lasi-, posliini- ja metalliteollisuus sekä huonekalu- ja tapettitehtaat. Tekstiiliteollisuus jäi jaossa kokonaan taiteen ulkopuolelle. Taideteollisuus ei merkinnyt 1870-luvulla vielä samoja asioita, kuin se tuli merkitsemään myöhemmin.¹³⁴ Alusta pitäen käsite taideteollisuus herätti keskusteluja siitä, kumpi sanaparin osa on tärkeämpi ja mitä teollisuuden taiteellistaminen voi olla. Pekka Korvenmaa kirjoittaa, että taideteollisuutta koskevan käsitteistön monimerkityksisyys ja selkiintymättömyys on pysyvä tekijä. Terminologia määritetty aina tilanteen ja tapauksen mukaisesti.¹³⁵

Jo ennen pamflettinsa ilmestymistä Estlander oli Taiteilijaseuran kokouksessa keväällä 1870 kertonut Tukholman veistokoulusta ja ehdottanut samanlaisen koulun perustamista Helsinkiin. Saman vuoden syyskuussa ryhdyttiin toimeen, opetussuunnitelma hyväksyttiin ja johtokunta valittiin. Veistokoulu aloitti toimintansa vapaaehtoisin opettajavoimin iltakouluna tammikuussa 1871.¹³⁶ Koulun esikuvat olivat Englannista ja Itävallasta, mutta sen opetusohjelma rakentui pääosin Tukholman veistokoulun mallin pohjalta. Estlanderin pamfletissaan esittämien näkemysten valossa selittyy se, että veistokoulu koulutti pitkään lähinnä arkkitehtuurissa ja rakennusten sisustustöissä kysytyjä koristeveistäjiä ja -maalareita sekä puuseppiä. Hänen ansiotaan oli, että taiteelliset aineet saivat painoa opetusohjelmassa alusta lähtien. Keskeistä Estlanderin ajatusmaailmassa olikin taiteen demokratisoiminen. Taiteilija ja käsityöläinen pidettiin silti erillään, vaikka ajatus ammatinhaarojen osittaisesta sulautumisesta tai ainakin niiden lähentymisestä oli läsnä.¹³⁷ Hänen motiiveissaan voidaan nähdä myös sosiaalinen näkökulma. Taiteellisen elementin yhdistäminen teollisuuteen merkitsi yksilöntyön arvonnousua, työmiehen mahdollisuutta selviytyä taistelussa pääomaa ja koneita vastaan.¹³⁸

Wienin maailmannäyttely vuonna 1873 oli erittäin tärkeä modernin taideteollisuuden kehityksen kannalta Euroopassa. Käsityötaidon ja taideteollisuuden arvostus alkoi nousta kaikkialla, ja samalla se yhdistettiin kansallisten tyylien kehittämiseen.

¹³⁴ Maunula 1989, 184–185.

¹³⁵ Korvenmaa 1999, 14–15.

¹³⁶ Kruskopf 1989, 35; Smeds 1999, 61.

¹³⁷ Maunula 1989, 185; Smeds 1999, 61, 63; Suhonen 2000, 34.

¹³⁸ Klinge 1977, 153.

Taideteollisuuden ja kotiteollisuuden harrastuksesta tuli kulttuurimaan merkki. Wienin näyttelyn yhteydessä syntyi ajatus, että Suomeen pitäisi hankkia peruskokoelma malliesineitä taideteollisuuden alalta. Esineet hankittiin Veistokoulun mallikokoelmaa ja museota varten. Estlander oli jälleen aloitteentekijänä, ja hänen jo 1860-luvulla esittämänsä ajatus taideteollisuusmuseon perustamisesta toteutui vihdoinkin 1874. Saman vuoden lokakuussa Veistokoulun tulevaisuus näytti epävarmalta. Koulun pelastamiseksi ja taideteollisuusmuseon tulevaisuuden turvaamiseksi perustettiin Suomen Taideteollisuusyhdistys vuonna 1875.¹³⁹

Estlander julkaisi toisen taideteollisen pamflettinsa *Vid konstflitens härdar* vuonna 1875. Siinä hän vauhditti jo aiemmin esittämänsä ajatusta tulevasta Ateneumin koulu- ja museotalosta. Estlanderille mieleinen malli oli eräänlainen taiteiden monitoimitalo. Ateneum toteutui Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja Suomen Taideyhdistyksen yhteisenä hankkeena, ja rakennus valmistui vuonna 1887. Hankkeesta paisui Suomen taide-elämässä mahtava kiista. Taiteilijat ja Taiteilijaseura vastustivat pontevasti yhteisen talon rakentamista. Ne väittivät taiteen ylevän luonteen ja tehtävän kärsivän, jos ne joutuisivat kosketuksiin ”alemmän” taideteollisuuden kanssa. Tilanne kuvastaa sitä rintamajakoa, joka sävytti koko taideteollisuuden järjestäytymisen vaiheita.¹⁴⁰ Taideteollisuusyhdistyksen perustivat liberaalit, kansainvälistymistä ja teollisuuden edistämistä kannattavat ruotsinkieliset piirit. Toista puolta edustivat suomenmieliset ja kansallisesti suuntautuneet talonpoikaisuuteen ja maaseutuun tukeutuvat fennomaanit. Fennomaanien idealismi sopi hyvin yhteen vanhan uskonnollisen perinteen kanssa. Molempien näkemysten kannattajat käsittivät oman ohjelmansa demokraattisuutta edistäväksi ja kansan sosiaalisia oloja kohottavaksi.¹⁴¹

Painokkaasti fennomaaneihin lukeutuva yhdistys oli vuonna 1879 perustettu Suomen Käsityön Ystävät. Innoittajana yhdistyksen perustamiselle toimivat ylioppilaiden kansatieteelliset kokoelmat, jotka olivat edustaneet suomalaista kulttuuria vuoden 1878 Pariisin maailmannäyttelyssä. Kokoelmat ja niihin liittyneet muut hankkeet kohdistivat sivistyneistön ja taiteilijoiden mielenkiinnon kansankulttuuriin. Aloitteen Suomen Käsityön Ystävien perustamiseksi teki Fanny Churberg (1845–92). Yhdistyksen tavoitteena oli suomalaisen käsityön edistäminen, ja sen jalostaminen isänmaalliseen ja

¹³⁹ Smeds 1996, 117, 122, 130–132, 159; Smeds 1999, 64–67; Kruskopf 1989, 37.

¹⁴⁰ Smeds 1999, 68–69; Maunula 1989, 185.

¹⁴¹ Maunula 1989, 185; Klinge 1977, 154–155.

taiteelliseen suuntaan. Suomalainen tyyli haluttiin luoda vastapainoksi ajan kansainvälisille virtauksille.¹⁴²

Suomen taideteollisuus oli 1890-luvun puoliväliin asti perinteistä kotiteollisuutta, mutta osittain kansainvälisten esikuvien jäljittelyä. Tilanne oli samankaltainen myös muualla Euroopassa. Gottfried Semperin (1809–79), Ruskinin ja Morrisin uusiin ajatuksiin perustuvat ja muotoilua muuttavat ideat ilmenivät taideteollisuudessa vasta 1800-luvun lopussa.¹⁴³ Veistokoulun, vuodesta 1885 lähtien Taideteollisuuskeskuskoulu, toimintaa määrittä 1870-luvulla keskustelut taiteen ja taideteollisuuden suhteesta sekä kysymys kansallisen tyylin kehittämisestä. Seuraavalla vuosikymmenellä alkoi sisäisen kehittämisen kausi. Estlanderin pyrkimys koski ammattitaidon kohottamista teollisuuden tarpeisiin, joten aluksi oppilaita ei valmennettu omaperäiseen työskentelyyn. Kiinnostus taideteollisuuteen näkyi 1900-luvun taitteessa Keskuskoulussa muun muassa organisaatiomuutoksena ja pyrkimyksenä karsia opetuksesta pois kaikki, mikä ei ollut keskeistä varsinaisessa taideteollisuusopetuksessa. Teollisuuden tarpeista ei enää juurikaan puhuttu. Keskuskoulun päämääräksi asetettiin ”taiteen soveltaminen elämän moninaisiin tarpeisiin”, ja kunnianhimoisten suunnitelmien toteuttamiseksi palkattiin koulun ensimmäiseksi taiteelliseksi johtajaksi Armas Lindgren (1874–1929) vuonna 1902. Lindgren toimi tehtävässä kymmenen vuotta. Hän toi opettajakuntaan sieltä ennen puuttuneet nuoren polven uudistusmieliset arkkitehdit ja taiteilijat. Lindgrenin opetus raivasi tietä eksklusivisemmalle taidekäsityölle. Hänen kiinnostuksensa kohdistui enemmän koriste- kuin hyötytaiteisiin. Samanlainen suuntaus oli nähtävissä Ruotsissa, Norjassa ja Tanskassa.¹⁴⁴

Koulun aloittaessa toimintansa opetusta annettiin yhdessätoista aineessa lähinnä arki-iltaisain ja sunnuntaisin. Vuosien kuluessa koulun organisaatiota muutettiin moneen kertaan, ja opetettavat aineet lisääntyivät. Lukuvuonna 1883–84 oppiaineita oli kahdeksantoista, 1914–15 oppiaineita oli kolmekymmentäkaksi ja lukuvuonna 1924–25 aineita oli jo neljäkymmentäyhdeksän. Lasimaalaus kuului opetusohjelmaan vuosina 1876–81. Se tuli ohjelmaan kesken lukuvuoden helmikuussa 1876. Opettajana toimi kevätlukukauden neiti A. Pettersson, ja kurssilla opiskeli kahdeksantoista oppilasta.

¹⁴² Maunula 1989, 185–187; Kruskopf 1989, 41–43.

¹⁴³ Kruskopf 1989, 63.

¹⁴⁴ Smeds 1999, 71, 80, 86, 90, 92; Maunula 1989, 196; Maunula 1990, 159.

Fanny Lundahl (myöhemmin Sundblad) tuli veistokoulun opettajaksi vuonna 1877, ja opetettavina aineina hänellä olivat kukka-, lasi- ja posliinimaalaus. Lukuvuonna 1879–80 opetusta annettiin myös päivisin posliini- ja kukkamaalauksessa sekä lasimaalauksessa. Lasimaalaus poistettiin lukujärjestyksestä Helsingin Taideteollisuusnäyttelyn jälkeen vuonna 1881. Tämän jälkeen sitä opetettiin osana kompositiopiirustusta. Opetuksessa oli 1890-luvulle asti vallitsevana suuntauksena yleinen koristeellisuus, varsinkin puutyössä, käsivara- ja ornamenttipiirustuksessa sekä posliini- ja lasimaalauksessa.¹⁴⁵ Veistokoulu osallistui vuoden 1878 Pariisin maailmannäyttelyyn ornamentti-, viivoitin- ja figuuripiirustuksin sekä posliini- ja lasimaalauksin.¹⁴⁶ Näiden lähteiden perusteella ei käy selville minkälaista lasimaalauksen opetus käytännössä oli – keskityttiinkö siinä lähinnä aiheiden sommitteluun, kartonkien valmistamiseen vai oliko oppilaille mahdollisuus myös harjoitella varsinaisten lasimaalausten tekoa. Eeva Maija Viljo on epäillyt, että kyseessä tuskin oli lasimaalaus sanan varsinaisessa merkityksessä. Hänen mukaansa pikemminkin harjoitettiin lasille maalaamista, joka saattoi olla lovileikkauksen tapainen muotiaine.¹⁴⁷

Vuosisadanvaihteen muotoiluideologia merkitsi muun muassa taideteollisuuden kohottamista arkkitehtuurin ja kuvataiteen kanssa samanarvoiseksi taiteenhaaraksi, ja sillä oli omat vaikutuksensa Taideteollisuuskeskuskoulun opetukseen. Lindgrenin tekemien koulutus uudistusten jälkeen koulun opetus tähtäsi ensi kertaa tietoisesti suunnittelijan ammattiin. Koulutusohjelman muuttaminen ja suunnittelijakoulutuksen keskittäminen Taideteollisuuskeskuskouluun liittyivät arkkitehtien intressipiiriin laajenemiseen, joka sai heidät 1890-luvulla kiinnostumaan sisustuksesta ja käyttöesineiden suunnittelusta. Vähitellen alkoi muotoutua erityinen ammattikunta tehtäväänään suunnitella tuotteita, jotka muut valmistivat. Merkittävimmät taideteollisuuden suunnittelijat olivat useimmilla aloilla pitkään arkkitehtejä. Ensimmäiset koulusta yksinomaan tähän ammattiin koulutetut suunnittelijat astuivat esiin vasta itsenäisyydenajan ensi vuosina. Uusi ammattikunta muotoili tuotteita teollisuudelle tai käsityöläisille, mutta vastavalmistuneiden suunnittelijoiden oli vaikea ansaita elantonsa ammatissa, johon heidät oli koulutettu. Erik Kruskopfin mukaan yhteiskunta ei ollut vielä kypsä syntyneeseen tilanteeseen. Taideteollisuuden

¹⁴⁵ Essen 1925, 8–9, 14, 22, 27–28, 115–116, 160–161; Smeds 1999, 76, 78, 84; Viljo 1987, 62.

¹⁴⁶ Smeds 1996, 149, 370.

¹⁴⁷ Viljo 1987, 62.

suunnittelijat perustivat vuonna 1911 ammattijärjestön, jonka nimeksi vakiintui Suomen Koristetaiteilijoiden liitto Ornamo.¹⁴⁸

3.2. Kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan herää

1800-luvun loppua kohden lisääntyneeseen historian harrastukseen kuului myös taidehistoriallisen tietoisuuden vahvistuminen. Voimistunut kulttuurihistoriallinen tapa tarkastella menneisyyttä loi edellytykset esineellisen jäämistön tutkimukselle sekä kulttuurimuistojen suojelulle. Suomessa taidehistorian varhaisvaihe liittyi antiikin kulttuurin, estetiikan ja klassisten kielten sekä kirjallisuuden tutkimukseen. Akateeminen taidehistoria suuntautui estetiikkaan, taiteen filosofiaan ja kansainvälisiin aiheisiin. Toiseksi haaraksi muodostui antikvaarinen taidehistoria 1870-luvulta lähtien. Sen edustajia tulivat olemaan Suomen Muinaismuistoyhdistys, Muinaistieteellinen toimikunta ja kulttuurihistorialliset museomme.¹⁴⁹

Suomen Muinaismuistoyhdistys perustettiin vuonna 1870. Se otti ensimmäisenä Suomessa taidehistoriallisen aineiston kartoituksen ja tutkimisen systemaattisesti hoitaakseen. Taidehistoriallinen tutkimus oli kuitenkin vain osa sen laajaa ohjelmaa. Sen tarkoituksena oli lisäksi tallentaa kansanperinnettä ja herättää kansan kiinnostus muinaismuistoihin. Yhdistyksen perustamisen aikoihin sen toiminnan katsottiin olevan kansallistunnon muotoutumista konkreettiseksi toiminnaksi. Vuosien 1871–1902 välisenä aikana järjestettiin kahdeksan taidehistoriallista retkeä, jotka olivat yhdistyksen ensimmäinen pitkäaikainen ja määrätietoinen projekti. Huoli kirkkotaiteemme säilymisestä sai Emil Nervanderin (1840–1914) osallistumaan Muinaismuistoyhdistyksen perustamiseen, ja juuri hän teki aloitteen retkien käynnistämiseksi. Nervander esitti koko maan kattavan taide- ja kulttuurihistoriallisen inventoinnin suorittamista. Hän toimi itse viiden retkikunnan johtajana.¹⁵⁰ Osallistujat olivat arkkitehtejä tai polyteknikkoja, taiteilijoita ja eri alojen opiskelijoita. Retkikuntien piirtäjinä oli monia myöhemmin tunnetuksi tulleita taiteilijoita ja arkkitehtejä, esimerkiksi Albert Edelfelt, Armas Lindgren, Lars Sonck ja Selim A. Lindqvist (1867–1939). Tuloksena olikin huomattava määrä kertomuksia, yli

¹⁴⁸ Kruskopf 1989, 169–173; Maunula 1990, 159.

¹⁴⁹ Valkeapää 2000, 134–135; Härö 1984, 27–29.

¹⁵⁰ Härö 1984, 60, 62, 64–65; Valkeapää 2000, 135–136; Ringbom 1986, 33–34.

kolmesataa akvarellia, piirrosta ja jäljennöstä sekä satoja valokuvia. Pääasiassa retket suuntautuivat Ahvenanmaalle, Varsinais-Suomeen, Uudellemaalle ja Hämeeseen, mutta myöhemmillä matkoilla käytiin myös Pohjois-Pohjanmaalla ja Savossa. Kiinnostuksen kohteena olivat etenkin keskiaikaiset kirkot ja linnat. Markus Hiekkasen mukaan lasimaalausten tutkimus alkoi Suomessa juuri Muinaismuistoyhdistyksen retkillä, kun keskiaikaisten kivikirkkojen säilyneet lasimaalaukset ”löydettiin”. Muinaismuistoyhdistyksen monet toimintamuodot siirtyivät ajan mittaan viranomaisten hoidettaviksi. Päävastuu kirkko- ja rakennustaiteen inventoinnista ja tutkimuksesta jäi 1900-luvun alussa Muinaistieteelliselle toimikunnalle.¹⁵¹

Marta Hirnin mukaan oli ajalle kuvaavaa, että taidehistoriallisten retkikuntien matkoista ja niiden työn tuloksista annettiin tehokkaasti tietoja yleisölle. Lehtiin toimitettiin Emil Nervanderin ja Eliel Aspelinin (1847–1917) kirjoittamia matkakirjeitä. Nervanderin kirjeet ensimmäisen retkikunnan matkasta julkaistiin kirjana *Sommarresor i Finland* vuonna 1872. Sen ansiosta juuri tuon retken vaiheista on mahdollista saada tarkin käsitys. Kirjassa on myös Nervanderin runollinen kuvaus Nauvon kirkon kuori-ikkunan lasimaalauksista.¹⁵² Retkikunta asetti jo matkansa aikana tuloksiaan näytteille. Retkien sadosta pidettiin kaikkiaan viisi näyttelyä Helsingissä, mutta myös Turussa 1871 ja Tampereella 1892. Monet näyttelyissä esitellyistä kohteista pääsivät näin laajemman yleisön tietoisuuteen kuten edelleen Suomen taiteen historian huippuesineinä pidetyt Nousiaisten Pyhän Henrikin sarkofagi ja Kalannin Barbara-alttari. Katolisuuden perintö ja säilyneet muistomerkit tuotiin ensimmäistä kertaa suuren yleisön nähtäväksi. Näyttelyt saivat suurta huomiota, ja niistä kirjoitettiin arvioita lehdissä. Retkikuntien piirustusten ja akvarellien avulla Suomen taidetta esiteltiin usein ulkomailla. Esimerkiksi Pariisin maailmannäyttelyä varten joistakin akvarelleista tehtiin jäljennöksiä.¹⁵³

Muinaismuistoyhdistys oli perustamisestaan asti Suomen tärkein antikvaarisen tutkimuksen julkaisija. Se julkaisi muun muassa kahta sarjaa, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirjaa* ja *Suomen Museo Finskt Museum* -sarjaa,

¹⁵¹ Härö 1984, 65, 68–69; Valkeapää 2000, 135–136; Ringbom 1986, 33–34; Hiekkänen 2005, 18, 32.

Nervanderin kiinnostus kirkkoihin ja uskontoon oli ilmennyt jo Roomassa 1864–65. Katolisen kirkon ja messun tunnelma vetosivat voimakkaasti Nervanderiin. Hän ihaili katolilaisuuden aitoutta, vilpittöntä uskoa ja mystiikkaa. Nervander kaipasi uskon tuomaa rauhaa, mutta oli tietoinen katolilaisen uskon ongelmista. Sitä hän piti viattoman lapsenuskon kaltaisena. Valkeapää 2004, 76–79, 88–90.

¹⁵² Hirn 1970, 11; Härö 1984, 68; Hiekkänen 2005, 32.

¹⁵³ Hirn 1970, 11; Valkeapää 2000, 137; Ringbom 1986, 34.

sekä joitakin erillisiä tutkimuksia ja yhdistyksen toimintaan liittyneitä painatteita. *Finlands kyrkor* -sarjan ensimmäinen osa ilmestyi 1912, mutta säännöllisempi julkaiseminen alkoi vasta 1950-luvulla. Lähes kaikki ajan antikvaariset väitöskirjat, tärkeimmät tutkimukset ja artikkelit ilmestyivät yhdistyksen julkaisuissa, mikä osoittaa niiden merkityksen. Ne mahdollistivat julkaisuvaihdon muiden tieteellisten seurojen kanssa ja tekivät näin suomalaista tutkimusta tunnetuksi ulkomailla.¹⁵⁴ Ainakaan ennen 1930-lukua julkaistuissa *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirjassa* tai *Suomen Museo Finskt Museum* -sarjassa lasimaalauksia ei käsitellä kuin satunnaisesti mainintoina kirkkojen yhteydessä.

Muinaismuistoyhdistyksen työn käynnistyminen ajoittuu vaiheeseen, jossa kiinnostus klassisen taiteen tutkimuksesta laajeni keskiaikaan. Vanhempi kotimainen taide, erityisesti keskiaikaiset kirkot maalauskoristeluineen, otettiin taidehistoriallisen tutkimuksen kohteeksi. Yhdistyksen näyttelyiden tavoite oli lähinnä kulttuurihistoriallinen, mutta niissä esitellyt kirkolliset kohteet nostettiin väistämättä taiteen piiriin. Näin tapahtui Leena Valkeapään mukaan Ateneumin vuoden 1903 näyttelyssä. 1910-luvun lopulla kirkko oli jo kokonaisuudessaan maalauksineen ja esineistöineen osa taidekontekstia ja kiistatta taidehistorian tutkimuskohde.¹⁵⁵ Ruotsissa on nähtävissä samanlainen kehitys. Uskonnolliset esineet saivat taidehistoriallisen tutkimuksen myötä uuden kontekstin. Kirkkoinventaarioissa ”kirkollinen taide” tieteellistettiin ja sen iän, tyylin ja tekijän mestaruuteen perustuvaan identiteettiin lisättiin esteettinen aura. 1910-luvulla järjestetyt kirkkotaidenäyttelyt manifestoivat esineitä, perinnettä sekä kansallista yhteisyyttä, joista muodostui nimenomaan ruotsalaista taidehistoriaa.¹⁵⁶

Teknillisen korkeakoulun arkkitehtuurin professori Gustaf Nyström (1858–1917) aloitti 1880-luvun lopulla kotimaan historiallisen rakennuskannan mittaustyöt arkkitehtipiskelijoiden kanssa. Mittauspiirustusten tarkoituksena oli toimia pohjana kotimaisen arkkitehtuurikielen konstruoinnissa. Nyströmin kiinnostuksen kohteena oli keskiaika sekä 1600–1700-luvut. Esikuva tälle toiminnalle saatiin Ruotsista ja Tanskasta. Historian hyväksikäyttö vaihteli eri arkkitehdeillä ja eri vuosikymmenillä. Nyström suhtautui historiaan käytännöllisesti, ja etsi sen avulla paradigmaattisia

¹⁵⁴ Valkeapää 2000, 137–138; Härö 1984, 69.

¹⁵⁵ Valkeapää 2000, 137, 148; Härö 1984, 32.

¹⁵⁶ Arcadius 1997, 147–148.

ratkaisuja arkkitehtuurin ongelmiin. Nuoremman ikäpolven historiankäsitys oli toisenlainen, esimerkiksi Armas Lindgren korosti vanhojen suomalaisten kirkkojen esteettistä tunnelmaa. Enää ei ollut kysymys eksaktista historiallisuudesta, vaan historian siipien havinan mukanaan tuomasta ylevöittävästä tunnelmasta.¹⁵⁷

Kiinnostus keskiaikaa ja oman maan historiaa kohtaan alkoi näkyä selvästi arkkitehtuurissa 1870-luvulta lähtien. Eeva Maija Viljo kirjoittaa, että Suomessa näytti vallitsevan tyylivirtaus, jolle oli ominaista muun muassa keskiajan arkkitehtuurista peräisin olevat aiheet. Niitä yhdistettiin arkkitehtien ammattitaidon perustan muodostavaan akateemiseen klassismiin. Muuratut rakenteet ja erilaiset holvaukset olivat olleet käytössä koko 1800-luvun, mikä liittyi ainakin osittain keskiajan arkkitehtuuriin kohdistuneeseen mielenkiintoon. Meillä rakenteelliset hienoudet tulivat käyttöön juuri 1870-luvulta lähtien, kun vanhan rakennuskannan dokumentointi ja inventointi oli aloitettu. Taidehistoriallisiin retkikuntiin osallistumalla arkkitehdit saivat suoran kosketuksen erityisesti vanhoihin kirkkoihin. Asetus kiinteiden muinaisjäännösten suojelusta annettiin vuonna 1883, ja alusta pitäen suojelutoiminnan perustana oli tieteellinen tutkimus. Sen myötä maamme vanhan arkkitehtuurin luonne ja paikallinen erikoislaatu tulivat arkkitehtikunnan tietoisuuteen. Uudisrakennuksissa kotimaisesta historiallisesta arkkitehtuurista poimitut aiheet alkoivat näkyä 1890-luvulla.¹⁵⁸

1800-luvun lopussa protestanttisen kirkkorakennuksen kehittämisestä tuli arkkitehdeille tärkeä tehtävä. Berliinissä ilmestyi vuonna 1893 kirkkoarkkitehtuuria käsittelevä teos *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*. Siinä esiteltiin yli tuhannen piirroksen kera protestanttisia kirkkorakennuksia uskonpuhdistuksesta nykyaikaan. Pääosa käsitellyistä kirkoista oli saksalaisia, mutta lukuisasti oli myös ulkomaisia kirkkoja. Luvun ”Russland” kohdalla esiteltiin muiden joukossa Helsingin Johanneksen kirkko. Seuraavana vuonna Berliinissä järjestettiin teologien ja arkkitehtien kongressi, jonka aiheena olivat protestanttiset kirkkorakennukset.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Lukkarinen 1999, 11–12; Lindgren 1928, 123–127.

¹⁵⁸ Viljo 1989, 79–80.

¹⁵⁹ Kivinen 1982, 99; Nuutinen 1991, 71.

3.3. Kirkollinen uudistuminen ja yhdistystoiminnan alku

Kristillisyyttä läpäisi edelleen kattavasti suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin 1900-luvun alkaessa, vaikka muutoksen merkit olivat nähtävissä. Esimerkiksi uskonnonvapauskysymys nousi yhä tärkeämmäksi. Ensimmäisen sortokauden ja vuoden 1905 suurlakon synnyttämä poliittis-maailmankatsomuksellinen murros merkitsi tilanteen nopeaa muutosta. Kirkkoon ja sen asemaan yhteiskunnassa kohdistettiin kritiikkiä ja vaadittiin sen valtiokirkollisen aseman tarkistamista. Voimakas kirkonvastainen aalto pakotti kirkon itsetutkiskeluun ja uudistumiseen. Uudistustoiminnan johtoon asetui niin sanottu Teologinen lauantaseura. Se oli keskustelupiiri, jonka muodostivat nuoret teologit ja heidän maallikkoystävänsä. Lauantaseuralaiset pyrkivät etsimään muuttuneeseen tilanteeseen soveltuvaa teologista tulkintaa ja uusia kirkollisia toimintamuotoja. Ulkomaisia vaikutteita lauantaseuralaiset saivat Saksan kulttuuriprotestantismin piiristä sekä Ruotsin nuorkirkollisesta liikkeestä.¹⁶⁰

Suurlakon jälkeisten vuosien julkista mielipidettä laajalti hallinnut kirkon- ja uskonnonvastainen mieliala alkoi jo vuosisadan ensimmäisen vuosikymmenen lopulla selvästi laantua. Tämä koski etenkin vapaamielistä sivistyneistöä. Muutoksen syynä oli lähinnä yleiseurooppalaisessa ilmapiirissä tapahtunut käänne ja rationalistis-positivistisen maailmankuvan tuottama pettymys. Sen sijaan alkoivat saada tilaa uudet virtaukset, kuten uusromantiikka ja -idealismi sekä vitalismi. Niiden myötä saivat uutta painoa sisäisen kokemuksen ja tunteen korostus sekä metafysiikka ja mystiikka. Kirkollisen elämän uudistaminen nuorkirkollisessa hengessä kypsyi selkeäksi ohjelmaksi 1910-luvun puolivälin jälkeen.¹⁶¹ Erityisesti vuosien 1912–1913 aikana kirkkotietoisuuden kohottaminen nousi erilaisia pappisryhmiä yhdistäväksi tunnukseksi, ja se johti pyrkimykseen luoda erityinen yhteenliittymä tätä tehtävää toteuttamaan. Suomen evankelis-luterilaisesta kirkosta puhuttiin mielellään isien kirkkona, joka puutteistaan huolimatta nähtiin kehityskelpoisena laitoksena. Myös kirkkotietoisuuden kohottamiseen tähtäävät pyrkimykset olivat saaneet vaikutteita etenkin Ruotsin nuorkirkollisten piirien kansallisen kirkkoromantiikan sävyttämistä kirjoista.¹⁶² Ruotsin nuorkirkkoliike puolusti 1900-luvun alussa kansankirkkoa ja sen

¹⁶⁰ Heikkilä 2003, 41, 47–48; Murtorinne 1977, 7–9.

¹⁶¹ Murtorinne 1977, 7–9; Murtorinne 1995, 41, 83.

¹⁶² Ijäs 1993, 420–421.

kulttuuriperintöä. Naapurimaassa isien kirkkoon liitettiin tunne kristillisen uskon ja Ruotsin kansan välisestä yhteenkuuluvuudesta. Isänmaallinen innostus yhdistyi siis ajan kirkollisuuteen. Mabel Lundbergin mukaan Ruotsissa vielä 1880-luvulla kirkkojen koristelun vastustus oli tavallista, mutta asenne muuttui seuraavalla vuosikymmenellä. Silloin myös taiteessa ja kirjallisuudessa voimistui romanttinen suuntaus. Nämä kaikki yhdessä vaikuttivat siihen, että kirkollista taidetta kohtaan nousi uusi kiinnostus.¹⁶³

Katoliseen ja protestanttiseen kirkkotaiteeseen vaikutti 1800-luvun lopusta lähtien myös niin sanottu liturginen liike. Liturgisen liikkeen lähtökohtana on pidetty Dom Prosper Guérangerin (1805–1875) Solesmesin benediktiiniläisluostarin perustamista Ranskaan vuonna 1833. Luostarin tarkoituksena oli gregoriaanisen kirkkolaulun ja kirkon liturgisen perinnön tutkiminen. Luostari julkaisi aikakauskirjaa *L'Année Liturgique* (vuodesta 1841 lähtien), joka levitti uusia ajatuksia laajemmaltikin. Leimallisinta Dom Guérangerin ja Solesmesin luostarin munkkien työlle oli kritiikitön keskiajan ihailu. Keskiaika merkitsi heille liturgian ja kirkon elämän kulta-aikaa. Luostarin toiminnan alku sijoittui aikaan, jolloin kirjallisuutta ja taidetta hallitsi romantiikka, ja uusgoottilainen rakennustyyliliike oli muodissa. Varsinaisesti liturginen liike alkoi Belgiassa pidetystä katolisesta konferenssista vuonna 1909. Uudistusliike sai alkunsa katolisen kirkon sisällä, mutta sen vaikutus levisi käytännöllisesti katsoen kaikkiin läntisiin kirkkokuntiin. Englannin anglikaanisessa kirkossa esiintyi 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa samanlaisia ajatuksia kuin mannermaallakin. Erityisesti korkeakirkollisen Oxford -liikkeen edustajat olivat samoilla linjoilla Dom Guérangerin kanssa.¹⁶⁴

Luterilaisessa kirkossa ensimmäiset merkit uudesta mielenkiinnosta liturgiaa kohtaan näkyivät 1850-luvulla. Saksalainen Wilhelm Löhe (1808–1872) alkoi muiden uudistusmielisten kanssa vaatia kirkon ja sen sakramentaalisen elämän muuttamista. Ekumeeniseksi kasvanut liturginen uudistaminen synnytti korkeakirkollisia liikkeitä myös luterilaisessa kirkossa 1900-luvun taitteessa. Erityisesti Ruotsin kirkossa korkeakirkollisuus vaikutti voimakkaasti ja säteili jossain määrin Suomeen. Liturgisen uudistusliikkeen ajamista periaatteista tärkeimmät olivat seurakunnan aktiivinen osallistuminen ja liturgian ymmärrettävyys. Niillä oli vaikutusta myös kirkkotilaan ja sen sisustukseen. Pyrkimys staattisesta jumalanpalveluksesta kohti dynaamista aiheutti

¹⁶³ Lundberg 1984, 117–119.

¹⁶⁴ Kotila 2000, 18, 119–120, 127.

muutoksia kirkkotilan käyttöön ja liturgian ulkoiseen toteuttamiseen. Nämä puolestaan liittyvät toisaalta jumalanpalveluksen symboliikkaan, toisaalta kirkkorakennuksen arkkitehtuuriin ja sisustukseen.¹⁶⁵ Askeettinen saarnahuone ei enää kelvannut jumalanpalveluksen pitoon, vaan taiteella tuli olemaan selkeä tehtävä juhlallisten kirkkotilojen luomisessa.¹⁶⁶

Suomen kirkolliselle yhdistyskehitykselle oli tunnusomaista melko voimakas sitoutuminen herätysliikkeiden perinteeseen. Toisaalta useimmille kirkollisille yhdistyksille voidaan osoittaa vastine Ruotsista. Naapurimaan kautta maahamme saatiinkin jatkuvasti kansainvälisten uskonnollisten liikkeiden vaikutteita. Useimpien kirkollisten yhdistysten synty ajoittuu vaiheeseen, jolloin uskonnollinen elämä ja kirkon asema olivat uudelleenarvioinnin kohteena. Yhteiskunnan ja osaksi myös kirkon sekularisoituminen oli näille yhdistyksille yhteinen taustatekijä. Yhdistymisvapauden toteutuminen suurlakon jälkeen mahdollisti järjestöjen organisaatioiden vapaan kehittämisen. Jakso vuoden 1905 lakosta 1920-luvun puoliväliin olikin kirkollisen yhdistystoiminnan nousuvaihetta. Tämä oli läheisesti yhteydessä kirkon yhteiskunnallisen aseman muutokseen, johon sopeuduttaessa yhdistyksistä tuli kirkon virallisen organisaation rinnalla tärkeä toimintamuoto. Yhdistyskristillisyydessä korostettiin vapaaehtoista osallistumista ja jäsenyyttä perinteisen kirkon jäsenyyden lisäksi. Kaikkein tyypillisimpänä piirteenä siihen kuului uusien toimintamuotojen kehittäminen ja toteuttaminen. Toiminnallisuuden korostaminen oli uusi piirre suomalaisessa kirkollisessa elämässä.¹⁶⁷

Helsingissä perustettiin vuonna 1902 Kolmisointu niminen yhdistys. Se syntyi pääkaupungin suomenmielisen sivistyneistön kokemasta tarpeesta lähentää korkeakulttuuria ja kristillistä maailmankatsomusta. Yhdistyksen perustajana voidaan pitää kirjailija Hilja Haahtea (1874–1966, Hilja Theodolinda Krohn vuodesta 1906), joka kutsui ystäviään kotiinsa pohtimaan syitä korkeakulttuurin ja kristillisten arvojen vieraantumiseen. Kolmisointu toimi aluksi ilman sääntöjä, mutta jäsenten yhdyssiteenä tuli olla rakkaus taiteeseen, suomalaisuus ja kristillinen maailmankatsomus. Yhdistyksen toiminta muodostui kuukausittain pidetyistä kokouksista, retkistä sekä yleisistä iltamista puheineen, esitelmineen ja taide-esityksineen. Sen julkaisutoiminta

¹⁶⁵ Kotila 2000, 129, 139.

¹⁶⁶ Hanka 1995, 34.

¹⁶⁷ Heikkilä 1979, 46–47, 55–56, 94, 299, 301.

oli myös verrattain vireää. Kolmisointu liittyi Kansanvalistusseuraan vuoden toimittuaan, mutta erosi siitä itsenäiseksi yhdistykseksi vuonna 1907. Kannattajajoukon laajetessa ja hajaantuessa eri paikkakunnille sen luonne virallistui. Yhdistyksen piiristä lähtenyt ajatus koko maan kattavan Kristillisen Taideseuran perustamisesta toteutui vuonna 1919 Kolmisoinnun aloitteesta järjestetyillä ensimmäisillä Kristillisillä Taidepäivillä. Yhdistyksen toiminta lakkasi Kristillisen Taideseuran perustamiseen.¹⁶⁸

3.4. Suomalaista kansainväliseen tapaan

Taide on aina ollut mitä suurimmissa määrin kieli- ja kansallisuusrajat ylittävää kulttuuria. Renessanssiaikaan pohjautuvat taidekäsitykset ja 1700-luvun estetiikka pyrkivät luomaan yleismaailmallisia ja universaaleja taiteen arvojärjestelmiä. Sen sijaan 1800-luvun suuri uudistusliike oli taiteen kansallistaminen eli sen sitominen tietyn maan ja kansan erityispiirteisiin. Näin tehtiin Suomessakin, vähitellen luotiin kansallinen kertomus Suomen taiteen synnystä ja kehityksestä käännekohtineen ja suurmiehineen. Suomen taiteen historian kansallisen tutkimusperinteen kehittivät lähellä suomenmielistä ryhmittymää olevat tutkijat 1800-luvun loppupuolella. Emil Nervander löysi ensimmäisenä jo 1850-luvun lopulla Hattulan ja Lohjan kirkon keskiaikaiset maalaukset kansallisena ja kansanomaisena ”suomalaisena taiteena”.¹⁶⁹ Tyypillistä taidehistorian tutkimukselle oli taiteen piirin laajentaminen, josta esimerkkinä ovat keskiaikaiset kirkolliset esineet. Eliel Aspelinin (1847–1917, myöhemmin Aspelin-Haapkyli) määritteli puuveistokset ei-taiteeksi vuonna 1891 ilmestyneessä ensimmäisessä Suomen taidehistorian yleisesityksessä *Suomen taiteen historia pääpiirteissään*. Karl Konrad Meinanderin (1872–1933) julkaistua väitöskirjansa alttarikaapeista ja puukuvanveistosta vuonna 1908 koko esineryhmä siirtyi kertaheitolla taiteen piiriin. Myös muu esineistö voitiin ottaa taidehistorian piiriin taideteollisuuden nimikkeellä, kun ensin taideteollisuus oli hyväksytty taiteen alueeseen.¹⁷⁰

Taiteet saivat erityisen tehtävän, kun kansakunnan identiteettiä rakennettiin. Kansallisen taiteen nousu liittyi ajatukseen kansallisista kulttuureista ja taiteesta niiden

¹⁶⁸ Hallonblad 1929, 87–91; Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet 1929, 111; Vähäkangas 1996a, 117–118.

¹⁶⁹ Knapas 2002, 318–320.

¹⁷⁰ Valkeapää 2000, 139–140, 142–143, 155.

hengen ylimpänä ilmentymänä. 1870–80-lukujen rotuopit ja nationalismi olivat tehneet tehtävänsä. Jokaisella kansalla ja kansakunnalla ymmärrettiin nyt olevan oma luontonsa, muotonsa, sielunsa ja tuhatvuotiset perinteensä, joita taiteiden tuli ilmentää.¹⁷¹ Ihmiset eivät enää välttämättä etsineet aineksia maailmankuvaansa kirkon ja uskonnon piiristä, mutta eivät myöskään 1800-luvun uudet aatteet, kuten porvarillinen liberalismi tai marxismi, pystyneet vastaamaan olemassaolon vaikeisiin kysymyksiin. Katseet käännettiin nationalismiin, joka lupasi, että oma kansakunta oli pyhä ja ikuinen, tai taiteeseen ja sen välittämiin ihanteisiin ja arvoihin. Suomessa 1800-luvun jälkipuoliskolla fennomaanien piirissä kansallisina taiteina nähtiin ennen muuta suomenkielinen kirjallisuus ja teatteri. Kuvataide ei heidän mielestään ajanut suomalaisuuden asiaa, vaan kuului lähinnä ruotsinkielisten liberaalien intresseihin. ”Suomalaisen puolueen” toinen ryhmittymä nuorsuomalaiset sen sijaan oivalsi kuvataiteen mahdollisuudet. Heidän ajatustensa mukaan taide auttoi kansalaisia ymmärtämään omaa olemustaan ja isänmaan ominaispiirteitä. Vuosisadan vaihteeseen mennessä kansallisia ulottuvuuksia oli kiinnitetty myös taideteollisuuteen, arkkitehtuuriin ja musiikkiin. Kansallinen kulttuuriprofiili luotiin vilkkaassa vuorovaikutuksessa muun Euroopan kanssa.¹⁷² Museoilla oli kansallisvaltion rakentamisessa sekä opetuksellinen että käytännöllinen tehtävä. Niihin koottiin kansakunnan tieteellinen ja taiteellinen omaisuus kansallinen kulttuuriperintö, jonka avulla kansaa valistettiin. Kokoelmien tuli herättää kansan piirissä kansallistunne ja antaa tietoa kansakunnan menneisyydestä. Kun museot tulkitsivat menneisyyttä, teollisuusnäyttelyt esittelivät oman aikansa innovaatioita ja suuntautuivat tulevaisuuteen. Osallistumalla teollisuusnäyttelyihin suomalaiset loivat omaa identiteettiään osana eurooppalaista kansakuntien kokonaisuutta.¹⁷³

Estlander oli saanut vaikutteita saksalaiselta taidehistorioitsijalta Franz Kuglerilta (1808–1858), joka oli jo 1830-luvulla puhunut taiteen ja yhteiskunnan välisestä ”epäluonnollisesta kuilusta”. Kuglerin mielestä taiteilijoiden tuli lähestyä käsityötä niin, että taiteesta tulisi käsityön korkeampi muoto. Samalla nousisi käsityöammattien arvostus. Näin tapahtuikin vähitellen. 1870-luvulla voitiin nähdä kiinnostuksen lisääntyminen taideteollisuutta kohtaan, ja samalla se yhdistettiin kansallisten tyylien kehittämiseen, mutta vasta 1890-luku toi taideteollisuuden todellisen arvonnousun sekä

¹⁷¹ Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 21; Smeds 1999, 81.

¹⁷² Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 21, 24; Konttinen 2001, 20–21; Konttinen 2003, 410; Pakkasvirta 2005, 83.

¹⁷³ Kervanto Nevanlinna 2003, 359–360.

kuvataiteilijat ja arkkitehdit sen piiriin. Yleinen kiinnostus taideteollisuutta kohtaan tuli esille myös sanomalehdissä, jotka julkaisivat runsaasti aihetta käsitteleviä artikkeleita. 1800-luvun kehitysoptimismi ja usko ihmisen mahdollisuuksiin rakentaa tekniikan ja höyryvoiman avulla loistava tulevaisuus romahtivat vuosisadan lopussa. Teollistunut suurkaupunkimaailma ei sittenkään vastannut ihanteita. Tätä näkemystä lujittivat Ruskinin ja Morrisin opit, jotka kehottivat hylkäämään modernin ja keinotekoisen elämäntyylin. Taiteilijat hakeutuivat koskemattomiin erämaihin ”aidon” elämän makua ja inspiraatiota etsimään. Pako kansankulttuurien pariin oli koko Eurooppaa koskeva oire. Se oli myös merkki voimistuneesta romanttisesta nationalismista.¹⁷⁴

Käsitykset Suomen muinaisuudesta nousivat siis 1800-luvulla valtavan mielenkiinnon kohteeksi. Valtiollisen aseman muutos sai aikaan kansallisen kulttuurin olemuksen ja edellytysten arvioinnin. Osa tätä prosessia oli historiallisten juurien etsintä. Kansallisesta menneisyydestä tuli kansakunnan omaperäisyyden avainkysymyksiä. Suomalaisuusliikkeelle kyse oli kansallisen olemassaolon oikeutuksesta. Suomen ja suomalaisten menneisyyden tutkimuksessa pyrittiin aidoimman ja omintakeisimman sivistysvaiheen tavoittamiseen, sillä valtionmuodostamiskyvyn katsottiin riippuvan siitä voitaisiinko osoittaa olleen erityisesti suomalaista merkittävää kulttuuria. Kansanrunous valjastettiin tähän tehtävään heti 1800-luvun alussa ja karjalaisten muinaistarujen Kalevalasta tehtiin suomalaisuuden näkyvin kansallinen symboli.¹⁷⁵ Sixten Ringbom näkee 1800-luvun taidepyrkimyksissä kaksi kansallisen taiteen aaltoa, joista ensimmäinen nousi 1840-luvulla. Silloin Suomen luonto, kansa, historia ja etenkin kansanrunot korotettiin taideteosten pääaiheiksi. Muinaistarinoiden suosiota kasvatti myös muista Pohjoismaista saadut esikuvat. Toinen kansallisuusaalto seurasi 1880-luvulla, ja silloin olennaista oli karelianismi.¹⁷⁶ Suomessa on pidetty 1890-luvun alun karelianismiin huipentunutta kansallista intoa erityisesti suomalaisena ilmiönä, mutta monessa Euroopan maassa kansallisella taiteella oli taustanaan samantapainen tilanne kuin Suomessa. Vaatimus taiteen kansallistamisesta yhdistyi politiikkaan. Karelianismissa Suomen itäisyys sai varsin ristiriitaisen ilmaisun. Karjala ja itäinen maa houkutteli, koska sieltä ajateltiin löytyvän suomalaisten juurien, mutta samalla se merkitsi Venäjää, johon ei haluttu sulautua.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Smeds 1999, 63, 66, 81–82, 84–85; Maunula 1989, 189.

¹⁷⁵ Fewster 2003, 55–56; Härö 1984, 27–28.

¹⁷⁶ Ringbom 1998a, 134.

¹⁷⁷ Konttinen 2001, 295, 297; Konttinen 2003, 411–412.

Symbolismi ja taiteen uusi kansainvälistyminen ajoittuvat meillä 1890-luvun keskivaiheille. Helmikuun manifesti ja sitä seurannut venäläistämiskausi vaikuttivat voimakkaasti niihinkin taiteilijoihin, jotka olivat suuntautuneet Eurooppaan. Toisaalta juuri yhteinen eurooppalainen aatemaailma ja taiteellinen ajattelu saivat uutta merkitystä tukemalla omaa kansallista identiteettiä, joka yhdistettiin nimenomaan läntiseen kulttuuriin. Kuvataide sai vahvasti vertauskuvallista sisältöä ja merkityksiä. Symbolismi käsitettiin nyt uudella tavalla kansallisten symbolien käyttönä. Sellaisina saattoivat palvella esimerkiksi maisemat, uhkaavien luonnontunnelmien kuvaaminen, Suomi-neidon hahmo, veistosmonumentit ja niin edelleen.¹⁷⁸ Isänmaalliseen tunteeseen ja symboliseen maiseman käyttöön liittyy myös Axel Gallénin (1865–1931) pieni lasimaalaus *Herää Suomi* vuodelta 1896. Gallénin lasimaalausten *Paha omatunto* (1897, tai nimellä *Syy sydäntä särkee*) ja *Rauhanpalmu* (1897, tai nimellä *Kristuksen käsi*) on katsottu viittaavan Suomen poliittisesti epävakaiseen tilanteeseen.¹⁷⁹

Vuosisadan lopulla taiteilijoiden kiinnostus uskonnollisia aiheita kohtaan lisääntyi, sillä symbolismiin liittyi myös henkisyiden korostus. Lisäksi kaivattiin jo muutakin ”aatetta” kuin pelkästään kansallista. Aikakauden taiteilijoiden tuotannossa henkisten ideoiden toteutuminen näkyi sekä yleisenä ajatus- ja maalaustavan muutoksena että uskonnollisten aiheiden lisääntymisenä. Esimerkiksi Edelfelt kiinnostui Neitsyt Maria -aiheista. Salme Sarajas-Korte pitää taiteilijan vuonna 1890 maalaamaa *Kristus ja Mataleena* -teosta karelianismin reunailmiönä, jossa kansallinen ja kansainvälinen aines sekoittuvat. Sarajas-Korte esittää, että yksi syy Edelfeltin uskonnollisille aihevalinnoille olisi ollut niiden suoma vapaus. Uskonnolliset aiheet kun eivät vaatineet absoluuttista historiallista totuutta. Taiteilijan pyrkimys tuoda aihe lähemmäksi suomalaisia yhdistämällä kansallinen raamatulliseen, Kristus tuohivirsuissa suomalaisessa syysmaisemassa, oli monelle sivistyneistönkin edustajalle liikaa. Kiistat eivät olleet epätavallisia taiteilijoiden ja alttaritauluja tilaavien seurakuntien välillä. Kysymys oli pitkälti taidenäkemysten erosta ja totumuksen voimasta. Uusi taide ei herättänyt ennakkoluuloisessa kirkkokansassa samanlaista hartauden tunnetta kuin vanhat kuvat. Erityisen vanhoillisesti kirkolliseen kuvataiteeseen suhtauduttiin herätysliikkeissä. Taiteilijoiden mielestä tilaajat rajoittivat heidän ilmaisuvapauttaan, ja tilaajat puolestaan moittivat taiteilijoiden epäsovinnaisia ja opillisesti ongelmallisia

¹⁷⁸ Konttinen 2003, 412.

¹⁷⁹ Gallen-Kallela-Sirén 2001, 255, 391; Aav & Kalin 1986, 15; Wäre 1996, 314.

ratkaisuja. Käsitys oikeanlaisesta kirkollisesta taiteesta pysyi melko muuttumattomana 1800-luvulta toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan.¹⁸⁰

3.5. Axel Gallén ja lasimaalaukset

Axel Gallén innostui 1890-luvulla kokonaistaideteoksen ja taiteenlajien yhdenvertaisuuden ajatuksesta. Taiteilijan Lontoon -matkan tarkoitus vuonna 1895 oli nimenomaan perehtyä taideteollisuuteen. Gallénin taideteolliset ihanteet liittyivät Arts and Crafts -liikkeen antamiin virikkeisiin, joista hän oli jo matkaa edeltävänä vuonna nähnyt pilkahduksia tilaamansa *Studio*-lehden sivuilta. William Morrisin ja hänen taiteilijaveriensa uudistusliikkeen keskeisiä alueita olivat lasimaalaukset, kuvakudokset ja käyttögrafiikka. Matkalta Gallén hankki grafiikkaprässin, lasimaalaustarvikkeita ja kymmeniä levyjä värillistä käsin vedettyä lasia. Lasinpolttouunin hän rakensi Kalelaan seuraavana vuonna. Taiteilija oli matkallaan opiskellut lasimaalaustekniikkaa, mutta käytännön oppi tapahtui yrityksen ja erehdyksen kautta. Lasimaalauksen valmistustekniikka osoittautui odotettua vaikeammaksi ja paljon kallisarvoista lasimateriaalia tuhoutui koepoltoissa. Myös lasien ja värien vähäinen valikoima aiheutti taiteilijalle mielipahaa.¹⁸¹

Gallénin kiinnostus lasimaalauksia kohtaan heräsi jo ensimmäisenä opiskeluvuonna Pariisissa 1884. Keski-ikäisten katedraalien lasimaalauksen värihehku ja tyylitellyt muodot vetosivat nuoreen taiteilijaan. Esimerkkejä varhaisista lasimaalauksluonnoksista ovat *Lapsi ja kuolema* sekä *Excelsior homo!* Taideteolliset kokeilut Gallén aloitti Sääksmäen Rapolassa, jonne hän perheineen muutti vuonna 1894. Siellä kehittyi alkuaihiot pari vuotta myöhemmin toteutuneelle *Sananlasku* -lasimaalaukselle, joka oli taiteilijan ensimmäinen valmistunut lasimaalaus. Axel Gallénin elämäkerran kirjoittaja Onni Okkonen yhdistää taiteilijan tyylimurroksen lasimaalauksiin, joiden kautta syntyi kiinnostus vahvaan ääriiviivaan ja hehkuviin väripintoihin.¹⁸²

¹⁸⁰ Hanka 1995, 23, 28; Konttinen 2001, 255–256; Konttinen 2003, 411; Sarajas-Korte 1989, 252–253; Valkonen 1987, 70, 75.

¹⁸¹ Maunula 1989, 190–191; Gallen-Kallela 1983, 859; Gallen-Kallela 1992, 267, 276, 334; Gallen-Kallela-Sirén 2001, 223–224, 233–234; Okkonen 1961, 284, 517.

¹⁸² Gallen-Kallela 1983, 858–859; Sarajas-Korte 1989, 202; Karvonen-Kannas 2006, 32; Okkonen 1961, 90, 322–323, 516. Aivi Gallen-Kallelan mukaan *Sananlasku* (Laulan hoikka huolissani, ikävissäni iloitsen) olisi myös ensimmäinen Suomessa valmistettu lasimaalaus. Gallen-Kallela 1983, 858. Ks. myös Gallen-Kallela 1992, 277–278; Glasmåleriets konst, dess historia och teknik. BT 28.10.1924.

Sääksmäen Visavuoren isäntä ja Axel Gallénin ystävä kuvanveistäjä Emil Wikström (1864–1942) teki myös kokeiluja lasimaalauksen alalla. Visavuoren ateljeerakennuksen oviin hän valmisti neljä lyijylasityötä. Näistä pienikokoisista lyijylasi-ikkunoista yksi oli suunniteltu taiteilijan puolison Alicen iloksi, sillä siitä näki auringonpaisteen, oli ilma millainen tahansa.¹⁸³ Louis Sparre (1863–1964) oli myös Gallénin taiteilijaystävä. Hän perusti yhtiökumppaneineen Porvooseen Iris-tehtaan vuonna 1897 ja haaveili kukoistavan suomalaisen taideteollisuuskeskuksen luomisesta. Sparre houkutteli Gallénia perustamaan Porvooseen lasipajan. Tämä innostuikin miettimään kaupunkiin tuloa ja oman lasimaalausateljeen perustamista, mutta viimeistään vuonna 1899 Gallén oli luopunut ajatuksesta. Iris-tehtaassa tarvittiin lyijylasitöitä, sillä niillä koristeltiin huonekaluja. Ajan tavan mukaan Sparre varusti monet kaappinsa ja senkkinsä koristeellisilla lyijykehysteillä värilasein. Lyijylasikoristeiden tekijänä Sparre käytti Salomo Wuorion koristemaalauksliikettä.¹⁸⁴

Kaikki Gallénin valmistamat lasimaalaukset olivat kooltaan melko pieniä, ja ne jäivät perheen omaan kotiin. Hän oli suunnitellut jo ennen Lontoon -matkaa vuonna 1894 monumentaali-ikkunan *Jeesus ja kiusaaja*, ja matkan jälkeen Eliel Aspelin-Haapkyllä oli tilannut taiteilijalta suuren lasimaalauksen *Tulevaisuus ja alistuminen*,¹⁸⁵ mutta kumpikaan suunnitelma ei toteutunut. Taiteilija pyrki aktiivisesti hankkimaan lasimaalauksia. Hän suunnitteli tarjoavansa suuren lasimaalauksen piispa Henrikistä ja Lallista Turun tuomiokirkkoon ja Nousiaisten kirkkoon niiden restaurointitöiden yhteydessä, mutta nämäkin pyrkimykset kuivuivat kasaan. Aspelin-Haapkyllä neuvoi Gallénia asettamaan lasimaalauksiaan näytteille tilauksien saamiseksi. Taiteilijan lasimaalauksia oli esillä ainakin vuoden 1898 Taideyhdistyksen syysnäyttelyssä ja vuonna 1901 Turussa järjestetyssä näyttelyssä. Lehdistön suhtautuminen Gallénin uuteen aluevaltaukseen oli varautunut, mutta silti niiden uutuusarvo suomalaisen lasimaalauksen alalla tunnustettiin.¹⁸⁶

Vuoden 1899 lopussa Kalelaan saapui arkkitehti Stenbäckin kirje, jossa tämä pyysi taiteilijaa osallistumaan Fritz Arthur Juséliuksen (1855–1930) toimesta Poriin

¹⁸³ Lehtinen 2004, 113, 115; Stenbäck, Irma, Visavuori palasi entiseen loistonsa. HS 8.6.2003, B1.

¹⁸⁴ Munck & Tamminen 1990, 28; Mannerheim Sparre 1994, 180–181; Maunula 1989, 192; Supinen 1993, 29, 114; Lehtinen 2004, 113; Kokki, Kari-Paavo, Louis Sparren salonginkalusto. HS 25.11.2005, D3.

¹⁸⁵ Monumentaali-ikkunan *Jeesus ja kiusaaja* luonnos kuvittaa Gallen-Kallelan Kallela-kirjaa: iltapuhdejutelmia 1924, 144–145. Kuva luonnoksesta *Tulevaisuus ja alistuminen* on puolestaan kirjassa Okkonen 1961, A. Gallen-Kallela. Elämä ja taide, 519.

¹⁸⁶ Gallen-Kallela 1983, 859–862; Okkonen 1961, 290, 518–520; Lehtinen 2004, 113.

rakennettavan hautakappelin freskoista ja lasimaalauksista koostuvan sisustuksen suunnittelukilpailuun. Kookkaiden freskojen tuli Stenbäckin ehdotuksen mukaan symbolisella tavalla kuvata kuoleman voittoa materian yli ja lasimaalausten puolestaan hengen voittoa kuoleman yli. Gallén oli hyvin innostunut tulevasta työstä, sen ylevästä aiheesta sekä jaloista materiaaleista freskosta ja lasimaalauksesta. Taiteilijan freskomaalausurakka päättyi mausoleumissa syksyllä 1903. Koristelun jatkamista lasimaalauksilla suunniteltiin ensimmäisen maailmansodan aikana, mutta nämä suunnitelmat eivät toteutuneet, vaikka niihin palattiin vielä 1920-luvun alussa.¹⁸⁷ Axel Gallén kirjoitti luonnoskirjaansa vuonna 1896 vähätellen sitä hyötyä, jonka hän sai työskennellessään taiteen monilla eri alueilla. Toisaalta hän korosti oma-aloitteisuuden ja virikkeiden merkitystä ”vasta-alkavassa maassa”. Taiteilijan koko laaja tuotanto huomioon ottaen häntä voidaan pitää yhtenä Suomen taideteollisuuden keskeisimpänä uranuurtajana sekä tienraivaajana suomalaisen lasimaalauksen kehityksessä.¹⁸⁸

4. ITSENÄISTYMISEN JÄLKEINEN VUOSIKYMMEN SUOMEN TAIDE- ELÄMÄSSÄ

4.1. Iloinen 1920-luku, totta ja tarua

1920-lukua on usein kuvattu kevytmielisenä ja vallattomana huvitilaisuuksien, uuden kiihkeän rytmin jazzin, elokuvien sekä vauhdin, koneistumisen ja tekniikan ihmeiden aikana. Sen vastapuolena on nähtävä toisenlainen kuva, jonka piirteitä ovat vankka agraarisuus, luottamus perinteeseen ja luterilaiseen elämänihanteeseen sekä taistelu näitä periaatteita rappeuttavia muutoksia vastaan.¹⁸⁹ Perinteen ja modernin välinen jännite kuvastaa hyvin edellä hahmoteltua asetelmaa ja aikaa, mutta vastakkainasettelu oli leimannut eurooppalaista kulttuuria 1800-luvun jälkipuoliskolta alkaen. Teollistuvassa maailmassa modernisaation lähtökohtana oli muutos ja entisen

¹⁸⁷ Maunula 1989, 191; Gallen-Kallela-Sirén 2001, 207, 286–287, 304–305; Okkonen 1961, 516–517, 566–569.

¹⁸⁸ Karvonen-Kannas 1996, 110; Gallen-Kallela 1992, 277–278; Glasmåleriets konst, dess historia och teknik. BT 28.10.1924.

¹⁸⁹ Sarajas-Korte 1972; Klinge 1982a, 223–224; Mäkinen 1988, 36–37; Aav 1999, 105, 117. Anna-Liisa Ambergin mukaan ensimmäinen takaisku suomalaiselle ravintola- ja viihdekulttuurille olivat maailmansota ja omat poliittiset vaikeutemme. Kieltolaki vuonna 1919 sinetöi Suomen kansan vakavoitumisen. Amberg 1991, 41.

hylkääminen, kun taas perinne puolusti uskonnollisuuden, yhteisöjen vakiintuneiden tapojen ja maatalouteen tukeutuvien elinkeinojen jatkumista. Vuosien 1860–1914 välistä aikakautta on luonnehdittu teollistumisen, urbanisoitumisen, kehityskunnon, edistyksen ja modernisoitumisen ajaksi. Vahva tulevaisuudenusko ja luottamus elämän hallittavuuteen kestivät siis ensimmäiseen maailmansotaan asti.¹⁹⁰ Sodan valtiolliset ja taloudelliset mullistukset johtivat arvojen ja normien uudelleen arviointiin, minkä seurauksena uskonnon ja kirkon asema vahvistui, kiinnostus menneisyyteen lisääntyi, kansallisuusaate heräsi uuteen merkitykseen ja usko yksilöön ja demokratiaan heikentyi. Nämä teemat tulivat hyvin näkyviksi 1920-luvulla voimistuen edelleen seuraavalla vuosikymmenellä.¹⁹¹

Suomen eduskunta hyväksyi Svinhufvudin johtaman niin sanotun itsenäisyssenaatin antaman itsenäisyysjulistuksen 6. joulukuuta 1917. Sitä seurasi heti tammikuussa 1918 alkanut kiivas sisällissota. Riippumattomuus Venäjältä oli vuosisadan alun konfliktitilanteessa hahmottunut onnentilaksi, jonka vallitessa kaikki ongelmat saataisiin sovittelua yksimielisyyden vallitessa. Todellisuus muodostui kovin erilaiseksi. Sisällissota merkitsi kansallisen yhtenäisyyden täydellistä murtumista. Itsenäistymisen jälkeiset vuodet olivat 1920-luvun alkupuolelle saakka monella tapaa kriisiaikaa, jolle oli tunnusomaista poliittinen hajanaisuus ja taloudelliset vaikeudet.¹⁹² Toisaalta Suomessa vallitsi 1920-luvulla taloudellisista hankaluuksista ja elintason suhteellisesta alhaisuudesta huolimatta optimistinen mieliala. Sitä nostattivat muun muassa valtiollisen itsenäisyyden mukanaan tuoma kansainvälinen kanssakäyminen ja suomalaisten urheilijoiden menestykset olympia-areenoilla. Urheilun uskottiin jalostavan suomalaista rotua, mutta olympia-aatteen suosio voidaan liittää yleisempään antiikkiin, erityisesti Hellaan, ihailuun. Kansainväliset klassistiset virtaukset voimistuivat 1920-luvun alussa. Samastuminen Hellaaseen sai myös poliittista sisältöä kun Suomea pidettiin Kreikan tavoin läntisen sivistyksen etuvartiona. Tai kuten kirkkohistorian professori, sittemmin piispa Jaakko Gummerus (1870–1933) totesi, että Suomen tehtävänä ei ollut ainoastaan suojella itseään, vaan koko evankelista maailmaa, sillä Suomi seiso i evankelisen kristikunnan itärajan vahtina.¹⁹³

¹⁹⁰ Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 13, 25.

¹⁹¹ Klinge 1972, 9, 24–25, 161.

¹⁹² Klinge 1972, 166–167; Klinge 1982b, 96–97; Karjalainen 1990, 24; Nummelin 1998, 263.

¹⁹³ Klinge 1982b, 104; Smeds 1990, 10; Nummelin 1998, 263; Ijäs 1993, 359; Haila 1998, 43.

Jaakko Gummerus väitteli teologian tohtoriksi vuonna 1907 ja toimi Helsingin yliopiston kirkkohistorian professorina 1900–1920. Porvoon hiippakunnan piispa 1920–1923 ja Tampereen hiippakunnan piispa 1923–1933.

Kulttuurista identiteettiä vahvistettiin edelleen nationalistisella muinaisuusaatteella. Kalevalaseura perustettiin vuonna 1919. Derek Fewster on nimennyt Kansallismuseon nationalistisen muinaisuusaatteen suurimmaksi muistomerkiksi Suomessa. Museo valmistui pitkällisen suunnittelun ja rakentamisen jälkeen 1920-luvulla. Tämä ”Suomen kansan historiallinen kuvasto” sai omat lasimaalauksensa vuonna 1925, kun Eric O. W. Ehrströmin (1881–1934) suunnittelemat lasimaalaukset valmistuivat museon pääportaikkoon. Niiden aiheena on museon osastojako esihistorialliseen, historialliseen ja kansatieteelliseen osastoon. Lasimaalauksen alareunassa on Suomen maakuntien vaakunat.¹⁹⁴ Pohjanmaan museo Vaasassa valmistui vuonna 1929. Samana vuonna Henry Ericsson (1898–1933) sai tilauksen museon muistosalin lasimaalauksesta. Aiheeksi oli määritelty Suomen itsenäistymiseen johtanut kehitys. Taiteilija luonnosteli teosta pitkään ja se valmistui 1930.¹⁹⁵ On huomionarvoista, että merkittäviksi katsotut museorakennukset haluttiin koristella lasimaalauksin. Jonkinlaisena isänmaallisen manifestaationa voidaan ajatella toteutumatta jäänyttä Suomen valtion suurhanketta Presidentin linnan lasimaalauksista 1910-luvun lopussa. Lasimaalaukset oli tarkoitus sijoittaa linnan goottilaiseen saliin ja isoon vestibyyliin. Luonnokset lasimaalauksia varten toteutti Eric O. W. Ehrström.¹⁹⁶

Vanhan aatepohjan murentuminen, uusi huvittelunaikakausi, kansainvälistyminen, teknistyminen ja ihanteettomuus huolestuttivat monia, ja se sai aikaan vastaideoologioita. Kulttuuri-ihanteiden keskiöön nousi integraatiota lujittava nationalismi, josta tuli erityisen tärkeä ilmiö sodan hävinneissä maissa ja sen jälkeen luoduissa uusissa valtioissa.¹⁹⁷ Suomessa ajalle ominainen kansallisen itsetunnon korostaminen ja lietsominen tuli näkyviin Akateemisen Karjala-Seuran ohjelmassa, joka vaikutti erityisen voimakkaasti suomenkielisen ylioppilasnuorison joukoissa. Liikkeeseen kuului myös lukuisia kirkon, tieteen ja kulttuurielämän edustajia. Itsenäisyyden säilymisen ja voimakkaan Suomen luomisen ehdoksi nähtiin kansallinen eheytyminen, ja sen mahdollisti suomalais-kansallisen kulttuurin luominen. Isänmaalle pyrittiin luomaan yleisesti hyväksyttyä ja kansantajuista kulttuuria.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Fewster 2003, 58–63; Smeds 1990, 10; Nummelin 1998, 263; Amberg 1998, 49. Kansallismuseo avattiin osittain valmiina vuonna 1916. Wäre 1989, 142.

¹⁹⁵ Nikula 1990, 110–111; Säteri 1983, 28.

¹⁹⁶ Amberg 1998, 50.

¹⁹⁷ Klinge 1982a, 224; Sevänen 1991b, 295.

¹⁹⁸ Karjalainen 1990, 24; Klinge 1972, 122; Klinge 1982a, 224. Akateeminen Karjala-Seura perustettiin 1922. Seuran toimintaan kuului aluksi Karjalan aatteen ylläpito. Sen jäätyä sivummalle, etualalle nousi venäläisyyden vastustaminen. Kolmannessa vaiheessa vuonna 1924 ohjelmaan tuli kielipolitiikka ja aitosuomalaisuus. Tavoitteeksi otettiin Suur-Suomen perustaminen. Klinge 1972, 113,120–121.

Suomalaisten herättäminen itsestään tietoiseksi kansaksi oli kuulunut suomalaisuusideologian ohjelmaan jo Johan Vilhelm Snellmanista (1806–1881) lähtien. Snellmanilla kansallisuuskysymys oli kietoutunut erottamattomasti Friedrich Hegelin (1770–1831) filosofiaan. Hegelin kehittämä ajatus kunkin kansan tai valtion omasta ja erityisestä tehtävästä tuli Saksassa kiivaan pohdinnan kohteeksi Versaillesin (1919) rauhansopimuksen jälkeen. Itsenäistyneessä Suomessa paneuduttiin myös vakavasti kansakunnan aatteelliseen olemukseen ja tehtävään. Matti Klingen mukaan tällöin oli rehabilitoitava runebergiläinen kansankuva ja palattava katajaisen kansan ideaan sekä nostettava kristillis-agraarinen traditionalismi uuteen arvoon. Näkyväksi tuli jälleen kielellisen ykseyden vaatimus. Snellman-harrastus nousi uuteen kukoistukseen ja sen myötä korostettiin kansakunnan merkitystä yksilöön nähden.¹⁹⁹ Hegeliläis-snellmanilaisessa hengessä tapahtunut kansallinen itsenäistyminen nosti kodin tärkeään asemaan. Olihan Snellman pitänyt Hegelin tavoin yhtenä inhimillisen yhdyselämän päämuotona perhettä. Sisällissodan rikki repimän kansan uskottiin rakentuvan uudelleen yhtenäiseksi kodin piirissä. Tasapainoinen ydinperhe ja pesämäisen turvan antava koti oli yhteiskunnan vahva kivijalka. ”Kodin, uskonnon ja isänmaan” kuvaama perinteitä korostanut elämänpiiri nostettiin kilveksi kaikenlaista dekadenssia vastaan.²⁰⁰

Suomen itsenäistyminen tuntui monista hieman sattumanvaraiselta, eikä sen pysyvyydestä voitu olla varmoja. Tässä tilanteessa kansallinen historia nähtiin uudessa valossa, ja siitä tuli keino sopeutua yhä kiihtyvään muutoksen virtaan. Historiallisen näkökulman avulla oli mahdollista hahmottaa oma paikka niin kansallisessa kuin eurooppalaisessakin kehityksessä. Yhteisön arvoja vahvistettiin perinteitä jatkamalla. Toisaalta myös perinteitä luomalla yritettiin saada aikaan vakautta jatkuvasti muuttuvassa yhteiskunnassa.²⁰¹ Ensimmäistä maailmansotaa edeltäviä vuosikymmeniä on kutsuttu historiantutkimuksen ensimmäiseksi kukoistuskaudeksi Suomessa. Historia oli perinteisesti ollut tärkeä aine korkeamman koulutuksen alalla, sillä sen merkitystä pidettiin perustavanlaatuisena muille humanistisille tieteille ja isänmaalliselle toiminnalle. Suomessa oli 1800-luvun lopussa, aivan kuten esimerkiksi Saksassa ja Ruotsissa, historiatieteen, historianopetuksen ja kansallisen integraation välillä vahva yhteys. Nuorena tasavallassa kansallisen identiteetin voimistamiseen osallistui suuri

¹⁹⁹ Klinge 1972, 36–37, 164–165; Karjalainen 1990, 24; Jalava 2002, 300–305.

²⁰⁰ Jalava 2002, 301, 303; Aav 1999, 124; Klinge 1972, 167; Savelainen 1995, 14.

²⁰¹ Klinge 1972, 37; Kolbe & Kervanto Nevanlinna 2003, 14.

osa historiantutkijoista. Suomen kansalliselle olemassaololle oli luotava historiallinen oikeutus, koska kulttuuri ilman historiallisesti omaleimaista ja kauas menneisyyteen kurottavaa kansallista kasvualustaa oli tuomittu näivettymään. Suomen historiaa käsiteltiin tutkimusten lisäksi romaaneissa ja näytelmissä. Monille yleisen historian tutkijoille oli yhteistä kiinnostus keskiajan ja 1500-luvun historiaan. Näiden aikakausien kirkolliseen ja uskonnolliseen elämään liittyviä aiheita tutkittiin uutterasti.²⁰²

Suomalaisuuden rakentamisessa taidehistorialla oli oma tärkeä sijansa 1800-luvun puolivälistä lähtien. Antikvaarisella, rakennus- ja taideperintömme inventointiin keskittyvällä linjalla, on suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa vahva asema. Muinaismuistojen suojele ja tutkimus liittyi nimenomaan historiallisten juurten etsintään. Suomalaisuuden rakentamiseen liittyessään taidehistoriankirjoituksemme on saanut tiettyjä painotuksia. Keskiajan tutkimus oli tärkeällä sijalla jo 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen taidehistoriassa. Kiinnostus keskiaikaa kohtaan liittyi romantiikan ideoiden harrastukseen yleensä, mutta keskiaika nähtiin täällä myös pilaantumattomana suomalaisuuden aikana.²⁰³ Pekka Vähäkankaan mukaan itsenäistymisen jälkeisinä ensimmäisinä vuosikymmeninä kuvataiteen yliopistollinen tutkimus vakiinnutti asemansa. Taidehistoriasta tuli osa kansallista kulttuurintutkimusta, sen avulla muokattiin ja tuotiin esille kuvataiteiden kansallisia arvoja. Päivälehtien taidearvostelulla oli myös suuri mielipiteitä muokkaava vaikutus, koska sen kautta ajankohtaisiin taideilmiöihin otettiin nopeammin kantaa. Taideinstituutiossa toimivat keskeiset ja näkyvät jäsenet ottivat päämääräkseen kansallisen taiteen luomisen, joka tässä tilanteessa nähtiin taiteen kehityksen korkeimmaksi tasoksi. Kansallisessa taiteessa ilmeni kansan omaperäisyys, sen henki ja sielu.²⁰⁴

Valtiollisen itsenäistymisen jälkeen Suomen taiteen historiaa käsittelevät teokset olivat varsin kysytyjä. Niiden avulla muodostettiin kuva maan taiteen kehityksestä. Se oli perusta, jolle taiteen tuleva kehitys voitiin rakentaa. Juuri itsenäistyneellä valtiolla haluttiin nähdä pitkä taidehistoria, joka yhdisti sen länsimaiseen sivistykseen. Vähäkangas on analysoinut Suomen taidehistoriaa käsitelleitä yleisteoksia ja erityisesti

²⁰² Strömberg 2003, 133–139; Klinge 1982c, 192.

²⁰³ Lukkarinen 1998, 22–24.

²⁰⁴ Vähäkangas 1996a, 69, 71. Taideinstituution käsitteestä enemmän ks. Vähäkangas 1996a, 67–74.

niiden välittämää kuvaa kirkkotaiteen kehityksestä.²⁰⁵ Eliel Aspelinin ja Johannes Öhquistin (1861–1949) näkemyksissä kirkollinen ja kansallinen taide asetettiin vastakkain. Kirkollinen taide oli ulkoapäin tuotua sidottua taidetta, joka tukahdutti kansallisen taiteen kehityksen. Kirjoittajien suhtautuminen kirkolliseen taiteeseen ei ollut kuitenkaan pelkästään negatiivinen. Molempien teksteissä katolisen ajan kirkollinen taide näyttäytyy myönteisemmässä sävyssä kuin uskonpuhdistuksen jälkeinen kirkollinen taide. Katolisen ajan kirkollisen taiteen etuna oli korkeampi taiteellinen arvo.²⁰⁶

Ludvig Wennervirta (1882–1959) kuului niihin taidekirjoittajiin, jotka propagoivat suomalaisen taiteen ja kulttuurin pitkän historian ja merkittävyyden puolesta. Wennervirran kohdalla se ilmeni pyrkimyksenä nostaa suomalainen keskiaika vahvoja kansallisia ominaispiirteitä sisältäneeksi ajanjaksoksi. 1910- ja 1920-luvuilla hänen kirjoituksissaan tuli esille näkemykset protestanttisen opin vähämerkityksellisyydestä ja sen kyvyttömyydestä olla voimakas vaikuttaja 1900-luvun yhteiskunnassa. Wennervirran kirjoituksissa taiteemme kultakausi sai 1920-luvulla rinnalleen Suomen keskiaikaisen taiteen.²⁰⁷ Myös Onni Okkoselle keskiaika oli kansallisesti värittyneen sivistyksen aikaa. Taidehistoria alettiin kuitenkin vähitellen mieltää ennen muuta vapaan taidemaalauksen historiaksi. Wennervirran vuonna 1927 toimittamassa teoksessa monumentaalinen kirkkotaide nähtiin positiivisessa valossa ja sen ajateltiin jatkavan katolisen kirkkotaiteen rikasta perintöä, kun taas Okkosen vuonna 1945 ilmestyneessä taidehistoriassa asenne monumentaalista kirkkotaidetta kohtaan oli muuttunut varaukselliseksi. Vähäkankaan tekemän analyysin mukaan taidehistoriallisten yleisteosten muodostama asenneilmasto ei ollut kirkkotaiteen tekemiselle otollinen, mutta ei myöskään yksinomaan sen vastainen. Itsenäistymisen aluksi kirkkotaiteen mahdollisuutena nähtiin kansallinen aihe. Sillä kirkollisessakin taiteessa saattoi olla kansallisia ominaispiirteitä, kun se oli suomalaisen aidosti omasta persoonastaan luovan taiteilijan käsialaa.²⁰⁸

²⁰⁵ Analyysin kohteena ovat Eliel Aspelinin 1891 ja Johannes Öhquistin 1912 ilmestyneet Suomen taiteen historiat, jotka muodostavat taustan itsenäisyyden ajan taidehistorian kirjoitukselle. Ludvig Wennervirran toimittama vuonna 1927 ilmestynyt Suomen taide -teos toimii puheenvuorona tuolloin vilkkaana käydyssä kirkkotaidekeskustelussa. Onni Okkosen Suomen taiteen historia I-II ilmestyi 1945 ja käy yhteenvedosta itsenäistymisen jälkeisten vuosikymmenten taidekeskustelusta. Vähäkangas 1996a, 75–76.

²⁰⁶ Vähäkangas 1996a, 78, 81, 82.

²⁰⁷ Levanto 1991, 3, 140; Vähäkangas 1996a, 85.

²⁰⁸ Vähäkangas 1996a, 89–91.

4.2. Kirkon asema ja suhde taiteeseen

Aatteellisen ilmapiirin muutos oli alkanut 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla, mutta se ei vielä merkinnyt varsinaisesti käännettä uskontoon. Silti kiinnostus metafyyssisuskonnollista kysymyksenasettelua kohtaan lisääntyi. Uskonnon ja sen organisaation kirkon nähtiin tyydyttävän mystisiä ja intuitiivisia tarpeita, johon positivistinen maailmanselitys ei kyennyt. Ensimmäisen maailmansodan aikana uskonto koettiin jo kerrassaan tarpeelliseksi.²⁰⁹ Ensimmäinen maailmansota ja varsinkin sisällissodan aiheuttama yhteiskunnallinen sekasorto saivat Suomessa aikaan näkyvän positiivisen muutoksen yleisessä ilmapiirissä ja asenteessa kirkkoon ja uskontoon. Näin tapahtui varsinkin voittaneen osapuolen taholla. Samalla kuitenkin kiulu toiseen osapuoleen syveni. Kirkon piirissä pidettiin varsin yleisesti uskonnollisia ja siveellisiä elämänarvoja väheksyvää myrkyntäilyä syynä kansalliseen onnettomuuteen, mutta sisällissodan syyt nähtiin sen piirissä paljon monisyisempinä. Huomiota kiinnitettiin muun muassa koko yhteiskuntaa koetelleeseen murrokseen, taloudellisiin ja poliittisiin muutoksiin, yhteiskunnallisten epäkohtien synnyttämään sosiaaliseen kaunaan ja sekularisaation yleiseen kasvuun. Pyrittäessä jälleen järjestäytyneisiin oloihin katseet kääntyivät osittain kirkkoon. Monet kokivat sen vakaata yhteiskuntajärjestystä ja kansalaismoraalia suojaavaksi sekä kansallista yhtenäisyyttä edistäväksi tekijäksi. Itsenäistyneen isänmaan onnellinen tulevaisuus edellytti siis ulkoista vapautta, mutta myös siveellistä uudistusta, jonka eräänä takeena olivat kirkko ja uskonto.²¹⁰

Kirkon johtavissa piireissä oltiin melko yksimielisiä siitä, että kirkon asema oli pyrittävä säilyttämään ennallaan. Silloin kirkolla katsottiin olevan parhaat mahdollisuudet hoitaa kansankirkon toimensa, mikä nähtiin välttämättömäksi koko kansan terveen kehityksen kannalta. Kirkon osana pidettiin kansakunnan eheyttäjän ja kansansielun hoitajan roolia, jotta kansa voisi suorittaa historian sille uskoman tehtävän. Tällaiset ilmaukset viittaavat kansankirkkoajatuksen aikaisempaa tiiviimpään kiinnittymiseen kansallisen idealismin ja nationalismin kanssa. Kansankirkon toimintaa alettiin siis entistä voimakkaammin tulkita kansallisesta näkökulmasta käsin. Kirkko näki asiakseen oman arvomaailmansa ja sanomansa edistämisen, mutta myös taistelun kaikkia kansallista integraatiota uhkaavia voimia vastaan. Kansankirkkoa heikentävät

²⁰⁹ Murtorinne 1995, 41, 124; Klinge 1972, 24–25.

²¹⁰ Murtorinne 1977, 10–11; Murtorinne 1980, 86; Murtorinne 1995, 119, 124; Veikkola 1969, 186.

uhkat koettiin itsenäistymisen jälkeen edelleen olemassa oleviksi, sillä ulkopoliittinen tilanne oli epävarma ja sisäpoliittinen tilanne hajanainen. Useista Euroopan maista tuli tietoja vallankumouksen vaarasta, ja bolševistinen neuvostohallitus uskoi maailmanvallankumouksen leviävän nopeasti yli Euroopan. Itärajan takaa tuli myös huolestuttavia tietoja kirkon ahdingosta.²¹¹ Valtiollisen itsenäisyyden säilyminen oli kirkolle paljon enemmän kuin poliittinen kysymys. Neuvostoliiton kirkkopoliitiikan valossa se oli peräti eksistenssikysymys.²¹²

Kesällä 1919 hyväksytty tasavaltainen hallitusmuoto oli pettymys kirkon johtaville piireille. Valtio muuttui periaatteessa tunnustuksettomaksi samalla, kun se omaksui virallisesti uskonnonvapauden periaatteen. Luterilaisen kirkon erityisasema muihin uskonnollisiin yhdyskuntiin verrattuna säilyi silti edelleen. Uskonnonvapauslaki hyväksyttiin pitkällisen valmistelun jälkeen vuoden 1922 lopulla, ja se astui voimaan seuraavan vuoden alusta. Kirkosta eronneiden määrä jäi odotettua vähäisemmäksi, joten kirkko säilytti asemansa kansan valtaosan kirkkona.²¹³ Olojen vakiinnuttua 1920-luvun puoliväliin mennessä johtava papisto oli varsin yksimielinen siitä, että itsenäistyminen oli korostanut kirkon asemaa kansankirkkona ja kansan ajateltiin pitävän kirkkoa tarpeellisena instituutiona. Tämä vahvisti käsitystä kansan kristillisyydestä ja vahvana säilyneestä luterilaisuuden traditiosta.²¹⁴ Murtorinne kirjoittaa, että itsenäistyneessä Suomessa käsitys kansallisesta tehtävästä johti ”kansalliseen populaariteologiaan”, jolle oli ominaista raamatullisen ilmoituksen ja kansallisen historian läheinen yhteen nivominen. Sen lisäksi kansakunta ja kansallisuus korotettiin keskeiseksi uskonnollis-eettiseksi arvoksi kansallisen idealismin hengessä. Isänmaanrakkaus ja kansallistunto kuuluivat oikeanlaiseen uskonnollisuuteen, ja kirkon tehtävänä oli oikean kansallistunteen vaaliminen.²¹⁵

Ensimmäinen maailmansota ja uskonpuhdistuksen juhlavuosi 1917 lisäsivät Luther-tutkimusta. Suomalaista tutkimusta sävytti pyrkimys oman luterilaisen tradition vahvistamiseen. Tätä tutkimussuuntaa pidettiin hyväksyttävänä, koska luterilaisuuden katsottiin uskonpuhdistuksesta saakka korostaneen kristinuskon kansallista luonnetta ja jokaisen kristityn vastuuta omasta kansastaan. Luther-tutkimus oli siis omiaan

²¹¹ Kena 1977, 54–55; Veikkola 1990, 489.

²¹² Heinonen 1977, 82.

²¹³ Kena 1977, 55, 66; Murtorinne 1977, 13; Veikkola 1990, 489–490.

²¹⁴ Vähäkangas 1996a, 113.

²¹⁵ Murtorinne 1995, 127–128; Kortekangas 1982, 527.

tukemaan itsenäistymisen jälkeen tärkeänä pidettyä kansallista tehtävää ja vahvistamaan kansallista integraatiota.²¹⁶ Kirkon suhde yhteiskunnallisiin ilmiöihin koko 1900-luvun alkupuolella selittyy suurelta osin kristillisen uskon kytkeytymisestä idealistiseen historianfilosofiaan. Hegeliin nojautuen korostettiin kristillisyyden merkitystä kansan ja yksilön elämässä sekä kulttuurissa. Kansankirkko alettiin nähdä eräänlaisena kansan uskonnollisuuden ilmentymänä ja sen sisäisen olemuksen kuvastajana. Suomessa ruvettiin puhumaan Suomen kansan erityisestä uskonnollisuudesta, kansallisesta kristillisyydestä ja omasta kansallishengestä, jonka takana oli Jumala.²¹⁷

Siinä missä kansankirkko ja kansallista alkuperää olevat uskonnolliset liikkeet nähtiin kansan uskonnollisen hengen ruumiillistumina, voitiin ulkoapäin tulleita uskonnollisia ja kirkollisia vaikutteita pitää jopa uskottomuutena omaa kansallista perintöä ja Jumalaa kohtaan. Esimerkiksi kirkon asenne kirkkojen väliseen toimintaan ei ollut jakamattoman myönteinen. Juuri 1920-luvun kuluessa ekumeeninen liike kohtasi lisääntyvää vastustusta etenkin arkkipiispa Gustaf Johanssonin (1844–1930) taholta. Hän sai tukea kirkon piirissä vahvistuneesta nationalistisesta virtauksesta, jonka mukaan ekumeeniset pyrkimykset johtaisivat aidon kansallisen kristillisyyden vesittymiseen.²¹⁸ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Euroopassa seurattiin huolestuneena katolisen kirkon järjestäytymistä protestanttisissa maissa. Huolestuminen liittyi yleiseurooppalaiseen antikatalisuuden aaltoon, joka herätti laajaa keskustelua myös Pohjoismaissa ja Baltiassa 1920-luvun alussa. Kirkkohistorian professori Jaakko Gummerus (1870–1933) oli kiinnittänyt huomiota katolisen kirkon aseman vahvistumiseen 1910-luvulta lähtien. Gummerus arveli, että täydellinen uskonnonvapaus ja Suomen läheisempi yhteys Saksan kanssa saattoivat tehdä maastamme katolisen propagandan kohteen. Esimerkkinä käännytystyöstä hän mainitsi kardinaali Willem van Rossumin (1854–1932) Pohjoismaidenvierailun ja katolisen piispan hollantilaisen isä Buckxin (1881–1946) nimittämisen Suomea varten. Gummerus tuskin uskoi katolisen kirkon laajaan leviämiseen Suomessa, mutta piti sitä kuitenkin protestanttisen kirkon uhkana. Katolisen ekspansion pelko vaivasi laajoja piirejä luterilaisessa kirkossa, mikä näkyi muun muassa kristillisten lehtien palstoilla. Roomalaiskatolisen kirkon oikeudellista asemaa koskevista ongelmista ja kirkkokuntaa

²¹⁶ Murtorinne 1993, 9–10, 17; Veikkola 1990, 490.

²¹⁷ Veikkola 1990, 491; Murtorinne 1978, 279–280; Heikkilä 2003, 41.

²¹⁸ Murtorinne 1978, 280; Murtorinne 1995, 191–192.

kohtaan osoitetusta epäluulosta huolimatta se vahvistui Suomessa merkittävästi maailmansotien välisenä kautena.²¹⁹

Evangelisluterilaisen kirkon yleisen arvostuksen lisääntyminen sisällissodan jälkeen paransi sen toimintamahdollisuuksia. Kirkko pyrkiin käyttämään sille tarjoutuneen tilaisuuden ulottaakseen vaikutuksensa isänmaan rakennustyöhön. Kirkon sisällä ilmeni kuitenkin käsityseroavaisuuksia siitä, miten kirkon tuli tätä tehtävää hoitaa. Konservatiivisesti asennoituneen papiston mielestä kirkon oli viisainta keskittyä vain hengelliseen tehtäväänsä ja jättää muu esivallan ja Jumalan huoleksi. Tämä ”pyhän huolettomuuden” ihanteen mukaisesti suuntautunut taho suhtautui usein paheksuvasti nuorkirkollisen kärkiryhmän ”kirkkopoliittiseen touhukristillisyyteen”.²²⁰ Kirkon piispallisen johdon vaihtuminen itsenäisyyskauden alkuvaiheessa sai aikaan varsin merkittävän näkemyksellisen ja toiminnallisen muutoksen kirkon elämässä. Useimmat uusista kirkonjohtajista olivat kasvaneet maailmankatsomuksellisten ja yhteiskunnallisten kuohujen keskellä, joten heidän asenteensa kirkon ja yhteiskunnan toimintaan oli toisenlainen kuin edeltäjien. Lisäksi monet uusista kirkonjohtajista olivat kuuluneet Teologisen lauantaseuran piiriin ja saaneet vaikutteita kulttuuriprotestantismista, mikä puolestaan heijastui heidän uskonnollisiin ja kirkkopoliittisiin näkemyksiinsä.²²¹ Tämä 1910-luvun niin sanottu nuorkirkollinen rintama astui johtaviin asemiin 1920- ja 1930-luvulla. Nuorkirkolliset pyrkivät pitämään esillä jo aiemmin muotoutunutta seurakuntatietoisuuden herättämishjelmaa ja maallikkojen aktivoimishjelmaa sekä painottamaan kirkon sisäisen yhteyden hoitamista, seurakuntien keskinäisen vastuun ja kirkon sisäisen organisaation kehittämistä. Näihin pyrkimykseen liittyi myös sosiaalisen kristillisyyden korostus eli kirkon oli kiinnitettävä huomiota myös yhteiskunnalliseen oikeudenmukaisuuteen. Tämä merkitsi modernin seurakuntaelämän syntyä.²²²

Kirkkotaiteen laajeneva harrastus näyttää liittyneen nuorkirkollisen uudistusliikkeen pyrkimykseen. Kansankirkon merkityksen uuteen korostamiseen vaikuttivat Ruotsin nuorkirkollisesta liikkeestä ja Tanskan pikkukirkkoliikkeestä välittyneet vaikutteet, mutta esikuvia tarjosivat lisäksi Englannin kirkolliset olot. Kesällä 1911 joukko

²¹⁹ Murtorinne 1980, 154–155; Murtorinne 1995, 229–230; Ijäs 1993, 15, 372–373, 375–376; Vähäkangas 1996a, 127; Autio 1986, 155–158.

²²⁰ Murtorinne 1977, 11; Kena 1977, 55.

²²¹ Murtorinne 1995, 165.

²²² Marjokorpi 1977, 187; Kena 1977, 56–57; Veikkola 1990, 487.

pappeja teki tutustumismatkan Tanskaan. Erityistä huomiota sai osakseen pikkukirkkoliike, jonka päämääränä oli seurakuntaelämän tehostaminen varsinkin esikaupunkialueilla.²²³ Terveen ja rikkaan seurakuntaelämän aikaansaaminen suurkaupunkeihin ja niiden välittömään ympäristöön vaati lisää työvoimaa ja lukuisia pieniä kirkkoja. Helsinkiin Pikkukirkkoyhdistys perustettiin vuonna 1924 ja Viipuriin pari vuotta myöhemmin. Kirkkojen kunnostaminen ja niiden taiteellisen asun kohentaminen liittyi pikkukirkkoliikkeen ihanteeseen seurakunnan kodikkaasta kokoontumispaikasta. Seurakuntatoiminnalle, ”arkityölle”, tuli varata seurakuntasaleja ja kerhotiloja, mutta kirkkosalin tuli täyttää juhlallisuuden ja tyylikkyyden vaatimukset.²²⁴

Kirkon suhtautuminen kulttuuriin oli kaksijakoinen. Kulttuurielämä kaikessa moninaisuudessaan toivotettiin tervetulleeksi liittolaiseksi materialistis-rationalistista ajattelua vastaan, mutta joitakin kulttuurin osa-alueita kritisoitiin voimakkaasti. Tulenkantajiin lukeutuneen Olavi Paavolaisen (1903–1964) kirjoituksissa 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla kristillisyys kuului vanhaan kulttuuriin ja elämänmuotoon, joka sai väistyä uuden sukupolven tieltä. Vanha maailma oli hänen mukaansa aikansa elänyt, ja uusi työntyi näkyviin kirjallisuuden, jazzin, elokuvien ja valomainosten mukana. Tulenkantajille vastaukset uskonnollisiin kysymyksiin löytyivät lähinnä taidekeskeisestä vitalismista, dynaamisesta luovasta voimasta, joka kuljetti elämää eteenpäin. Joillekin ryhmän edustajille taide edusti uskontoa. Tulenkantajat halusivat irtautua kansalliseen kulttuuriin suuntautuneen edellisen sukupolven perinnöstä ja kirkon kaltaisten instituutioiden arvomaailmasta. Heidän esille tuomansa uudet mahdollisuudet kytkeytyivät juuri niihin kulttuurin piirteisiin, joihin kirkollisessa kulttuuriajattelussa suhtauduttiin epäluuloisesti. Sillä kirkon ihanteena oli kulttuuri ja taide, joka kumpusi aidosti kristillisen uskon pohjalta.²²⁵

Kirkon näkemyksen mukaan kulttuurilla ja sen osana kuvataiteella oli tärkeä merkitys luotaessa mielikuvaa Suomen kansasta. Kirkon piirissä koko taiteen historia nähtiin osoituksena uskonnon ja taiteen läheisestä kosketuksesta kukoistavissa kulttuureissa. Protestanttisuus määriteltiin merkittäväksi kulttuurivoimaksi, joka katolisuudesta poiketen antoi taiteen ja tieteen kehittyä vapaasti. Toisaalta kirkon käymä taistelu

²²³ Vähäkangas 1996a, 126; Murtorinne 1980, 82–83; Valkeapää 1995, 68–69. JYTH.

²²⁴ Lilja 1926, 334–339; Lehtonen 1928, 127–130; Tunkelo 1931, 708–709; Vähäkangas 1996a, 124–125.

²²⁵ Vähäkangas 1996a, 116; Mäkinen 1988, 39, 46–47; Heikkilä 2003, 50.

kulttuurin moraalisesta perustasta ulottui kaikille yhteiskuntaelämän aloille, ja se johti ristiriitaan taiteen vapauden periaatteen kanssa. Taiteella oli oma sijansa kristillisessä kirkossa, mutta sen tehtävän tuli määräytyä kirkon muotoilemalta pohjalta.²²⁶

Kristillisen Taideseuran ja sen edeltäjän Kolmisoinnun toiminta voidaan nähdä myös osana nuorkirkollista aktivoitumista. Omalla toiminnallaan Kristillinen Taideseura pyrki vastustamaan kulttuurin maallistumista. Seuran perimmäisenä tavoitteena oli tasoittaa muuttuneen kulttuurin ja kristillisyyden välistä kuilua taiteen alueella. Kulttuuriprotestantismin hengessä kulttuuria ja uskoa ei asetettu jyrkästi vastakkain, vaan ajatuksena oli eräänlainen synteesi, jossa kristillisyydellä olisi arvoja ohjaava rooli. Kansan taideharrastuksen herättämisessä ja taideaistin jalostamisessa nähtiin tärkeä työsaika. Taide oli välineellisyydestään huolimatta arvokasta ja sivistykseen kuuluvaa. Ajateltiinhan kristillisyyden innoittavan taiteellista luomistyötä ja antavan taiteilijoille yleviä aiheita.²²⁷ Seuran käytännön työ suuntautui neuvonta-, esitelmä- ja julkaisutoimintaan sekä paikallisyhdistysten ja kerhojen moninaiseen toimintaan. Vuonna 1921 Kristillinen Taideseura perusti neuvontatoimiston, joka tarjosi apua kaikissa taiteisiin liittyvissä kysymyksissä. Pääasiassa toimisto muodostui seurakuntia palvelevaksi elimeksi kirkkotaiteenalalla. Neuvontatyö oli alkuvaiheessa melko vähäistä, mutta vuodesta 1925 aina 1950-luvun alkuun saakka se oli varsin aktiivista. Taideseura järjesti toimintansa alusta alkaen pienimuotoisia kirkollisia taidenäyttelyitä. Niitä järjestettiin etenkin Kristillisten Taidepäivien yhteydessä, joita vietettiin vuosittain eri puolilla maata. Vähäkangas on arvioinut seuran konkreettisen toiminnan jääneen vaikutuksiltaan pieneksi, mutta eri puolille maata ulottuneen luentotoiminnan ja seurakunnille annetun neuvontatyön kuitenkin osaltaan muokanneen näkemyksiä kirkkotaiteesta ja ohjanneen sen kehitystä.²²⁸

Kristillisen Taideseuran johtokunta jaettiin 1920 neljään jaostoon, jotka olivat yleinen, kirjallinen ja kuvataiteiden jaosto sekä musiikkijaosto. Kuvataiteiden jaostolle ohjattiin kirkkojen korjausta, taiteellista koristamista ja kirkollista esineistöä koskevat kyselyt. Kuvataiteiden jaoston jäsenistössä tapahtui vuosittain muutoksia 1920-luvun

²²⁶ Vähäkangas 1996a, 122–123; Lehtonen 1929, 14–15, 18–19; Ijäs 1993, 337, 388; Gummerus 1921, 6–9, 16–19.

²²⁷ Mäkinen 1988, 39; Vähäkangas 1996a, 118; Tunkelo 1929, 96; Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet 1929, 111; KA KrTs Toimintakertomukset.

²²⁸ Vähäkangas 1994, 113; Vähäkangas 1996a, 119–120; Martikainen 1990, 114; Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet vv. 1919–1929, 112–118; Haahti 1959, 60, 64–72; KA KrTs Toimintakertomukset; KA KrTs Kristillisten taidepäivien ohjelmat; KA KrTs Kirjekonseptit.

alkupuolella, mutta vuosina 1925–1940 jaoston jäseninä toimivat Amanda Bruun (1878–1965), Toivo Salervo (1888–1977), Rafael Blomstedt (1885–1950) ja Eino Sormunen (1893–1972). Näiden jaoston jäsenten vaikutus kirkkotaiteen kysymyksiin oli melko merkittävä, sillä neuvontatyön aktiivisin vaihe sattui heidän toimikauteensa. Kaiken kaikkiaan Kristillinen Taideseura oli tärkeä kirkkotaidekeskustelun foorumi. Kirkkotaiteen esilläpito tiedotusvälineissä toi sen laajojen piirien tietoisuuteen.²²⁹

Eino Sormusta on pidetty kulttuuriteologina ja kristillisen humanismin keulahahmona Suomessa. Sormunen kuului Kristillisen Taideseuran aktivisteihin, ja yksi hänen huomattavista aloitteistaan Taideseurassa oli Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn järjestelyt Helsingissä syksyllä 1928. Hän toimi näyttelyn sihteerinä. Sormunen oli aktiivinen kirkkotaiteen kysymyksissä etenkin 1920-luvulla, mutta aihepiiriä käsittelevien artikkeleiden perusteella voi sanoa, että hänen kirkkotaiteellinen linjauksensa pysyi samana 1960-luvulle asti. Ajatteluunsa hän sai vaikutteita erityisesti Jaakko Gummerukselta. Jouko Martikaisen mukaan Sormusta pidettiin jo 1920-luvun puolivälissä kirkkotaiteen, etenkin tekstiilien, teologisena auktoriteettina.²³⁰ Hänen kirkkotaiteellisen toimintansa yhtenä kannustimena oli historiallinen jatkuvuus. Vanha perinne piti sisällään kansallisiksi käyneitä piirteitä ja sen muotokieli vastasi uskonnollisuutemme luonnetta. Uuden kirkkotaiteen luominen onnistui Sormusen mukaan parhaiten vanhalta pohjalta ponnistaen. Martikainen on luetellut Sormusen kirkkotaiteelliselle linjaukselle tunnusomaiset elementit: ihailu varhaisgotiikkaa ja omaa välitystyylimme kohtaan, veistokset ja väkevät värit, elävät kynttilät ja kaiken keskuksena alttari liinoineen ja krusifikseineen. Sormuselle muodot, valo ja värit olivat tärkeitä. Se on ehkä yksi syy, miksi lasimaalaukset olivat hänen suosiossaan. Niiden hehkuva väririkkaus ja pelkistetyt muodot sopivat ilmeisen hyvin Sormusen mystisesteettiseen taidekäsitykseen.²³¹ Suomen Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn yhteydessä julkaistuissa sanomalehtiartikkeleissa Sormunen suositteli kuorin ja alttarin koristamiseen veistettyä ristiinnaulitun kuvaa tai alttarikaappia ja lasimaalauksia, jotka olivat tunnelmallisia ja Kristus-keskeisiä. Hänen mukaansa myös Ruotsissa oli

²²⁹ Vuonna 1935 jaostoon tuli lisäksi rakennushallituksen arkkitehti Yrjö A. Vaskinen (1892–1963). KA KrTs Toimintakertomukset; Vähäkangas 1994, 113–114; Vähäkangas 1996a, 119; Valkeapää 1995, 63–68. JYTH.

²³⁰ Eino Sormunen valittiin Helsingin yliopiston dogmatiikan ja etiikan professoriksi vuoden 1934 lopussa ja 6.8.1939 hänet vihittiin Kuopion hiippakunnan piispaksi. Alhonsaari 1987, 16; Martikainen 1990, 112–115, 117, 124; Vähäkangas 1996a, 120–121, 129.

²³¹ Martikainen 1990, 117, 121–122; Sormunen 1924, 176; Sormunen 1962, 11, 16, 19; Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdittain valmiit. US 22.10.1926; Vähäkangas 2001, 172; Alhonsaari 1987, 98–99.

päädytty käyttämään edellä mainittuja taideteoksia. Tällaista käytäntöä saattoi luterilaisessa kirkossa hyvällä syyllä puolustaa.²³²

Toinen Kristillisessä Taideseurassa vaikuttanut ja kirkkotaiteesta kiinnostunut teologi oli Alekski Lehtonen (1891–1951). Lehtonen kirjoitti, että evankelinen kirkko oli ennen kaikkea sanan kirkko, enemmän kuuloaistiin kuin näköaistiin vetoava. Silti kirkkorakennus saattoi sisäkuvallaan edistää evankelisen jumalanpalveluksen perusaatetta. Kirkkorakennuksen tuli synnyttää hartautta. Silloin se suuntasi mieliä ylöspäin ja ikään kuin työnsi seurakuntaa Jumalan eteen. Keinot, joilla tämä tunnelma saavutettiin, oli taiteilijan itse määrättävä. Jumalalta innoituksensa saanut taiteilija pystyi taiteellaan viemään ihmisen äärellisen ja ajallisen yläpuolelle ja antamaan aavistuksen korkeamman maailman olemassaolosta. Lehtosen mukaan taide ja uskonto kuuluivat erottamattomasti yhteen, mutta oli muistettava, että esteettinen mielenylennys ei ollut vielä uskontoa. Taide oli kirkossa vain palvelijan asemassa, ja kirkko ylevine muotoineen oli vain tässä ajassa näkyvä Jumalan seurakunnan koti. Se ei kuitenkaan saanut olla seurakunnan arkihuone, vaan harras ja lämpimän värinen, siisti ja juhlallinen pyhäkkö, johon seurakuntalainen tuli mielellään. Lehtosen mielestä uskonnollisessa elämässä oli pohjoismaissa säilynyt enemmän sisäistä lämpöä ja evankelista mystiikkaa kuin roomalaiskatolisuudessa. Vaikka kirkkorakennustaiteemme oli elpynyt, piti hänen mukaansa ottaa oppia Englannin anglikaanisilta seurakunnilta, joiden kirkoilla oli usein erittäin kohottava pyhäkön leima. Tässä yhteydessä Lehtonen mainitsi myös lasimaalaukset, ”jotka varsinkin iltajumalanpalveluksen aikana saattavat loistaa erittäin kauniina laskevan auringon säteillään niitä valaistessa”.²³³

Monet kirkonmiehet tervehtivät 20-luvun kuluessa ilolla kirkkotaiteen renessanssia, jota muun muassa Jaakko Gummerus kaipasi jo 1910-luvun alussa. Hän katsoi, että nykyisen sukupolven velvollisuus oli vaalia menneisyyden perintöä, ja sen tuli kantaa kortensa kekoon kirkkojen kaunistamiseksi. Koska kirkko oli edelleen keskeinen rakennus, josta vaikutteet levisivät laajalle, ei ollut samantekevää kuinka se

²³² Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdittain valmiit. US 22.10.1926; Kirkkotaidenäyttely avataan tänään. US 15.9.1928.

²³³ Alekski Lehtonen toimi Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian professorina 1932–34. Tampereen hiippakunnan piispaksi hänet vihittiin 1934 ja arkkipiispaksi 1945. Lehtonen 1928, 127–130; Lehtonen 1929, 13–21; Vähäkangas 1996a, 134–135.

koristeltiin.²³⁴ Kirkkojen taiteellisen asun korostaminen ei saanut osakseen täysin varauksetonta kannatusta. Nuorkirkollisen optimismin rinnalla vaikutti kulttuuripessimistinen teologiryhmittymä, joka oli kerääntynyt arkkipiispa Johanssonin ja turkulaisen *Herättäjä* -lehden ympärille. Vakavamielisimmän kristikansan piirissä taideharrastukset eivät herättäneet luottamusta, vaan niitä pidettiin maallisena puuhana, pyhän ja profaanin sotkemisena.²³⁵ Taiteen suosiminen ja esteettisen ihannointi yhdistettiin myös korkeakirkollisuuteen ja katolisuuteen. Katolisia kirkkokuntia pidettiin taiteen suosijoina, joten taide ja esteettisyys kirkoissa nähtiin yhtenä merkinä maamme joutumisesta katolisen propagandan kohteeksi. Erityisesti kynttilät ja lasimaalaukset mainittiin pahennusta herättävinä ”orastavan katolilaisuuden ilmenemismuotoina”.²³⁶

Lasimaalauksen katolisuutta käsiteltiin vuoden 1927 pappeinkokouksessa Turussa. Arkkipiispa Johanssonin kanta lasimaalauksia kohtaan oli selkeän kielteinen. Hänen mielestään paavinkirkon vilkas toiminta ja korostuminen olivat tuoneet katoliset imitaatiot, lasimaalaukset, jälleen Suomen kirkkoihin, josta esimerkkinä mainittiin Kemiön kirkon lasimaalaus. Kuva Neitsyt Mariasta ja teksti ”Ave Maria” tekivät siitä ”en direkt katolsk glasmålning”.²³⁷ Eino Sormunen pyrki selvittämään, mikä oli evankelista ja mikä katolista jumalanpalveluksessa ja kirkkotaiteessa. Aihetta selvittelyyn antoivat niin liturgiset ja kirkkotaiteelliset uudistuspyrkimykset kuin kaikkialla huomattavissa oleva mystiikan kaipuukin. Hänen mielestään katolisuutta ja evankelisuutta eivät luoneet muodot, vaan se henki ja elämä, joka muodot synnytti ja otti ne palvelukseensa. Ero ilmeni näiden kirkkokuntien erilaisessa hurskaudessa ja jumalanpalveluksessa, ei niinkään esineissä tai taiteessa. Sormunen kirjoitti: ”Meidän olisi kerrassaan päästävä siitä yleisestä katsantotavasta, että kaikki kaunis ja harras on katolista, kaikki arkinen ja välinpitämätön evankelista.” Häneltä ei riittänyt ymmärrystä niitä kohtaan, jotka pelkäsivät katolisuutta kuin pakanuutta, sillä kirkkotaiteellisten pyrkimysten johtotähtenä oli vain ja ainoastaan evankelisen uskonkäsityksen tehostaminen.²³⁸

²³⁴ Gummerus 1913, 311, 313; Sormunen 1928, 694.

²³⁵ Gummerus 1921, 20–21; Lehtonen 1929, 13–14; Sormunen 1929a, 6; Mäkinen 1988, 42–43.

²³⁶ Gummerus 1921, 4–6; Kaila 1923, 4; Brummer 1930, 170.

²³⁷ Ett farligt altarfönster. Hbl 21.10.1927. Kemiön kirkon lasimaalaus oli valmistunut jo vuonna 1922 Amos Andersonin kustannettua kotipitäjänsä kirkon kunnostuksen. Lasimaalauksen suunnitteli Armas Lindgren ja sen valmistivat Hugo Lindkvist ja Gunnar Forsström Salomo Wuorion liikkeessä Helsingissä. Lindgren 1922, 113–116; Kemiön kirkko uudessa asussa. Suurenmoinen lahjoitus. US 19.9.1922; Suomen kirkot 8, 110.

²³⁸ Sormunen 1929b, 22–24, 27, 31.

4.3. Kuvataiteen ja taideteollisuuden kansallinen tehtävä

Aika sisällissodasta toisen maailmansodan päättymiseen voidaan nähdä taidehistoriassamme omana suhteellisen selvästi rajautuvana kautenaan. Aivan yhtenäinen se ei kuitenkaan ole. Taide-elämä heijasteli vaihtuvia poliittisia, aatteellisia ja taloudellisia tapahtumia. Keskeisessä asemassa oli taidepolitiikka, joka instituutioiden ja arvostelun välityksellä pyrki ohjaamaan taidetta. Erityisesti kuvataiteen kohdalla opetusta, julkisia ostoja, taloudellista tukea ja näyttelyitä säätelevien laitosten valta oli suuri. Erkki Sevänen kirjoittaa, että suomalainen taidejärjestelmä oli pitkään riippuvainen nationalismin sävyttämistä poliittis-ideologisista ja uskonnollis-moraalisista normeista. Varsinkin sisällissodan jälkeisinä vuosikymmeninä repressiiviset valtiokoneistot ja kirkko ottivat vaikutusvaltaisen aseman suomalaisessa yhteiskunnassa. Ne saivat poikkeuksellisen aktiivisen roolin yhteiskuntaa valvovina ja sitä kontrolloimaan pyrkivinä eliminä.²³⁹ Aimo Reitalan mukaan suomalainen kuvataide on ollut aatteellinen luomus. Hän on hahmotellut kolme taidekautta, jotka Suomessa ovat olleet voimakkaan kansallisia. Näiden kausien aikana taiteessa on tietoisesti tavoiteltu kansakunnan aatteellisia ja isänmaallisia päämääriä. Ensimmäinen kausi ajoittuu vuosiin 1840–1870, toinen 1900-luvun taitteeseen ja kolmas itsenäisyytemme alkuvuosikymmeniin (vrt. Ringbom, ks. s. 53). Reitala on luonnehtinut Suomen kansallishenkisen kuvataiteen kolmatta vaihetta kansallisen itsetunnon kaudeksi.²⁴⁰

Nuoren tasavallan ihanteet, perinteiden vaaliminen ja talonpoikaisten arvojen korostaminen, löivät leimansa Suomen henkiseen ilmapiiriin 1920-luvulla. Itsenäistyneen Suomen identiteetti kiinnittyi tiukasti agraariyhteisöön, ja tätä yhteyttä haluttiin poliittisideologisista syistä korostaa. Teollistumisen ja kaupungistumisen mukanaan tuomat uudet kulttuurimuodot nähtiin usein epäilyttävinä, jopa vaarallisina. Maaseudun ja kaupungin välinen ristiriita loi rintamalinjoja myös ajan taide-elämään, ja yleistäen ajan voisi nähdä vanhoillisten ja vapaamielisten voimien taisteluksi. Sisällissodan jälkeen taiteen tehtäväksi määriteltiin kansallistuntojen yhdistäminen ja kiinteyttäminen. Taideyleisö ja kriitikot arvostivat kansallisten ominaisuuksien ilmenemistä taiteessa. Nationalistisiin aatteisiin yhdistettynä taiteen korkeimmaksi

²³⁹ Reitala 1973, 2; Sevänen 1991a, 173.

²⁴⁰ Reitala 1975, 8, 16; Savelainen 1995, 9; Ringbom 1998a, 134.

kehityksen tasoksi ja päämääräksi muotoiltiin kansallinen taide.²⁴¹ Tuula Karjalainen on kiinnittänyt huomiota kansallisen taiteen käsitteen määrittelemättömyyteen voimakkaimpina vaikutusaikoinaan. Sitä ei kyseenalaistettu, vaan pidettiin itsestään selvänä arvona. Kysymys ei ollut yhtenäisestä taidetyylistä eikä selkeistä taiteen tekemiseen liittyvistä periaatteista, vaan käsitteen käyttäjillä oli siitä erilaisia mielikuvia. Kansallinen taide oli arvorakennelmaltaan laaja ja epämääräinen.²⁴²

Kansallista taidepoliittista linjaa vastaan hyökkäsi 1920-luvun lopulla Tulenkantajat, joista näkyvimmän aseman saavutti Olavi Paavolainen. Hän julkaisi vuonna 1929 kulttuurikriittisen esseekokoelmansa *Nykyaikaa etsimässä*, jonka myötä hän julistautui koneajan maailmankuvan kannattajaksi. Teos perustui vuoden 1927 Pariisin matkan aikana syntyneille matkakirjeille ja esseille, joissa Paavolainen käsitteli varsin asiantuntevasti visuaalisia taiteita. Hänen intoutuneet runonsa jättiläiskaupungin sähköisestä laulusta tai vauhdin hurmasta Euroopan maanteillä eivät löytäneet vastinettaan suomalaisessa maalaustaiteessa. Kuten Rakel Kallio on todennut, kuvataide eli omaa elämänsä lähinnä yksinkertaisiin esittäviin aiheisiin, neutraaleihin maisemiin, henkilökuviin ja asetelmiin syventyneenä. Tulenkantajien kuvataiteeseen kohdistamasta huomiosta huolimatta liike oli ensisijassa kirjallinen. Modernismin puolustajana Tulenkantajien ohjelmallisuus jäi poikkeusilmiöksi, vaikka se synnytti vilkasta keskustelua.²⁴³

Länsimaiselle taiteelle on ollut ominaista pyrkimys jatkuvaan uudistumiseen, muuttumiseen ja omaperäisyyden etsintään. Suomen kuvataiteessa 1910-luku oli innovatiivista murrosaikaa. Modernismi oli hyvällä alulla ennen itsenäistymistä ja sisällissotaa, mutta niiden jälkeisessä ihanteellisessa ja henkisesti ahtaassa ilmapiirissä korostui kansallista identiteettiä vahvistavan kulttuurin luominen. Modernismi leimattiin helposti epäkansallisen arvosuuntautuneisuuden ja poliittisen vasemmistolaisuuden ilmentymäksi, jälkimmäinen lähinnä kuvataiteiden osalta. Suomen 1920-luvun taidetta on tarkasteltu usein välivaiheena taiteen suurien suuntalinjojen lomassa vähemmän merkityksellisenä kautena (ks. esim. Klinge, 1972 ja Karjalainen, 1990). Silloin jää kuitenkin huomaamatta vuosikymmenen taiteessa

²⁴¹ Reitala 1973, 3–5; Reitala 1990, 225; Savelainen 1995, 10; Valkonen 1990, 209; Vähäkangas 1996a, 71.

²⁴² Karjalainen 1990, 30.

²⁴³ Reitala 1990, 231–232; Reitala 1977, 176–178; Kallio 1995, 6–7; Hapuli & Mäkinen & Paavolainen & Immonen 1990, VI; Sevänen 1991b, 294–295.

ilmennyt monivivahteisuus ja tyylien rikkaus. Ideologisista eristäytymispyrkimyksistä huolimatta Suomen taide oli sidoksissa eurooppalaisen taiteen kehityslinjoihin. Taiteilijat matkustivat yllättävän paljon, ensin Pariisiin ja 1920-luvun loppua kohden yhä useammin Italiaan. Taiteen kansainvälisistä ilmiöistä suosiota saavuttivat ensisijaisesti ne suuntaukset, jotka olivat sopuosinnussa Suomen nuoren tasavallan ihanteiden kanssa, kuten klassistiset ja uusasialliset virtaukset. Silti myös ekspressionismi oli suomalaisten taidepyrkimyksissä läsnä, ja modernistiset kokeilut antoivat vihjeitä taiteen tulevista kehityslinjoista. 1920-luvun loppupuolta luonnehtivat seestyneisyys, ihanteellisuus ja normien palautuminen, jotka voidaan liittää klassististen virtausten mukanaan tuomiin ilmiöihin.²⁴⁴ Ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen saksalaiseen ekspressionismiin kuuluivat vahvasti uskonnolliset ja henkiset elämykset. Mystiikan ja itämaisten uskontojen lisäksi ihailtiin gotiikkaa. Teosofia ja mystiikka kiinnostivat monia aikalaisia Suomessakin. Salme Sarajas-Korte on yhdistänyt jo 1890-luvun Italian ihannointiin uskonnollista latausta sekä viehtymystä katolisuuteen ja mystiikkaan.²⁴⁵

Taidekauppa eli huippuvuosiensa 1910-luvun lopulla, mikä oli ensimmäisen maailmansodan mukanaan tuoman noususuhdanteen ja voimakkaan inflaation vaikutusta. Se menetti kuitenkin dynaamisuutensa ja asemansa 1920-luvun kuluessa. Taidekaupan ja yksityisten gallerioiden hegemoniaa vastustivat sekä kriitikot että taiteilijajärjestöt. Taiteilijoiden määrä oli 1900-luvun aikana kasvanut nopeasti, mutta samalla heidän sosiaalinen asemansa oli heikentynyt. Kilpailun kiristyessä ja työmahdollisuuksien vähetessä puhuttiin ajoittain taiteilijaproletariaatista.²⁴⁶ Kuvataide sai yllättävän vähän huomiota valtion taidemäärärahojen muodossa verrattuna esimerkiksi teatteriin ja säveltaiteeseen. Yksi syy oli taidekaupan näyttävä kukoistus vielä itsenäisyyden ajan alussa. Maalauksia alkoi kuitenkin menettää kansallisen edustustaiteen asemaansa. Kun maalaukset olivat aikaisemmin tehneet Suomea tunnetuksi, nyt urheilu ja musiikki Sibeliuksen myötä astuivat siihen tehtävään. Kuvanveistäjät saivat luoda kansalliset ja isänmaalliset symbolikuvat. Kuvanveiston aseman vahvistumiseen vaikutti jo autonomian aikana alkanut monumentti-innostus. Muistomerkeistä oli tullut tärkeitä suomalaisille, ja niihin suhtauduttiin voimakkaan

²⁴⁴ Savelainen 1995, 10, 15; Reitala 1990, 224; Sevänen 1991b, 295; Karjalainen 1990, 24–26; Klinge 1972, 173–174.

²⁴⁵ Ahtola-Moorhouse 2003, 416–417; Reitala 1990, 228; Sarajas-Korte 1966, 125–128, 139; Pänkäläinen 2004, 116.

²⁴⁶ Reitala 1990, 224–225; Anttonen 2004, 34, 46; Valkonen 1990, 214–216; Vähäkangas 1996a, 68–69, 91; Tuomikoski-Leskelä 1977, 329.

tunneperusteisesti. Kun poliittinen riippumattomuus oli saavutettu, julkisten muistomerkkien pystyttäminen oli erityisen ajankohtaista.²⁴⁷

Pääkaupungin taidekentällä taidekritiikki sai suuren merkityksen. Kun taidekauppa väheni, kriitikoiden sana painoi yhä enemmän taiteilijoiden menestymisessä. Vaikutusvaltaisia taidekriitikoita olivat muun muassa Onni Okkonen, Ludvig Wennervirta ja Edvard Richter (1880–1956). Vähäkankaan analyysin mukaan taidekentällä käytiin keskustelua keskeisten taidekriitikoiden ylläpitämän kansallisen taiteen ihanteen ja nuoremman taiteilijakunnan taiteen vapautta korostavan asenteen välillä. Yhdistävänä teemana oli taiteen yhteiskunnallisen aseman parantaminen.²⁴⁸ Okkosen ja Wennervirran kirjoituksissa voi havaita joitakin samanlaisia teemoja ja pyrkimyksiä. Molemmat vaativat taiteilijoita tiedostamaan asemansa ja velvollisuutensa yhteiskunnassa. Okkonen jopa siinä määrin, että taiteilijan omien intressien oli tarvittaessa väistytävä. He korostivat taiteen perinteen merkitystä ja kollektiivisuutta. Wennervirralla kansallisuuden ilmeneminen oli yksi taiteen korkeimmista tavoitteista. Muutamista yhtymäkohdista huolimatta näiden kirjoittajien ideologinen ja filosofinen lähtökohta oli jokseenkin erilainen, sillä antiikkiin ja Italiaan rakastunut Okkonen nojasi Schillerin (1759–1805) ja Goethen (1749–1832) esteettis-pedagogiseen humanismiin, kun taas Wennervirta oli suuntautunut uskonnollis-eettisesti ja oli kiinnostunut saksalaisesta kulttuuripiiristä sekä gotiikasta. Myös klassisuus kiinnitti Wennervirran huomion. Hän arvosti antiikin Kreikassa taiteen eristäytymättömyyttä, se oli koko kansan omaisuutta. Antiikki edusti kuitenkin ulkonaista, varhaiskristillisyys ja gotiikka puolestaan sisäistä ja sielua. Tukea ajatteluunsa Wennervirta sai muun muassa Wilhelm Worringerilta (1881–1965) ja Karl Scheffleriltä (1896–1951).²⁴⁹

Sekä Okkonen että Wennervirta vaativat erityisesti valtiolta, mutta myös kunnilta ja seurakunnilta tukea taiteelle monumentaalitöinä. Julkisten rakennusten kaunistaminen taideteoksilla nähtiin hyödylliseksi taiteen tukimuodoksi. Reitalan mukaan 1920-luku ei ollut merkittävä monumentaalimaalauksen alalla, vaikka maalareilla olisi ollut melko

²⁴⁷ Reitala 1990, 223; Reitala 1975, 11; Reitala 1973, 6; Tuomikoski-Leskelä 1977, 326–330; Ahtola-Moorhouse 1990, 260.

²⁴⁸ Reitala 1990, 226; Vähäkangas 1996a, 91; Anttonen 1997, 83, 101.

²⁴⁹ Levanto 1991, 12, 20, 23, 26–27, 139–141, 145, 240–242; Levanto 1997, 29–31, 48; Kallio 1987, 241; Kallio 1997, 57, 60, 64, 66–67.

Ludvig Wennervirta kuului Kristillisen Taideseuran kuvaamataiteiden jaostoon vuosina 1920 ja 1921. Toimintakertomuksissa mainitaan maisteri Ludvig Wennerström. KA KrTs Toimintakertomukset.

paljon työmahdollisuuksia sen piirissä. Kesti kuitenkin kauan ennen kuin opittiin monumentaalimaalaukseen soveltuvat tyyli- ja ilmaisukeinot. Taiteilijoiden innottomuus selittyy osittain juuri koulutuksen riittämättömyydellä. Kotimaassa alan koulutusta oli vaikea saada. Taiteen vapautta korostanut asenne saattoi osaltaan vaikuttaa taiteilijoiden välinpitämättömyyteen. Reitala näkee monumentaalimaalauksen nousevan aallonpohjasta vasta 1940-luvun jälkipuolella ja sitä seuraavan vuosikymmenen aikana. Englannissa oli myös nähtävissä tietynlainen väheksyvä asenne monumentaalimaalaukseen kohtaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Maalauksia tehtiin kyllä hämmästyttävät määrät, mutta sekä tekijät että teokset jäivät kokonaan taiteesta ja koristetaiteesta käydyn keskustelun ulkopuolelle.²⁵⁰ Mielestäni kuva Suomen monumentaalitaiteen tilasta 1920-luvulla ei näyttäytyä niin negatiivisessa valossa, jos kirkkotaide luokitellaan monumentaalimaalaukseen kuuluvaksi. Kotimaisesta traditiosta ajan tarpeita vastaavaksi muokattu kirkkomaalaus kukoisti nimenomaan 1920-luvulla ja edelleen seuraavalla vuosikymmenellä.²⁵¹

Okkosen näkemyksessä valtio edusti kansaa, ja siksi se oli velvollinen kohentamaan kansan taidemakua. Tässä tehtävässä taideteollisuus ja taidekäsityö olivat etusijalla. Tämän ajattelun taustalla häämöttää Schillerin utopia esteettisestä valtiosta, taiteen avulla jaloksi ja tasa-arvoiseksi kasvatettujen kansalaisten valtiosta. Alemmillakin yhteiskuntaluokilla oli oikeus esteettisiin elämyksiin lähiympäristössään. Okkosen taideohjelma oli tältä osin demokraattinen, vaikka se on nähtävä ylhäältä käsin ohjatuksi valistushenkiseksi projektiksi. Hegeliläis-snellmanilaisesta perinnöstä puolestaan kertoo se, että valtion tuli taata kansalaisille taiteen läsnäolo arjessa erilaisilla tukitoimilla ja suorilla puuttumisilla taidetuotantoon perustamalla esimerkiksi esikuvallisia taideteollisuuden ja käsityön tuotantopajoja. Okkonen vaati valtion ylläpitoa muun muassa posliini-, keramiikka- ja korulasipajoille sekä puusepäntökeskuksille. Taideteollisuus oli myös Wennervirran kirjoitusten aiheena poikkeuksellisen usein 1920-luvulla. Hän ei pitänyt taideteollisuutta vapaan kuvataiteen veroisena, mutta kiinnitti huomiota ennen kaikkea sen pitkiin kansallisiin traditioihin.²⁵²

²⁵⁰ Reitala 1973, 6; Reitala 1977, 179; Vähäkangas 1996a, 93, 95; Harrod 1999, 106.

²⁵¹ Hanka & Pirinen 2001, 106; Reitala 1982, 441.

²⁵² Kallio 1997, 68–69; Kallio 1995, 6; Levanto 1991, 14, 137.

1920-luku oli toimeliasta aikaa taideteollisuuden alalla. Samalla se oli monenlaisten pyrkimysten ja ponnistusten vuosikymmen. Poliitiikan keskeistä päämäärää, kansallisen yhtenäisyyden löytämistä, tuettiin myös taideteollisuuden keinoin. Saavutettu itsenäisyys ja uusi asema vapaiden kansakuntien joukossa rohkaisivat tavoittelemaan arvostettua asemaa rakennus- ja esinemiiljööön alueilla. Lisäksi haluttiin kantaa vastuuta sivistysmaiden yhteisen muotokulttuurin kasvattamisesta ja kehittamisestä. Nuoren kansakunnan muotokulttuurin kehittäminen ja ylläpitäminen oli kansallinen velvollisuus, mutta perinteen ja uudistumisen välinen ristiriita on nähtävissä tässäkin tavoitteessa. Rehellisen, aidon ja elinvoimaisen taideteollisuuden katsottiin nousevan omista perinteistä, toisaalla oli nähtävissä maltillista suuntautumista kansainvälisyyttä kohti. Samoin suhtautuminen tekniikkaan ja teollisuuteen oli kaksijakoinen. Uusi tekniikka kiehtoi, se edusti jopa uutta taidetta, toisaalta kone nähtiin vielä seuraavallakin vuosikymmenellä uhkana, ja tehtaiden olosuhteet koettiin ihmisarvolle sopimattomiksi. Taideteollisuuskeskuskoulussa yksi keskeinen kysymys oli juuri suhtautuminen teollisiin tuotantomenetelmiin ja haasteisiin, joita ne toivat opetukselle. Jotkut opettajat näkivät koulun roolin teollisuusvastaisena. Alfred William Finch (1854–1930) kritisoi kiivaasti vaatimuksia kouluttaa taideteollisuuskouluissa työntekijöitä tehtaisiin. Hän korosti koulujen tehtävää makutottumusten ja käsityötaitojen kehittäjänä. Finchin ajatusmaailma pohjautuikin Arts and Crafts -liikkeen ideologiaan. Tämän suuntaiset ajatukset olivat Finchin mukaan pinnalla kaikissa maissa, mutta erityisesti Englannissa ja Amerikassa.²⁵³ Rafael Blomstedt toimi pitkän kauden Taideteollisuuskeskuskoulun taiteellisena johtajana (1912–1943). Puheenvuoroissaan Blomstedt korosti rationaalisuutta, ja ainakin teoriassa hän pyrki suuntaamaan opetusta käsityöstä teolliseen tuotantoon. Hänen mukaansa tuloksia saattoi odottaa vain, jos tekniikka ja taide hallitaan tasavertaisesti. Marianne Aav on todennut, että aika oli käsityöpainotteinen, mutta teollisuuden kasvava rooli tulevien suunnittelijoiden työnantajana oli kiistaton tosiasia.²⁵⁴

Tanya Harrod on tutkinut 1900-luvun taideteollisuutta Englannissa. Hänen mukaansa ensimmäinen maailmansota ei merkinnyt Arts and Crafts -liikkeen loppumista, kuten usein ajatellaan, vaan pikemminkin päinvastoin, se sai aikaan uuden aallon. Arts and Crafts -liikkeestä tuli sota-aikana kansallisen ylpeyden lähde, ja käsityö ja taideteollisuus saivat edustaa ”vanhaa kunnon Englantia” (a bit of old England).

²⁵³ Hård af Segerstadt 1969, 25; Aav 1999, 105, 117, 120, 126–127; Brummer-Korvenkontio 1924, 164.

²⁵⁴ Parko 1999, 110; Maunula 1990, 159; Aav 1999, 120.

Morrisin vallankumoukselliset poliittiset ja sosiaaliset ajatukset nostettiin jälleen esiin. Tavallisen työmiehen saattoi tylsästä elämästä ja orjan osasta pelastaa vain käsityön uusi arvostus. Osa Ruskinin ja Morrisin perintöä oli vastenmielisyys koneita kohtaan. Käytännössä käsityön määrittely tai rajanveto koneen ja työkalun välille on hankalaa, mutta 1920-luvulle tultaessa yksinkertaisia työkaluja ja tuotantoprosesseja pidettiin taidekäsityö- ja taideteollisuuspiireissä parempina kuin teollisia menetelmiä. Teollisten tuotantotapojen karsiminen teki tästä 1900-luvun taidekäsityön noususta kapeampialaisen kuin edellisen vuosisadan Arts and Crafts -liike oli. Taidekäsityön arvostus ei myöskään muodostunut samanlaiseksi massaliikkeeksi kuin 1800-luvulla. Harroдин mukaan siihen vaikutti uusi muotoilijanammatin kehittyminen ja taiteen avantgarde. Lisäksi monet taideteollisuuden parissa työskennelleet keskittyivät lähinnä yhteen materiaaliin. Innovatiivisimmillaan taideteollisuuden pyrkimykset yhdistyivät vapaan taiteen kehityskulkuihin. Spontaanius ja materiaalin käsittelyn raikkaus olivat keskeisiä päämääriä. Ruotsalaisen arkkitehdin Ragnar Östbergin (1866–1945) artikkeli *Käsityöläinen ja taide* Arkkitehti-lehdessä vuonna 1926 rinnastuu Harroдин kuvailemaan tilanteeseen. Östberg suhtautui muun muassa teollisuuteen kriittisesti. Teollisuus oli perinpohjaisesti erottanut teorian ja käytännön. Työmies oli sidottu koneen syöttäjäksi, kuollutta työtä tekemään.²⁵⁵

Leena Maunulan mukaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen taideteollisuusalamme läheisimmät kontaktit suuntautuivat Ruotsiin, jonka esimerkkejä meillä seurattiin. Taideteollisuusyhdistystä vastaava Svenska Slöjdföreningen laati ohjelman, joka antoi muotonsa koko pohjoismaiselle taideteollisuudelle. Keskeiselle sijalle nousi sosiaalinen vastuu. Tähdättiin hyvään suunnitteluun edullisella hinnalla ja uskottiin näin edistettävän yhteiskunnallista tasa-arvoa. Gregor Paulssonin (1889–1977) vuonna 1919 julkaisema taideteollisuuspamfletti tiivistyi iskulauseeseen ”kauniimpaa arkitavaraa” (vackrare vardagsvara). Blomstedt kirjoitti 1924, että ”taiteen sosialisointi, taidetta kaikille on jonkun aikaa ollut päivän iskusana”. Terveen kauneusaistin kasvattaminen mahdollisimman laajoissa yhteiskuntakerroksissa oli saavutettavissa ennen kaikkea taiteen, teollisuuden, käsiteollisuuden ja kaupan yhteistyöllä.²⁵⁶

²⁵⁵ Harrod 1999, 9–10, 17, 22, 26, 28, 146–152; Östberg 1926, 43–56.

²⁵⁶ Maunula 1990, 160; Blomstedt 1924, 264–265. Svenska Slöjdförening oli perustettu vuonna 1845, mutta 1917 se uudistettiin Der Deutsche Werkbundin esimerkin mukaan. Toiminnat sovellettiin kuitenkin ruotsalaisiin oloihin. Vihma 2002, 60, 78.

4.4. Rakennustaide ja koristeellisen kirkkotilan ihanne

Maamme itsenäisyyden ensimmäinen vuosikymmen oli voimakkaan rakentamisen aikaa. Ensimmäinen maailmansota ja siihen liittyneet tapahtumat olivat katkaisseet autonomian ajan lopun myönteisen taloudellisen kehityksen, mutta olojen vakiinnuttua talouselämä elpyi varsin nopeasti. Teollisuuden kasvu oli Suomessa nopeampaa kuin missään muussa Euroopan valtiossa. Vuosikymmen päättyi kuitenkin kansainväliseen talouslamaan. Kansantalouden nousut ja laskut säätelivät rakennustoimintaa. Nousukausina esimerkiksi teollisuusyritysten ympärille rakennettiin kokonaisia paikkakuntia, mikä tiesi arkkitehdeille suuria suunnittelutehtäviä asuntoalueista kirkkoihin. Korkeasuhdanne näkyi vilkkaana jaksona kirkkojenkin rakentamisessa 1920-luvulla. Kuten Riitta Nikula on todennut ”pienetkin paikkakunnat rakennuttivat edustavia kirkkoja vahvan paikallispatrioottisen innostuksen vallassa”. Kirkkojen rakennusaktiivisuus oli lisääntynyt jo 1800-luvun jälkipuolella. Ensimmäinen maailmansota muutti arkkitehtien ammatillista tilannetta huomattavasti. Ennen sotaa pääasiassa yksityisasiakkaita palvelleet arkkitehdit saivat sodan jälkeen suurimman osan tehtävistään valtiolta tai kunnilta.²⁵⁷

Voimakas teollistuminen, elintason kohoaminen ja itsenäisen valtakunnan hallinnon kehittäminen saivat aikaan muuttovirran maaseudulta kaupunkiin. Eurooppalaisittain tarkasteltuna kaupungistuminen oli Suomessa aina 1960-luvulle asti vähäistä. Silti väestönkasvu aiheutti täälläkin useissa kaupungeissa vaikeita poliittis-yhteiskunnallisia ongelmia, jotka kärjistyivät erityisesti esikaupunkialueilla. Asutustaajamien kehitys näkyi kauppaloiden ja runsasväkisten yhdyskuntien syntymisenä etenkin 1920-luvun alussa. Ongelmat olivat enemmän kunnallisia ja taloudellis-sosiaalisia kuin uskonnollisia, ja eräissä kaupungeissa ne olivat kielipoliittisia. Tällaiset ongelmat olivat merkittävässä asemassa kasvavien asutuskeskusten uskonnollisten olojen järjestelyssä. Kansankirkkoideologian voimistuminen suuntasi huomion perustason toimivuuteen, jolloin ihanteeksi nousivat pienet seurakunnat.²⁵⁸ Maan hallitus sai kaudella 1917–1929 käsiteltäväkseen noin seitsemänkymmenen uuden seurakunnan perustamisaloitetta. Uusien seurakuntien perustamista ja kappeliseurakuntien itsenäistymistä vauhditti pienten ja aktiivisten seurakuntayksiköiden tavoittelu. Uusien seurakuntien perustaminen keskittyi itsenäisyyskauden alkuvaiheessa pääasiassa maaseudulle. 20-

²⁵⁷ Nikula 1990, 87–88 123; Nikula 1993, 115, 119; Michelsen 1992, 92; Wäre 2003, 373.

²⁵⁸ Nikula 1990, 87; Nikula 1993, 115; Michelsen 1992, 92; Autio 1986, 132–137.

luvun kuluessa uusien maalaisseurakuntien perustamistahti hidastui, mutta sen sijaan ajankohtaiseksi tulivat tehdasyhdyskuntien ja asutuskeskusten uudet seurakuntajärjestelyt. Tehdaspaikkakuntien uskonnollisten olojen kehittämiseksi rakennettiin kirkot 1920-luvulla Säynätsaloon, Mänttään ja Kuusankoskelle. Kaiken kaikkiaan vuosina 1918–1929 kirkkoja valmistui neljäkymmentäkuusi kappaletta. Oman leimansa vuosikymmenen alkuvuosien kirkkorakentamiselle antoi se, että viisi kirkkoa rakennettiin sisällissodassa tuhoutuneiden tilalle.²⁵⁹

1920-luvun rakennustaidetta luonnehditaan yleensä tyylinimikkeellä 20-luvun klassismi tai pohjoismainen klassismi. Modernin arkkitehtuurin heroisessa kertomuksessa, art nouveaun ja funktionalismin välissä, tämä ajanjakso on epäilemättä edustanut katkosta. On kuitenkin vaikea määritellä minkään tyyliuunnan eksaktia alkamista tai päättymistä. Niinpä vuosisadan vaihteen runsaan koristeellisuuden joukossa oli yksinkertaisen tyylin monumentteja, ja funktionalismin vuosikymmenellä 1930-luvulla voi kuulla viipyileviä klassismin kaikuja. Pelkistyvää klassismia on saatettu pitää siirtymäkautena funktionalismiin. Klassismin ilmeneminen ei ollut ainoastaan pohjoismaita tai arkkitehtuuria koskettava ilmiö, kuten jo edellä kuvataiteen kohdalla on tullut esille.²⁶⁰ Nikula on luonnehtinut 20-luvun klassismia eurooppalaisen historismin myöhäiseksi vaiheeksi, joka oli sekä askeettinen että eklektinen. Klassismi historismin juonteena oli siis monimuotoista. Sen yksityiskohtien runsaus ja pitkät perinteet antoivat mahdollisuuden erilaisten vaihtoehtojen käyttämiselle. Näin arkkitehtuuriin voitiin liittää hyvin monenlaisia assosiaatioita. Timo Kohon mukaan historismi oli saavuttanut Suomessa valta-aseman 1910-luvun alussa, eikä modernistisia ehdotuksia saati ratkaisuja ollut nähtävissä. Arkkitehtien ajattelua hallitsi romanttisuus, joka paljastui muun muassa ornamenttien aktiivisessa suosimisessa.²⁶¹ Henrik O. Andersson on antanut 1920-luvulle vuosisadan vaihteen modernismin kylvön jälkeisen sadonkorjaajan roolin. 1890-luvun sekoitus nationalismia, populistista idealismia ja estetismia saavuttivat kypsyyden, yleisen kulttuurisen hyväksynnän sekä laajan käytön.²⁶²

²⁵⁹ Murtorinne 1995, 202–203; Autio 1986, 132–138; Nikula 1990, 123; Knapas & Nikula 2005, 69; Vähäkangas 1996a, 31, 35.

²⁶⁰ Nikula 1990, 90–93; Andersson 1982, 11, 13, 25.

²⁶¹ Nikula 1990, 90; Michelsen 1992, 92; Koho 2000, 29.

²⁶² Andersson 1982, 23.

Valtiollisen itsenäistymisen myötä huomio kohdistettiin oman kansallisen rakennusperinnön jaloihin muotoihin. Tätä perintöä haluttiin käyttää uuden arkkitehtuurin perustana. Myös arkkitehtien asenteissa kuvastui maassamme vallinnut kansallisen kulttuurin arvostus, joka ilmeni usein yleisenä vastenmielisyytenä ja pelkona kansainvälisyyttä kohtaan. Monet nuoristakin arkkitehteistä kokivat kansainvälisyyden suomalaisen arkkitehtuurin uhkaksi. Alvar Aalto (1898–1976) varoitteli vuosikymmenen alussa arkkitehtuurimme ajautumisesta eurooppalaisten teorioiden pyörteisiin. Toisaalta hän toi esille sen kuinka menneet ajat olivat osanneet olla kansainvälisiä ja ennakkoluulottomia, mutta silti uskollisia omalle perinteelle.²⁶³ Nuoriin modernisteihin kohdistettiin vielä 1920-luvun lopussa ankaraa kritiikkiä, koska heidän katsottiin levittävän suoraan lainattua ulkomaista arkkitehtuuria. Funktionalismin ei koettu vastaavan Suomen olosuhteita eikä elämäntapoja. Sen kosmopoliittinen suunnitteluideologia ei sitoutunut kansalliseen ohjelmallisuuteen, joten suomalaisten traditionalistien kriittinen asennoituminen oli ymmärrettävää. Arkkitehteja kuitenkin kiehtoi moderni elämäntunne. Funktionalismin läpimurto Suomessa tapahtui vuonna 1928. Maamme arkkitehtien keskuudessa se hyväksyttiin sangen yleisesti jo 1930-luvun alkupuolella, mutta käytännön rakentamisessa sen huomasi vielä harvoin. Pienen radikaalin avantgardistisen ryhmän rinnalla kulki valtavirta, jossa näkyi sekä varovaista sopeutumista uuteen että vanhan otteen jatkumista.²⁶⁴

Arkkitehtien koulutus oli ollut korkeakoulutasoista vuodesta 1908 lähtien, kun Polyteknillinen opisto muutettiin Teknilliseksi korkeakouluksi. Gustaf Nyström oli ollut arkkitehtiosaston johtaja jo Polyteknillisessä opistossa vuodesta 1886 lähtien. Hän toimi korkeakoulun pääprofessorina vuoteen 1917 asti. Arkkitehtuurin opetus pohjautui korkeakoulun ensi vuosikymmenillä kaikilla tasoilla historiallisen materiaalin käyttöön ratkaisumallien esittelyssä ja analysoinnissa. Nyströmin seuraajaksi tuli Armas Lindgren, jonka opetuksessa menneiden sukupolvien saavutuksilla oli edelleen keskeinen sija. Lindgreniä ei kuitenkaan sitonut Nyströmin tapaan oikeaoppinen klassismi, vaan hän arvosti eri aikojen aikaansaannoksia niiden autenttisten kauneus- ja tunnelma-arvojen vuoksi. Lisäksi häntä kiehtoivat rakennettujen ympäristöjen ajalliset kerrostumat. Nikulan tutkimuksen mukaan ruskini-lais-morrisilainen taidefilosofia loi Lindgrenin suunnittelutyölle perustan, joka ei muuttunut koko hänen elinaikanaan.

²⁶³ Härö 1992, 215; Koho 2000, 40–41; Aalto 1922, 24–25.

²⁶⁴ Koho 2000, 38–41, 44–46, 52; Nikula 1990, 93; Suhonen 2000, 119.

Jokainen arkkitehtoninen suunnittelutyö tähtäsi kokonaistaideteokseen, taide oli elinympäristön yhteinen nimittäjä. Tämän taidekäsityksen ytimeen kuului keskiajan ihailu. Sen arkkitehtuurista löytyneet arvot liittyivät Lindgrenillä kansallisuuteen, standardisointiin, tehdastekoisuuden ja symmetrian vastustamiseen sekä pyrkimykseen löytää aitoa arkkitehtuuria. Juuri alkuperäisyys ja aitous olivat hänen käyttämiään termejä keskiajan kirkkoarkkitehtuurin yhteydessä.²⁶⁵

Suomalaiset arkkitehdit matkustivat ahkerasti, ja Keski-Euroopan kaupungeista omaksuttiin innovaatioita suoraan. Rakennustaiteen virtauksia seurattiin myös kansainvälisten arkkitehtuurilehtien kautta. 1910-luvulla Englanti ja sen asuntoarkkitehtuuri tulivat muotiin, kun taas seuraavan vuosikymmenen alussa virisi vilkas Italian-matkailu. Välimeren piiri oli ensimmäisen maailmansodan takia ollut arkkitehdeille saavuttamattomissa, mutta nyt Italian anonyymi kansanarkkitehtuuri ja polveileva maaseutu jälleen lumosivat. Italian vaikutus oli nähtävissä etenkin monissa kirkkojen suunnittelukilpailuissa. Pohjoismaissa seurattiin tarkasti erityisesti saksalaisen rakennustaiteen kehitystä 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Suomen ja Saksan välinen yhteistoiminta oli aktiivista, ja yleisemminkin kulttuurielämämme oli orientoitunut Saksan suuntaan. Heti itsenäistymisen jälkeen myös pohjoismaiset kulttuurisiteet olivat arvossa, kun puolestaan eroa entiseen emämaahan korostettiin mielellään. Ruotsista ja Norjasta saatiin esikuvia, jotka olivat esteettisesti kiehtovia, mutta myös käytännössä sopivia. Raija-Liisa Heinosen mukaan eniten vaikutteita saatiin juuri muista Pohjoismaista ja Saksasta. Yhteispohjoismaiset kongressit ja saksalaiset näyttelyt vahvistivat kontakteja.²⁶⁶

Keskeisimmät arkkitehdit kirkkoarkkitehtuurin alalla 1920-luvulla olivat Ilmari Launis (1881–1955), Josef Stenbäck ja Armas Lindgren, kun ajatellaan valmistuneiden kirkkojen lukumääriä. Ajanjakson tuotteliain arkkitehti oli Launis, jonka piirtämistä kirkoista pääosa rakennettiin 20-luvulla, silloin niitä valmistui yksitoista. Vielä 30-luvulla hän suunnitteli kolme kirkkoa.²⁶⁷ Ilmari Launiksella oli taideteollisuustyöpaja,

²⁶⁵ Härö 1992, 214–215; Nikula 1993, 116; Nikula 1990, 88–89; Nikula 1988, 14, 16–17; Lukkarinen 1999, 13.

²⁶⁶ Nikula 1990, 89–90; Nikula 1993, 116; Andersson 1982, 13; Wäre 1992, 58; Heinonen 1976, 15–16, 20, 27–28; Knapas & Nikula 2005, 36. Ks. myös Nikula 1988, 14; Hansson 1998, 8–9, 13; Paavilainen 1982, 81.

²⁶⁷ Launiksen Vieremän kirkko rakennettiin 1919, ja 1920-luvulla valmistuneita olivat Kalvolan, Pirkkalan, Pomarkun (1921), Valkjärven (1922), Konneveden (1923), Vammalan Sammaljoen, Lappeenrannan, Pornaisten (1924), Tervon (1925), Huittisten Huhtamon (1928) sekä Vuoksen (1929) kirkot. Vähäkangas 1996a, 32–33; Nikula 1990, 124–125.

jossa hän valmisti muun muassa lasimaalauksia. Lisäksi hän teki alttarimaalauksia ja välitti kirkollisia esineitä seurakuntien tarpeen mukaan. Launis myös urakoi kirkkojen rakentamista. Tämä täydenpalvelun arkkitehtitoiminta aiheutti pahennusta ja polemiikkia 1920-luvulla muiden arkkitehtien piirissä. Seurakunnissa tähän toimintaan suhtauduttiin pääasiassa myönteisesti. Arkkitehdin opiskeluaikanaan kokema uskonnollinen herätys ja aktiivinen toiminta Kristillisessä Taideseurassa todennäköisesti herättivät rakennuttajissa luottamusta. Hän työskenteli uransa alussa puoli vuotta 1900-luvun taitteen tuotteliaimman kirkkoarkkitehdin Josef Stenbäckin toimistossa.²⁶⁸

Josef Stenbäck kuului vanhempaan arkkitehtipolveen, joka oli aloittanut kirkkoarkkitehtina jo 1880-luvulla. Hänen suunnittelemistaan kirkoista valmistui vuonna 1919 Vehmersalmen kirkko ja 1920-luvulla vielä neljä kirkkoa.²⁶⁹ Stenbäck urakoi Launoksen tapaan kirkkojen rakentamista sekä välitti kirkollista tarpeistoa. Stenbäckin kirkkoarkkitehtuuriin on usein suhtauduttu väheksyen, vaikka monet hänen rakennuksistaan olivat hyvin omaperäisiä. Luonnonkiven käyttäjänä häntä voi luonnehtia maassamme edelläkävijäksi. Kotimaan vanhojen rakennusmuotojen, katolisen ajan graniittikirkkojen tai puisten maalaiskirkkojen käyttäminen oli paras tae saavuttaa tyydyttävä ja tunnelmaltaan lämmin ratkaisu. Stenbäckin moititut uusgoottilaiset tiilipintaiset kaupunkikirkot olivat joissain tapauksissa tilaajan valinnan mukaisia, arkkitehti olisi halunnut käyttää muuta materiaalia.²⁷⁰

Armas Lindgren suunnitteli yhdessä Bertel Liljequistin (1885–1954) kanssa 1920-luvulla viisi kirkkoa, mutta kaksi niistä valmistui vasta seuraavalla vuosikymmenellä. Lisäksi valmistui kaksi Lindgrenin piirtämää kappelia sekä useita kirkkojen suunnittelu- ja muutostöitä. Kirkkojen suunnittelu oli molemmille tärkeä alue, Liljequistin kirkkojen suunnittelu jatkui 1950-luvun alkuun asti.²⁷¹ Armas Lindgren voidaan laskea kirkkotaiteen uuden kukoistuksen tärkeimpiin vaikuttajiin. Hän oli

²⁶⁸ Launis [1909?], 20–22; Linnimäki 1986, 11–13, 67–68. JYTH; Vähäkangas 1996a, 33–34.

²⁶⁹ Stenbäckin 1920-luvulla valmistuneita kirkkoja olivat Joutsenon (1921), Humppilan (1922), Savitaipaleen (1924) ja Virtojen Killinkosken (1926) kirkot. Vähäkangas 1996a, 32, 35; Wäre 1989, 130–131.

²⁷⁰ Stenbäck 1908, 32–39; Ringbom 1982, 90–91; Wäre 1989, 130–131; Nikula 1990, 125.

²⁷¹ Lindgrenin ja Liljequistin suunnittelemat kirkot valmistuivat Valkealaan (1926), Säynätsaloon (1927) ja Kuusankoskelle (1929). Käkisalmen (1930) ja Noormarkun (1933) kirkot jäivät Lindgreniltä kesken. Ne suunnitteli valmiiksi hänen tyttärensä Helena yhdessä toimistossa työskennelleen Artur Kullmanin kanssa. Lindgrenin suunnittelemat kappelit valmistuivat Vantaan Ruskeasantaan (1927) ja Hankoon (1929). Nikula 1988, 105–122, 192–194; Nikula 1990, 125–126; Knapas & Nikula 2005, 27–28, 68.

kehittänyt opettajana ja taiteellisena johtajana taidekäsityötä ja -teollisuutta Taideteollisessa keskuskoulussa ja rakennustaidetta Teknillisen korkeakoulun arkkitehtuurin professorina. Lindgrenin näkemyksen mukaan kirkkorakennus oli kokonaistaideteos, jonka tehtävä oli johdattaa seurakunta oikeaan tunnelmaan ja sen myötä arvokkaisiin kokemuksiin. Huolimatta detaljien runsaasta määrästä olennaisinta oli kuitenkin kokonaisuus. Lindgren suhtautui kriittisesti individualistiseen erikoisuuksien tavoitteluun. Hän otti vakavasti uskonnon ja uskonnollisuuden vaatimukset, mikä johti eri tyylikausien kirkkoarkkitehtuurin saavutusten hartaaseen pohdintaan. Omissa suunnitelmissaan hän liitti yhteen kokonaisuuteen pelkistettyjä piirteitä eri aikakausilta. Nikula on huomannut Lindgrenin kirkkopiirustuksissa rituaalin ja tunnelman korostamista saarnan kustannuksella. Sen hän on otaksunut johtuneen Lindgrenin katolisuutta kohtaan tuntemista sympatioista.²⁷²

Keskustelu kirkkojen rakentamisesta kävi heti 1920-luvun alkaessa vilkkaana ja välillä hyvin kriittisessä sävyssä. Alvar Aalto otti kantaa kirkkotaiteen tilaan kirjoituksessaan vuonna 1925. Hänen mielestään se oli ”sangen alhaisella tasolla”. Aalto kaipasi kirkollisiin rakennuksiin, esineisiin ja tekstiileihin kuuluvaa muotojen puhtautta ja hartauden tunnetta.²⁷³ Arkkitehti-lehdessä ja Suomen arkkitehtiliitossa käsiteltiin kirkkoarkkitehtuurin yleistä tilaa, sillä kirkkorakennusten taiteellisesta laadusta oltiin huolestuneita. Kirkkoarkkitehtuuria kohtaan yritettiin herättää kiinnostusta. Lisäksi koetettiin määritellä luterilaisen kirkon tarpeisiin sopiva arkkitehtuuri. Kritiikki kohdistui pääasiassa kahteen arkkitehtiin, Ilmari Launikseen ja Josef Stenbäcktiin, joita syytettiin kirkkorakennustöiden monopolisoimisesta. Arkkitehti-lehden päätoimittajan Carolus Lindbergin mukaan näiden arkkitehtien tuotanto oli taiteelliselta arvoltaan riittämätön ja työn moraali kestävä. Kirkkoja suunniteltaessa oli otettava huomioon niiden mallia antava ja makua muokkaava vaikutus. Arkkitehtikunta toivoi enemmän kirkkojen suunnittelukilpailuja, jotta taiteellinen laatu kohentuisi ja tehtävät jakautuisivat useampien kesken.²⁷⁴

Käyty keskustelu paljastaa, että arkkitehdit pitivät kirkon suunnittelua arvostettuna ja tärkeänä tehtävänä. Suomen rakennustaiteen historiassa kirkot muodostivat

²⁷² Nikula 1988, 123–124, 142; Nikula 1990, 123; Knapas & Nikula 2005, 69.

Gustaf Strengell oli moittinut Lindgreniä katoliseksi arkkimantiksi vuonna 1906 Arkkitehtien-lehdessä. Nikula 1988, 104, 125; Lukkarinen 1999, 11.

²⁷³ Heinänen 2006, 244.

²⁷⁴ Lindberg 1921, 1–3; Lindberg 1922, 109–110; Valkeapää 1995, 50–51, 72. JYTH; Nikula 1990, 124; Nyberg 1992, 313.

kauimmaksi ulottuvan katkeamattoman rakennusten ketjun. Kirkkojen ajateltiin olevan monin tavoin ikuisia, joten oli houkuttelevaa päästä liittymään tähän historian ketjuun. Kirkkojen tapaisia muita monumentaalitöitä oli vähän tarjolla, ainakin arkkitehtien itsensä mielestä.²⁷⁵ Traditionalistien ja modernistien välinen kiistely leimasi 1920-luvun lopun ja etenkin 1930-luvun alun keskustelua kirkkotyylistä. Kirkkojen suunnittelukilpailut häiritsivät pahiten arkkitehtikunnan kollegiaalista rauhaa. Modernismin kannattajat vastustivat etenkin sitä, että kilpailuohjelmaan kirjattiin vaatimus kirkkoarkkitehtuurin sidonnaisuudesta perinteeseen. Tässä oli kysymys tilaajan käyttämästä vallasta. Rakennuksen maksaja halusi määritellä ja varmistaa toivotunlaisen lopputuloksen. Tätä ”tradis-funkis” -kiistaa ei ratkaistu vielä 1930-luvun aikana, ja Suomeen jäi vallitsemaan yleinen käsitys kirkkorakennuksen historistisesta luonteesta.²⁷⁶

Kirkkorakennukset olivat 1900-luvun alkuvuosikymmenet monenlaisten toiveiden, pyrkimysten ja vaatimusten kohteena. Käsityksiään esittivät niin arkkitehdit, muinaismuistoviranomaiset, seurakunnat kuin evankelis-luterilainen kirkkokin. Mikään näistä ryhmistä ei ollut selkeärajainen ja yksimielinen, vaan erisuuntaiset tavoitteet ja ristiriidat olivat yleisiä. Seurakunnille tärkeintä lienee ollut kirkon käytännöllisyys, mutta yksittäisten seurakuntalaisten näkemykset siitä, millainen kirkon tuli olla, saattoivat luonnollisesti poiketa huomattavasti toisistaan.²⁷⁷ Myös kirkon omassa piirissä esitettiin erilaisia ajatuksia evankelisluterilaisen kirkkorakennuksen sopivasta muodosta. Evankelisen uskonkäsityksen mukainen muoto näyttää olleen lähtökohta teologiensa aatoksissa. Useat teologit ottivat aktiivisesti kantaa kirkkoarkkitehtuuria koskeviin kysymyksiin. Kansankirkkoajatuksen mukaan kirkon piti olla koko kansan kirkko. Sen tuli olla kaikkien ulottuvilla, kerätä ja houkuttaa mahdollisimman monia sanaa kuulemaan. Teologiensa näkemyksissä kirkkojen arkkitehtuurista on erotettavissa kaksi päälinjaa. Ensimmäisessä painotettiin jumalanpalveluskeskeisyyttä ja yksilön henkilökohtaista Jumalan kohtaamista, jolloin interiööri hartauden herättäjänä sai korostuneen aseman. Toisen näkemyksen edustajat korostivat sosiaalisen ja seurakunnan yhteisen toiminnan keskeistä asemaa. Jumalanpalvelus oli yksi, tosin erittäin tärkeä, osa seurakunnan toimintaa, mutta kirkon tuli vastata myös uusiin seurakuntatyön vaatimuksiin, mikä puolestaan johti uudenlaisten tilojen tarpeeseen.²⁷⁸

²⁷⁵ Valkeapää 1995, 53, 72–73, 117. JYTH; Koho 2000, 38; Lindgren 1928, 127.

²⁷⁶ Valkeapää 1995, 111. JYTH; Koho 2000, 70–72; Nikula 1990, 93.

²⁷⁷ Valkeapää 1995, 111. JYTH; Gummerus 1913, 309.

²⁷⁸ Lehtonen 1928, 127–128; Vähäkangas 1996a, 132; Valkeapää 1995, 112–114. JYTH;

Alexi Lehtonen vaati kirkkorakennukselta juhlallisuutta ja kodikkuutta. Sen luonteen tuli määräytyä päiväjumalanpalveluksen mukaan, joten kuorilla ja saarnatuolilla oli suunnittelussa keskeinen osa. Lehtonen vastusti kirkon ja seurakuntasalin yhteensulautumista. Hänen mukaansa työväkikin kokoontui mieluummin juhlalliseen kirkkoon kuin huoneistoihin, joilla ei ollut varsinaisen kirkon leimaa.²⁷⁹ Eino Sormunen nojautui traditioon evankelisen kirkkorakennuksen ongelmaa ratkoessaan. Hänen mukaansa suomalainen uskonnollisuus oli löytänyt ilmauksensa parhaiten keskiaikamme välitystyylisissä kivikirkkoissa, joissa eli evankeliumin henki. Keskiaikainen kirkko ei kuitenkaan sellaisenaan kelvannut uuden evankelisen kirkon malliksi, vaan kunkin aikakauden oli uudelleen ratkaistava kirkko-ongelmansa. Ylevä, kuolematon kirkkorakennus saattoi sulattaa itseensä kokonaisen aikakauden sielun. Sormuselle ei pelkkä tarkoituksenmukaisuus kirkkoarkkitehtuurissa riittänyt. Aito kirkkorakennus oli jo sellaisenaan osa palvelua, joka muodoillaan, valoillaan ja väreillään herätti hartautta.²⁸⁰

Jaakko Gummerus esitti, että kirkkorakennustaiteessa voitaisiin vapautua liiallisesta traditiosidonnaisuudesta, jolla hän tarkoitti vapautumista katolilaisista lainoista. Gummerus peräänkuulutti omaperäisten ja tarkoituksenmukaisten, nimenomaan evankelisten kirkkojen rakentamista. Evankelisen kirkkorakennuksen luonteeseen kuului kaino yksinkertaisuus, joka ei kuitenkaan sulkenut pois taiteellisuutta. Kirkko oli seurakunnan juhlahuone, jolla tuli olla arvokas ja kaunis asu. Gummerus kannatti seurakunnan monimuotoista toimintaa. Tämän takia oli tarvetta uudelle kirkkotyypille, jossa juhlahuoneen välittömässä yhteydessä olisi myös seurakunnan arkitilat.²⁸¹ Kirkon piiristä tulleiden arkkitehtuurikannanottojen taustalla oli huoli kansasta, jonka sielun tilasta kirkko kantoi vastuuta. Maallistuminen ei ollut vain yksilön oma asia, vaan sillä oli yleistä poliittista merkitystä. Maallistuminen johti yksilötasolla hillittömyyksiin ja onnettomuuksiin, jotka lopulta veisivät koko valtion turmioon. Leena Valkeapää on esittänyt, että funktionalismin torjumiseen kirkkoarkkitehtuurissa liittyi muutakin kuin uutuuden pelkoa. Funktionalismi nähtiin sekularisoituneen yhteiskunnan tuotteena, joten papiston kielteinen käsitys funktionalismin soveltumisesta kirkkojen muotokieleksi on tätä taustaa vasten ymmärrettävissä.²⁸²

Valkeapää 1996, 114–115.

²⁷⁹ Lehtonen 1928, 128–130; Valkeapää 1995, 112. JYTH.

²⁸⁰ Vähäkangas 1996a, 133; Martikainen 1990, 123–124; Sormunen 1962, 16.

²⁸¹ Gummerus 1913, 309, 360–361; Gummerus 1921, 16–17.

²⁸² Valkeapää 1995, 115–116. JYTH; Valkeapää 1996, 115; Koho 2000, 70.

Kirkkojen arkkitehtuuriin yhä nopeutuvassa tahdissa muuttuvat muodit eivät juuri vaikuttaneet, tyylit vaihtuivat hitaasti ja varovaisesti. 1920-luvun myötä suosituimmaksi kirkkotyypiksi tuli yksinkertainen, pohjaratkaisultaan suorakaiteen muotoinen, länsitornillinen pitkäkirkko. Vuosisadan vaihteen koristeellisen art nouveau -arkkitehtuurin jälkeen saivat tilaa rakennustaiteen historiasta tutut koruttomat ja perusmuodoltaan selkeät ratkaisut. Sama kehitys oli nähtävissä myös muiden pohjoismaiden kirkkoarkkitehtuurissa. Päätytornillinen pitkäkirkko koettiin tutuna ja luterilaiseen jumalanpalvelukseen sopivana. Se oli perusratkaisu, jossa seurakunnan kokoontumiset ja toimitukset saivat luontevat puitteet. Ulkoasussa ja sisätilassa oli helposti mahdollista ottaa huomioon kunkin seurakunnan koko ja erityisvaatimukset. Perinteitä kunnioittava aikakausi koki tuttuuden oikeana lähtökohtana, ja tämän kirkkotyyppin yksilöllisten ratkaisujen sekä monien variaatioiden mahdollistajaksi. Perinteisiä pitkäkirkkoja rakennettiin vielä 1950-luvullakin.²⁸³

1920-luvulla ei vielä arvostettu teollisia tuotantomenetelmiä, standardisoituja rakennusosia tai tehostettua työorganisaatiota, vaan pitäydettiin alalla vallinneissa konventioissa, mikä merkitsi yksilöllisen suunnittelun ja käsityövaltaisen rakentamisen jatkumista. Korkeat tavoitteet ja ihanteet tuottivat esteettisesti mielenkiintoisia ja omaperäisiä rakennuksia, mutta yksilöllisyyden tavoittelu johti usein suhteettoman kalliisiin ratkaisuihin.²⁸⁴ Britt-Inger Johansson kirjoittaa, että kirkot olivat jo 1800-luvun lopussa korkealla rakennusten hierarkiassa julkisuutensa ja sakraalin luonteensa vuoksi. Askeettinen yksinkertaisuus kirkkojen koristelussa oli silloin suorastaan mahdottomuus, sillä hyvin suunnitellut koristeaiheet olivat tärkein tekijä, jonka perusteella rakennus nähtiin taiteena. Kirkon suunnittelusta tuli taiteellinen tehtävä, joka laajensi arkkitehdin pätevyysaluetta, sillä se käsitti myös interiöörien ja yksittäisten esineiden suunnittelua.²⁸⁵ Arkkitehti Östbergin 1920-luvulla esittämät ajatukset arkkitehtuurista on jalostettu vieläkin pidemmälle. Hänen mukaansa rakennustaiteessa oli mahdoton saavuttaa aineellisesti tai aatteellisesti merkittävää kokonaisuutta, ellei jokainen pieni osa ollut huolellisesti muokattu ja paikoilleen

²⁸³ Nikula 1990, 124; Nikula 1993, 119; Knapas & Nikula 2005, 36, 69.

Gustaf Strengell esitti vuonna 1932 Arkkitehti-lehdessä kritiikkiä pitkäkirkkojen muotoa kohtaan. Hänen mielestään luterilaisessa jumalanpalveluksessa ja kirkkorakennuksissa kaikki on järkevän ja järjettömän sekoitusta - järjettömän ollessa voitolla. Yksi syy tähän oli se, että kirkoissa säilytetään itsepintaisesti pitkäkirkon muoto, joka on syntynyt katolisen kirkon rituaaleja, muun muassa kirkkojuhlaa kulkueita, tukemaan. Strengellin mukaan protestanttisuuden keskeisen momentin, saarnan, huomioon ottaminen vaatisi kirkoissa sektorimaisen pohjamuodon. Strengell 1932, 189.

²⁸⁴ Michelsen 1992, 95–97; Koho 2000, 38.

²⁸⁵ Johansson 1997, 84, 229.

asetettu. Kokonaisuus ilmaisi rakennuksen syvemmän sisällön ja paljasti tekijöidensä eläytymisen tehtävään. Koristelu oli vielä monelle arkkitehdille luonnollinen osa arkkitehtuuria ja korkeatasoinen käsityö itsestänselvyyttä.²⁸⁶ Mabel Lundberg on kiinnittänyt huomiota korkeatasoisen taideteollisuuden ja käsityön merkityksen kasvuun Ruotsissa juuri 1920-luvulla. Tämä näkökohta on syytä pitää mielessä kirkkotaiteen ja koristeellisen kirkkotilan yhteydessä. Lasimaalauksen ja veistosten suosiminen liittyivät myös tähän ilmiöön.²⁸⁷

Taiteen hankinnassa kirkon tai sen korjauksen suunnitelleella arkkitehdillä oli usein ratkaiseva merkitys. Arkkitehdin kautta välittyivät kontaktit eri alojen taitajiin. Monet käsityöläiset toimivat yhdessä arkkitehtien kanssa, taitavat muotoilijat, koristetaiteilijat, maalarit, kivenhakkaajat, kuvanveistäjät ja tekstiilitaiteilijat olivat arvostettuja työtovereita, mutta myös tärkeitä kumppaneita tyylikkään ja viimeistellyn rakennuksen aikaansaamiseksi. Antti Salmenlinnan (1897–1968) koristemaalaukset olivat olennainen osa apen, Armas Lindgrenin, 1920-luvun monumentaalitöitä. Salmenlinna jakoi usein suuremmat työtehtävänsä Paavo Leinosen (1894–1964) kanssa. Leinonen puolestaan toimi yhteistyössä myös arkkitehti Kauno S. Kallion (1877–1966) kanssa. Toinen Kallion suunnittelemien kirkkojen parissa työskennellyt taiteilija oli Urho Lehtinen (1887–1982).²⁸⁸ Kaikki tässä mainitut taide- ja koristemaalarit tekivät 1920-luvulla lasimaalaukset vähintään yhteen kirkkoon.²⁸⁹

Riitta Nikula on monissa kirjoituksissaan liittänyt kokonaistaideteoksen ihanteen 1920-luvun kirkkoarkkitehtuuriin. Hänen mukaansa ajankohdan kirkkotiloille oli lisäksi ominaista taiteellinen kekseliäisyys. Huomio kiinnitettiin rikkaasti jäseneltyyn kokonaisuuteen. Art nouveaun aikana ihanteeksi nostettu kokonaistaideteoksen ajatus jatkoi siis eloaan 1920-luvulla.²⁹⁰ Heikki Hanka on käyttänyt aikakauden kirkkojen yhteydessä ilmaisua koristeellinen kirkkotila, joka kukoisti edelleen 1930-luvulla. Koristeellinen kirkkotila liittyi kiinteästi historismin ihanteita noudattaneeseen kirkkoarkkitehtuuriin, perinteiseen länsitornilliseen pitkäkirkkotyyppiin. Kirkkotaiteessa huomio suunnattiin keskiajan lisäksi 1600- ja 1700-lukujen

²⁸⁶ Östberg 1926, 45; Knapas & Nikula 2005, 70.

²⁸⁷ Lundberg 1984, 131.

²⁸⁸ Knapas & Nikula 2005, 70; Nikula 1988, 9; Hanka 1995, 35–37, 42–43; Vähäkangas 1996a, 54–55.

²⁸⁹ Paavo Leinonen teki vuonna 1927 lasi- ja koristemaalaukset Lapuan kirkkoon. Urho Lehtisen lasi- ja koristemaalaukset valmistuivat vuonna 1929 Jämsän kirkkoon. Antti Salmenlinnan lasimaalauksia on Säynätsalon kirkossa vuodelta 1927 ja Kuusankosken kirkossa vuodelta 1929.

²⁹⁰ Nikula 1988, 104, 123; Nikula 1990, 123, 126; Nikula 1994, 167; Knapas & Nikula 2005, 69; Valkonen 1987, 70–71.

monumentaaliseen interiöörialaalukseen. Kotimainen traditio oli esikuvana ja vaikutteiden antajana, josta ammennettiin ideoita oman ajan taiteeseen. Hanka on kutsunut perinteen muovaamaa kirkkotaidetta moderniksi traditionalismiksi. Se ei ollut ainoastaan suomalaiskansallinen kirkkotaiteenmuoto, vaan samanlainen ilmiö on havaittavissa muissa Pohjoismaissa. Suomessa oppia otettiin myös tanskalaisen ja norjalaisen monumentaalimalauksen uusimmista saavutuksista. Kirkoissa oli usein hyvin rikas taidekoristelu runsaine yksityiskohtineen. Kirkkojen saarnatuolit, lehterit, katot ja seinät koristeltiin raamatullisin kuva-aihein. Kristillisiä symboleja käytettiin, mutta yhä enemmän koristemaalauksiin ilmaantui figuratiivisia aiheita, raamatullisia henkilöitä ja enkeleitä.²⁹¹

Kirkkojen tunnelmaan ja valaistukseen kiinnitettiin varsin paljon huomiota monissa aikalaiskirjoituksissa. Eräänlaiseksi kirkkoarkkitehtuurin auktoriteetiksi kohonnut Armas Lindgren toi esille vuonna 1928 Suomen Ensimmäisen yleisen kirkkotaiteen näyttelyn yhteydessä kirjoittamassaan artikkelissa valaistuksen merkityksen. Lindgrenin mielestä ”kirkon interiöörin melkein tärkein momentti on kirkon ja kuorin ikkunain sovittaminen niin että kirkkoon tulee kaunis valaistus.” Pehmeä ja harmoninen valaistus takasi puolestaan juhlallisen tunnelman. Nikulan mukaan keskeisenä piirteenä Lindgrenin kirkkoarkkitehtuurissa oli juuri tunnelman luominen, joka toi lohtua ja turvaa seurakuntalaisille. Kirkkoja suunnitellessaan Lindgren keskitti suurimman huomion kuoriin. Hän piti tärkeänä, että kuorin perällä ikkunoita vältettiin, ettei seurakunta istuisi valoon päin. Kuorin sivuille sijoitetut ikkunat olivat kuitenkin tärkeitä, sillä valon merkitys kuorin korostajana ja tilaa muotoilevana tekijänä oli ratkaisevassa asemassa. Lindgrenin 20-luvun kirkoista Säynätsalossa ja Kuusankoskella lasimalaukset kuorin siviikkunoissa täydentävät pehmeästi murrettua ja koristeellisesti sommiteltua yleisväritystä.²⁹²

²⁹¹ Hanka 1995, 34–35; Hanka & Pirinen 2001, 106; Kallio 2001, 170–171; Vähäkangas 1996a, 109, 111.

²⁹² Lindgren 1928, 125–127; Nikula 1988, 104–106, 109, 111, 123–124.

Vähäkangas on tulkinut Lindgrenin artikkelia vuodelta 1928 niin, että lasimalauksen käyttäminen kuorin perällä ei olisi arkkitehdistä suositeltavaa. Itse tulkitsen Lindgrenin kirjoituksen siten, että ikkunaa yleensäkin tuli välttää kuorin perällä, mutta niitä oli jopa suositeltavaa käyttää kuorin siviikkunoissa. Lindgren kirjoitti esimerkin Tukholman Oskarin kirkosta, jossa kuorin perällä ollut ikkuna peitettiin hyvin tummalla lasimalauksella, mikä aiheutti epäharmonisen tunnelman kirkkoon. Tasapainon vuoksi myös muihin ikkunoihin laitettiin tummat lasimalaukset, jonka jälkeen kirkossa jouduttiin aina pitämään valoja. Tässä Lindgren moitti pikemminkin tumman lasimalauksen aiheuttamaa epäharmoniaa, joka olisi voitu välttää vaaleampi sävyisellä teoksella. Lindgren 1928, 126; Vähäkangas 1996a, 108.

Ilmari Launis oli jo parikymmentä vuotta aikaisemmin suositellut lasimaalauksia monipuolisina tunnelmien aikaansaajina. Hän toivoi, etteivät seurakunnat ainakaan säästäväänsyyttään jättäisi tämän taiteenalan etuja käyttämättä. Launis näyttää olleen tehokas lasimaalauksen puolestapuhuja, sillä tutkielman ajanjaksona hän oli ylivoimaisesti tuotteliain suunnittelija (ks. liite). Myös pastori Sormunen mainitsi lasimaalaukset kuorin tunnelman tehostajana kommentoidessaan jo edellä mainittua kirkkotaidenäyttelyä Kotiliedessä. Josef Stenbäck piti puolestaan lasimaalauksista monumentaalirakennuksiin sopivampana taidetekniikkana kuin öljymaalauksena.²⁹³ Hän lienee vaikuttanut monessa tapauksessa lasimaalauksen hankintaan suunnitellessaan kirkkojen korjauksia. Valtakunnallisissa päivälehdissä alettiin 1920-luvun kuluessa kirjoittaa lasimaalauksista, ja usein juuri lasimaalauksen vaikutus kirkon tunnelmaan nostettiin esiin. Kirjoitettiin hurmaavista ja vaikuttavista väritunnelmista, juhlallisesta tunnelmallisuudesta tai ihmeellisestä mystiikasta ja hartauden herättämisestä.²⁹⁴

1920-luvun lopun suomalaiselle sivistyneistölle kirkot olivat kansallisen itsetunnon rakentamisen tärkeitä välineitä. Per Gustaf Hambergin mielestä syy siihen, että kirkkojen arkkitehtonisten muotojen uudistamiseen on suhtauduttu konservatiivisesti, löytyy käsityksestä, jossa kirkon pyhyys ja kokemus kirkosta historiallisena monumenttina yhdistyvät. Tämä on vaikuttanut mieltymykseen rikkaita ja koristeellisia muotoja kohtaan, jotka puolestaan manifestoivat suurta emotionaalista jännitettä ja dramaattista kokemusta jumalanpalvelusmiljööstä.²⁹⁵

Kirkkoarkkitehtuuriin ja kirkkotaiteeseen kuuluva perinnesidonnaisuus on aiheuttanut sen, että uudistukset hyväksytään niiden piiriin hitaammin ja ne esiintyvät harvoin äärimuodoissaan.²⁹⁶ Koristeellisen kirkkotilan suosio laski funktionalismin puhtaan arkkitehtuurin ideaalin myötä. Dekoratiivisten koristemuotojen vastustus alkoi lisääntyä, ja arkkitehtuurin ja kuvataiteen suhteesta tuli ongelmallisempi. Arkkitehtuuri korvasi taiteen ja koristetaiteen omalla tilan taiteellaan, joka syntyi massoittelemasta,

²⁹³ Launis [1909?], 17; Sormunen 1928, 692; Lasimaalauksiedosto, 2000. JYTH; Aaltonen 1947, 135.

²⁹⁴ Lasimaalauksen vaikutuksesta tunnelmaan esimerkiksi seuraavissa artikkeleissa: Br. Tuukkanen saavuttanut menestystä Saksassa. US 16.10.1921; E. R-r [Edvard Richter], Huomattavia lasimaalauksia. B. Tuukkasen näyttely Stenmanilla. HS 24.11.1921; L. W. [Ludvig Wennervirta], Br. Tuukkasen lasimaalaukset. Stenmanin taidepalatsissa. US 24.11.1921; Kemiön kirkko uudessa asussa. Suurenmoinen lahjoitus. US 19.9.1922; Turun tuomiokirkon kaunistaminen lasimaalauksilla. HS 6.5.1923; Glasmåleriets konst, dess historia och teknik. BT 28.10.1924; Lennart Segerstråle lasimaalarina. Luonnokset Turun tuomiokirkkoa varten. SK 2.11.1924; Porin kirkon kuori-ikkunoihin tulevat lasimaalaukset. SK 23.8.1925.

²⁹⁵ Nikula 1988, 142; Hamberg 1955, 230.

²⁹⁶ Hanka & Pirinen 2001, 107; Knapas & Nikula 2005, 69.

valon ja varjon korostuksista, saarnatuolin muotoilusta, ristien asettelusta ja niin edelleen. Silti lasimaalaukset ovat säilyttäneet asemansa. Niitä on hankittu myös silloin, kun muuta maalaustaidetta ei ole haluttu kirkkoon. Heikki Hanka on arvioinut lasimaalausten suosion perustuvan siihen, että ne mielletään arkkitehtuurille alisteiseksi koristetaiteen lajiksi, joka sulautuu paremmin kirkon yhtenäisyyteen kuin esimerkiksi interiöörin koristemaalaukset tai alttaritaulu.²⁹⁷

5. LASIMAALAUUS TAITEEN KENTÄLLÄ

5.1. Amerikka, Britannia ja Ranska

Lasimaalauksen kehittyminen ei ollut yhdenmukaista 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, vaan eri Euroopan maissa ja Amerikassa oli nähtävissä erilaisia painotuksia. Myös kirkollinen ja profaani lasimaalaus kulkivat eri polkuja. Yhtä aikaa vaikuttivat edelleen art nouveau, Arts and Crafts -liike, opalisoivan lasin käyttö ja akateeminen traditio, mutta lasimaalauksiin jättivät jälkensä myös art deco, ekspressionismi ja abstraktit kokeilut.²⁹⁸ Eurooppalaisen muotoilun historiassa ensimmäinen maailmansota näyttää katkokselta, joka aloittaa uuden vaiheen. Se ilmeni 1920-luvun alussa modernismina, mutta sen ohella muotoilussa oli toisiinsa nähden ristiriitaisia suuntauksia. Pyrittiin toisaalta pitkälle menevään pelkistykseen ja abstraktismiin, kun taas toisaalla otettiin käyttöön voimakkaita ilmaisukeinoja ekspressionismin muodossa. Myös koristeellisuus piti pintansa art deco -tyylissä.²⁹⁹ Maailmansotien välistä aikaa on moitittu lasimaalausten kohdalla vähäpätöiseksi ja hedelmättömäksi ajaksi. Monissa maissa kärsittiin taloudellisesta taantumasta sekä poliittisista ja sosiaalisista levottomuuksista, mikä oli niukka kasvualusta uudelle lasimaalaustuotannolle. Profaanit tilaukset vähenivät ja taiteilijat tulivat riippuvaisiksi kirkon tilauksista. Silti juuri sotien välisenä aikana kylvettiin vallankumouksellisten

²⁹⁷ Hanka 1995, 37, 45; Valkonen 1987, 71; Vähäkangas 1996a, 110.

²⁹⁸ Raguin 2003, 252, 259–260; Moor 1998, 14, 17–18; Morris 1987, 64, 73–76, 103; Brisac 1986, 162, 165.

²⁹⁹ Vihma 2002, 68, 109.

ideoiden siemenet, jotka puhkesivat kukkaan pääasiassa toisen maailmansodan jälkeen.³⁰⁰

Amerikassa Tiffanyn töiden ja opalisoivan lasin suosio oli huipussaan aivan 1900-luvun alussa, mutta se laski nopeasti ensimmäiseen maailmansotaan mennessä. Syynä olivat art decon ja modernismin mukanaan tuomat niukemmat linjat. Yksi uuden arkkitehtuurin pioneereista Amerikassa oli Frank Lloyd Wright (1867–1959). Hän loi omintakeisen, selkeälinjaisen tyylin, joka pohjautui edelleen art nouveaun kokonaistaideteoksen ideaan. Wright käytti ikkunoissaan abstrakteja ja geometrisiä muotoja, jotka toistivat talon ja interiöörin elementtejä muodostaen näin harmonisen kokonaisuuden. Värien käytössä hän oli säästeliäs. Yksi Wrightin suunnittelun lähtökohdista oli interiöörin ja eksteriöörin vuorovaikutus, valon oli päästävä esteettömästi sisälle, ja maiseman näkyminen oli tärkeää.³⁰¹

Andrew Moor on nähnyt Frank Lloyd Wrightin poikkeuksena ja visionäärinä 1900-luvun alun taide- ja arkkitehtipiireissä, jotka ammensivat ideoitaan pääasiassa ornamentaalista traditiosta. Moor pitää hänen lyijylasitöitään kuitenkin vain arkkitehtuurin koristuksena, ei taiteellisena kannanottona.³⁰² Wrightin varhainen modernismi poikkesi suuresti amerikkalaisen lasimaalauksen valtasuunnasta, historismista ja uusgotiikasta. Etenkin kirkollinen lasimaalaus pysyi uskollisena eurooppalaisille keskiaikaisille esikuville. Lasimaalauksen tilaajat luottivat eurooppalaiseen osaamiseen, sillä kirkolliset lasimaalaukset tilattiin edelleen usein englantilaisista lasimaalaamoista. 1900-luvun taitteesta saakka lasimaalaukset olivat kuuluneet arkkitehtuuriin oleellisena elementtinä. Arkkitehdin oli vaikea edes suunnitella taloa harkitsematta niitä. 1920-luvun kuluessa tilanne muuttui. Historiallisten esikuvien ihannoiti ja profaanien lasimaalauksen vähäisyys sai aikaan lasimaalauksen luokittelun kirkkoihin kuuluvaksi koristeluksi, mikä on nähtävästi vähentänyt sen arvostusta tutkijoiden, taiteilijoiden ja yleisön silmissä. Vasta 1960-luvulla amerikkalaisen lasimaalauksen nähdään pääsevän pysähtyneisyyden tilastaan ja löytävän yhtymäkohtia ajan taiteeseen.³⁰³

³⁰⁰ Morris 1987, 80, 107; Schulz 1987, 11, 49–50.

³⁰¹ Raguin 2003, 250, 252, 254; Morris 1987, 73, 76; Seddon 1976, 162.

³⁰² Moor 1998, 14–15.

³⁰³ Raguin 2003, 237, 254–257; Morris 1987, 76, 82; Moor 1998, 15; Seddon 1976, 162–164.

Perinteisiin nojaava kuvallinen ilmaisu ja henkistynyt realismi luonnehtivat parhaiten Iso-Britannian lasimaalaustuotantoa maailmansotien välisenä aikana. Muilla taiteen aloilla vaikuttanut modernismi ei juuri koskettanut lasimaalareita. Laajemmassa taidemaailmassa lasimaalauksen katsottiin olevan marginaalista toimintaa huolimatta siitä, että tilaukset olivat kalliita ja kunnianhimoisia. Pääasiassa lasimaalauksia tilattiin kirkkoihin, ja asiakkaat olivat konservatiivisia.³⁰⁴ Varhaisimpia abstrakteja lasimaalauksia olivat Alfred Wolmarkin (1877–1961) St Maryn kirkkoon (1915–17) Slough'in suunnittelemat neljä suippokaari-ikkunaa vuodelta 1915. Tässä tapauksessa idea täydellisestä abstraktismista tuli tilaajalta, sillä kuvallinen traditio dominoi Britanniassa 1950-luvulle saakka.³⁰⁵ Mielenkiintoisena piirteenä on mainittava naisten suuri määrä lasimaalareina. Vuodesta 1916 lähtien tunnetuimmista lasimaalareista noin puolet oli naisia.³⁰⁶ Irlannissa vuonna 1903 perustettu osuustoiminnallinen lasimaalaustyöpaja An Túr Gloine (the Tower of Glass) alkoi kantaa hedelmää ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Sen julistama eetos oli painokkaasti taiteellinen. Lasimaalauksen tuli olla kaikilta osiltaan alusta loppuun asti yhden taiteilijan tekemä. Samalla lasimaalauksille vaadittiin yhtäläistä arvostusta kuin muullekin vapaalle taiteelle. An Túr Gloinen lasimaalareista etenkin Wilhelmina Geddes (1887–1955) ja Harry Clarke (1889–1931) ovat saavuttaneet mainetta ekspressiivisellä tyyllillään ja voimakkaalla värinkäytöllään höystettynä kelttiläisellä mystiikalla.³⁰⁷

Huomattavat määrät lasimaalauksia tuhoutui ensimmäisen maailmansodan pommituksissa Ranskassa. Sotien välistä aikaa luonnehtiikin vihollisuuksissa rikkoutuneiden ikkunoiden restaurointi. Ranskassa liturgisen uudistuksen myötä taiteilijan kristillinen henkisyys tuli sidotuksi tiukasti kirkolliseen taiteeseen. Maurice Denis (1870–1943) ja Georges Desvallières (1861–1950) perustivat vuonna 1919 kristillisyydestä innoituksensa saavan taiteilijoiden liittoutuman Atelier d'Art Sacré. Kirkolliseen taiteeseen keskittyneitä muita työpajoja olivat L'Arche ja Les Artisans de l'Autel (Craftsmen of the Altar). Näissä työpajoissa rikkoutuneita ikkunoita entisöitiin, mutta samalla kehittyi ideoita lasimaalauksen uudistamiseksi. 1930-luvun loppupuolella taiteilijoiden uudistumishalu alkoi saada vastakaikua myös kirkon piirissä.³⁰⁸

³⁰⁴ Harrod 1999, 92; Morris 1987, 94; Hicks 1996, 508.

³⁰⁵ Morris 1987, 75; Osborne 1997, 94; Hicks 1996, 508.

³⁰⁶ Harrod 1999, 92.

³⁰⁷ Raguin 2003, 248, 250; Morris 1987, 81; Osborne 1997, 95.

³⁰⁸ Raguin 2003, 262–263; Morris 1987, 86–87; Brisac 1986, 162, 165.

5.2. Saksan klassinen modernismi

Saksaa on pidetty lasimaalauksen modernismin kehtona. Monet 1910- ja 1920-luvun edistysmielisistä taiteilijoista työskentelivät lasimaalauksen parissa saaden vaikutteita ekspressionismista, abstraktismista, alankomaalaisen De Stijl -ryhmän neoplastismista tai Bauhausin konstruktivismista ja funktionalismista.³⁰⁹ Maria-Katharina Schulz on tutkinut saksalaisia lasimaalauksia vuosilta 1906–1933. Hän on nimennyt ajanjakson klassisen modernismin kaudeksi. Klassisen modernismin alkuun liittyi ekspressionistisen taiteilijaryhmä Die Brücken perustaminen ja Max Pechsteinin (1881–1955) ensimmäisen suuren lasimaalauksen valmistuminen. Schulz määrittelee tämän lasimaalauksen uuden aikakauden alkupisteeksi. Hänen mukaansa valo, väri ja muodot tulivat riippumattomiksi asioista ja esineistä sekä dekoratiivisista malleista, ne saivat merkityksensä uudella tavalla.³¹⁰

Der Deutsche Werkbundin perustaminen vuonna 1907 oli Schulzin mielestä yksi lasimaalauksen kehittymisen edellytys klassisen modernismin kaudella. Werkbund perustettiin parantamaan saksalaisen käsityön ja teollisuuden tuotteiden laatua. Tarvittiin moderneja ja taiteellisesti korkeatasoisia tuotteita kilpailukyvyn parantamiseksi unohtamatta kuitenkaan kansallisia perinteitä. Werkbundin tavoitteena oli taiteen, teollisuuden, käsityön, kasvatuksen, tiedotuksen ja yhteiskunnallisen päätöksenteon yhdistäminen. Yksi keskeisistä henkilöistä Werkbundin piirissä ja saksalaisen taideteollisuuden uudistusliikkeessä oli Herman Muthesius (1861–1927). Hänen toimintansa voi nähdä yrityksenä yhdistää Morrisin taideteollinen romanttisuus ja konekulttuurin ihailu organisoimalla käsityöläiset ja teollisuus yhteistoimintaan.³¹¹ Der Deutsche Werkbundin esikuva oli goottilainen katedraali. Se nostettiin saksalaisuuden vertauskuvaksi ja samalla taloudellisen ja kulttuurisen elpymisen myötä uuden kansallisen suuruuden symboliksi. Lasimaalauksen kannalta goottilainen katedraali oli enemmän kuin ideaali esikuva.³¹²

Kirjailija Paul Scheerbart (1863–1915) ylisti lasia materiaalina utopistisessa kirjassaan *Glasmarchitektur*, joka ilmestyi vuonna 1914. Scheerbart esitteli uuden maailman, jossa

³⁰⁹ Hicks 1996, 508; Raguin 2003, 259.

³¹⁰ Schulz 1987, 11–12, 30.

³¹¹ Schulz 1987, 30; Vihma 2002, 60–63; Julier 1997, 70–71, 138; Maula 1997, <http://www.tut.fi/units/arc/ays/vanha/kurssit/ak1/ak1_9798/ber12509.html>.

³¹² Schulz 1987, 30.

kaikki rakennettu perustui värillisen lasin käytölle. Lasiarkkitehtuuri tekisi kirjailijan mukaan ihmisten asunnoista katedraaleja. Uuden arkkitehtuurin myötä saavutettava miljöö toisi mukanaan myös uuden kulttuurin. Scheerbart toivoi, että lasiarkkitehtuuri tekisi ihmisistä eettisesti parempia. Lasi materiaalina, sekä ikkunana että rakennusmateriaalina, sai Saksassa merkittävän roolin ensimmäisen maailmansodan jälkeisinä vuosina. Schulzin mukaan tapahtui yhteiskunnallinen ja uskonnollinen uudelleenorientoituminen, joka muutti taiteilijoiden ja arkkitehtien suhtautumisen lasia kohtaan. Monet taiteilijat, arkkitehdit ja kriitikot uskoivat lasimaalauksen värillisen valon maagiseen voimaan. Valo ja läpinäkyvyys symboloivat sodan jälkeen toivoa ja ihmisen henkistä uudistumista. Kansallissosialistien taidepolitiikka katkaisi suotuisan kehityksen vuodesta 1933 alkaen. Klassisen modernismin jakson päättymiseen vaikutti myös se, että keskeisistä lasimaalauksen parissa työskennelleistä taiteilijoista Jan Thorn Prikker kuoli vuonna 1932 ja Adolf Hölzel kaksi vuotta myöhemmin. Josef Albers (1888–1976) ja Heinrich Campendonk (1889–1957) lähtivät Saksasta vuonna 1933.³¹³

Weimariin vuonna 1919 perustetussa Bauhaus-koulussa³¹⁴ lasimaalaus kuului yhtenä osana opetusohjelmaan. Arkkitehti Walter Gropiuksen (1883–1969) laatiman manifestin mukaisesti koulun ohjelmallisena tavoitteena oli taiteen, käsityön ja teollisuuden liittäminen yhteen. Korkeimpana päämääränä oli kollektiivinen kokonaistaideteos: rakennus, jossa kaikki rakentamiseen ja koristamiseen liittyvä toiminta yhdistyi ilman arvottavia raja-aitoja.³¹⁵ Maalari, kirjailija ja dramaturgi Lothar Schreyer (1886–1966) opetti Bauhausissa vuosina 1921–23. Hän kuvaili Weimarin

³¹³ Schulz 1987, 11–12, 27–28.

Alankomaalainen Jan (Johan) Thorn Prikker syntyi vuonna 1868 Haagissa, mutta hän muutti 1904 Saksaan. Thorn Prikker valmisti vuosina 1911–12 lasimaalaukset Neussin Dreikönigen kirkkoon, jonka jälkeen häntä alettiin pitää lasimaalauksen uudistajana. Thorn Prikkerin esimerkki ja työt innostivat suuresti seuraavaa sukupolvea, joka vei modernismin ideoita edelleen eteenpäin. Thorn Prikker oli muun muassa Heinrich Campendonkin ja Anton Wendlingin (1891–1965) opettaja. Myös elämäntyönsä pääasiassa lasimaalauksen parissa tehnyt Georg Meistermann (1911–1990) sai virikkeitä Thorn Prikkerin tuotannosta. Adolf Hölzel syntyi 1853 Itävallassa, mutta asui vuodesta 1876 Saksassa. Hölzel oli abstraktion pioneeri ja hänen lasimaalauksissaan tyypillistä oli värien selkeys ja muotojen systemaattinen rakenne. Raguin 2003, 259; Schulz 1987, 92–93, 141–142; Seddon 1976, 160; Morris 1987, 92.

³¹⁴ Bauhaus-koulu toimi vain neljätoista vuotta (1919–1933), mutta se ehti näiden vuosien aikana muuttua niin paljon, että sen luonnehdinta muutamalla sanalla ei onnistu. Bauhausin opetuksen ja tuotannon monipuolisuus ovat taanneet sille klassikon aseman muotoilun ja arkkitehtuurin historiassa. Koulu aloitti toimintansa Weimarissa 1919, vuonna 1925 se muutti Dessauhun ja Berliinissä Bauhaus toimi vuosina 1932–33. Walter Gropius oli koulun johtajana vuosina 1919–28, Hannes Meyer (1889–1954) vuosina 1928–30 ja Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) toimi johtajana viimeiset vuodet koulun sulkemiseen saakka. Bauhausin toiminta voidaan jakaa viiteen sisällölliseen vaiheeseen:

1. ekspressiiviseen, käsityöhön perustuvaan, 2. formaaliseen, perusmuotoihin ja -väriin painottuvaan, 3. toiminnalliseen, teollisuuden kanssa yhteistyön aloittaneeseen, 4. analyyttiseen ja
5. materiaalitieteiseen, estetisoivaan vaiheeseen. Vihma 2002, 94–95.

³¹⁵ Gropius 1984, 22–23; Vihma 2002, 92–95.

taiteellista ilmapiiriä antroposofian, teosofian, katolisuuden ja spiritismin kannattelemaksi toiveeksi uudesta maailmasta. 1920-luvun ensimmäisinä vuosina Bauhaus oli kietoutunut romantiikan ja mystiikan harsoon.³¹⁶ Kirmo Mikkolan mukaan perustamisen aikoihin Bauhausin tunnuskuva oli tyylitelty goottilainen katedraali. Sen voi ajatella ideatasolla kuvaavan päämäärää ”suurta rakennusta” tai viittaavan keskiaikaisiin työpajoihin (Bauhütten). Joitakin keskiaikaisten työpajojen toimintatavoista sovellettiin Bauhausin alkuvaiheessa. Esimerkiksi opettajia kutsuttiin mestareiksi tai kisälleiksi ja korostettiin eri käsityöläisten yhteistyötä viimeistellyn lopputuloksen aikaan saamiseksi.³¹⁷ Opinnot etenivät taideopettajan ja käsityöläismestarin johdolla alkeisopinnoista kisällintutkinnon ja mestaritutkinnon kautta Bauhaus-loppututkintoon. Käytännön taitoja harjoiteltiin seitsemässä työpajassa, joista yksi oli keskittynyt lasimaalaukseen.³¹⁸ Johannes Itten (1888–1967) kehitti Bauhausin peruskurssia vuosina 1919–22 ja johti lasimaalausateljeeta vuoden ennen eroamistaan koulusta. Lasimaalaustyöpajassa vaikuttivat Ittenin jälkeen muun muassa Theo van Doesburg (1883–1931), Paul Klee (1879–1940) ja Josef Albers. Valitettavasti vain pieni osa heidän lasimaalauksistaan selvisi särkymättä toisesta maailmansodasta.³¹⁹ Vuoden 1921 opetussuunnitelmassa painotettiin käsityömaista lasimaalauksen opetusta. Ensiksi oli harjaannuttava materiaalintuntemuksessa, jonka jälkeen perehdyttiin valmistusmenetelmiin, kuten sablonien leikkaamiseen luonnospiirustuksen mukaan, lasin leikkaamiseen, sävytykseen ja syövytykseen, lasien polttamiseen ja lyijytykseen.³²⁰

Huolimatta monien taiteilijoiden innosta ja panoksesta lasimaalauksen kehittämiseksi ensimmäisen maailmansodan jälkeen Saksassa kiinnostus lasimaalauksiin profaaneissa rakennuksissa hiipui. Syynä olivat taloudellinen tilanne ja uudet arkkitehtoniset ideat asiallisuuden ja funktionalismin muodossa. 1920-luvulla tehdyistä lasimaalauksista suuri osa oli kirkollisia ja teemoiltaan kristillisiä. Liturginen liike herätti ymmärrystä uskontoa ja kirkkoa kohtaan. Tietoisuus liturgisen juhlanvieton merkityksestä nousi ja sai aikaan sen, että teologien, arkkitehtien ja taiteilijoiden piirit ryhtyivät tavoittelemaan sakraalirakennusten uudistamista. Suurin osa vuosina 1924–1933 rakennetuista kirkoista sai lasimaalaukset, ja sen lisäksi moniin vanhoihin kirkkoihin

³¹⁶ Schulz 1987, 188.

³¹⁷ Mikkola 1990, 94; Raguin 2003, 259; Julier 1997, 30–31.

³¹⁸ Gropius 1984, 23–25; Vihma 2002, 97; Maula 1997,

<http://www.tut.fi/units/arc/ays/vanha/kurssit/ak1/ak1_9798/ber12509.html>

³¹⁹ Schulz 1987, 188–205; Morris 1987, 92.

³²⁰ Schulz 1987, 195.

laitettiin uudet lasimaalaukset. Kirkkoarkkitehdit käyttivät taiteilijoita ikkunoiden suunnittelussa tai omia luonnoksiaan. Kirkollisen taiteen moderni muoto edellytti kirkolta ennakkoluulotonta asennetta. Asennemuutos tapahtui vähitellen, sillä vielä 1910-luvun alkupuolella kirkon ja seurakuntalaisten keskuudessa moderni lasimaalaus koettiin barbaariseksi ja Jumalan arvolle sopimattomaksi.³²¹

Modernia lasimaalausta alettiin suvaita uusien kirkkojen ja niiden koristelun vilkkaan esittelyn myötä. 1920–32 järjestettiin vuosittain useissa eri kaupungeissa modernin uskonnollisen taiteen näyttelyitä sekä kerran vuodessa seminaari, jonka aiheena oli kristillinen taide. Lisäksi siitä julkaistiin lehtikirjoituksia ja kirjoja. Näyttelyissä esiteltiin myös lasimaalauksia tai niiden luonnoksia. Kirjailija ja taidehistorioitsija August Hoff (1892–1971) käsitteli kirjoituksessaan *Kultische Glasmalerei* vuodelta 1925 seikkaperäisesti modernin lasimaalauksen uusia muotoja ja tehtäviä kirkollisessa ympäristössä. Hän esitti vaatimuksen lasimaalausten materiaalilähtöisestä käsittelystä ja mosaiikkimaisesta muodonannosta sekä kirkkoarkkitehtuurin henkisemmästä viimeistelystä. Hoff viittasi kirjoituksessaan myös geometrinen muotojen ja symbolisten värien henkiseen merkitykseen, josta oli käyty keskustelua ekspressionistien keskuudessa jo ennen 20-lukua. Uutta kirjoituksessa oli muotoon tai aiheeseen liittyvien symbolisten merkitysten korostaminen. Vanhoihin kristillisiin symboleihin kiinnitettiin jälleen erityistä huomiota.³²²

Lasimaalaukselle valon ymmärtäminen ylimaallisen elämän symbolina oli tärkeää, sillä se tarkoitti koko taiteenalan uudelleen arviointia. Huolimatta uudenlaisesta avoimuudesta, jolla kirkko suhtautui moderniin taiteeseen, se pitäytyi traditionaalisissa muodoissa. Kirkollisen taiteen ja samanaikaisen avantgardistisen maalaustaiteen välillä oli edelleen suuri ero. Lasimaalaus, erityisesti kirkollisessa yhteydessä, sai toisenlaisen merkityksen kuin vapaa taide. Muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta ajankohdan kirkollisissa lasimaalauksissa oli esittävä aihe tai ne olivat ornamentaalisia. Figuurit, kristilliset symbolit ja ornamentit muodostivat lasimaalareiden muoto-ohjelman. Abstraktit kompositiot, jotka olisi kuitenkin voinut ymmärtää vertauskuvallisesti, olivat edelleen yksittäistapauksia.³²³

³²¹ Schulz 1987, 49–50, 81, 104.

³²² Schulz 1987, 104–105, 241.

³²³ Schulz 1987, 106, 108.

5.3. Ruotsi ja Emanuel Vigelandin vaikutus

Ruotsissa liturginen ja nuorkirkollinen liike olivat vaikuttaneet 1800-luvun lopusta asti ja nostaneet esiin vaatimuksia sakraalin taiteen uudistamisesta. Uudistamisaine koski myös lasimaalauksia. Ensimmäinen ruotsalainen taiteilija, joka saavutti mainetta kirkolliseen taiteeseen ja lasimaalauksiin keskittyneenä taiteilijana, oli Olle Hjortzberg (1872–1959). Silti norjalainen Emanuel Vigeland (1875–1948) on mainittu taiteilijana, joka toi lasimaalaukset takaisin ruotsalaisiin kirkkoihin. Vigeland oli Oslon piispan Jens Tandbergin (1852–1922) välityksellä tutustunut Nathan Söderblomiin ja tullut tunnetuksi Ruotsissa. Vigelandin suurin taiteellinen vaikutus näkyi monumentaalitaiteessa, jonka piirissä hän aloitti freskomaalarina, mutta vähitellen hän keskittyi yhä enemmän lasimaalauksiin.³²⁴ Vuonna 1919 Vigeland piti lasimaalausnäyttelyn Tukholmassa Svenska Slöjdföreningenin tiloissa. Näyttely sai runsaasti huomiota lehdistössä ja kiittävät arvostelut. Erityisesti ihailtiin taiteilijan teknistä taitoa. Arkkitehti Lars Israel Wahlman (1870–1952) kirjoitti näyttelystä ylistävän artikkelin. Hänen mielestään se oli merkittävä tapaus ruotsalaisessa taide-elämässä. Wahlman iloitsi lasimaalustaiteen uudesta tulemisesta ja korosti erityisesti sen merkitystä kirkkoarkkitehtuurille.³²⁵

Näyttelyn jälkeen Vigeland sai tehtäväkseen Tukholman Oscarin kirkon lasimaalauksen valmistamisen. Kirkko restauroitiin vuosina 1921–22 Wahlmanin johdolla. Lasimaalauksen tekemiseen kului kolme vuotta, työ käsitti kaikkiaan kolmekymmentäkolme ikkunaa. Oscarin kirkon suururakkaa on pidetty Vigelandin päätyönä.³²⁶ Keski-ikäisten katedraalien perinteitä seuraten kuvat Vanhan testamentin aiheista on sijoitettu kirkon pohjoisseinälle ja Uuden testamentin aiheet kirkon eteläseinälle. Kuori-ikkunassa on sommitelma tuhlaajapojan kotiinpaluusta. Figuuriaiheissa Vigelandin muodonanto on tyyllitellyn realistista, mutta ikkunan keskelle sijoitettuja tapahtumia ympäröivät voimakkaasti aaltoilevat kukka- ja kasviaiheet. Ikkunoissa käytetyt värit ovat vaikuttavat ja kontrastit vahvoja. Kirkon restauroinnin yhtenä tavoitteena oli suurten ikkunoiden läpi loistavan valon hillittäminen. Myöhemmin on kritisoitu sitä, että valon hillitsemisessä mentiin liian

³²⁴ Sälde 1988, 96, 100; Lundberg 1984, 127–128; Nystedt 1929, 1; Seddon 1976, 174.

Jens Tandberg oli Oslon piispana vuosina 1913–1922.

³²⁵ Sälde 1988, 97; Lundberg 1984, 128; Nystedt 1929, 3.

³²⁶ Sälde 1988, 97–98; Lundberg 1984, 128–129; Nystedt 1929, 2–3.

pitkälle.³²⁷ Ann-Marie Sälde mukaan Oscarin kirkon lasimaalausten myötä arkkitehtien ja yleisön suhtautuminen tähän taiteenalaan muuttui. Lasimaalausta ei pidetty enää ainoastaan sisustuksellisenä yksityiskohtana, vaan se otti paikkansa täysiarvoisena taiteellisenä ilmaisuvälineenä. Vigelandin ansioksi voi laskea huomion kiinnittämisen lasimaalauksen tekniikkaan. Hän vastusti teollisesti sarjatyönä valmistettuja lasimaalauksia ja painotti materiaalin korkeaa laatua sekä taidokkaan käsityön merkitystä. Vigelandin teokset herättivät kiinnostusta ruotsalaisten taiteilijoiden keskuudessa. Hänen seuraajikseen voi mainita muun muassa Einar Forsethin (1892–1988) ja Hugo Gehlinin (1889–1953).³²⁸

5.4. Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailu

Suomessa näkyvin tapahtuma lasimaalausten alalla 1920-luvulla oli Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailu. Sen katsottiin osoittavan, että maassamme oli herännyt uusi kiinnostus lasimaalauksia kohtaan ja samalla se nosti esiin tämän taiteenlajin uuden kukoistuksen.³²⁹ Tuomiokirkon hiljaiseen rappeutumiseen kiinnitettiin huomiota kesällä 1917, kun senaatti päätti asettaa komitean peruskorjauksen ja restauroinnin organisoimiseksi. Komitean työ ei kuitenkaan edistynyt riittämättömän rahoituksen vuoksi. Amos Anderson (1878–1961) sitoutui vaalilupauksessaan vuoden 1922 eduskuntavaalien ehdokkaaksi asettuessaan tekemään aloitteen määrärahan saamiseksi Turun tuomiokirkolle. Anderson onnistui aikeissaan, ja eduskunta myönsi kolmena peräkkäisenä vuotena tuomiokirkolle miljoona markkaa.³³⁰

Kirkon huono kunto oli harmittanut Andersonia jo pitkään. Hän halusi ajamalleen asialle mahdollisimman paljon huomiota ja suunnitteli lahjoittavansa kirkon seitsemään ikkunaan lasimaalaukset. Andersonin mielestä lasimaalauksien aiheina tuli olla

³²⁷ Sälde 1988, 97–98; Lundberg 1984, 129–130.

³²⁸ Sälde 1988, 99, 102; Lundberg 1984, 131.

³²⁹ Turun tuomiokirkon kaunistaminen lasimaalauksilla. HS 6.5.1923; Glasmåleriets konst, dess historia och teknik. BT 28.10.1924; J. L. [Jalmari Lahdensuo], Taidenäyttelyt. US 16.3.1924.

³³⁰ Gardberg 2000, 267, 269; Anderson 1962, 7–8; Säteri 1980, 275–276.

Amos Andersonia on luonnehdittu mystiikkaan ja uskonnollisuuteen taipuvaiseksi romantikoksi. Hänen kiinnostuksensa kirkkoihin, keskiajan taiteeseen, musiikkiin ja seremonioihin oli voimakkaimmillaan 1920-luvulla. Steinby 1979, 8, 14, 214, 264, 288; Verkkola, Tuija, Amos Andersonin kesäparatiisi. HS 16.7.2003, C16.

kohtauksia Suomen historiasta, joka hiljattain oli kulminoitunut itsenäistymiseen.³³¹ Sen jälkeen heränneeseen nationalismiin liittyi vanhojen rakennusten ihailu. Kirkot ja linnat olivat kansakunnan pitkän historian näkyvä todistus, ja näin ollen Turun tuomiokirkko oli Suomen sivistyshistorian vanhin ja tärkein monumentti. Rafael Blomstedt kirjoitti vuonna 1929, että kirkkojemme kauneusarvot ovat kansamme kalleimpia kulttuuriarvoja, joiden hoivaaminen oli ylevä velvollisuus. Tuomiokirkon korjaus ja restaurointi vuosina 1923–1928 oli suurenmoinen esimerkki laajoihin kansanryhmiin juurtuneesta vakaumuksesta hoitaa kirkkorakennuksiamme.³³²

Arkkipiispa Gustaf Johansson asettui kannattamaan lasimaalaushanketta, ja sen edistämiseksi asetettiin toimikunta. Mahdollisimman korkeatasoisen lopputuloksen varmistamiseksi ja laajan julkisuuden saamiseksi päätettiin järjestää kilpailu. Amos Anderson ilmoitti vastaavansa myös kilpailukustannuksista. Kilpailuohjelma julkistettiin huhtikuussa 1923. Kutsu kilpailuun osoitettiin kaikille Suomen taiteilijoille, mutta joukko taiteilijoita ja arkkitehteja sai myös henkilökohtaisen kutsun. Heihin kuuluivat Magnus Enckell, Eero Järnefelt (1863–1937), Akseli Gallén-Kallela, Eero Snellman (1890–1951), Väinö Blomstedt (1871–1947), Erik O. W. Ehrström, Armas Lindgren ja Carolus Lindberg (1889–1955). Kilpailukutsu julkaistiin samana päivänä kaikissa suomen- ja ruotsinkielisissä sanomalehdissä Turussa ja Helsingissä.³³³ Sanomalehtikirjoituksissa lahjoitukseen ja kilpailuun suhtauduttiin innostuneesti, alkuvaiheessa tuntemattomana pysytellyttä lahjoittajaa kiitellen.³³⁴ Lehdissä oli kilpailukutsun lisäksi tarkka selostus kilpailuohjelmasta teemoineen ja johtavine ajatuksineen. Ikkunat, joita kilpailu koski, olivat pääkuorin neljä ikkunaa sekä Kankaisten kappelin ja pääkuorin välinen ikkuna, Kankaisten kappelin pohjoispuoleinen ikkuna lännenpuolella ja Johannes Kastajan kappelin ikkuna. Kilpailun julistamisen yhteydessä väläytettiin mahdollisuutta poistaa tulevaisuudessa kirkon alttaritaulu, jolloin sen takana oleva ikkuna avattaisiin ja varustettaisiin lasimaalauksella.³³⁵

³³¹ Anderson 1962, 7–8, 25; Säteri 1980, 276.

Lapsena tehty vierailu Turun tuomiokirkkoon kuului lähtemättömiin kokemuksiin. Verkola, Tuija, Amos Andersonin kesäparatiisi. HS 16.7.2003, C16.

³³² Heikkilä 2003, 48; Nikula, 1988, 142; Blomstedt 1929, 36, 40.

³³³ Anderson 1962, 8, 25–27; Säteri 1980, 276–277; Gardberg 2000, 273.

³³⁴ Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostattamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. UA 6.5.1923; Konstnärliga glasmålningar till Åbo domkyrka. Hbl 6.5.1923; Turun tuomiokirkon kaunistaminen lasimaalauksilla. HS 6.5.1923; Suurenmoinen lahjoitus Turun tuomiokirkolle. Kallisarvoiset lasimaalaukset kirkon pääkuorin akkunoihin. US 2.3.1923.

³³⁵ Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostattamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. UA 6.5.1923; Konstnärliga glasmålningar till Åbo domkyrka. Hbl 6.5.1923; Säteri 1980, 277, 280.

Lähimpänä alttaria olevien kahden ikkunan tuli olla puhtaasti uskonnollisia aiheinaan Kristus opettajana sekä Kristus kuninkaana ja tuomarina. Koska Turun tuomiokirkko nähtiin myös kansallisen historiamme suurena muistomerkinä ja tärkeiden tapahtumien näyttämönä, muissa ikkunoissa tuli käyttää aiheita, jotka havainnollistivat Suomen kirkon historiaa ja kirkon osaa kansamme nousussa sivistykseen ja valtiolliseen itsenäisyyteen.³³⁶ Ikkunoiden paikkaa, suuruutta ja muotoa taiteilijat eivät saaneet ehdotuksissaan muuttaa. Lisäksi heitä kehoitettiin ottamaan huomioon kirkon yksinkertainen arkkitehtuuri ja pyydettiin välttämään ikkunoiden turhan rikasta goottilaista ruusustojaotusta.³³⁷ Taiteilijoiden toivottiin ottavan osaa kilpailuun lukuisasti ja hartaudella.³³⁸

Kiinnostus kilpailua kohtaan oli myönteistä, ja määräaikaan eli vuoden 1923 loppuun mennessä jätettiin seitsemäntoista kilpailuehdotusta. Palkintolautakunnan muodostivat piispa Jaakko Gummerus puheenjohtajana, professori Johan Jakob Tikkanen (1857–1930), taiteilija Pekka Halonen (1865–1933) ja arkkitehti Carl Frankenhaeuser (s. 1878). He kutsuivat lautakunnan viidenneksi jäseneksi Ruotsin valtionantikvaarin Sigurd Curmanin (1879–1966), jota pidettiin yhtenä etevimmistä kirkkorestaurointeihin perehtyneistä asiantuntijoista Pohjolassa. Palkintolautakunnan sihteerinä toimi lehtori Julius Finnberg (1877–1955).³³⁹

Lautakunnan kokouksessa Turussa 11.2.1924 päätettiin jakaa kaksi ensimmäistä palkintoa. Toista palkintoa ei jaettu. Ensimmäisen palkinnon saivat Magnus Enckellin

Turun tuomiokirkon alttaritaulu on ruotsalaisen hovi-intendentti Fredrik Westinin (1782–1862) *Kristuksen kirkastusta* kuvaava maalaus. Yrjö Hirn ja Eero Järnefelt suosittelivat alttaritaulun siirtämistä pois paikaltaan ensin muutamaksi päiväksi, jotta kuorin valaistusolosuhteita voitaisiin paremmin havainnoida. Vasta sen jälkeen tulisi tehdä päätös kuorin viidennen ikkunan varustamisesta lasimaalauksella. Sen teema oli kuitenkin jo päätetty. Lasimaalauksessa tulisi kuvata Kristusta maailman sovittajana. Uudessa Aurassa vuonna 1925 Antero Rinne otti voimakkaasti kantaa alttaritaulun poistamiseksi. Tuomiokirkon kaltaisessa rakennuksessa ei hänen mielestään voinut olla yleisesti tunnettu kopio renessanssimestari Rafaelin maalauksesta. Tässä yhteydessä ei enää mainittu lasimaalauksen mahdollisuutta. Yrjö Hirn och Eero Järnefelt om glasmålningarna till kyrkan.

ÅU 1.3.1924; Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostattamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. UA 6.5.1923; Rinne, Antero, Turun tuomiokirkon alttaritaulu uusittava. UA 15.11.1925.

³³⁶ Tarkempi selostus kuva-aiheista, ks. Säteri 1980, 279–282; Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostattamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. UA 6.5.1923; Konstnärliga glasmålningar till Åbo domkyrka. Hbl 6.5.1923.

³³⁷ Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostattamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. UA 6.5.1923.

³³⁸ Turun tuomiokirkon kaunistaminen lasimaalauksilla. HS 6.5.1923.

³³⁹ Säteri 1980, 279, 283, 285; Turun tuomiokirkon tutkiminen. TS 8.7.1923; Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailu. TS 15.9.1923; Turun tuomiokirkon ikkunamaalauskilpailu. Iltalehti 28.12.1923; Pristävlingen om glasmålningar för Åbo domkyrka. Hbl 28.12.1923; Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailu. US 4.1.1924.

Dies ja Henry Ericssonin *Vetro*. Ericssonin toinen ehdotus *Baptisterio* sai kolmannen palkinnon. Lisäksi lunastettiin Bruno Tuukkasen (1891–1979) *Kultaristi* ja Lennart Segerstrålen *Franciskus*.³⁴⁰ Palkintolautakunta pyysi ennen päätöstään asiantuntijalausunnon lasimaalausehdotuksista Yrjö Hirniltä (1870–1952) ja Eero Järnefeltiltä. He pitivät onnistuneimpana ehdotusta *Dies*, joka ihastutti välittömyydellään sekä itsenäisellä ja persoonallisella otteellaan. Heidän mielestään se edusti parhaalla tavalla oman aikansa vaatimuksia ja mielenliikkeitä, ja siksi sillä oli mahdollisuudet myös tulevina aikoina säilyttää kiinnostavuutensa. *Vetron* puutteeksi Hirn ja Järnefelt mainitsivat taiteellisen väkevyyden vähäisyyden.³⁴¹

Palkintolautakunta ei pystynyt tekemään eroa kahden parhaan ehdotuksen välille, niiden ansiot ja heikkoudet olivat eritahoilla. Ericssonin *Vetron* vahvuutena nähtiin kokonaisvaikutelma lasimaalauksen tekniikan ja tradition näkökulmasta. Sitä kiitettiin juhlallisesta ja rauhallisesta vaikutelmasta, joka oli luotu keskiaikaisen lasimaalauksitaiteen hengessä, mutta sitä kuitenkin orjallisesti jäljittelemättä. Lautakunta kaipasi kuitenkin ”voimakkaampaa taiteellista eloa ja elävää luomisvoimaa”. Enckellin ehdotuksen vahvuutena oli juuri taiteellinen luomiskyky, mutta kokonaisvaikutelma ei ollut tarpeeksi lasimaalauksenomainen, vaan muistutti pikemminkin seinämaalauksia. Tähän viittasi myös ornamentaalisten kehys- ja täytesommitelmien puuttuminen.³⁴² Tuukkasen *Kultaristin* ansioksi luettiin vaikuttava valon- ja värinkäyttö. Hirn ja Järnefelt ehdottivat Tuukkasta kilpailun kolmannelle sijalle. Segerstrålen *Franciskus* osoitti puolestaan harrasta syventymistä tehtävän aatesisältöön.³⁴³ Kaiken kaikkiaan lasimaalaukskilpailun satoa pidettiin taiteellisesti erityisen korkeatasoisena.³⁴⁴

Onnistuneesta kilpailusta ja ehdotusten laadukkuudesta huolimatta Andersonin alkuun saattama hanke ei koskaan toteutunut. Jo ennen kilpailuajan päättymistä joulukuussa 1923 Sigurd Curman antoi lausunnon, jossa hän ilmaisi kielteisen kantansa

³⁴⁰ Säteri 1980, 283–284; Turun tuomiokirkon lasimaalaukskilpailu. US 12.2.1924; Förslag till glasmålningar i Åbo domkyrka. Hbl 17.2.1924; Turun tuomiokirkon lasimaalaukskilpailu. HS 24.2.1924.

³⁴¹ Yrjö Hirn och Eero Järnefelt om glasmålningarna till kyrkan. ÅU 1.3.1924; Säteri 1980, 285, 287. Yrjö Hirn toimi Helsingin yliopiston estetiikan ja nykykansain kirjallisuuden professorina vuosina 1910–1937. Hän oli merkittävä tutkija ja esseisti. Hirnin kansainvälisesti tunnetuin tutkimus oli *The Origins of Art* (1900).

³⁴² Turun tuomiokirkon lasimaalaukskilpailu. HS 24.2.1924; Säteri 1980, 285, 287.

³⁴³ Yrjö Hirn och Eero Järnefelt om glasmålningarna till kyrkan. ÅU 1.3.1924; Turun tuomiokirkon lasimaalaukskilpailu. HS 24.2.1924; Säteri 1980, 290.

³⁴⁴ Förslag till glasmålningar i Åbo domkyrka. Hbl 17.2.1924; Anderson 1962, 9, 29.

lasimaalausten sijoittamisesta tuomiokirkon kuoriin. Curmanin mukaan kirkon valaistusolosuhteita ei saisi muuttaa, sillä hämärän runkokuoneen ja valoisan kuorin välinen kaunis kontrasti häiriintyisi. Ainoastaan puhtaan ornamentaalisia, vaaleita grisailleikkunoita voisi ajatella kuorissa. Curman suhtautui yleensäkin kielteisesti vanhojen kirkkojen koristamiseen lasimaalauksilla. Hänen mielestään mikään ei ollut vaikeampaa, koska lasimaalaus oli dekoratiivisen taiteen vaativin muoto. Sen toteuttaminen tarvitsi teknistä mestaruutta, jota harvoin esiintyi.³⁴⁵ Vuoden 1924 lopussa Satakunnan Kansassa harmiteltiin, että tuomiokirkon pääkuorin koristaminen oli jäänyt toteutumatta. Kirjoituksessa todettiin, että osa Turun tuomiokirkon rakennuskomiteaan kuuluneista arkkitehdeistä oli siirtynyt kannattamaan Curmanin mielipidettä. Vastapuolella olivat muun muassa useat taiteilijat, ”joiden mielestä kuorin kirkon pyhimpänä osana tulisi olla lasimaalausten kauniiden värivaikutusten vaivuttamassa hämärässä, symboloiden niitä uskonnollisen tunteen salaisimpia tunnemaailmoja, joihin ei ihmisjärki kykene luomaan valoaan”.³⁴⁶

Aluksi Amos Andersonia lasimaalaushankkeessa lämpimästi tukenut arkkipiispa Johansson muutti vähitellen kantaansa kenties osittain Curmanin lausunnon johdosta. Arkkipiispa näki nyt kirkon valaistusolosuhteiden ilmaisevan protestanttisuuden henkeä. Koska Jumala oli päättänyt kirkkaan, vaalean valon olevan dominoiva, olisi Johanssonin mielestä lasimaalausten mukanaan tuoma värillinen valo Jumalan tahdon vastainen. Lisäksi hän esitti, että värillinen valo sopi ainoastaan katolisuuteen. Johanssonin mielen muuttumiseen vaikutti todennäköisesti myös katolisen kirkon kardinaalin Willem van Rossumin Suomenvierailu elokuussa vuonna 1923. Kardinaalin vierailu oli Amos Andersonin aktiivisuuden tulos, ja hän vastasi osittain vierailun ohjelmasta. Viimeistään tämän myötä Andersonin mielenkiinto katolista kirkkoa kohtaan tuli laajempaan tietoisuuteen.³⁴⁷ Kardinaalin vierailun jälkeen värillisen valon ongelmaan ja katolisen kirkon propagandaan kiinnitti huomiota nimimerkki Kättare. Hänen mielestään protestantismin periaatteisiin kuului jumalanpalveluksen suorittaminen Jumalan vapaassa, puhtaassa valossa, ei mystisessä hillityssä hämärässä. Kirjoittaja totesi, että lasimaalaukset saattaisivat silti olla paikallaan sivukappeliin ikkunoissa. Varsinkin, jos ne olisivat vaaleat ja hillityt luonteeltaan, kuten kilpailuun osallistuneen nimimerkin Pax vobiscum ehdotukset olivat. Kättare moitti

³⁴⁵ Säteri 1980, 293–294; Gardberg 2000, 273.

³⁴⁶ Lennart Segerstråle lasimaalarina. Luonnokset Turun tuomiokirkkoa varten. SK 2.11.1924.

³⁴⁷ Anderson 1962, 9, 29–30; Säteri 1980, 295–297; Gardberg 2000, 273; Kättare, Glasmålningarna i Åbo Domkyrka. Några synpunkter. ÅU 18.4.1924.

palkintolautakuntaa siitä, ettei se arviointia tehdessään ollut ottanut huomioon muita näkökulmia kuin ”taidetta taiteen vuoksi”.³⁴⁸

Carolus Lindberg liittyi lasimaalauhankkeen arvostelijoihin huhtikuussa 1924. Hänen näkökulmansa oli esteettisarkkitehtoninen, ei uskonnollinen. Lindbergin kannanotto ei ollut suunnattu lasimaalauksia vastaan yleensä, vaan nimenomaan Turun tuomiokirkon lasimaalausluonnoksiin. Lindberg olisi pitänyt parempana, mikäli kilpailu olisi käyty vasta kirkon restauroinnin ja uudistamisen jälkeen. Tulokset olisivat olleet paremmin kirkon tyyliin sopivia. Nyt ehdotukset olivat aiheiltaan ja muodoiltaan liian rikkaat ja koristeelliset. Tuomiokirkon oleellisin ominaisuus yksinkertaisuus oli unohdettu. Lindbergin mukaan kilpailussa menestyneet luonnokset eivät olleet ainakaan muokkaamattomina sopivia tuomiokirkkoon. Enckellin *Dies* vaikutti hänestä taulumaalaukselta, ja siitä puuttui kirkon historiallisiin muotoihin mukautuva muotokieli. Lindberg epäili voiko kirkkoon edes ehdottaa niin vapaata, omintakeisen ja henkilökohtaisen näkemyksen muovaamaa teosta. Ericssonin *Vetron* hän asetti etusijalle, mutta moitti sen rikkaita ja tyylieltyjä muotoja. Lindberg päätti kirjoituksensa hartaaseen toiveeseen, ettei Turun tuomiokirkkoa enää käytettäisi taiteellisten tyylien koekenttänä, kuten tähän asti oli sukupolvi toisensa jälkeen tehnyt.³⁴⁹

Kilpailun jälkeen yleisö pääsi tutustumaan lasimaalausluonnoksiin Turussa ja Helsingissä pidetyissä näyttelyissä. Lehdissä yleisöä kehoitettiin tutustumaan mielenkiintoiseen näyttelyyn, joka oli avoinna vain rajoitetun ajan.³⁵⁰ Jalmari Lahdensuo iloitsi kirjoittamassaan lehtiartikkelissa siitä, että Suomessa tälläkin harvinaisella alalla osattiin luoda itsenäistä työtä. Hänen mielestään ”palkitut luonnokset ovat luonteeltaan todella suomalaisia, oman näkemyksemme ilmaisuja”. Lahdensuon mukaan kaikki palkitut ja lunastetut luonnokset ansaitsisivat tulla toteutetuiksi.³⁵¹ Signe Tandefeltin esittämät mielipiteet Hufvudstadsbladetissa pohjautuivat kilpailussa asiantuntijoina toimineiden Yrjö Hirnin ja Eero Järnefeltin lausuntoon. Tandefelt kirjoitti, että taiteilija voi elää ja luoda vain omassa ajassaan.

³⁴⁸ Kättare, Glasmålningarna i Åbo Domkyrka. Några synpunkter. ÅU 18.4.1924.

³⁴⁹ Lindberg, Carolus, Glasmålningarna till Åbo domkyrka. Hbl 18.4.1924; Lindberg 1924, 45–49.

³⁵⁰ ÅU 6.3.1924; Glasmålningarna för Åbo domkyrka. SvPr 10.3.1924; A. R. [Antero Rinne], Turun tuomiokirkon lasimaalaukilpailun luonnokset. UA 13.3.1924; S. T-lt [Signe Tandefelt], Glasmålningarna till Åbo domkyrka. Hbl 14.3.1924; Skisserna till Åbo glasmålningarna hos Stenman. SvPr 15.3.1924; J. L. [Jalmari Lahdensuo], Taidenäyttelyt. US 16.3.1924.

³⁵¹ J. L. [Jalmari Lahdensuo], Taidenäyttelyt. US 16.3.1924.

Vanhojen esikuvien tarkka kopioiminen loi vain kuollutta taidetta. Lasimaalauksen oli oltava teknisesti korkeatasoista. Lisäksi sen oli sovittava ympäristöönsä niin, että muodostui harmoninen kokonaisuus, mutta taiteilijan oli saatava pitää vapaa persoonallinen innoituksensa.³⁵²

5.5. Lasimaalaukset näyttelyissä

Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailu oli ehdottomasti eniten palstatilaa ja näkyvyyttä lehdissä saanut lasimaalauksia koskeva tapahtuma 1920-luvulla. Ensimmäiset hieman laajemmin lehdistössä käsitellyt lasimaalaukset olivat kuitenkin Bruno Tuukkasen Alfred Kordelinin (1868–1917) hautakappeliin Raumalle vuonna 1921 suunnittelemaat ikkunat. Hautakappelin lasimaalaukset valmistettiin F. X. Zettlerin lasimaalaamossa Münchenissä, jossa taiteilija työskenteli saman vuoden kesällä. Lasimaalauksista viisi kuvasi Vanhan testamentin aiheita, toiset viisi olivat saaneet aiheensa Uudesta testamentista. Tuukkasen lasimaalaukset olivat Saksassa pidetyssä näyttelyssä saaneet paljon huomiota.³⁵³

Näin tapahtui myös Suomessa, kun työt asetettiin esille Stenmanin taidesalonkiin. Sigrid Schauman halusi Bruno Tuukkasen lasimaalausten äärellä ilmaista ilonsa jokaisesta uudesta lasimaalauksesta maassamme, sillä niin rikkaan koristeellinen ja käytännöllinen taiteenala se hänestä oli. Kirjoituksissa kiiteltiin erityisesti Tuukkasen komeaa ja juhlallista värikieltä, joka herätti katsojassa mystiikalle alttiin tunnelman. Ainoastaan nimimerkki O. E. totesi värien vaikuttavan ”hiukan öljyvärimäisen sameilta ja rasvaisilta”.³⁵⁴ Alvar Aalto ei käsitellyt kirjoituksessaan lasimaalausten taiteellista puolta, vaan kantoi huolta suomalaisen lasimaalaustekniikan kehittymisestä. Hänestä olisi ollut kauniimpaa yrittää kotimaisin voimin. Aallon mukaan lasimaalauksen tapaisen monumentaalitaiteen kehittyminen omintakeiseen suuntaan edellytti

³⁵² Yrjö Hirn och Eero Järnefelt om glasmålningarna till kyrkan. ÅU 1.3.1924; S. T-lt [Signe Tandefelt], Glasmålningarna till Åbo domkyrka. Hbl 14.3.1924.

³⁵³ Eliasson, 1978, 38–39. HYTH; Suomen kirkot 16, 136, 138; Halila 1974, 154; Br. Tuukkanen saavuttanut menestystä Saksassa. US 16.10.1921. Kordelinin kappelin lasimaalauksista on olemassa varhaisempi versio, jota ei hyväksytty kappeliin niiden tummuuden vuoksi. Lasimaalaukset sijoitettiin myöhemmin Monnan kappeliin Raumalle. Se vihittiin käyttöön 15.9.1957. Suomen kirkot 16, 136, 139–140.

³⁵⁴ S. [Sigrid Schauman], Bruno Tuukkanens glasmålningar. DPr 25.11.1921; E. R-r [Edvard Richter], Huomattavia lasimaalauksia. B. Tuukkasen näyttely Stenmanilla. HS 24.11.1921; L. W. [Ludvig Wennervirta], Br. Tuukkasen lasimaalaukset. Stenmanin taidepalatsissa. US 24.11.1921; O. E. [O. Elenius], Bruno Tuukkasen lasimaalaukset. Stenmanin taidesalongissa. Iltalehti 21.11.1921.

nimenomaan kotimaisen tekniikan kehittämistä. Myönteisimmän kannan Tuukkasen lasimaalauksiin otti Ludvig Wennervirta. Värien lisäksi hänen huomionsa kiinnittyi ikkunoiden tyylliteltyyn muotoon. Wennervirran mielestä sellainen kuvaustapa sopi kristinuskon vanhoille kertomuksille, jolloin ne säilyttivät pyhän, epäaistillisen ja osittain vertauskuvallisen leimansa. Wennervirta kirjoitti: ”Epäilemättä ovat tämäntapaiset lasimaalaukset, jotka tekotavaltaan pohjaavat vanhoihin keskiaikaisiin traditioihin, jumalanpalvelushuoneen paras kaunistus”.³⁵⁵

Näyttelyitä, joissa esiteltiin pelkästään lasimaalauksia, pidettiin lehtiaineiston perusteella vain muutama 1920-luvulla. Edellä mainittujen lisäksi Lennart Segerstråle asetti näytteille Koiviston kirkkoon tekemänsä lasimaalauksen Säätytaloon vuoden 1927 lopussa. Näyttelyn oli tarkoitus olla avoinna reilun viikon, mutta yleisön toivomuksesta taiteilija pidensi aukioloaikaa viikolla.³⁵⁶ Segerstrålen lasimaalaus oli varsin suurikokoinen, sillä se oli pinta-alaltaan 40 m². Teoksen nimenä on pidetty enkelien kannatteleman tekstinauhan kirjoitusta *Jumala on rakkaus*. Keskeisenä hahmona on kärsivä Kristus, joka on neljän enkelin ympäröimä.³⁵⁷

Onni Okkonen kirjoitti näyttelystä arvostelun, jossa hän korosti värisommittelun merkitystä lasimaalaukselle. Okkosen mielestä Segerstråle ei ollut täysin onnistunut väreissään, sillä ne olivat jääneet haaleiksi. Hän kaipasi väreihin syvyyttä ja kuultavuutta sekä ”enemmän tarmoa ja joustavuutta” viivoihin. Okkosen mukaan taiteilija ei saanut toteutettua luonnoksissaan näkyviä pyrkimyksiä lopullisessa työssään. Vastineessaan Segerstråle halusi tuoda esille joitakin lasimaalauksen tekniikkaan liittyviä ominaisuuksia, jotka vaikuttivat lopputulokseen. Halutun väristen lasien saaminen eurooppalaisista lasitehtaista oli joskus vaikeaa, joten värien kanssa oli tehtävä kompromisseja. Segerstrålen mielestä lasimaalaus oli aineellisesti sidottu taiteenala, jolloin luonnosten aatteita ei välttämättä sellaisenaan saanut toteutettua lopullisessa työssä. Tähän näkemykseen Okkonen ei yhtynyt, vaan päinvastoin hänestä lasimaalaukset tarjosivat mahdollisuuden korkeiden ja ylevien tunnelmien ilmi

³⁵⁵ Alvar A-o. [Alvar Aalto], Kordelinin hautakappelin lasimaalaukset. Iltalehti 2.12.1921; L. W. [Ludvig Wennervirta], Br. Tuukkasen lasimaalaukset. Stenmanin taidepalatsissa. US 24.11.1921.

³⁵⁶ Lennart Segerstrålen lasimaalausnäyttely. HS 23.12.1927; Lennart Segerstrålen lasimaalausnäyttely Säätytalolla. US 5.1.1928.

³⁵⁷ Lennart Segerstrålen lasimaalausnäyttely. HS 23.12.1927; Lennart Segerstråles glasmålningar utställda. BB 3.1.1927; Ylimartimo & Uusikylä 2005, 20–21; Koponen 1999, 74; Kansanaho 1953, 94. Lasimaalaus rikkoutui osittain Talvisodassa. Sodan aikana ja sen jälkeen venäläiset käyttivät kirkkoa sidontapaikkana, hevostallina ja elokuvateatterina. Lasimaalaus oli töhritty tervalla. Vuoden 1944 jälkeen alttari-ikkuna on muurattu umpeen. Koponen 1999, 77; Ylimartimo & Uusikylä 2005, 22.

tuomiseen. Lopuksi Okkonen totesi, että ”tämä orkestraalinen väritaide vaatii kyllä täydellistä teknistä kykyä ja taiteellista neroutta”.³⁵⁸

Taiteilijat esittelivät saavutuksiaan lasimaalauksen alalla yksityisnäyttelyissä muun tuotantonsa yhteydessä. Tästä oli muutama esimerkki ainakin Lennart Segerstrålen ja Magnus Enckellin kohdalla.³⁵⁹ On vaikea sanoa kuinka yleistä se oli, sillä kriitikot eivät tietenkään maininneet kaikkia näyttelyissä olleita töitä. Näissä esille tulleissa esimerkeissäkin maininta oli melko ylimalkainen. Pekka Vähäkankaan mukaan kirkkotaidetta on saatettu esitellä näyttelyissä enemmänkin, mutta sitä ei aina otettu huomioon.³⁶⁰

Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailun runsas osanotto paljasti, että lasimaalauksista oltiin taiteilijapiireissä kiinnostuneita. Tosin kiinnostus koski laajemminkin kirkkotaidetta, kirkkollisia esineitä ja niiden suunnittelua. Yksi syy mielenkiinnon lisääntymiseen oli varmasti koulutuksen kautta tullut harjaantuminen kirkollisen esineistön suunnitteluun. Taideteollisuuskeskuskoulussa kompositiopiirustuksen opetukseen sisältyi kirkkotaiteen sommittelutehtäviä. Opettajina toimivat pääasiassa Rafael Blomstedt ja Arttu Brummer (1891–1951), jotka molemmat suunnittelivat kirkkojen restaurointi- ja korjaustöitä, Blomstedt useita ja Brummer ainakin Teuvassa. Heidän suhtautumisensa kirkkollisiin suunnittelutehtäviin oli ilmeisen positiivinen.³⁶¹ Taideteollisuusyhdistyksen juhlaulkaisussa mainitaan, että vuoden 1924 tammikuussa pidetyn pappeinkokouksen yhteydessä oli Taideteollisuuskeskuskoulun näyttely, jonka oli järjestänyt koulun taiteellinen johtaja Rafael Blomstedt. Näyttelyssä oli esillä piirustuksia kirkkotekstiileistä, painotuotteiden painoasusta, kirkkohopeista yms.³⁶²

Kirkkotaidenäyttelyitä järjestettiin melko paljon 1920-luvulla, ja usein lasimaalaukset ja varsinkin niiden luonnokset kuuluivat esiteltyjen teosten joukkoon. Kristillinen Taideseura järjesti perustamisestaan lähtien Kristillisiä taidepäiviä, joiden ohjelmaan kuului muun muassa taidenäyttelyt, musiikkilaisuuudet ja esitelmät. Kirkollisten

³⁵⁸ O. O-n. [Onni Okkonen], Lasimaalausnäyttely. US 4.1.1928; Lennart Segerstråle, Koiviston kirkon lasimaalausnäyttelyn arvostelua koskevaa. US 14.1.1928; O. O-n. [Onni Okkonen], Edellisen johdosta. US 14.1.1928.

³⁵⁹ S. T-lt [Signe Tandefelt], Magnus Enckells utställning. Hbl 6.4.1924; E. R-r [Edvard Richter], Magnus Enckellin näyttely Gallerie Hörhammerissa. HS 6.4.1924; S. T-lt [Signe Tandefelt], Lennart Segerstråles vernissage. Hbl 13.4.1924; L. Wennervirta [Ludvig Wennervirta], Magnus Enckellin suuri näyttely Ateneumissa. Iltalehti 19.9.1925.

³⁶⁰ Vähäkangas 1996a, 65.

³⁶¹ Priha 1991a, 44–45; Priha 1991b, 76; Heinänen 2006, 244; Parko 1999, 111; Aav 1991, 84.

³⁶² Essen 1925, 153.

esineiden näyttelyitä Kristillisten taidepäivien yhteydessä järjestettiin Helsingissä 1921, Jyväskylässä 1926, Tampereella 1924 ja Porissa 1928. Näillä näyttelyillä pyrittiin lähinnä palvelemaan seurakuntien käytännön tarpeita. Taidepäivien yhteydessä järjestetyt näyttelyt ylittivät harvoin uutiskynnyksen lehdistössä.³⁶³ Kristillinen Taideseura järjesti myös Suomen kirkon viidensien kirkkopäivien yhteyteen näyttelyn Kuopioon vuonna 1926. Sen yhteydessä esiteltiin Magnus Enckellin ”nerokkaita lasimaalaussuunnitelmia” ja Bruno Tuukkasen lasimaalauksia, jotka ”perustuivat vanhojen mestariteosten yksityiskohtaiseen tutkimiseen”.³⁶⁴

Kristillinen Taideseura toimi aktiivisesti näyttelyiden järjestämisen lisäksi myös neuvonta- ja asiantuntijakysymyksissä. Vuonna 1928 Lapuan Tiistenjoelta tuli seuralle pyyntö ryhtyä välittäjäksi paikallisen rukoushuoneyhdistyksen ja ompeluseuran välille. Ompeluseura oli kerännyt varoja alttarimaalauksen hankkimiseksi, mutta rukoushuoneyhdistyksen johtokunta halusi kuorin ikkunaan lasimaalauksen, jonka aiheena olisi Kristuksen ylösnousemus. Paikkakunnalle haluttiin taideyhdistyksestä asiantuntija pitämään esitelmä molemmista taidemuodoista ja niiden sopivuudesta Tiistenjoen kirkkoon. Tarkoituksena oli saada yleinen mielipide kannattamaan lasimaalauksia. Lasimaalauksen uskottiin maksavan enemmän kuin taulumaalaus, mutta paikkakunnalla ajateltiin, että päätyminen alttaritauluun olisi edellyttänyt muutoksia kirkkoon, sillä seinässä alttarin yläpuolella oli suuri ikkuna. Kristilliseen Taideseuraan yhteyttä ottanut Esa Lilja epäili, että muutoksiin olisi vaikea saada lupa Yleisten rakennusten ylihallitukselta. Tiistenjoen tapauksessa toteutui, vaikkakin erimielisyyksien sävyttämänä, Kristillisen Taideseuran esittämä toivomus, että kirkkojen koristaminen tapahtuisi seurakuntalaisten vapaaehtoistyönä. Tällä tavalla seurakuntalaiset saataisiin tuntemaan kotikirkkonsa läheisemmäksi.³⁶⁵ Se oli myös osoitus huolenpidosta kirkkorakennusta kohtaan. Esimerkiksi Keski-Porin kirkon kuorin kolme lasimaalauksia ja sivuikkunoiden katedraalilasit hankittiin vapaaehtoisten lahjoitusvarojen avulla. Menneiden sukupolvien perinnöstä huolehtiminen ilmaistiin juhlahin sanakääntein: ”Kaunistamalla samaansa perintöä on nykypolvi puolestaan jättävä tuleville muistomerkin, joka todistaa, että tänäkin aikana on osattu antaa arvoa

³⁶³ Kristilliset taidepäivät järjestettiin seuraavilla paikkakunnilla: Helsinki 1919, Helsinki 1921, Viipuri 1922, Tampere 1923, Kuopio 1924, Rauma 1925, Jyväskylä 1926, Turku 1927, Sortavala 1928, Helsinki 1929. Kristilliset taidepäivät näyttelyineen jatkuivat myös koko 1930-luvun. Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet 1929, 115; Vähäkangas 1996a, 58–59, 64; Valkeapää 1995, 64–65. JYTH.

³⁶⁴ Sormunen 1926, 42; Vähäkangas 1996a, 58.

³⁶⁵ KA KrTs Toimintakertomukset; Maanviljelijä Esa Lilja Kristilliselle Taideseuralle 19.4.1928 ja 3.5.1928. KA KrTs Saapuneet kirjeet; Vähäkangas 1996a, 163–164.

isien uskolle ja sen tähden tahdottu vaalia yhteisten jumalanpalvelusten kokouspaikkaa”.³⁶⁶ Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailun tulos vaikutti Porissa taiteilijan valintaan. Arkkitehti Josef Stenbäckin ehdotuksesta asiaa valmistellut toimikunta kääntyi Magnus Enckellin puoleen. Lasimaalaukset valmistettiin Pariisissa, jossa taiteilija itse valitsi lasien värit ja valvoi teosten valmistusta. Nämä lasimaalaukset jäivät Enckellin viimeisiksi töiksi, ja ne asetettiin paikoilleen vasta taiteilijan kuoleman jälkeen. Lasimaalaukset paljastettiin juhlahumalanpalveluksen yhteydessä 20.2.1926.³⁶⁷

Kuopion kirkkopäivien aikana Kristillisessä Taideseurassa oli syntynyt ajatus laajemmasta, retrospektiivisestä kirkkotaiteen katselmuksesta. Kirkkotaidenäyttelyyn kohdistettiin suuria odotuksia. Eino Sormunen esitti, että näyttely ”vakiinnuttaisi kirkkotaiteemme kehityksen varmoihin ja rauhallisiin uomiin”. Sen piti myös elvyttää taiteilijoiden ja kirkkokansan keskuudessa tietoisuus rikkaasta kirkollisesta perinnöstämme sekä sen nykyaikaan sopivista kehityskelpoisista ja elinvoimaisista ideoista. Samalla se valistaisi seurakuntia kirkkotaiteenalalla, sillä niiltä tuntui puuttuvan tietoa.³⁶⁸ Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely saatiin vihdoin toteutettua Helsingissä syksyllä 1928. Näyttely oli laaja ja moniosainen. Sen organisointiin osallistui lukuisia seuroja ja yhdistyksiä. Historiallinen osasto oli esillä Kansallismuseossa, ja uudempaa kirkkotaidetta esiteltiin nykyaikaisella osastolla juuri valmistuneessa Taidehallissa. Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn suunniteltiin olevan maamme koko kirkkotaideaineistoa esittelevän sarjan alku, mutta se jäi ensimmäiseksi ja viimeiseksi osaksi.³⁶⁹

Nykyaikaisen osaston puolella oli esillä viiden taiteilijan lasimaalausluonnoksia sekä joitakin lasimaalauksia. Henry Ericssonilta oli näytteillä Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailussa ensimmäisen ja kolmannen palkinnon saaneita luonnoksia. Oskari Paatelalta (1888–1952) oli esillä kaksi luonnosta ja Herman Grönbärjiltä (1875–1958) lasimaalauksen yksityiskohta. Lennart Segerstråle oli tuonut näyttelyyn sekä

³⁶⁶ Porin kirkon kuori-ikkunoihin tulevat lasimaalaukset. SK 23.8.1925.

³⁶⁷ Porin kirkon kuori-ikkunoihin tulevat lasimaalaukset. SK 23.8.1925; Porin kirkon lasimaalaukset paikoillaan. SK 20.2.1926; Magnus Enckells glasmålningar till Björneborgs kyrka. BT 12.1.1926.

³⁶⁸ Kirkollisen elämän elpyminen on johtanut hedelmöittävään kirkkotaiteen harrastukseen. US 28.2.1926; Historiallinen kirkkotaidenäyttely aikaansaataaneen piakkoin. US 21.4.1926; Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdittain valmiit. US 22.10.1926; Sormunen 1926, 43–44; Vähäkangas 1996a, 61.

³⁶⁹ Kirkkotaidenäyttely avataan tänään. ”Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus”. US 15.9.1928; Historiallinen kirkkotaidenäyttely aikaansaataaneen piakkoin. US 21.4.1926; Sarja kirkkotaidettamme valaisevia näyttelyitä. Iltalehti 27.7.1927; Vähäkangas 1996a, 63.

luonnoksia että lasimaalausten yksityiskohtia. Ainoa, jolla oli näyttelyssä myynnissä lasimaalauksia, oli Bruno Tuukkanen. Lisäksi hän esitteli kilpailuluonnoksiaan Turun tuomiokirkkoon.³⁷⁰ Lehdistön suhtautuminen näyttelyyn oli suopea, ja siitä kirjoitettiin useita artikkeleita. Signe Tandefeltin mukaan lasimaalaukset olivat näyttelyssä hyvin edustettuna. Hän kirjoitti, että kiinnostus tätä kaunista taidelajia kohtaan kasvoi koko ajan, mikä oli aivan ansaittua. Svenska Pressenin artikkelissa oltiin samoilla linjoilla, lasimaalauksen nähtiin elävän renessanssia. Onni Okkosen oli myönnettävä, että ”lasimaalaustekniikka on se kirkollisen taiteen muoto, mihin meilläkin on tällä hetkellä todellista innostusta ja jossa on saavutettu tuloksia”.³⁷¹

Ensimmäinen hieman laajempi kirkkotaiteen näyttely oli järjestetty jo syksyllä 1925 Ville Vallgrenin (1855–1940) aloitteesta Strindbergin taidesalongissa. Taiteilijan ajatuksissa oli vuosittain järjestettävä näyttely, josta seurakunnat voisivat valita tarvitsemaansa kirkollista esineistöä ja taidetta. Näyttelyn yhteydessä saattoi kirjoittaa nimensä listaan ja liittyä jäseneksi suunnitteilla olleeseen kirkkotaideyhdistykseen.³⁷² Nämäkin ideat jäivät pelkäksi aikomukseksi. Hankkeita pidettiin vaikuttavina, vaikka näyttely sinänsä ei kaikkien odotuksia täyttänyt. Svenska Pressen oli kutsunut näyttelyn kommentaattoriksi kirkkoherra Gösta Moliis-Mellbergin (s. 1883), joka epäili näyttelyn olevan katolista propagandaa. Hän ihmetteli mihin näyttelyn runsas esineistö oli tarkoitus sijoittaa. Kriitikoista Edvard Richter olisi päinvastoin toivonut näyttelyn olevan kaikin puolin laajempi ja edustavampi, vaikka esillä oli moninainen kirjo taidetta, käsitöitä, taideteollisia esineitä ja arkkitehtuuria. Salonki oli muuttanut näyttelyn ajaksi muotoaan, sillä näyttelyhuoneesta toinen puoli oli sisustettu kappeliksi alttareineen. Lennart Segerstråle oli vastannut näyttelyn ripustuksesta ja

³⁷⁰ Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. Luettelo 1928, 21–23. Tuukkasella oli myytävänä lasimaalaukset: Enkeli 1500 mk, Enkeli, Madonna ja Ristin juurella à 3500 mk.

³⁷¹ S. T-lt [Signe Tandefelt], Utställning av kyrklig konst. Hbl 23.9.1928; Inför kyrkokonstutställningen i Konsthallen. SvPr 15.9.1928; O. O-n. [Onni Okkonen], Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928.

³⁷² S. [Sigrid Schauman], Konsten och kyrkan. SvPr 21.11.1925; Antero Rinne, Helsingin taidenäyttelyitä. Ville Vallgren ja kirkkotaidenäyttely. UA 29.11.1925; Lindgren 2004, 70–71; Vähäkangas 1996a, 59.

Hannes Malin (Malisto) ja Oskari Niemi (1886–1964) olivat järjestäneet vuodesta 1915 lähtien kirkkotaidenäyttelyitä, joissa esiteltiin Etelä-Suomen keskiaikaisten kirkkojen maalauksista tehtyjä vesivärikopioita. Nämä näyttelyt liittyivät Taideteollisuuskeskuskoulun oppilaiden kesäisiin maalausretkiin ja tulosten esittelyyn. Esim. marraskuussa 1921 neiti Salmi Törmänen esitteli vesivärijäljennöksiä Tornion, Kempeleen ja Haukiputaan kirkkojen koristemaalauksista Stenmanin taidepalatsissa ja lokakuussa 1924 Eino Rapp (1902–1953) asetti nähtäväksi vesiväritöitä mm. Laitilan kirkon seinä- ja holvimaalauksista Ateneumiin. Hanka 1995, 23; Vähäkangas 1996a, 59; Kirkko-taidettamme 1915, 329–330; Suomalaisten kirkkojen koristemaalauksia. US 29.11.1921; Kirkkomaalausoppioiden näyttely. US 16.10.1924.

arkkitehtuurista. Esillä oli Segerstrålen lasimaalausluonnoksia sekä lasimaalauksia, jotka Signe Tandefeltin mielestä loivat interiöörille sen kirkollisen luonteen.³⁷³

5.6. Väri ja muoto oman ajan tulkitsijoina

Lasimaalausten värien odotettiin olevan hehkuvia, syviä ja rikkaita, jolloin ne rinnastuivat keskiaikaiseen traditioon. Niiden värihehku kuului monien kriitikoiden mielestä myös modernin taiteen piiriin. Sanomalehtiartikkeleissa lasimaalausten värit ja niiden luomat tunnelmat nousivatkin usein keskeiseen asemaan. Okkosen kirjoitus kuvaa hyvin tilannetta: ”Ja lasimaalauksen yleiset, niin sanoaksemme itse tekniikkaan kuuluvat edut ja etenkin värin juhlahaloisto on omiansa synnyttämään hartauden ja yleveyden tunnetta, melkein riippumatta taiteellisista ansioista ja vioista.”³⁷⁴ Suomessa värien käyttöön piti kiinnittää huomiota pitkän ja pimeän vuodenajan takia. Ilmari Launis kirjoitti jo vuonna 1909, että lasimaalausten käyttämisestä on täytynyt sen takia rajoittaa. Pitämällä värit vaaleina liiallinen hämäryys saatiin estettyä. Myös Okkonen muistutti, että lasimaalauksia laitettaessa oli otettava huomioon niiden vaikutus tilojen valaistussuhteisiin. Pohjolassa valon määrä oli osan vuodesta paljon vähäisempi kuin aurinkoisessa etelässä. Bruno Tuukkanen oli kiinnittänyt huomionsa samaan asiaan. Siksi Pohjois-Euroopan maissa oli käytettävä vaaleampaa väriskaalaa sekä enemmän valkoista läpinäkyvää lasia.³⁷⁵

Lasimaalauksen väreihin kiinnitettiin harvoin huomiota negatiivisessa sävyssä, mutta vuonna 1929 Edvard Richter moitti Lopen kirkon värillisiä ikkunoita. Hänestä ne piti poistaa, peittää tai vähintään himmentää. Richter ei yleensä suhtautunut lasimaalauksiin kielteisesti – päinvastoin – mutta tässä tapauksessa ne häiritsivät kriitikon mielestä tuntuvasti alttaritaulun näkymistä ja olivat muutenkin liian räikeät. Kaapo Wirtasen (1886–1959) maalaama *Vuorisaarna* oli Richterin mielestä laskettava alttaritaulujen parhaimmiston, joten siinä mielessä kriittisyys oli ymmärrettävää. Kuorin ikkunoiden lasimaalaukset olivat Ilmari Launin käsialaa, ja ne toteutettiin kirkon korjauksen

³⁷³ E. R-r [Edvard Richter], Kirkkotaidenäyttely. HS 1.11.1925; L. W. [Ludvig Wennervirta], Uskonnollisen taiteen elpymistäkö? Kirkkotaidetta Strindbergillä. Iltalehti 11.11.1925; S. [Sigrid Schauman], Konsten och kyrkan. SvPr 21.11.1925; S. T-lt [Signe Tandefelt], Kyrkokonst. Hbl 22.11.1925; Lindgren 2004, 70–72; Vähäkangas 1996a, 59–60.

³⁷⁴ Schulz 1987, 100; O. O-n. [Onni Okkonen], Lasimaalausnäyttely. US 4.1.1928.

³⁷⁵ Launis [1909?], 17; O. O-n. [Onni Okkonen], Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928; Tuukkanen 1930, 68.

yhteydessä vuonna 1920–21. Niiden aiheena olivat kristilliset symbolit: kullankeltaiset tähdät ja punaisia veripisaroita tiputtelevat sinipunertavat rypäleet, jotka olivat orjantappuraseppeleiden ympäröiminä.³⁷⁶

Lennart Segerstråle esitteli ajatuksiaan värinkäytöstä lasimaalauksissa vuonna 1927 kirjoittamassaan lehtiartikkelissa. Perusteellisemman ja Joakim Skovgaardin (1856–1933) merkitystä korostavan artikkelin Segerstråle kirjoitti vuonna 1933. Molemmat artikkelit perustuivat taiteilijan kesällä 1927 tekemään virikematkaan Tanskaan ja Ruotsiin, joissa hän tutustui Skovgaardin tuotantoon. Ennen matkaa Segerstrålelta oli tilattu lasimaalaus Koiviston kirkkoon. Segerstråle tapasi Skovgaardin Lundissa, jossa tämä teki tuomiokirkon mosaiikkia. Keskustelut Lundissa ja tapaamista seurannut kirjeenvaihto tekivät Segerstråleen suuren vaikutuksen. Hän kirjoitti, että juuri keskiajan katolisten kirkkojen lasimaalaukset olivat paljastaneet uskonnon mystillisen sisäisen olemuksen. Segerstrålen mielestä näille lasimaalauksille oli ominaista hempeän lämmin ja aistillinen väri. Hän koki, että Skovgaardin värinkäyttö oli suorastaan vastakkainen keskiajan traditioon verrattuna. Sille ominaisia piirteitä olivat voimakkuus, selkeys ja viileä värikyvyys, ”joka ei tehonnut hehkuvan salaperäisellä hämäryydellä, vaan täydellä avonaisella voimallaan”. Segerstråle nimitti tätä evankelisiksi lasimaalaukseksi. Sen puhtaat värit, kunnolliset kontrastit ja läpikuultavuus loivat uskonnollisen rauhan vaikutelman.³⁷⁷ Tampereen tuomiokirkon valmistumisen yhteydessä oli käyty keskustelua Simbergin luomasta väritunnelmasta. Sen epäiltiin olevan kirkkoon sopimaton ja luterilaisen kirkkotaiteen vastainen. J. J. Tikkanen ja Gallen-Kallela olivat suositelleet lehterin ikkunoiden himmentämistä. Simbergin työlle löytyi sentään ymmärtäjiäkin, eikä muutoksia toteutettu.³⁷⁸

Segerstrålen pohdinnoista evankelisesta lasimaalauksesta ja etenkin sen väreistä voi löytää joitakin yhtymäkohtia Philipp Otto Rungen (1777–1810) väriteorioihin. Rungen *Farbenkugel* julkaistiin vuonna 1810. Hänen oppinsa väreistä perustui läpikuultavien ja -kuultamattomien värien erottamiseen. Läpikuultamattomat värit Runge yhdisti ruumiillisuuteen, kun taas läpikuultavat, valoisat ja vaaleat värit olivat ruumiillisuuden ylittämisen vertauskuva. Ne toimivat ”hengen valon” metaforana. Susann Vihman

³⁷⁶ E. R-r [Edvard Richter], Lopen kirkon alttaritaulu. HS 1.12.1929; Vähäkangas 1996a, 98; Auvinen 1951, 140–141.

³⁷⁷ Ylimartimo & Uusikylä 2005, 15; Lennart Segerstrålen lasimaalausnäyttely. HS 23.12.1927; Lennart Segerstråles glasmålningar utställda. BB 3.1.1927; Lennart Segerstråle, Mosaik, glasmåleri och muralt i Norden. Hbl 18.12.1927; Segerstråle 1933, 99–100.

³⁷⁸ Kämäräinen 1996, 104.

mukaan 1920-luvun estetiikkaan vaikutti uudenlainen urbaani elämäntapa, jonka ihanteisiin kuului muun muassa hygienia. Sen erilaisia puolia olivat auringonvalo, raikas ilma, puhdistettavuus, läpinäkyvyys, keveys ja alastomuus. Uusi ihanne loi voimakkaan kontrastin vanhalle, joka alettiin kokea tummana, likaisena, kuluneena, rapistuneena ja synkkänä.³⁷⁹

Väri oli ollut Suomessa huomion kohteena koko 1900-luvun alun.³⁸⁰ Erityisesti arkkitehti, taidekriitikko ja -teoreetikko Sigurd Frosterus (1876–1956) korosti värien merkitystä monissa kirjoituksissaan. *Regenbågsfärgernas segertåg* (1917) oli Frosteruksen taideteoreettinen pääteos, jossa hän kehitti puhtaan maalaustaiteen ja neoimpressionismin teoriaa. *Färgproblemet i måleriet I* (1920) oli puolestaan Frosteruksen monitieteellinen väitöskirja. Siinä hän tarkasteli väriainesten ja värikäsitysten kehittymistä taiteessa muinaisajoista uusimpressionismiin. Tutkimuksen yhtenä keskeisenä ongelmana oli maalaustaiteen suhde muihin taiteenaloihin.³⁸¹ Väitöskirjansa viimeiset kolmisenkymmentä sivua Frosterus käsitteli lasimaalauksia, lähinnä niiden keskiaikaista kukoistusta. Hän kuvaili värillisen lasin elävän ja hengittävän. Voimansa lasimaalaukset saivat lasimassan läpikuultavuudesta. Väristä tuli aggressiivinen ja tunkeileva sen vapauduttua kiinteästä materiaalista. Frosteruksen mukaan väri valloitti tilan vaihtuvilla sävelillä ja tahdeilla valaistuksesta riippuen. Varhaisten lyijyglasien sakraali vaikutus tuli juuri väristä, joka oli kuin mysteeri. Sen tumma ja irrationaalinen vetovoima aivan naulitsi paikoilleen. Frosterus kuvaili myös pientä poikaa, Viollet-le-Ducia, joka ruusuikkunoiden värihehkuun vaipuneena hätkähti urkujen pauhua luullen lasimaalausten laulavan.³⁸²

Keskiaikaisia lasimaalauksia käsitteli myös taidehistorian professori J. J. Tikkanen vuonna 1927 ilmestyneessä *Taidehistoriassaan*. Professorin suhtautuminen lasimaalauksiin vaikutti melko penseältä. Hänestä ne olivat ”vain suitsutusta silmille”. Tikkanen kirjoitti, että lasimaalauksesta tuli keskiaikaisen formalismin selkein esimerkki sen väriloisteen syrjäyttäessä kaikki muut näkökohdat. Mitä pidemmälle lasimaalausten mystiset ja koristeelliset ominaisuudet kehittyivät, sitä vaikeammaksi

³⁷⁹ Schulz 1987, 176–177; Vihma 2002, 73.

Philipp Otto Runge oli saksalainen romantiikan ajan maalari, graafikko ja teoreetikko. Hän maalasi mm. allegorisia maisemakuvia ja voimakkaan värisiä muotokuvia. Teoreettisissa teksteissään hän käsitteli jopa hämmästyttävän nykyaikaisin ajatuksin esimerkiksi värejä.

³⁸⁰ Valkonen 1990, 180–189; Reitala 1990, 240–241.

³⁸¹ Sarje 2000, 7-8; HUUHTANEN 1979, 161.

³⁸² Frosterus 1920, 170, 179, 181.

kävi kristillisen opin havainnollistaminen tämän taiteenalan keinoin. Syinä olivat ensinnäkin lasimaalaustekniikan aiheuttamat hankaluudet. Tikkasesta sen avulla ei pystytty tyydyttävästi esittämään aatteellista tai kertovaa sisältöä. Toiseksi lasimaalauksen värihehku aiheutti sen, että katsoja ei edes kiinnittänyt huomiota kuvien merkitykseen. Tikkasen mielestä ne lumosivat ja loivat erikoisen tunnelman, jolloin niiden ymmärtäminen vaati ”erityistä silmän ja ajatuksen ponnistusta”. Toisaalta hän kirjoitti, että lasimaalaukset näyttivät kirkon sisältä katsottaessa valon lähteeltä ja ”niissä ilmenevä pyhyys säteili meille korkeudesta kuin taivaalliset näyt”. Lasimaalausten vaikutus muihin maalaustaiteenlajeihin oli Tikkasen mukaan merkittävä.³⁸³

Väriin ohella yksi tärkeimpiä esteettisiä kysymyksiä 1900-luvun alkupuolella oli taidelajien samastaminen, erityisesti kuvan ja musiikin lähentäminen toisiinsa. Sen tunnetuimpia kannattajia oli Wassily Kandinsky (1866–1944), jonka kirja *Über das Geistige in der Kunst* (1911) sekä näyttely vuonna 1916, herättivät täällä keskustelua. Ajatus kokonaistaideteoksesta, ja sen yhteydessä kuvan ja musiikin lähentäminen, oli tullut Suomessa esille symbolistien myötä 1890-luvulla. Tosin Runge oli lähes sata vuotta aikaisemmin osoittanut maalauksen ja musiikin samankaltaisuuden. Hän pohti, eikö sävelasteikon voisi nähdä yhdenmukaisena väriympyrän kanssa, jolloin korkeat ja matalat sävelet olisivat verrattavissa vaaleisiin ja tummiin väreihin.³⁸⁴ Sigurd Frosteruksen väitöskirjassa yhtenä teemana oli maalaustaiteen suhde musiikkiin. Frosteruksen mielestä uusin maalaustaide lähestyi musiikkia, mutta siitä huolimatta hän ei pitänyt sävelin maalaamista tai värein musisointia erityisen onnistuneina yrityksinä.³⁸⁵ Musiikkitermejä käytettiin myös lasimaalauksia koskevissa lehtiarvosteluissa. Esimerkiksi Frosterus käytti termiä *fortissimo*, samoin Carolus Lindberg kirjoittaessaan Turun tuomiokirkon lasimaalausluonnoksista.³⁸⁶ Ludwig Wennervirta vertasi Bruno Tuukkasen lasimaalausten värikieltä urkujen soittoon. Hänen tapansa viitata musiikkiin liittyi usein väriin ja värin kokemiseen. Juuri Kandinskyn edellä mainittu teos avasi Wennervirrälle uusia musiikin ja kuvan assosiointimahdollisuuksia.³⁸⁷ Onni Okkonen kirjoitti orkestraalisesta väritäiteestä ja Lennart Segerstråle sinfonisista väriskaaaloista.³⁸⁸

³⁸³ Tikkanen 1927, 34–35.

³⁸⁴ HUUHTANEN 1979, 160; STEWEN 1989, 20; SCHULZ 1989, 179.

³⁸⁵ HUUHTANEN 1979, 161; SARJE 2000, 16.

³⁸⁶ FROSTERUS 1920, 170; CAROLUS LINDBERG, *Glasmålningarna till Åbo domkyrka*. Hbl 18.4.1924.

³⁸⁷ L. W. [LUDVIG WENNERVIRTA], *Br. Tuukkasen lasimaalaukset*. Stenmanin taidepalatsissa. US

Saksassa klassisen modernin ajan taiteilijoille lasimaalauksen olennaisimmat ominaisuudet olivat läpinäkyvyys, valo, väri ja geometrinen kompositio. Monet ajan taiteilijoista näkivät yhdennäköisyyttä vanhojen ikkunoiden, keskiajan taiteen ja omien ilmaisupyrkimystensä kanssa. Kuvataiteissa pyrittiin tietoisesti karumpaan, jopa kömpelömpään ja arkaaiseen ilmaisuun. Lisäksi yksinkertaisuuden ja alkukantaisuuden ajateltiin ilmaisevan aitoutta.³⁸⁹ Okkonenkin viittasi uusiin muotopyrkimyksiin. Hän kirjoitti muun muassa, että ”nykyhetken tuntemistapa, värinkäsitys ja uusi tyyliperiaate” muodostivat sopivan pohjan lasimaalauksen kehittymiselle.³⁹⁰ Tekniikkaan kuuluvilla eduilla ja uudella tyyliperiaatteella Okkonen kenties tarkoitti abstrahoitua hahmoa, joka oli lasimaalaukseen kuuluva välttämätön ehto. Schulzin mukaan juuri tämä materiaalin asettama ehto houkutteli monia taiteilijoita.³⁹¹ Lasimaalausten sommittelun voi ajatella olleen hyvää harjoitusta ilmaisun pelkistämiseen. Sigrid Schaumanin mielestä taiteilijoilla oli tavallisesti vaikeuksia sulkea pois kolmas ulottuvuus mielikuvituksestaan, jolloin se täyttyi vain plastisista kuvista. Lasimaalaukset kun olivat parhaimmillaan kaksiulotteisiksi sommiteltuina. Poikkeukseksi hän nimesi Tyko Sallisen (1879–1955), jonka teosten edessä tuntui luonnolliselta ajatella lasimaalauksia. Schauman kirjoitti: ”Min övertegelse är att Hihuliter hade gjort sig storartat som glasmålning, ja då först kommit fullt till sin rätt”. Schauman pahoitteli, että taiteilija, jolla olisi parhaat edellytykset lasimaalauksen perinteiseen toteutukseen, ei ollut koskaan työskennellyt sen parissa. Schauman peräänkuulutti persoonallisen ja elävän, aidon taideteoksen merkitystä. Sellainen herätti katsojassa tunteita ja ajatuksia, joihin pastissi ei pystynyt. Hän oli valmis vaikka hakkaamaan seinään reiän, jotta todellinen taideteos lasimaalauksen alalta saataisiin esille.³⁹²

Pekka Vähäkankaan tutkimuksen perusteella kirkkotaidekeskustelun tärkeimmät vuodet ajoittuivat 1920-luvun lopulle. Silloin keskustelu lehdistössä olikin vilkasta etenkin Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn yhteydessä. Ludvig Wennervirta kirjoitti jo vuonna 1916, että kirkollinen taiteen harrastus oli elpynyt, mutta siitä ei

24.11.1921; Levanto 1991, 243.

³⁸⁸ O. O-n. [Onni Okkonen], Edellisen johdosta. US 14.1.1928; Lennart Segerstråle, Mosaik, glasmåleri och muralt i Norden. Hbl 18.12.1927.

³⁸⁹ Schulz 1987, 137; Lee 1976, 62; Valkeapää 2000, 153.

³⁹⁰ O. O-n. [Onni Okkonen], Lasimaalausnäyttely. US 4.1.1928; O. O-n. [Onni Okkonen], Edellisen johdosta. US 14.1.1928.

³⁹¹ Schulz 1987, 106.

³⁹² S. [Sigrid Schauman], Till frågan om glasmåleriet. SvPr 9.4.1926.

Pastissi on toisen ajan, taidesuunnan tai taiteilijan tyyliä tietoisesti jäljittelevä teos.

hänen mielestään ollut seurannut parannusta taiteen tilaan. Lähes kymmenen vuotta myöhemmin kirkkomme olivat Wennervirrasta edelleen enimmäkseen taiteellisesti surkeassa tilassa. Hän iloitsi kuitenkin alttaritaulujen vähenemisestä ja lasimaalauksen lisääntymisestä. Levanto kirjoittaa, että Wennervirran mielessä oli ”keskiaikaisen katolisen kirkon tunnelman luominen luterilaiseen kirkkointeriööriin”. Kirkkotaiteen alennustilasta puhui myös Arttu Brummer. Hänestä kristillinen tunne-elämä oli niin sovinnasta, että siitä oli kasvanut väljähtynyttä kirkollista taidetta. Brummer pelkäsi kirkkojen muuttuvan jonkinlaisiksi taidenäyttelyiksi sen sijaan, että jumalanpalvelusta varten rakennettaisiin kaunis rakennus, johon varallisuuden ja tyylin mukaan hankittaisiin taidetta.³⁹³ Kirkoista puuttui kauneutta, harmoniaa ja intiimiä tunnelmaa.³⁹⁴ Signe Tandefeltin mukaan ajan kirkollinen taide kaipasi mystiikkaa. Onni Okkonen puolestaan esitti, että juuri tämä mystillisen koristeellisuuden kaipuu oli johtanut lasimaalauksen renessanssiin.³⁹⁵

Muutamissa kirjoituksissa lasimaalaus nostettiin erityisesti omaan aikaan kuuluvaksi taiteen muodoksi. Segerstråle näki, että 1920-luvulla elettiin uutta aikaa sekä yhteiskunnallisesti että kulttuurisesti. Aikakautta edusti parhaiten monumentaalinen väritaide, johon taiteilija laski mosaiikin sekä lasi- ja seinämaalauksen. Onni Okkonen mukaan ”lasimaalaus samaten kuin mosaiikki ovat varmaankin erikoisesti omiaan puhumaan aikamme tunteelle, joka näyttää useassa tapauksessa väsyneen esim. öljyvärin tavallisuuteen”.³⁹⁶ Vuosikymmenen loppupuolta kohden kirjoituksissa tuli usein esille mielipide kirkkotaiteen elpymisestä yleensäkin. Puhuttiin jopa ennen kuulumattoman vilkkaasta kirkkotaiteellisesta harrastuksesta. Kirkkotaiteemme kehitys korkeaan päämäärään nähtiin yhtenä taiteen jaloimmista tehtävistä.³⁹⁷

³⁹³ Vähäkangas 1996a, 175; Levanto 1991, 255; Levanto 1997, 36; L. W. [Ludvig Wennervirta], Uskonnollisen taiteen elpymistäkö? Kirkkotaidetta Strindbergillä. Iltalehti 11.11.1925; Brummer 1926, 50.

³⁹⁴ S. T-lt [Signe Tandefelt], Kyrkokonstutställning. Hbl 1.11.1925; E. R-r [Edvard Richter], Kirkkotaidenäyttely. HS 1.11.1925; S. [Sigrid Schauman], Konsten och kyrkan. SvPr 21.11.1925; E. R-r [Edvard Richter], Kuopion kirkon uudet sisustustyöt. HS 24.2.1926.

³⁹⁵ S. T-lt [Signe Tandefelt], Kyrkokonst. Hbl 22.11.1925; O. O-n [Onni Okkonen], Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928.

³⁹⁶ Lennart Segerstråle, Mosaik, glasmåleri och muralt i Norden. Hbl 18.12.1927; O. O-n [Onni Okkonen], Lasimaalausnäyttely. US 4.1.1928. Ks. myös Inför kyrkokonstutställningen i Konsthallen. SvPr 15.9.1928.

³⁹⁷ Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdittain valmiit. US 22.10.1926; O. O-n [Onni Okkonen], Lasimaalausnäyttely. US 4.1.1928. Ks. myös esim. Ville Vallgren, Från allmänheten. Kyrkokonstutställning. Hbl 20.2.1925; Kyrkokonst-utställning i höst. Hbl 10.5.1925; E. R-r. [Edvard Richter], Kuopion kirkon uudet sisustustyöt. HS 24.2.1926; Kirkollisen elämän elpyminen on johtanut hedelmöittäväään kirkkotaiteen harrastukseen. US 28.2.1926; Historiallinen kirkkotaidenäyttely aikaansaataaneen piakkoin. US 21.4.1926; Brummer 1926, 50; Teodor Schalin, Religiös konst. Vasa-Posten 4.6.1927; A, Finlands första kyrkokonstutställning. Hbl 16.9.1928;

Arkkitehti Arne Rancken (1880–1954) otti esille kirkkojen restauroinnin syynä lasimaalausten lisääntymiselle. Yhä useammin kuori-ikkunan edessä ollut alttaritaulu siirrettiin pois tai korvattiin vanhalla alttarikaapilla. Paljastuneesta kuori-ikkunasta esteettä paistanutta päivänvaloa haluttiin hillitä lasimaalauksella. Ranckenin mukaan etupäässä ”vanhat kirkkomme ovat tarjonneet tilaisuuksia tälle uudelleen kukoistavalle taiteelle”. Hänestä tätä toimintaa ei pitänyt tuomita tai hillitä, mutta monessa tapauksessa oli tarpeen suurempi vastuuntunto ja arvostelukyky. Rancken suositteli kirkon sisustuksen yhtenäisyyden nimissä antiikkilasien tai heikosti värjättyjen katedraalilasien käyttöä. Jos värillisen lasin käyttö oli välttämätöntä, lasimosaiikki teki yksinkertaisemman ja sopivamman vaikutuksen kuin lasimaalaus. Se oli paikallaan vain katedraaleissa, joissa suuret mitat korostivat sen monumentaalista vaikutusta. Vaikka Rancken suhtautui varovaisesti lasimaalausten käyttöön kirkoissa, hän halusi kirkkojen restauroinneissa saavuttaa kauan kaivatut värisinfoniat ja harmonisen vaikutelman.³⁹⁸ Rancken osallistui itse keskiaikaisten kirkkojen koristamiseen lasimaalauksilla Laitilassa 1926 ja Ruskolla 1927. Kummassakin tapauksessa teos toteutettiin mosaiikkimaisesti. Molemmissa kirkoissa tehtiin sisäkorjauksia Muinaistieteellisen toimikunnan johdolla kyseisinä vuosina. Ranckenin suunnitelmien pohjalta lasimaalaukset tehtiin S. Wuorion liikkeessä. Laitilan kirkon kuori-ikkunan keskiosa on väritöntä lasia, joka noudattelee alttariristin muotoa. Lisäksi ikkunassa on kuvattuna Pyhä Mikael ja polvistuneet enkelit sekä Bitz- ja Garp-sukujen tyylliteltyt vaakunat. Ruskon kirkon kuori-ikkunassa on ristiinnaulittu-aiheinen lasimaalaus. Alareunan kirjoitusnauhassa kulkee teksti ”Elämä voittaa kuoleman”.³⁹⁹

Idealisoitu käsitys keskiajasta, ja keskiaikaisen kirkkotaiteen arvostus, olivat lasimaalaukselle eduksi. Kun ihanteeksi nostettiin maan vanha keskiaikainen kirkkotaide, koettiin vahvaa käsityö- ja taideteollista pohjaa vaativat kuvataidetekniikat, kuten lasi- ja monumentaalimaalaus sekä veistotaide, perinteisinä kirkkotaidemuotoina. 1920-luvulla juuri monumentaalisisäisessä kirkkotaiteessa nähtiin kehittymisen mahdollisuuksia, olihan se jatkanut kansanomaisella tavalla katolisen

Sormunen 1929a, 5.

³⁹⁸ Rancken 1930a, 134.

³⁹⁹ Suomen kirkot 1, 225, 227; Suomen kirkot 2, 184; Rancken 1930b, 58; Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; SWMK.

Arne Wilhelm Rancken toimi Muinaistieteellisen toimikunnan arkkitehtina vuosina 1922–1947.

Opetusministeriö halusi tehdä muutoksen tarkastettuaan Ranckenin Laitilan kirkon lasimaalausluonnokset. Lasimaalauksessa kuvattun kirjoitusnauhan teksti ”St Michael” tuli muuttaa muotoon ”Pyhä Mikael” tai ”P. Mikael”. Tämän muutosvaatimuksen voi ajatella kuuluvan ajan kielipoliittisiin kiemuroihin. Rancken muutti tekstin muotoon Pyhä Mikael. Fönstermålning i Letala kyrka. Hbl 6.1.1926; SWMK.

kirkkotaiteen perintöä.⁴⁰⁰ Keskiajan jättämät jäljet Suomen kulttuuriin ovat syvät. Kivistä rakennetut kirkot ja linnat ovat edelleen olennainen osa suomalaista maisemaa. Jo 1900-luvun taitteessa keskiaikaisesta kirkosta tuli yhteisön pitkän kansallisen menneisyyden, pysyvyyden ja jatkuvuuden symboli ja kirkon ulkoisista tunnuspiirteistä suomalaisuuden merkki.⁴⁰¹

Traditionaalinen sävy koettiin kirkkotaiteeseen olennaisesti kuuluvaksi ominaisuudeksi, koska siten se parhaiten kuvasi uskonnon ydintä, sitä mikä kaiken muuttuessa pysyi samana. Samalla kuitenkin muistutettiin, että vanhoja malleja ei voinut sinänsä kopioida, vaan perinteen noudattaminen tuli sopeuttaa omaan aikaan. Taideteoksen tuli luoda harmoniaa ja olla sopusoinnussa siinä tilassa johon se asetettiin, mutta samalla sen tuli olla taiteilijan inspiraation aito tuote.⁴⁰² Vain jotkut kirkon edustajat mainitsivat negatiivisessa valossa traditionaalisten kirkkotaidemuotojen ja lasimaalausten katolisuuden. Leena Valkeapää on tutkimuksessaan tuonut esille tapoja, joiden avulla tasoitettiin suhtautumista epäilyttävään katolisuuteen. Keskiaikaisen esineistön kulttimerkitys voitiin häivyttää käsittämällä ne historian lähteinä tai puhtaasti esteettisinä objekteina. Ne ikään kuin erotettiin kirkon käyttötarkoituksesta ja muutettiin muinaismuistoiksi. Osa keskiajan kirkollisesta esineistöstä oli lisäksi yleispätevän kristillistä. Paljon keskiaikaista esineistöä irrotettiin alkuperäisestä kirkollisesta yhteydestään siirtämällä ne Kansallismuseoon. Samalle ne muuttuivat osaksi uutta nationalistista tulkintatapaa.⁴⁰³

5.7. Taidetta ja taideteollisuutta – lasimaalausten tekijät

Lasimaalauksen asema taiteen kentällä oli 1900-luvun alkupuolella tulkinnanvarainen ja sitä se on edelleenkin. Lawrence Lee on käsitellyt lasimaalausta taiteena kirjassaan *The Appreciation of Stained Glass*. Lee on osoittanut neljä asiaa, jotka ovat vaikuttaneet lasimaalausten arvostamiseen. Ensinnäkin lasimaalauksen asema koetaan epäselvänä. Monta kertaa mosaiikki, kuvakudos ja lasimaalaus luokitellaan taideteollisuuteen kuuluvaksi, vaikka ne usein ovat kooltaan monumentaalisia ja

⁴⁰⁰ Vähäkangas 1996b, 301; Vähäkangas 1996a, 41–42, 90.

⁴⁰¹ Lehtonen 2002, 227; Valkeapää 2000, 163, 172.

⁴⁰² Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdittain valmiit. US 22.10.1926; S. T-lt [Signe Tandefelt], Glasmålningarna till Åbo domkyrka. Hbl 14.3.1924.

⁴⁰³ Valkeapää 2000, 150–151; Lukkarinen 1998, 24.

vaativat samoja perustaitoja kuin maalaukset. Toiseksi kohdaksi Lee mainitsee tietämättömyyden tekniikkaan liittyvistä yksityiskohdista. Lasimaalauksen tekeminen ei ole vain yksinkertaista käsityötä, vaan se vaatii korkeaa ammattitaitoa ja ensiluokkaisia materiaaleja. Kolmantena on lasimaalausten tekijöiden anonyymi asema. Luovan ihmisen aikajanalla taiteilijan tunnettuus on melko viimeaikainen ilmiö. Kuitenkin tiettyjen taiteen alojen kohdalla on tavallista, että niiden kehitykseen vaikuttaneet taiteilijat tunnetaan nimeltä. Näin ei ole lasimaalauksen kohdalla. Neljäs on Leen mukaan lasimaalauksiin väistämättä kuuluva uskonnon ja menneisyyden tunnelma. Kirkolliseen taiteeseen kuuluminen nähdään usein taiteen vapautta rajoittavana tekijänä, jolloin oikeudenmukaisen arvioinnin tekeminen vaikeutuu.⁴⁰⁴ Taiteilija Johan Thorn Prikker puhui 1920-luvun alussa, että lasimaalauksilla oli tahtomattaankin sakraaliluonne, jolloin ne olivat profaanissa ympäristössä kuin vieraita esineitä. Siksi Prikker ei ihmetellyt arkkitehtien haluttomuutta käyttää lasimaalauksia profaaneissa rakennuksissa.⁴⁰⁵

Tutkielman ajanjaksona lasimaalaus määriteltiin useimmiten taiteeksi, mutta käytäntö oli vähintäänkin kirjava. Kriitikot ja taiteilijat käyttivät tiettyjä määritelmiä lasimaalauksen yhteydessä, mutta ne saattoivat vaihdella jopa samassa kirjoituksessa. Siitä kirjoitettiin taiteenlajina, lasimaalaus- ja monumentaalitaiteena, kirkko- ja koristetaiteen muotona sekä taideteolliseen alaan kuuluvana.⁴⁰⁶ Esimerkiksi kriitikoista Onni Okkonen käytti teksteissään käsitteitä lasimaalauksista ja taiteenlaji, mutta myös kirkko- ja koristetaiteen muoto. Vuonna 1945 Okkonen hahmotteli Suomen lasimaalauksien historiaa. Siinä tulee esille erottelu ornamentaalisiin koristeluihin ja sommittelultaan vaativampiin lasimaalauksiin, joista Okkonen nostaa esimerkiksi Enckellin Keski-Porin kirkon teokset. Ornamentaaliset ikkunat Okkonen liitti 1900-luvun taitteeseen, lähinnä rappukäytävien ja toimistojen koristamiseen. Niiden varjopuolena oli liiallinen pimeys, eivätkä art nouveau -tyyliset koristeaiheet tuntuneet

⁴⁰⁴ Lee 1977, 21, 24, 34, 37–38.

⁴⁰⁵ Schulz 1987, 215.

⁴⁰⁶ Esim. E. R-r [Edvard Richter], Huomattavia lasimaalauksia. B. Tuukkasen näyttely Stenmanilla. HS 24.11.1921; S. [Sigrid Schauman], Bruno Tuukkanens glasmålningar. DPr 25.11.1921; Alvar A-o. [Alvar Aalto], Kordelinin hautakappelin lasimaalaukset. Iltalehti 2.12.1921; Turun tuomiokirkon kaunistaminen lasimaalauksilla. HS 6.5.1923; Glasmåleriets konst, dess historia och teknik. BT 28.10.1924; Lennart Segerstråle, Till frågan om glasmålningarna i Nationalmuseet. SvPr 1.4.1926; Lennart Segerstråle, Mosaik, glasmåleri och muralt i Norden. Hbl 18.12.1927; O. O-n. [Onni Okkonen], Lasimaalausnäyttely. US 4.1.1928; O. O-n. [Onni Okkonen], Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928; Inför kyrkokonstutställningen i Konsthallen. SvPr 15.9.1928.

enää Okkosesta kiinnostavilta.⁴⁰⁷ Sigrid Schauman käytti käsitteitä taidelaji ja dekoratiivinen taide. Hän suhtautui kielteisesti historiallisten mallien tietoiseen jäljittelyyn, sillä todellinen taideteos lasimaalauksen alalla syntyi vain elävää mielikuvitusta käyttäen.⁴⁰⁸ Alvar Aalto ja Lennart Segerstråle kirjoittivat lasimaalauksesta monumentaalitaiteena. Segerstråle esitti, että taulumaalaus lasille oli matalampi taidelaji kuin monumentaalinen lasimaalaus. Lisäksi hän pohti käsitteitä taide ja taideteollisuus lasimaalauksen kannalta. Tässä hän nojautui Joakim Skovgaardin mielipiteisiin, joita Segerstråle tuntui arvostavan suuresti. Lasimaalaus oli parhaimmessa muodossaan aitoa taidetta, sillä suuri henkilösommitelma oli aivan eri luokkaa kuin esimerkiksi geometrinen koristeaihe, jonka Skovgaard laski taideteollisuuteen kuuluvaksi. Lasimaalaus saattoi sellaisenakin olla kaunista ja täyttää tehtävänsä, mutta monumentaalinen figuurisommitelma joutuisi kärsimään, jos se liitettäisi taideteollisuuteen. Sillä taideteollisuuden oli aina pakko tinkiä sisällön kustannuksella. Taiteen ja taideteollisuuden Skovgaard näki täydentävän toisiaan, ne eivät olleet kilpailuasemassa keskenään.⁴⁰⁹

Ornamentaalisuus lasimaalauksissa nostaa esille mielenkiintoisen kysymyksen abstraktin ja ornamentaalisen komposition rajanvedosta. Tätä kysymystä ei suomalaisten lasimaalauksen kohdalla vielä käsitelty, sillä abstraktin lasimaalauksen aika alkoi meillä 1960-luvulla. Toisin oli esimerkiksi Saksassa, jossa jo tehtiin abstrakteja kokeiluja klassisen modernismin kaudella. Schulz on määritellyt ornamentaalisen ja abstraktin eron siten, että abstrakti taide haluaa herättää elämyksen, mutta ornamentaaliset sommitelmat ovat ensisijaisesti koristeita. Schulzin mukaan tällä erotuksella on lasimaalauksen piirissä hyvin tärkeä merkitys.⁴¹⁰ Mielestäni asia ei ole näin yksinkertainen, sillä ornamentaalisuuskin perustuu nähdäkseni taiteelliseen perustarpeeseen.⁴¹¹

⁴⁰⁷ O. O-n. [Onni Okkonen], Edellisen johdosta. US 14.1.1928; O. O-n. [Onni Okkonen], Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928; Okkonen 1945, 15, 22, 23–25. Okkonen käyttää ornamentti-sanaa selvästi negatiivisessa sävyssä. Ornamentista lisää ks. esim. Kähkönen 2007, 79–102.

⁴⁰⁸ S. [Sigrid Schauman], Bruno Tuukkanens glasmålningar. DPr 25.11.1921; S. [Sigrid Schauman], Till frågan om glasmåleriet. SvPr 9.4.1926.

⁴⁰⁹ Alvar A-o. [Alvar Aalto], Kordelinin hautakappelin lasimaalaukset. Iltalehti 2.12.1921; Lennart Segerstråle, Till frågan om glasmålningarna i Nationalmuseet. SvPr 1.4.1926; Lennart Segerstråle, Mosaik, glasmåleri och muralt i Norden. Hbl 18.12.1927; Segerståle 1933, 101.

⁴¹⁰ Valkonen 1987, 77; Schulz 1987, 206.

⁴¹¹ Ks. esim. Rantanen 2007, 21, 29; Kähkönen 2007, 79–102.

Eric O. W. Ehrström julkaisi vuonna 1924 oppaan taidekäsityön eri tekniikoista. Lasimaalausta Ehrström kuvaili taidemaalauksen korkeimmaksi täyttymykseksi. Pääasiassa Ehrström käsitteli kuitenkin lasimaalauksen teknistä toteutusta vaiheittain kartongin piirtämisestä lyijykiskoilla kehystämiseen.⁴¹² Lasimaalauksen toteuttamiseen kuuluvat olennaisena osana erityiset kädentaidot, jotka usein lasketaan taideteollisuuden tai kuten tässä taidekäsityön piiriin. Sigurd Frosterus puolestaan näki lasimaalauksen erillisenä väritaitteenalana, joka noudatti omia lakejaan ja jolla oli myös käytännön funktio ikkunana. Se oli valonlähde, joka täytti samalla sisätilat väreillään. Frosterus vertasi sitä käytännölliseen vaatteeseen, johon katedraali puettiin. Samantapaista vertausta käytti myös Carolus Lindberg. Lisäksi hän kirjoitti, että lasimaalaukset olivat kirkon koristamisen riemukas finaali. Lindbergin mukaan niillä ei ollut enää samanlaista merkitystä opin kuvallisina selittäjinä kuin aikaisemmin. Lukutaidon myötä tämä tehtävä oli tullut merkityksettömäksi.⁴¹³

Lasimaalauksen olemusta taiteena tai taideteollisuuden alaan kuuluvana ei aikalaiskirjoituksissa kovin paljon pohdittu. Poikkeuksen teki Lennart Segerstråle, mutta hänenkin kirjoituksensa oli melko lyhyt ja ylimalkainen. Lasimaalauksen liittäminen taiteeseen edellytti, että tietyt ehdot täytyivät. Tällaisia olivat monumentaalisuus, figuratiivisuus ja jäljittelemättömyys, sillä taideteos syntyi vain taiteilijan omasta luovasta mielikuvituksesta. Lawrence Leen mainitsemia ongelmakohtia ja esteitä lasimaalauksen arvostamiselle, uskonnollista aihetta ja historian havinaa, ei aikalaiskirjoituksissa pidetty negatiivisina vaan päinvastoin niitä arvostettiin. Ensinnäkin lehtikirjoituksissa käsiteltiin lähes yksinomaan kirkkojen lasimaalauksia. Syynä voi olla se, että profaaneja lasimaalauksia ei enää 1920-luvulla tehty kovin paljon. Ainakin S. Wuorion liikkeessä tehdyistä lasimaalauksista valtaosa oli suunniteltu juuri kirkkoihin.⁴¹⁴ Sitä paitsi yksityisten tilaajien pienimuotoisemmat lasimaalaukset eivät näkyneet lehtien palstoilla. Profaanin lasimaalauksen tuli olla nimekkään taiteilijan tai merkittävään rakennukseen suunniteltu, että se ylitti lehtikirjoituksen kynnyksen.⁴¹⁵ Lisäksi uskonnon ja kirkollisen elämän yleensäkin

⁴¹² Ehrström 1924, 142–150. Ehrströmin tekstistä on lainaus johdannossa.

⁴¹³ Frosterus 1920, 189–190; Lindberg 1924, 45–46.

⁴¹⁴ Lennart Segerstråle, Mosaik, glasmåleri och muralt i Norden. Hbl 18.12.1927; Segerståle 1933, 101; S. [Sigrid Schauman], Bruno Tuukkanens glasmålningar. DPr 25.11.1921; S. [Sigrid Schauman], Till frågan om glasmåleriet. SvPr 9.4.1926; Lee 1977, 21, 24, 34, 37–38; Tarjanne 1998, 96.

⁴¹⁵ Suomen Kansallismuseon portaikon lasimaalauksista kirjoitettiin vuonna 1926. Juho Rissasen suunnittelemat lasimaalaukset SOK:n liiketilan portaikkoon eivät enää kuulu tutkielman aikarajauksen piiriin, ne valmistuivat 1930, mutta toimivat esimerkkinä nimekkään taiteilijan toteuttamista profaaneista lasimaalauksista. Lennart Segerstråle, Till frågan om glasmålningarna i Nationalmuseet.

katsottiin nousseen kiinnostuksen kohteeksi. Historian merkitys tuli esille monissa kirjoituksissa. Se nähtiin innoituksen lähteenä ja ponnistusalustana, jonka pohjalta saattoi luoda uutta. Oman lasimaalaustradition puuttuminen nähtiin jopa tämän taiteenalan kehittymistä rajoittavana tekijänä.⁴¹⁶

Tanya Harrod on tutkimuksessaan liittänyt lasimaalausten tekemisen käsityöammattien joukkoon, joihin kuuluvat myös muun muassa keramiikka, kudonta ja kirjonta, kirjansidonta, hopeatyöt, huonekalujen valmistus jne. Hän laskee niihin kuuluviksi saman henkilön suunnittelemat ja tekemät työt, mutta koska silloin myös maalaus ja kuvanveisto sisältyisivät tähän määritelmään, Harrod on halunnut rajata sitä edelleen niin, että työn identiteetin määrittää se, missä kontekstissa teos asetetaan esille. Teoksen identiteetistä muodostuu näin hyvin muuttuva ja hauras.⁴¹⁷ Käytännössä kaikki lasimaalaukset eivät edes kuuluisi määrittelyn piiriin, jos lasien leikkaus, yhdistäminen lyijykiskoilla ja lopullisen työn kokoaminen tapahtui taiteilijan valvonnassa, ei varsinaisesti hänen tekemänään. Näin ainakin Suomessa, koska useimmiten suunnittelija oli eri kuin tekijä.⁴¹⁸ Teoksen suunnittelijan osallistuminen tekniseen toteutukseen vaihteli todennäköisesti paljon ja siihen vaikutti taiteilijan perehtyminen lasimaalauksien tekoon. Lasien valinta ja yksityiskohtien maalaus olivat varmasti taiteilijan tehtäviä, mutta esimerkiksi lasin leikkaus ja lyijykiskoilla kehystäminen kuuluivat useimmiten lasimaalaamoiden ammattilaisille.⁴¹⁹ Lasimaalauksista huomattava osa valmistettiin Salomo Wuorion liikkeessä, mutta edelleen niitä tilattiin esimerkiksi Saksasta (ks. liite).⁴²⁰

SvPr 1.4.1926; S. [Sigrid Schauman], Till frågan om glasmåleriet. SvPr 9.4.1926; E. Richter [Edvard Richter], Juho Rissasen lasimaalaukset S.O.K:lle. HS 3.9.1930; O. O-n. [Onni Okkonen], S.O.K:n toimitalon lasimaalaukset. US 3.9.1930.

⁴¹⁶ Esim. S. [Sigrid Schauman], Bruno Tuukkanens glasmålningar. DPr 25.11.1921; Glasmåleriets konst, dess historia och teknik. BT 28.10.1924; L. Wennervirta, Kirkkoja koristamaan. UA 24.12.1924; Lennart Segerstråle, Till frågan om glasmålningarna i Nationalmuseet.

SvPr 1.4.1926; S. [Sigrid Schauman], Till frågan om glasmåleriet. SvPr 9.4.1926.

⁴¹⁷ Harrod on halunnut käyttää termiä käsityö (craft), koska sitä käytettiin yleisesti ennen 1980-lukua. Periaatteessa käyttökelpoisia termejä olisivat olleet myös taideteollisuus ja koristetaide. Harrod 1999, 10.

⁴¹⁸ Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; SWMK; Tarjanne 1998, 96–97; Koivisto 2006, 56.

⁴¹⁹ Ks. Esim. Kirkkojen lasimaalaukset. Forssan lehti 18.5.1923; Seppälä 2007, 54. JYTH.

⁴²⁰ Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; Koivisto 2006, 56; Forssan kirkon ikkunamaalaukset. Forssan lehti 7.5.1923.

Karkkilan ja Heinolan kirkkojen lasimaalaukset ovat vuodelta 1925 ja F. X. Zettlerin liikkeestä tilatut. Heinolassa työn nimi on *Vapahtajan syntymä* ja Karkkilassa *Seimen lapsi*. Soikioon sommiteltu kuva-aihe on molemmissa samanlainen. Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; Heinolan seurakunta, 2008; Karkkilan seurakunta, 2006.

Harrodin kuvailun perusteella sotien välinen aika Britanniassa oli lasimaalaustaiteen alalla melko erilainen kuin Suomessa. Britanniassa lasimaalausten parissa työskentelevät taiteilijat olivat nimenomaan erikoistuneet tähän materiaaliin ja tekniikkaan ja he tekivät usein itse teokset alusta loppuun. Lisäksi vuodesta 1916 lähtien naisten osuus lasimaalareista oli poikkeuksellisen suuri, noin puolet tunnetuista taiteilijoista oli naisia.⁴²¹ Suomessa lasimaalauksia suunnitteli vielä kirjava joukko eri alojen taiteilijoita, joista kukaan ei ollut erikoistunut pelkästään lasimaalausten suunnitteluun tai tekemiseen. Tutkielman ajankohtana lasimaalauksia suunnitteli ainakin kaksikymmentäseitsemän eri henkilöä, joista yksitoista teki suunnitelmat kahteen tai useampaan kirkon tai kappelin lasimaalaukseen. Koulutuksen ja taiteellisen toiminnan perusteella heidät voidaan jakaa arkkitehteihin, taiteilijoihin ja koristetaiteilijoihin tai muotoilijoihin. Jako taiteilijoiden ja muotoilijoiden kesken on jossain määrin keinotekoinen, koska monet muotoilijoina tunnetuksi tulleet olivat saaneet myös kuvataidekoulutusta ja päinvastoin. Naisia lasimaalausten suunnittelijoista oli viisi: Elsi Borg (1893–1958), Olga Ehrström (1876–1938), Greta Hult (s. 1901), Toini Kallio (s. 1891) ja Karin Slotte (myöhemmin Mascitti-Slotte).⁴²²

Arkkitehdin koulutuksen olivat saaneet Alvar Aalto, Elsi Borg, Ilmari Launis, Armas Lindgren, Arne Rancken ja Josef Stenbäck. Ajankohdan tuotteliaimmaksi lasimaalausten suunnittelijaksi nousi Launis, sillä hänen töitään laitettiin kolmeentoista kirkkoon ja kahteen kappeliin. Dragsfjärdin Hiittisten kirkkoon hän piirsi luonnoksen vuonna 1923, mutta teos toteutettiin vasta vuonna 1947. Yli puolet Launisen suunnittelemissa lasimaalauksista oli aiheiltaan erilaisia kristillisiä symboleja, viidessä kirkossa lasimaalaus esitti Kristusta ristillä ja yhdessä paimenten kumarrusta. Viiden lasimaalauksen tekijäksi on nimetty S. Wuorion liike, mutta muiden lasimaalausten kohdalla toteuttaja on vielä tuntematon. On mahdollista, että hän on tehnyt osan mosaiikkimaisista teoksista itse. Launis julkaisi vuoden 1909 paikkeilla vihkosen

⁴²¹ Harrod 1999, 90, 91.

⁴²² Elsi Borg suunnitteli lasimaalauksen Perniön Yliskylän kirkkoon (1924). Olga Ehrström on nimetty yhdessä miehensä Ericin kanssa Forssan kirkon lasimaalausten (1923) suunnittelijaksi. Karin Slotten lasimaalaukset löytyvät Tammisaaren kirkosta (1924) ja Hietaniemen hautausmaan vanhasta kappelista (1929). Diakonissalaitoksen kirkon lasimaalauksen on suunnitellut Greta Hult (1922). Riihimäen kirkon lasimaalauksen suunnittelijaksi on mainittu Toini Kallio. Hän on tehnyt kirkkoon ainakin tekstiilejä, mutta pitäisin todennäköisempänä, että lasimaalaukset on tehnyt Urho Lehtinen, joka teki kirkkoon koristemaalauksia vuoden 1927 korjauksessa. Jämsän kirkossa näkemäni (23.9.2000) Lehtisen lasimaalaukset muistuttavat hyvin paljon Riihimäen kirkon töitä, jotka olen tosin nähnyt vain kuvasta. Jos näin on, naissuunnittelijoita olisi vain neljä. Lasimaalaustiedosto, 2000. JYTH; Henttonen 1995, 77; Seppälä 2007, 54. JYTH; Kirkkojen lasimaalaukset. Forssan lehti 18.5.1923; Suomen kirkot 5, 74; SWMK; Kallio 1928, 134; Lindqvist 2001, 12–13.

Rakennustaiteesta kirkoissa, jossa hän mainosti omaa taideteollisuustyöpajaansa. Hän kirjoitti valmistavansa alttarilasimaalauksia ja lyijylasitustöitä joko omien tai lähetettyjen piirustusten mukaan.⁴²³

Taiteilijoiden ryhmän muodostivat Alvar Cawén (1886–1935), Magnus Enckell, Urho Lehtinen, Paavo Leinonen (1894–1964) ja Lennart Segerstråle. Heidstä mittavimman uran lasimaalausten parissa teki Segerstråle. Häneltä valmistui lasimaalauksia tutkittuna ajanjaksona kolmeen kirkkoon Koivistoon, Hollolaan (1929) ja Vaasan Palosaareen (1929). Näistä viimeksi mainittu työ oli varsin laaja, sillä kokonaisuus muodostui kahdestatoista kuvaparista, katkaistun pyramidin muotoisesta pääkuvasta ja sen alapuolella sijaitsevasta matalammasta alakuvasta. Neljä ikkunaa oli aiheiltaan vanhatestamentillisia, ja loput kuvasivat Uuden testamentin tapahtumia, lähinnä Jeesuksen toimintaa ja opetuksia. Segerstrålen lasimaalausten teknisestä toteutuksesta vastasi S. Wuorion liike. Heidän yhteistyönsä jatkui usean vuosikymmenen ajan sillä vielä vuonna 1964 valmistui Segerstrålen lasimaalaus *Elämän leipä* Lapinjärven kirkkoon.⁴²⁴ Segerstrålen merkitys lasimaalauksen parissa oli tärkeä, sillä hän oli yksi harvoista taiteilijoista, jotka ottivat osaa lehtien palstoilla keskusteluun lasimaalauksista.

Muotoilijoiden ryhmä oli suurin, mutta monella työskentely lasimaalausten parissa jäi vain yhteen toteutuneeseen työhön. Tästä ryhmästä haluaisin nostaa esille nimet Gunnar Forsström (1894–1958), Fritz Hilbert (1898–1981), Antti Salmenlinna ja Bruno Tuukkanen, joista kukin teki vähintään kaksi suunnitelmaa kirkkojen lasimaalauksiksi. Forsström oli monipuolinen muotoilija ja koristetaiteilija. Hän sai koulutuksensa Taideteollisessa keskuskoulussa ja työskenteli sen jälkeen muun muassa S. Wuorion maalausliikkeessä. Hänestä kaavailtiin yritykselle taiteellista johtajaa,

⁴²³ Launis [1909?], 20.

Ilmari Launoksen Auran kirkon vertauskuvalliset lasimaalaukset (1926) olivat kiistan aiheena vuonna 1927, kun seurakunnan kirkkoherranvirasto anoi lasimaalausten piirustusten hyväksyntää valtioneuvostolta. Anomukseen tuli liittää Turun tuomiokapitulin lausunto. Tuomiokapituli pyysi puolestaan Muinaistieteelliseltä toimikunnalta neuvoa asian ratkaisussa. Toimikunta esitti, ettei Auran kirkkoon tulisi hankkia lasimaalauksia, koska se oli peräisin ajalta, jolloin lasimaalaustaiteella ei ollut merkittävää asemaa kirkkojen interiöörien koristelussa. Tuomiokapituli yhtyi Muinaistieteellisen toimikunnan mielipiteeseen ja lähetti asian valtioneuvoston tutkittavaksi ja lopullisesti ratkaistavaksi. Opetusministeriö hyväksyi lopulta Launoksen lasimaalausluonnokset. Teokset olivat olleet paikallaan jo lähes vuoden.

Auran kirkon uudistaminen. Kirkon vastaanottojuhla vietetään lokak. 10 p:nä. Kunnallinen viikkolehti 28.9.1926; Auran kirkkoon eivät lasimaalaukset sovi. Muinaistieteellinen toimikunta ja tuomiokapituli eivät puolla seurakunnan anomusta. Kunnallinen viikkolehti 3.5.1927; Auran kirkon lasimaalaukset. Saaneet lopultakin opetusministeriön hyväksymisen. Kunnallinen viikkolehti 6.9.1927.

⁴²⁴ Ylimartimo & Uusikylä 2005, 24–25, 52; Lasimaalaustiedosto 2000. JYTH.

mutta Forsström perusti oman koristetaiteellisen toimiston, Hongell & Forsström, yhdessä Göran Hongellin (1902–1973) kanssa vuonna 1927. Yrityksestä ei tullut pitkäikäinen. Sen jälkeen Forsström toimi vapaana taiteilijana ja suunnitteli 1960-luvulle asti lukuisia lasimaalauksia, jotka toteutettiin S. Wuorion liikkeessä.⁴²⁵ Antti Salmenlinna oli sisustussuunnittelija ja kuvataiteilija. Hänen töistään ison osan muodostivat kirkkojen lasi- ja koristemaalaukset, jotka valmistuivat pääasiassa 1930–40-luvuilla. Säynätsalon kirkon kuorissa olevissa lasimaalauksissa aiheena ovat *Jeesuksen kaste* (Kuva 5) ja *Jeesus Getsemanessa*, jotka valmistuivat vuonna 1927. Kuusankosken kirkon kuorin lasimaalaukset ovat vuodelta 1929, ja ne kuvaavat Jeesuksen kärsimyshistoriaa (Kuvat 6 ja 7). Myös Salmenlinnan teosten tekninen toteutus tapahtui S. Wuorion liikkeessä.⁴²⁶ Fritz Hilbert opiskeli Taideteollisessa keskuskoulussa mennessään maalarinoppiin 15-vuotiaana S. Wuorion liikkeeseen. Opiskelu jäi kesken sillä erää, mutta työnantajansa kehotuksesta Hilbert kävi Taideteollisen keskuskoulun iltakoulua vuosina 1925–27 ja kohosi urallaan koristemaalauksatelleen esimieheksi. Lasimaalaustekniikan hänelle opetti liikkeen palveluksessa ollut Hugo Lindqvist.⁴²⁷ Hilbert pääsi aitiopaikalta seuraamaan suomalaisiin kirkkoihin valmistuvia lasimaalauksia. Hänen luonnostensa mukaan tehtiin vuonna 1928 Tampereen Aitolahden (Kuva 8) ja Pyhäselän kirkkojen alttariteokset.

Bruno Tuukkanen oli yksi keskeisimpiä taiteilijoita suomalaisen lasimaalauksen historiassa. Hän opiskeli Tukholman taideteollisuuskoulussa vuosina 1908–12. Kordelinin apurahan turvin Tuukkanen matkusti kesällä 1921 Müncheniin perehtyäkseen F. X. Zettlerin liikkeessä lasimaalauksen tekemiseen. Samalla hän valvoi Kordelinin kappeliin valmistuvien lasimaalauksen toteuttamista. Yhteistyö saksalaisen liikkeen kanssa jatkui muutaman vuoden eli Jyväskylän kaupunginkirkon lasimaalaukset (Kuvat 9 ja 10) vuodelta 1924 tehtiin vielä Münchenissä. Sen jälkeen hän hankki oman sähköllä toimivan lasinpolttouunin, jonka on sanottu olleen Suomessa ensimmäinen laatuaan. Uuni mahdollisti lasimaalauksen tekemisen alusta loppuun, ja Maarianhaminan kirkon ensimmäiset lasimaalaukset Tuukkanen valmistikin omassa pajassaan. Taloudelliset syyt pakottivat myymään uunin jonkun vuoden kuluttua S.

⁴²⁵ Tarjanne 1998, 92, 94; Koivisto 2006, 68.

Gunnar Forsströmin lasimaalaukset tutkimuksen ajanjaksolla: Vöyri 1926, Pasilan vanha kappeli 1927, Kalajoki 1929, Teuva 1929 (tuhoutunut tulipalossa 1950). Pasilan vanha kappeli purettiin vuonna 1978. Forsströmin *Ristiinnaulittu* on siirretty Itä-Pasilan seurakuntakotiin.

⁴²⁶ Lasimaalauksien tiedosto 2000. JYTH; Koivisto 2006, 68, 71.

⁴²⁷ Tarjanne 1998, 80, 83, 96–97, 115.

Wuoriolle.⁴²⁸ Näin hänestäkin tuli liikkeen asiakas. Arkkitehtipiireissä Tuukkasta kunnioitettiin lasimaalausten asiantuntijana. Taiteilija jakoi auliisti tietoaan, sillä ainakin Elsi Borg ja Juho Rissanen saivat häneltä neuvoja lasimaalausten valmistamisessa. Yhteistyö Rissanen kanssa tuotti hedelmällisen tuloksen SOK:n lasimaalauksina vuonna 1929 Pariisissa, kun Tuukkanen piirsi Rissanen luonnoksista maalaukset luonnolliseen kokoon. Tuukkasen ura lasimaalausten parissa kesti 1970-luvulle asti.⁴²⁹

1930-luvulla lasimaalaustilausten määrä Suomessa väheni, samoin niiden suunnittelijoiden määrä laski vähän alle kahdenkymmenen. Arkkitehtien ja taiteilijoiden lukumäärät pysyivät lähes samalla tasolla kuin edellisellä vuosikymmenellä, mutta muotoilijoiden ryhmässä tapahtui tiivistymistä, harvalukuisempi tekijäkunta suunnitteli useampia teoksia. 1940-luku oli ymmärrettävistä syistä hiljaista aikaa lasimaalausten tuotannossa, mutta sen jälkeen niiden hankinta on vakiintunut noin pariinkymmeneen kirkkoon per vuosikymmen. Funktionalismin pelkistämä kirkkotilakin hyväksyi lasimaalaukset, siitä ovat esimerkkeinä Alvar Aallon suunnittelemat lasimaalaukset Imatran Vuoksenniskan (1957) ja Seinäjoen Lakeuden Ristin (1960) kirkkoihin.⁴³⁰

1920-luvun kirkoissa oli usein rikas taidekoristelu. Kokonaistaideteoksen ajatus eli, vaikkakaan ei aivan samassa merkityksessä kuin 1900-luvun taitteessa. Selkeää hierarkiaa eri taidealojen välille ei vielä tehty, mikä varmasti selittää myös heterogeenisen ryhmän, joka osallistui lasimaalausten suunnitteluun. Sopivan samaistumiskohteen tarjosi keskiaika, tuo myyttinen ihanneaika, jolloin ideaali taiteilija-käsityöläisestä oli toteutunut. Vähäkankaan mukaan muotoilijoiden rivit alkoivat kuitenkin 1930-luvulla jakautua, kun osa pitäytyi edelleen perinteisemmässä taidekäsityössä, mutta toiset suuntasivat katseensa jo teollisuuden ja sarjatuotannon mahdollisuuksiin. Taiteilijat halusivat tehdä pesäeroa kirkkotaiteen koristetaitteellisiin muotoihin kuten esimerkiksi monumentaalimaalaukseen, joka oli alettu liittää käsityöläisyyteen ja taideteollisuuden sfääriin.⁴³¹ Harrod on esittänyt, että kirkkoarkkitehtuurin ja etenkin siihen kiinteästi liittyneiden taideteollisuuden alojen,

⁴²⁸ Eliasson 1978, 6, 9, 38–42. HYTH; Jäppinen 1974, 33; Inför kyrkokonstutställningen i Konsthallen. SvPr 15.9.1928.

⁴²⁹ Henttonen 1995, 77–78; Koponen 1986, 54.

⁴³⁰ Lasimaalaustiedosto 2000. JYTH; Imatran seurakunta 2008; Seinäjoen seurakunta 2008.

⁴³¹ Vähäkangas 1996a, 42, 109; Vähäkangas 1996b, 300–301.

kuten lasimaalauksen, veisto- ja metallityön, yhteys on marginalisoitunut niiden merkitystä. Niiden suhteissa oli nähtävissä lisääntyvää eriytymistä, mutta toisaalta halu kirkkojen koristeluun piti arkkitehtuurin ja taideteollisuuden yhdessä.⁴³² Britt-Inger Johansson on puolestaan kirjoittanut, että taideteollisuuden suhde muihin taidemuotoihin on lähes symbioottinen. Juuri se on yhdistävä tekijä suuressa osassa esteettistä kenttää ja useimpina taidehistoriallisina ajanjaksoina. Taideteollisuus on sekä oma itsenäinen taiteen alueensa että sidottu johonkin toiseen konkreettiseen objektiin. Tämä kaksijakoisuus vapauden ja sidottuna olemisen välillä antaa taideteollisuudelle erityistä dynaamisuutta.⁴³³

Lasimaalauksen suhde kirkkoarkkitehtuuriin näyttäytyy samalla tavalla ristiriitaisena. Sen nähdään olevan oleellinen osa arkkitehtuuria, jolloin sen kuuluu sopeutua kokonaisuuteen. Toisaalta taas korostetaan lasimaalauksen asemaa vapaana taiteena, irrallaan alisteisesta asemastaan arkkitehtuurille.⁴³⁴ Andrew Mooren mukaan lasimaalaus ei ole enää pääasiassa kirkollisten rakennusten taidemuoto eikä myöskään dekoratiivista taidetta, vaan lähestyy korkeataiteen aluetta. June Osbornen mielestä on puolestaan vaikea välttää sitä tosiasiaa, että tämä taiteenala on aina ollut vaikuttavin, elävin ja ylimaallisin, kun sen aihe on ollut uskonnollinen.⁴³⁵ Lasimaalauksen suhde taiteeseen ja arkkitehtuuriin tuntuu määrittyvän sekä tutkimuksen ajankohtana että nykyään hyvin subjektiivisesti eli miten itse tahdomme sen luokitella. Ja siihen vaikuttavat näkemyksemme lasimaalauksen paikasta ajatuksiimme vakiintuneissa taidehistorian kertomuksissa.

⁴³² Harrod 1999, 95–96, 101.

⁴³³ Johansson 1997, 13.

⁴³⁴ Raguin 2003, 260–265, 267; Lee 1976, 62.

⁴³⁵ Moor 1997, 8; Osborne 1997, 100.

6. PÄÄTÄNTÖ

Itsenäistymisen jälkeistä vuosikymmentä voi nimittää suomalaisen kirkollisen lasimaalauksen kultakaudeksi. Kirkkoihin hankittiin silloin lasimaalauksia enemmän kuin yhtenäkkään vuosikymmenenä sitä ennen tai sen jälkeen. Sen lisäksi lasimaalauksia ja niiden luonnoksia esiteltiin näyttelyissä, ja niistä kirjoitettiin lehdistössä varsin runsaasti ja pääasiassa myönteiseen sävyyn. Tässä tutkielmassa kartoitin niitä syitä, jotka nostivat lasimaalauksen juuri tutkittuna ajankohtana suositukseksi kirkkotoiteen muodoksi. Tarkastelin lasimaalauksia ilmiönä, jonka merkitys muodostuu taidekentän ja kirkon sekä monenlaisten historiallisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen tapahtumien ja muutosten leikkauspisteessä.

Ensimmäisen maailmansodan mukanaan tuoma pelko ja teknologisten uudistusten aiheuttama pettymys olivat vähentäneet kiinnostusta avantgardeen ja jatkuvaan uudistumiseen koko Euroopassa. Tulevaisuuden perspektiivi otettiin historiasta. Suomen valtiollinen itsenäisyys alkoi konservatiivisten merkkien alla, ja pysyviä arvoja etsittiin menneisyydestä. Kansallisen historian korostaminen oli keino, jonka avulla yhteisön arvoja vahvistettiin ja pyrittiin vakauteen. Keskiaikaa alettiin arvostaa ja tutkia jo 1800-luvun lopussa, jolloin se nähtiin suomalaisuuden aikana, mutta 20-luvulla se koettiin erityisen kansallisena ajanjaksona. Keskiajan harrastus oli kuitenkin yleiseurooppalainen suuntaus, joka liittyi romantiikan ideoiden voimistumiseen. Esimerkiksi Saksassa keskiaika ja gotiikka saivat kansallisen suuruuden symbolimerkityksen. Silti perinteen ja modernin välinen jännite oli aistittavissa. Itsenäistymisen alkuaikojia leimasivatkin monet korostuneet vastakohtaisuudet ja dialektiset asetelmat. 1920-luvusta on usein annettu kuva iloisena huvittelun aikana. Tekniikan ja tieteen saavutusten ihannointi, suurkaupunkien huuma, elokuvat ja uudenlainen musiikki olivat 20-luvun kasvojen yksi puoli. Toinen puoli oli perinteisiin tapoihin ja elinkeinoiniin nojautuminen ja uskonnollisuuden puolustaminen. Henkisyyden ja mystiikan kaipuu vaikuttivat osaltaan uskonnon nousemiseen korostettuun asemaan kulttuurikuvassa.

Kirkon asema oli varsin vakaa uudessa yhteiskunnallisessa tilanteessa, monille se oli pysyvä kivijalka maailman myllerryksissä. Kirkko koettiin kansallista yhtenäisyyttä lujittavaksi tekijäksi, ja se itse näki tehtäväkseen kansallistunteen vaalimisen. Siitä

huolimatta kirkon piirissä oli jouduttu tarkastelemaan omaa roolia ja toimintatapoja tässä muutosten ajassa. Kansankirkon korostaminen liittyi nuorkirkollisesta liikkeestä ja pikkukirkkoliikkeestä välittyneisiin vaikutteisiin, joihin kuului muun muassa kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan ja seurakuntatoiminnan tehostaminen. Myös liturgisen uudistuksen myötä viihtyisien kirkkotilojen luominen tuli huomion kohteeksi, mutta yhtenäistä kirkkotaiteellista linjaa tai ohjelmaa ei syntynyt. Tavoitteena kirkkoarkkitehtuurissa ja -taiteessa oli evankelisen uskonkäsityksen mukainen muoto, siitäkään ei oltu yksimielisiä. Taiteella oli sijansa evankelisessa kirkossa, mutta sen tehtävän halusi kirkko itse määrittellä. Keskiäika koettiin kirkollisen kulttuurin valta-aikana ja sen korostaminen johtui osittain itsenäistymisen mukanaan tuomasta uudesta tilanteesta. Silti keskiajan kirkolliseen taiteeseen liitetyt ominaisuudet, kuten tunnelmallisuus ja mystiikka, ja taide lasimaalauksineen, alttarikaappeineen ja krusifikseineen aiheuttivat ristiriitoja.

Keskustelu kirkkotaiteesta oli vilkasta etenkin 1920-luvun loppupuolella. Kristillinen Taideseura oli yksi tärkeä keskustelun ylläpitäjä, ja sen toiminta oli varsin monipuolista. Esitelmätilaisuuksia pidettiin eri puolilla Suomea, julkaisutoiminta oli melko aktiivista ja vuonna 1921 perustettu neuvontatoimisto auttoi seurakuntia monenlaisissa ongelmissa, jotka usein liittyivät taiteen tai muun kirkollisen esineistön hankintaan. Kristillisen Taideseuran toiminta on ainakin jossain määrin vaikuttanut käsityksiin kirkkotaiteesta. Kirkkotaidekeskusteluun aktiivisesti osallistuneet ja kulttuuriin myönteisesti suhtautuneet kirkon edustajat, kuten Eino Sormunen ja Aleksi Lehtonen, kaipasivat muutoksia kirkkojen taiteelliseen koristamiseen. Etenkin Sormunen oli merkittävä kirkkotaiteellisten linjausten määrittelijä. Hänen tavoitteensa oli evankelisen uskonkäsityksen tehostaminen. Sormuselle tärkeitä olivat värit, valo ja muodot. Hän suosittelikin alttarin ja kuorin kaunistukseksi lasimaalauksia ja veistoksia. Vastassa oli kulttuurikriittinen osapuoli, joka näki kirkkojen taiteellisen asun kohentamisen katolisuudesta peräisin olevaksi korkeakirkollisuudeksi. Kirkon taholla oli nähtävissä voimakasta katolisuuden pelkoa, joka liittyi yleiseen eurooppalaiseen kehitykseen protestanttisen kirkon piirissä. Kirkkojen tunnelmaa kohottavat kynttilät ja lasimaalaukset nähtiin suorana lainana katolisuudesta. Lasimaalaukset ovat perinteistä kirkkotaidetta eurooppalaisessa traditiossa, mutta niiden kukoistusaika yhdistettiin voimakkaasti keskiaikaan ja katoliseen kirkkoon kuuluvaksi. Se pystyttiin kuitenkin ohittamaan ja samalla hyväksymään lasimaalaukset yleisemmällä tasolla kirkkotaiteeseen kuuluviksi ja esteettisiksi objekteiksi, joita saattoi hyvällä syyllä

evangelisessakin kirkossa käyttää. Kulttuurimyönteinen osapuoli pääsi siis voitolle, koska lasimaalauksista tuli käytetty kirkollinen taidemuoto. Mielestäni voi sanoa, että lasimaalaukset kuuluivat evankelisen uskonkäsityksen mukaiseen kirkkotaiteeseen tutkittuna ajanjaksona.

Suomen itsenäistymisen jälkeen taiteen kansallisia ominaisuuksia arvostettiin. Silti taiteemme oli sidoksissa eurooppalaisiin kehityslinjoihin. Vaikka kansainvälisistä virtauksista suosittiin nuoren tasavallan ihanteiden kanssa sovussa olleita klassismia ja uusasiallisuutta, niin vuosikymmentä luonnehtii parhaiten monimuotoisuus ja tyylien rikkaus. Saksalaiseen ekspressionismiin liittyi gotiikan ihailu ja mystiikan kaipuu. Ekspressionismi kuului suomalaisiinkin taidepyrkimyksiin, kuten myös modernistiset kokeilut. Talouden vaihtelut näkyivät taidekaupassa, samoin lisääntynyt taiteilijoiden määrä ja taiteen tarjonnan kasvu vähensivät taiteilijoiden tuloja. Keskeiset kriitikot vaativat taiteilijoille julkisia tilauksia valtiolta, kunnilta ja seurakunnilta. Taiteilijat saivat monumentaalitöitä ainakin seurakunnilta, koska kirkkomaalaus ja koristeellisen kirkkotilan ihanne kukoistivat 1920–30-luvuilla. Taidekentällä suhtautuminen kirkkotaiteeseen oli ristiriitaista. Keskiajan kirkollista taidetta arvostettiin, mutta esimerkiksi ajankohdan alttaritauluihin suhtauduttiin varsin kriittisesti. Lisäksi kirkkotaiteella koettiin olevan taiteen vapautta rajoittava olemus. Taidekentällä kirkkotaidekeskustelu oli siis osittain negatiivisesti väritynyttä, mutta lasimaalauksen kohdalla se oli pääsääntöisesti positiivista ja kannustavaa. Tunnelman, värin ja pelkistetyn komposition korostaminen liittivät lasimaalauksen taiteen ajankohtaisiin pyrkimyksiin, mikä nähtävästi teki siitä kiinnostavamman kuin muodoiltaan ja aiheiltaan perinteisinä pysyneistä alttaritauluista.

Kokonaistaideteoksen ideaan kuului taidelajien tasavertainen arvostaminen. Niiden välillä ei ollut selvää hierarkiaa. Tämä näkyi juuri muun muassa taideteollisuuden ja käsityön arvostamisena. Taidelajien eriytyminen alkoi 20-luvun lopulla vähitellen etäännyttää arkkitehtuuria, taideteollisuutta, käsityötä ja taidemaalauksia toisistaan. Silti vuosikymmen oli toimeliasta aikaa taideteollisuuden alalla. Sen avulla pyrittiin taiteen demokratisointiin, kansalaisille voitiin tarjota esteettisiä elämyksiä arkisessa elämässä. Taideteollisuus oli myös oiva väline kansan taidemaun kehittämisessä. Lasimaalauksen ja esimerkiksi veistotyön kukoistus ovat yhteydessä taideteollisuuden ja taidekäsityön merkityksen korostumiseen.

Talouden nousut ja laskut ovat aina vaikuttaneet rakennustoimintaan. Itsenäisyytemme ensimmäinen vuosikymmen oli voimakkaan rakentamisen aikaa, mikä näkyi voimakkaana kirkkojenkin rakentamisena. Yhteiskunnan rakennemuutos, kaupungistuminen, vaikutti asutuskeskusten uskonnollisten olojen ja seurakuntien uudelleen järjestelyyn. Pienten ja aktiivisten seurakuntayksiköiden luominen kuului voimistuneen kansankirkkoideologian tavoitteisiin. Uuden yhteiskunnallisen tilanteen myötä oma kansallinen rakennusperintö haluttiin nostaa huomion kohteeksi. Kirkkojen muotoon nopeassa tahdissa tulleet uudistukset eivät juuri vaikuttaneet. Kirkkoarkkitehtuuriin ja -taiteeseen kuuluva perinnesidonnaisuus on saanut aikaan tyylien hitaan ja maltillisen vaihtumisen. 1920-luvun klassismia on luonnehdittu historismin juonteeksi, johon kuului romanttisuus ja ornamenttien suosiminen.

Kirkkorakennukset olivat 1900-luvun ensimmäiset vuosikymmenet hyvin monenlaisten tavoitteiden kohteena. Perinteisen ja modernin välinen kiista kuului aikakauden arkkitehtuurikeskusteluun. Kiivaana käynyt keskustelu kirkkojen rakentamisesta ja sopivasta muodosta paljasti niiden suunnittelun arvostetuksi ja merkitykselliseksi tehtäväksi. Arkkitehdit pyrkivät löytämään luterilaiselle kirkolle sopivan muodon. Kirkon piirissä tavoitteena oli evankelisen uskonkäsityksen mukainen kirkkorakennus, mutta mielikuvat oikeanlaisesta kirkosta vaihtelivat. Kahden päälinjan edustajat painottivat joko jumalanpalvelusta tai seurakuntatyötä. Ensimmäisessä vaihtoehdossa korostui interiööri hartauden herättäjänä, toisessa oli keskeisintä seurakunnan yhteiseen toimintaan sopivat tilat. Yhtä mieltä oltiin siitä, että kirkon tuli olla kaikkien ulottuvilla ja houkutella seurakuntalaisia sanan ääreen. Silloin tulivat tärkeiksi juhllisuus, hartaus, kauneus ja arvokkuus.

Rakentamisen ihanteisiin kuuluivat yksilöllinen suunnittelu ja käsityövaltaisuus. Korkeatasoista taideteollisuutta ja käsityötä arvostettiin, ja kokonaistaideteoksen idea eli vielä voimakkaana kirkkoarkkitehtuurissa. Kirkoissa oli usein rikas koristelu runsaine yksityiskohtineen. 1920–30-luku oli koristeellisen kirkkotilan aikaa. Tunnelmaan ja valaistukseen kiinnitettiin runsaasti huomiota. Keskeisistä arkkitehdeistä muun muassa Armas Lindgren, Ilmari Launis ja Josef Stenbäck käyttivät suunnittelemisissaan kirkoissa ja niiden korjauksissa lasimaalauksia. Niillä oli suuri vaikutus juuri kirkon tunnelmaan ja pehmeään valaistukseen. Vaikutteita niin arkkitehtuuriin kuin taiteeseen saatiin etenkin muista Pohjoismaista ja Saksasta.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen saksalaisessa arkkitehtuurissa lasin merkitys korostui. Lasimaalauksen kautta siivilöityvällä värillisellä valolla uskottiin olevan jopa maagisia voimia, ja valo ja läpinäkyvyys symboloivat toivoa ja henkistä uudistumista vaikeassa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Saksassa lasimaalauksissa näkyi uusien taidesuuntausten vaikutteet, esimerkiksi ekspressionismin, abstraktismin, neoplastismin ja konstruktivismin, ja lasimaalaus kuului Bauhausin opetusohjelmaan. Lasimaalauksista suurin osa valmistui kirkkoihin. Uskonto ja kirkko olivat Saksassakin nousseet keskeiseen asemaan sodan jälkeisissä apeissa tunnelmissa ja liturgisen uudistusliikkeen vaikutuksesta. Sakraalirakennusten uudistaminen oli arkkitehtien, taiteilijoiden ja teologien yhteinen tavoite. Myös Pohjoismaissa lasimaalaukset olivat nousseet huomion kohteeksi ja niiden merkitystä kirkkoarkkitehtuurille alleviivattiin.

Turun tuomiokirkon lasimaalauuskilpailu vuosina 1923–24 osoitti, että tämä taiteenala oli maassamme alkanut kiinnostaa. Sille ennustettiin kukoistavaa tulevaisuutta. Kilpailu sai paljon huomiota lehdistössä, taiteilijat ottivat siihen osaa lukuisasti ja sen tasoa pidettiin laadukkaana. Palkintolautakunta päätyi jakamaan kaksi ensimmäistä palkintoa, Magnus Enckellille ja Henry Ericssonille. Lautakuntaan oli kutsuttu jäseneksi Ruotsin valtioneuvoston jäsen Sigurd Curman, joka jo ennen kilpailuajan päättymistä kritisoi koko suunnitelmaa lasimaalauksen sijoittamisesta kirkon kuoriin. Perusteluna oli kauniin kontrastin häiriintyminen hämärän runkokuoneen ja valoisan kuorin välillä. Curman piti lasimaalauksia hyvin vaativana taidemuotona. Arkkipiispa Gustaf Johansson muutti kantaansa kilpailun kuluessa. Värillinen valo oli arkkipiispan mielestä peräti Jumalan tahdon vastainen. Kirkas, puhdas valo ilmaisi protestanttisuuden henkeä, värillinen valo sopi vain katolisuuteen.

Amos Andersonin ajama hanke, Turun tuomiokirkon kaunistaminen lasimaalauksilla, ei koskaan toteutunut. Kilpailu kuitenkin nosti lasimaalauksen huomion kohteeksi. Koko 1920-luvun ajan lasimaalaukset olivat melko säännöllisesti kirjoitusten aiheena. Silti jo ennen edellä mainittua kilpailua, lasimaalauksia oli ollut esillä näyttelyissä. Esimerkiksi Axel Gallén oli jo vuosisadan vaihteen molemmin puolin esitellyt pieniä lasimaalauksiaan Taideyhdistyksen näyttelyissä. Bruno Tuukkanen lasimaalaukset Kordelinin hautakappeliin Raumalle asetettiin esille Stenmanin taidesalonkiin marraskuussa 1921. Näyttelystä kirjoitetut arvostelut olivat kiittäviä, ja kriitikoista Ludvig Wennervirta piti keskiaikaiseen perinteeseen pohjautuvaa lasimaalauksen tekotapaa ja muotokieltä kirkkojen parhaana kaunistuksena. Pelkkiä

lasimaalausnäyttelyitä ei 1920-luvun kuluessa ollut montaa. Taiteilijat esittelivät lasimaalausluonnoksia yksityisnäyttelyissään muun tuotannon ohella. Luonnoksia ja pieniä lasimaalauksia oli esillä myös kirkkotaidenäyttelyissä. Niiden järjestäminen olikin varsin aktiivista 20-luvulla. Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely Helsingissä syksyllä 1928 oli laajin kirkkotaiteen katselmus siihen mennessä. Näyttelystä kirjoitettiin runsaasti lehdistössä, ja siltä odotettiin paljon. Sen oli tarkoitus osoittaa rikas kirkkotaiteellinen perintömme ja toimia lähtökohtana uusille elinvoimaisille ideoille. Lasimaalauksetkin olivat hyvin edustettuina, ja lehdistössä kirjoitettiin tämän taiteen alan renessanssista maassamme. Onni Okkosen mielestä lasimaalaukset olivat kirkkotaiteen muoto, joka myös Suomessa herätti innostusta ja tuloksiakin oli saavutettu.

Lehtiaineisto paljasti, että lasimaalauksiin kohdistui suuria odotuksia. Ne myös onnistuivat täyttämään näitä toiveita, sillä niiden nähtiin tuovan kirkolliseen taiteeseen sellaista, mitä jo kauan oli kaivattu: kauneutta, vaikuttavuutta ja lämmintä juhluvuutta. Toki lasimaalauksen oli täytettävä tiettyjä kriteereitä, joita taiteelle muutenkin asetettiin. Niiden tuli olla taiteilijan oman persoonallisen luovuuden tulos. Keski-aikaisten mallien suoraa lainausta paheksuttiin, mutta toisaalta keskiaikaiseen traditioon perustuva muotokieli oli eduksi. Tekniseen toteutukseen kiinnitettiin myös huomiota, ja sen täytyi olla korkeatasoista, samoin käytettyjen materiaalien. Lasimaalauksia pidettiin vaikeana taidelajina. Taiteellisesti ja teknisesti vaikuttavan teoksen valmistaminen vaati suorastaan taiteellista neroutta. Monet taiteilijat ja kriitikot kokivat lasimaalauksen juuri omalle ajalleen ominaiseksi taidemuodoksi. Siihen varmasti vaikuttivat kuvataiteessa yleisemminkin ilmenneet pyrkimykset kuten geometrinen kompositio, muodon pelkistäminen ja värin korostaminen. Myös mystisen tunnelman ja koristeellisuuden kaipuu liitettiin lasimaalauksen suosion kasvuun. Kaiken kaikkiaan suhtautuminen lasimaalauksiin näyttää olleen itsenäistymisen jälkeisellä vuosikymmenellä pääosin positiivista. Vasta myöhemmin on alettu kirjoittaa yleisön ja kriitikoiden suhtautuneen lasimaalauksiin kuten koristeellisuuteen ja lasimaalauksen konventionaalisuudesta.

Tutkimuksen kohdeaikana lasimaalaus määriteltiin vaihtelevasti taiteeseen tai taideteollisuuteen kuuluvaksi. Kriitikoiden teksteissä määritelmä saattoi vaihdella jopa samassa kirjoituksessa. Lasimaalauksen asema on ollut vaikeasti hahmotettavissa myöhemminkin, se tuntuu väistelevän selkeää, yksiselitteistä määrittelyä ja on edelleen

riippuvainen kirjoittajan näkemyksestä. Lasimaalauksiin kuuluva menneisyyden ja uskonnon tunnelma voi joillekin olla este niiden arvostamiselle. 20-luvulla näin ei ollut, vaan lehtikirjoituksissa käsiteltiin lähes yksinomaan kirkollisia lasimaalauksia. Sen lisäksi historian merkitystä uuden luomisen perustana korostettiin. Oman lasimaalausperinteen puuttuminen nähtiin kehitystä rajoittavana tekijänä.

Lasimaalauksista ei ainakaan vielä 1920-luvulla määritelty tekijän kautta, sillä se oli taiteen ala, jonka parissa työskenteli monenlaisten taiteilijoiden joukko. Kuva-aiheen suunnittelusta vastasi arkkitehti, taiteilija tai muotoilija. Kirkollisten lasimaalauksien kohdalla tekninen toteutus annettiin useimmiten lasimaalauksien ammattilaisille. Suomessa toimineista lasimaalauksista keskeisin oli Salomo Wuorion liike Helsingissä. Ilmari Launin lasimaalauksia laitettiin tutkielman ajankohtana viiteentoista kirkkoon tai kappeliin. Hän oli yksi tuotteliaimmista lasimaalauksien parissa työskennelleistä. Launis kuului Kristilliseen Taideseuraan, ja uskonnollisen herätyksen kokenut arkkitehti herätti varmasti luottamusta kirkkojen rakentamisesta, korjauksista ja koristamisesta vastanneiden seurakuntalaisten keskuudessa. Hän arvosti lasimaalauksia kirkkoihin sopivan tunnelman luojina. Bruno Tuukkanen, Lennart Segerstråle ja Gunnar Forström olivat myös tuotteliaita, mutta näiden kolmen taiteilijan ura lasimaalauksien parissa oli vasta alussa 20-luvulla. Arkkitehdit ja taiteilijat arvostivat Tuukkasta lasimaalauksien asiantuntijana, ja hän oli perehtynyt myös niiden tekniseen toteuttamiseen. Tuukkanen pystyi tekemään vaativatkin sommitelmat alusta loppuun asti. Segerstråle osallistui melko aktiivisesti lasimaalauksista käytyyn keskusteluun, ja hänen lasimaalausluonnoksiaan sekä valmiita töitä oli usein esillä näyttelyissä.

Art nouveau nosti lasimaalaukset yleiseen tietoisuuteen, ja se oli hyvin tärkeää edelleen kehittymistä ajatellen. Lasimaalaukset olivat 1900-luvun vaihteen molemmin puolin suosituimpia profaaneissa rakennuksissa kuin kirkkoissa. Niitä käytettiin julkisissa rakennuksissa kuten teattereissa ja kahviloissa, liikerakennuksissa sekä yksityisten talojen rappukäytävissä ja osana asuntojen sisustusta. Kirkko on harvoin kulkenut uudistusten etunenässä, joten tietoisuuden kasvu ja lasimaalauksien esillä olo voidaan nähdä yhtenä edellytyksenä kirkollisen käytön lisääntymiselle. Toinen edellytys oli kotimaisen tuotannon käynnistyminen. Salomo Wuorion maalaamo oli ensimmäinen alan palveluja tarjonnut yritys Suomessa. Lasimaalauksien ja muun kirkollisen esineistön suunnitteluun sai koulutusta Taideteollisuuskeskuskoulussa, mutta

käytännön taidot välittyivät juuri lasimaalaamoiden ja alaan perehtyneiden taiteilijoiden kautta. Taideteollisuudelle 1800-luvun loppupuoli oli tärkeää aikaa, sillä silloin alkoi kotimainen koulutus, ja vuosisadan vaihteen muotoiluideologia nosti sen arkkitehtuurin ja kuvataiteen kanssa samanarvoiseksi. Kiinnostus historiaa kohtaan oli lisääntynyt koko 1800-luvun ajan ja sen myötä myös taidehistoriallinen tietoisuus kehittyi. Kansakunnan menneisyys ja omaperäisyys olivat kansallisen identiteetin rakennusainetta, myös taiteet saivat merkityksellisen aseman tässä tehtävässä. Suomen Muinaismuistoyhdistys aloitti systemaattisen taidehistoriallisen aineiston kartoituksen, tutkimuksen ja julkaisun. Etenkin keskiaikaiset kirkot ja linnat, katolisuuden perintö ja muistomerkit pääsivät näin suuren yleisön nähtäviksi. Samalla keskiaikaisten kivikirkkojen kanssa löydettiin vielä säilyneet lasimaalaukset, mikä on nähty lasimaalausten tutkimisen alkuna.

Lasimaalauksen historian ja vuosisadan vaihteen melko laaja käsittely paljasti ponnekkaat pyrkimykset lasimaalausten hankinnoissa niinä kausina, jotka Aimo Reitala on maininnut kansallista leimaa kantaneiksi jaksoiksi (ks. s. 72). Swertschkoffin lasimaalaukset Turun tuomiokirkkoon saatiin pääosin 1870-luvulla, ja 1900-luvun taitteen hienoja esimerkkejä ovat muun muassa Turun Mikaelinkirkon sekä Tampereen tuomiokirkon lasimaalaukset. Itsenäisyytemme ensimmäiset vuosikymmenet olivat myös tapahtumarikasta aikaa lasimaalausten parissa, etenkin 1920-luku. Keskiajan – lasimaalauksen eurooppalaisen kukoistuskauden – ihannoiti oli eduksi suosion lisääntymisen kannalta. Suomalaisen lasimaalauksen historia on katkelmallinen, eikä Suomessa enää 1900-luvun alussa juuri ollut keskiaikaisia lasimaalauksia kirkkojen ikkunoissa, joten yhteinen eurooppalainen perintö on varmasti toiminut esimerkkinä ja innoittajana. Historia ei muodostu pelkästään yksittäisistä taitekohdista, vaan se on mielenkiintoinen ja moninainen tapahtumien ketju, joka auttaa myös ymmärtämään koko laajaa ilmiötä paremmin. Sen hahmottamisen kannalta on lisäksi tärkeä nähdä lasimaalausten olemassaolo laajemmassa kontekstissa, sillä niiden merkityksen muodostumiseen osallistuvat monenlaiset tekijät. Eurooppalaisen lasimaalaustaiteen rinnastaminen kotimaan kehitykseen on hedelmällistä. Riitta Nikulan sanoja mukaillen se opettaa näkemään pienessä paljon ja huomaamaan erilaisten ilmiöiden pitkät yhteiset juuret.⁴³⁶

⁴³⁶ Nikula 1995, 11.

Carl Axel Nordman kirjoitti 1960-luvun alussa, että Suomen keskiaikainen lasimaalaus on ”terra incognita”.⁴³⁷ Viime vuosina muun muassa Markus Hiekkasen tutkimukset ovat tuoneet lisävaloa keskiaikaisiin lasimaalauksiimme, mutta edelleen tutkimattomia aiheita löytyy. Uuden ajan alkupuoli, 1700-luvun loppu ja 1800-luvun alku vaikuttavat ajanjaksoilta, joiden suomalaisia lasimaalauksia on tähän mennessä tutkittu vain hieman pintaa raaputtaen. Näin voi todeta myös koko 1900-luvusta.

Tässä tutkielmassa lasimaalausta on tarkasteltu yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta. Toinen vaihtoehto voisi olla esimerkiksi muodon, värin ja aiheiden analyysi. Aikalaiskirjoitusten perusteella voi otaksua, että suomalaiset lasimaalaukset saivat keskieuropalaisista poikkeavan värin. Väriin kiinnitettiin paljon huomiota ja sen merkitystä korostettiin. Lehtikirjoitusten perusteella värien tuli olla komeita, juhlallisia, hehkuvia, syviä ja rikkaita. Silti moni piti tärkeänä pimeän vuodenajan huomioon ottamista ja vaaleampien värien käyttämistä. Lennart Segerstråle erotteli evankelisen värikkyyden lasimaalauksissa tavallisesti käytettävästä väriasteikosta, joka pohjautui katolisen ajan perintöön. Segerstrålen suosimat värit olivat viileämmät. Tämän tapainen analyysi ja vertailu vaativat laajan tutkimusmateriaalin. Oman erityispiirteensä lasimaalausten värien tarkasteluun tuo se, että lasimaalaus ja sen vaikutus tilaan vaihtelee päivänkulun mukaan.

Mielenkiintoinen aihepiiri olisi myös sen muutoksen tarkastelu, joka heijastui asenteisiin lasimaalausta kohtaan viimeistään 1940-luvulla. Tutkielman kohdeaikana lasimaalaukseen suhtauduttiin positiivisesti ja toiveikkaasti, ja sillä oli tärkeä tehtävä kirkkojen koristelussa ja tunnelman kohottajana. Okkosen kirjoitus *Suomen taiteen vuosikirjassa* 1945 antaa viitteitä siitä, että innostus oli laantumaan päin ja hän moittii suomalaista lasimaalausta konventionaaliseksi ja vuosisadan vaihteen tuotantoa ornamentaaliseksi. Vajaan kahdenkymmenen vuoden aikana näyttää siis tapahtuneen muutos suhtautumisessa tähän taiteen alaan. Tässä muutoksessa kuvastui taiteen hierarkioiden korostuminen ja kirkkoarkkitehtuurin ja -taiteen kulkeminen kohti niukempia muotoja. Oma vaikutuksensa lienee ollut uudella urbaanilla elämäntavalla, joka korosti auringonvaloa, keveyttä ja läpinäkyvyyttä. Siitä huolimatta lasimaalaus oli edelleen käytetty kirkkotaiteen muoto.

⁴³⁷ Nordman 1963, 21.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet

Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, taidehistoria (HYTH)

Eliasson, Kirsti, pro gradu 1978. Bruno Tuukkanen koristetaiteilija ja lasimaalari.

Hedström, Kristina, proseminaari 1967. Wladimir Swertschkoffs glasmålningar i Åbo domkyrka.

Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, taidehistoria (JYTH)

Lasimaalaustiedosto, 2000. (LMVUOSI.DBF 5.1.2000)

Lehtonen, Anu, pro gradu 1992. Helsingin pitäjän kirkon lasimaalaus (1894). Vertaileva analyysi lasimaalauksen alkuperästä.

Linnimäki, Aune, pro gradu 1986. Ilmari Launiksen kirkkoarkkitehtuuri.

Seppälä, Heli, pro gradu 2007. Olga Gummerus-Ehrströmin biografia. Tuntemattoman taiteilijan elämäkerran kokoaminen.
Saatavissa: <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2007405>>.

Valkeapää, Leena, lisensiaatin tutkielma 1995. Kauno S. Kallion Sääksmäen kirkko, Keskiaikaisen kirkon uudelleen rakentamisen problematiikkaa 1920-luvun kirkkoarkkitehtuurikeskustelun valossa.

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Kristillisen Taideseuran arkisto (KrTs)

Konseptit

Kirjekonseptit 1920–1973, kansio 5

Toimintakertomukset 1919–1936, kansio 6

Saapuneet asiakirjat

Saapuneet kirjeet 1921–1975, kansio 9

Muu aineisto

Kristillisten Taidepäivien ohjelmat 1923–
1963, kansio 14

Mari Lehtosalon arkisto, Kuusankoski

Muistiinpanot Christian Hoffmannin luennosta Willy Baerin
lasimaalaukset. 16.3.2000 Turun Mikaelin kirkko. Soli Deo Gloria
Aeterna -luentosarja Turun Mikaelinkirkosta riemuvuonna 2000.

Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, taidehistoria (TYTH)

Kurth, Joanna, pro gradu 1997. Kirkon taiteelle asettamat odotukset ja
taiteen tehtävät kirkkotilassa. Kolme Hilka Toivolan kirkollista
lasimaalausta.

S. Wuorion maalaamon kokoelma, Helsinki (SWMK)

S. Wuorion maalaamon nykyisten omistajien hallussa olevat Salomo
Wuoriolle ja S. Wuorion maalausliikkeelle kuuluneet asiakirjat,
luonnokset, mallikirjat ja valokuvat.

Åbo akademi, Konstvetenskapliga institutionen (ÅAKI)

Hoffmann, Christian, pro gradu 1989. Willy Baers konstindustriella
byggnadsornamentik 1902–15.

Sanomalehdet

Seuraavien lehtien artikkelit on mainittu asianomaisissa kohdissa viitteissä.

Björneborgs Tidning (BT)

Borgå Bladet (BB)

Dagens Press (DPr)

Forssan lehti

Helsingin Sanomat (HS)

Hufvudstadsbladet (Hbl)

Iltalehti

Kunnallinen viikkolehti

Satakunnan Kansa (SK)

Svenska Pressen (SvPr)

Turun Sanomat (TS)

Uusi Aura (UA)

Uusi Suomi (US)

Vasa-Posten

Åbo Underrättelser (ÅU)

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Aalto, Alvar 1922. Menneitten aikojen motiivit. *Arkkitehti* 2/1922.

Aaltonen, Esko 1947. Forssan seurakunta 25-vuotias: seurakunnan synty ja alkuvaiheet. Forssa.

Aav, Marianne 1999. Kansallinen tehtävä. Teoksessa *Ateneum Maskerad*.

Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62.

Päätoim. Yrjö Sotamaa. Helsinki.

Aav, Marianne 1991. Unelma kauneudesta. Teoksessa *Arttu Brummer*

taideteollisuuden tulisielu. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 20. Toim. Marianne Aav. Helsinki.

Aav, Marianne & Kalin, Kaj 1986. Suomalainen muoto. Taideteollisuusmuseon julkaisu n:o 21. Helsinki.

- Ahlgrén, Lauri 1987. Lasimaalauksista Suomessa. Teoksessa *Ars Sacra Fennica*.
Aikamme taide kirkossa. Toim. Mirja Vallisaari. Espoo.
- Ahlgrén, Lauri 1999. Ajatus yhtenäistaideteoksesta elää lasin taiteessa. *Taide* 39/1999.
- Ahtola-Moorhouse, Leena 1990. Kuvanveisto 1900–1950. Teoksessa *Ars Suomen taide* 5. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Ahtola-Moorhouse, Leena 2003. Maalaustaide vuosisadan alkupuolen pyörteissä.
Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria* 3. Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Keuruu.
- Alhonsaari, Antti 1987. Eino Sormunen, kulttuuripiispa. *Kirkon tutkimuskeskus sarja A n:o 47*. Pieksämäki.
- Amberg, Anna-Lisa 1991. Huvielämää Helsingissä 1910-luvulla. *Muoto* 2/1991.
- Amberg, Anna-Lisa 1998. Käsityön mestari ja taideteollisuusmies. Teoksessa
Eric O. W. Ehrström 1881–1934. Toim. Katja Hagelstam & Tuija Möttönen & Kati Kivimäki & Anna-Lisa Amberg. Helsinki.
- Anderson, Amos 1962. *Minnen och meditationer*. Föreningen Konstsamfundets publikationsserie I. Helsingfors.
- Andersson, Henrik O. 1982. *Modern Classicism in Norden 1910–1930*. Toim. Simo Paavilainen. Helsinki.
- Anttila, Vesa 2006. Lasimaalauksiteen uusi tuleminen 1800-luvulla. Teoksessa
Suomalaisia lasimaalauksia. Suomen lasimuseon näyttelyjulkaisu.
Toim. Kaisa Koivisto. Hämeenlinna.
- Anttonen, Erkki 1997. Edvard Richter. Teoksessa *Kirjoituksia taiteesta*. Suomalaista kuvataidekritiikkiä. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki.
- Anttonen, Erkki 2004. Strindbergin taidesalonki maailmansotien välisenä aikana.
Teoksessa *Salon Strindberg*. Helsingiläisen taidegallerian vaiheita.
Kuvataiteen keskusarkisto 10. Toim. Erkki Anttonen. Helsinki.
- Arcadius, Kerstin 1997. *Museum på svenska. Länsmuseerna och kulturhistorien*.
Nordiska museets handlingar 123. Kristianstad.
- Aspelin, J. R. 1911. Lasi ja muinaistiede. Teoksessa *Suomen Museo XVIII*. Helsinki.
- Autio, Veli-Matti 1986. Ensimmäisen tasavallan kulttuuripolitiikka 1917–1944.
Opetusministeriön historia IV. Kirkollistoimikunta – Opetusministeriö.
Pieksämäki.
- Auvinen, Aarne 1951. Lopen kirkko. Teoksessa *Jumalan työsaralta*. Tampereen hiippakunnan vuosijulkaisu. Toim. Oskar Paarma. Helsinki.

- Blomstedt, Rafael 1924. Ruotsalaista taideteollisuutta Helsingissä. Kotiliesi 9/1924.
- Blomstedt, Rafael 1929. Maaseutukirkkojemme restauroinnit, korjaukset ja uusinnat.
Teoksessa Suomen kirkon elämää I. Toimituskunta Lennart Gulin & Lauri Halla & Aleksi Lehtonen & Eino Sormunen & J. H. Tunkelo.
Helsinki.
- Brisac, Catherine 1986. A Thousand Years of Stained Glass. London.
- Brummer, Arttu 1926. Kirkollinen taide. Taide-Käsateollisuus 3/1926.
- Brummer, Arttu 1930. Kirkot kirkollisen elämän ilmenemismuotoina.
Domus 8-10/1930.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1924. Taideteollisuudestamme. Arkkitehti 12/1924.
- Bäcksbacka, Christina 1989. Taidekäsityö. Teoksessa Ars Suomen taide 3.
Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Edgren, Helena 2002. Keskiajan kuvataide. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 1.
Taivas ja maa. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen & Timo Joutsivuo. Keuruu.
- Ehrström, Eric O. W. 1924. Taidekäsityö. Teknillinen opas. Helsinki.
- Essen, Werner von 1925. Suomen taideteollisuusyhdistys ja sen keskus koulu
1870 - 1875 - 1925. Helsinki.
- Fewster, Derek 2003. Muinaisuuden merkitys kansakunnan muodostamisessa.
Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma.
Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Golbe. Keuruu.
- Fleming, John & Honour, Hugh 1989. The Penguin Dictionary of Decorative Arts.
London.
- Forsgård, Nils Erik 2002. Darwinismin alkuvaiheet Suomessa. Teoksessa Suomen
kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto. Toim. Rainer Knapas & Nils Erik
Forsgård. Keuruu.
- Frosterus, Sigurd 1920. Färgproblemet i måleriet I. Helsinki.
- Gallen-Kallela, Aivi 1983. Kuvaesseeet. Teoksessa Juhla-Kanteletar. Porvoo.
- Gallen-Kallela, Akseli 1924. Kallela-kirja I. Iltapuhdejutelmia. Porvoo.
- Gallen-Kallela, Kirsti 1992. Isäni Akseli Gallen-Kallela. Toim. Kaari Raivio.
Uudistettu laitos. Porvoo ja Juva.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne 2001. Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan
elämä ja taide. Keuruu.
- Gardberg, Carl Jacob 2000. Kansallispyhäkkö. Turun tuomiokirkko 1300–2000.
Hämeenlinna.

- Gropius, Walter 1984. The Theory and Organization of the Bauhaus. Teoksessa Bauhaus 1919–1928. Kolmas painos. Toim. Herbert Bayer & Walter Gropius & Ise Gropius. Secker & Warburg, Lontoo.
- Gummerus, Jaakko 1913. Kirkkorakennukset ja nykyaikainen seurakuntaelämä I. Teologinen aikakauskirja. Toim. G. G. Rosenqvist. Helsinki.
- Gummerus, Jaakko 1921. Protestanttisuus ja kirkollinen taide. Kristillisen taideseuran esitelmää I. Helsinki.
- Gunnarsson, Torsten 2006. Luonto kuvastimena. Viisi näkökulmaa pohjoiseen maisemamaalaukseen. Teoksessa Luonnon lumo. Pohjoismainen maisemamaalaus 1840–1910. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Frode Ernst Haverkamp & Peter Nørgaard Larsen. Suom. Raija Mattila-Laiho. Ateneumin julkaisut no 43. Tanska.
- Haahti, Hilja 1959. Kristillinen Taideseura 40-vuotias. Teoksessa Taiteen vastuu. Kristillisen Taideseuran 40-vuotisjulkaisu. Toim. Hilja Haahti. Rauma.
- Haila, Sirpa 1998. Suomalaisuutta rakentamassa. Arkkitehti Sebastian Gripenberg kulttuurifennomanian lipunkantajana. Suomen Historiallinen Seura. Historiallisia tutkimuksia 201. Helsinki.
- Halila, Aimo 1974. Alfred Kordelin. Porvoo.
- Hall, Sarah 1999. The Color of Light. Comissioning Stained Glass for a Church. Archdiocese of Chicago: Liturgy Training Publications.
- Hallonblad, Alice 1929. Kolmisointu. Teoksessa Kauneuden lähteille. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlijulkaisu. Helsinki.
- Hamberg, Per Gustaf 1955. Tempelbygge för protestanter. Uppsala.
- Hanka, Heikki 1995. Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen. Jyväskylän yliopiston taidehistorianlaitoksen julkaisuja 5. Jyväskylä.
- Hanka, Heikki 1997. Kirkkomaalauksen traditio ja muutos 1720–1880. Carl Fredrik Blom murrosajan maalarina. Jyväskylä Studies in the Arts 54. Jyväskylä.
- Hanka, Heikki 2002. Kirkon ja maallisen vallan kuvat 1500- ja 1600-luvulla. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 1. Taivas ja maa. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen & Timo Joutsivuo. Keuruu.
- Hanka, Heikki & Pirinen, Hanna 2001. Suomen kirkkotaiteen vuosisadat. Teoksessa Pinx. Maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia. Päätoim. Helena Sederholm. Porvoo.

- Hansson, Joakim 1998. Svenska arkitekters verksamhet i Finland 1870–1920, En del av utbildningsutbytet inom det tekniska området mellan Sverige och Finland. Finska Vetenskap-Societen - Suomen Tiedeseura. Ekenäs.
- Hapuli, Ritva & Mäkinen, Katriina & Paavolainen, Paula & Immonen, Kari 1990. Esipuhe. Teoksessa Nykyaikaa etsimässä. Neljäs painos. Keuruu.
- Harjunpää, Kaisu 1998. Kotkan kirkko 1898–1998. Jyväskylä.
- Harrod, Tanya 1999. The Crafts in Britain in the 20th Century. Published for the Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Art by Yale University Press. New Haven.
- Heikkilä, Markku 1979. Kirkollisen yhdistysaktiivisuuden leviäminen Suomessa. Virallisen jäsenorganisaation kehitys 1900-luvun alusta toiseen maailmansotaan. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 112. Kouvola.
- Heikkilä, Markku 2003. Kristillinen perinne ja kansallisvaltio. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Keuruu.
- Heinolan seurakunta 2008. Heinolan seurakunnan kotisivut. Saatavissa: <http://www.heinolanseurakunta.fi/fin/tietoa/taide_ja_arkkitehtuuri/heinolan_kirkko/?id=92>. [Viittauspäivä 22.1.2008.]
- Heinonen, Raija-Liisa 1976. Uuteen arkkitehtuuriin, ulkomainen arkkitehtuurikirjallisuus Suomessa 1920 - ja 1930 -luvulla. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia 2. Karkkila.
- Heinonen, Reijo E. 1977. Kirkko ja oikeistoradikalismi Suomessa 1930-luvulla. Teoksessa Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla. Toim. Markku Heikkilä & Eino Murtorinne. Hämeenlinna.
- Heinänen, Seija 2006. Käsityö - taide - teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä. Jyväskylä Studies in Humanities 52. Jyväskylä. Saatavissa: <<http://urn.fi/URN:ISBN:951-39-2402-5>>
- Henttonen, Maarit 1995. Elsi Borg 1893–1958, arkkitehti. Suomen rakennustaiteen museon julkaisusarja Abacus 5. Helsinki.
- Hicks, Carola 1996. Stained glass. Teoksessa The Dictionary of Art 29. Toim. Jane Turner. Ohio.
- Hiekkanen, Markus 2003. Suomen kivikirkot keskiajalla. Keuruu.

- Hiekkanen, Markus 2005. Lasimaalaukset Suomen keskiajan kirkoissa – sirpaleita maasta ja ehjiä ikkunoista. SKAS 4/2005.
- Hiekkanen, Markus 2006. Suomen lasimaalaukset keskiajalta Isonvihan loppuun asti. Teoksessa Suomalaisia lasimaalauksia. Suomen lasimuseon näyttelyjulkaisu. Toim. Kaisa Koivisto. Hämeenlinna.
- Hiekkanen, Markus 2007. Suomen keskiajan kivikirkot. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1117. Tampere.
- Hirn, Märta 1970. Kuvia katoavasta Suomesta, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien piirroksia ja akvarelleja vuosilta 1871–1902. Toim. Märta Hirn. Helsinki.
- Huuhtanen, Päivi 1979. Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939. Vaasa.
- Hård af Segerstadt, Ulf 1969. Suomen taideteollisuus. Helsinki.
- Härö, Merja 1992. Arkkitehdiksi koulua käymällä. Arkkitehtikoulutuksen vaiheista Suomessa. Teoksessa Arkkitehdin työ, Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992 Finlands Arkitektförbund, Arkitektens arbete. Toim. Pekka Korvenmaa. Hämeenlinna.
- Härö, Mikko 1984. Suomen muinaismuistohallinto ja antikvaarinen tutkimus, Muinaistieteellinen toimikunta 1884–1917. Helsinki.
- Iitin seurakunta 1539–, Iitin kirkko 1693–, 1998. Kirkon esite. Kausala.
- Ijäs, Matti 1993. Jaakko Gummerus kirkkohistorian tutkijana. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 165. Jyväskylä.
- Imatran seurakunta 2008. Imatran seurakunnan kotisivut. Saatavissa: http://www.seurakunta.org/imatra/?sivu_id=vuoksenniska_kirkot. [Viittauspäivä 1.2.2008.]
- Jalava, Marja 2002. Hegeliläisyys 1800-luvun Suomessa. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto. Toim. Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård. Keuruu.
- Janson, Mats 1989. Glasmästare. Teoksessa Hantverk i Sverige. Om bakare, kopparslagare, vagnmakare och 286 andra hantverksyrken. Red. Bengt Nyström & Arne Björnstad & Barbro Bursell. Helsingborg.
- Johansson, Britt-Inger 1997. I tidens stil. Arkitekten Agi Lindegrens liv och verk. Västerås.

- Joutsivuo, Timo 2002. Uskonpuhdistuksen ja suurvaltakauden Suomi. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 1. Taivas ja maa. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen & Timo Joutsivuo. Keuruu.
- Julier, Guy 1997. The Thames and Hudson Dictionary of 20th-Century Design and Designers. Second edition. Thames and Hudson, London.
- Jäppinen, Juhani 1974. Kaupungin kirkon historia. Jyväskylä.
- Kaartinen, Marjo 2002. Renessanssin Eurooppa. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 1. Taivas ja maa. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen & Timo Joutsivuo. Keuruu.
- Kaila, Erkki 1923. Suuntaviivoja. Kirkko ja kansa. Näytenumero marraskuussa 1923.
- Kalha, Harri 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit. Jyväskylä.
- Kallio, Kauno S. 1928. Riihimäen kirkko. Arkkitehti 9/1928.
- Kallio, Rakel 1987. Taidekriittikki ja sukupuoli-ideologia. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Toim. Riitta Konttinen. Jyväskylä.
- Kallio, Rakel 1995. Luonnon jäljillä. Teoksessa Luonnon jäljillä. 20-luku Suomen maisemataiteessa. Toim. Päivi Talasmaa. Espoo.
- Kallio, Rakel 1997. Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki - Onni Okkonen taidekriittikkona. Teoksessa kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkiä. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki.
- Kallio, Rakel 1998. Tyyli – taiteen näennäinen itsestäänselvyys. Teoksessa Katseen rajat taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Jyväskylä.
- Kallio, Rakel 2001. Koristeellinen kirkkotila. Teoksessa Pinx. Maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia. Toim. Helena Sederholm. Porvoo.
- Kansanaho, Erkki 1953. Koiviston seurakunnan vaiheita. Teoksessa Koivisto. Sen vaiheista, asukkaista ja elinkeinoista. Toim. K. W. Hoppu & Erkki Kansanaho. Vammala.
- Karjalainen, Tuula 1990. Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa. Porvoo.
- Karkkilan seurakunta 2006. Karkkilan seurakunnan kotisivut. Saatavissa: <<http://www.karkkilanseurakunta.fi/index.php?id=44>>. [Viittauspäivä 23.4.2006.]

Karvonen-Kannas, Kerttu 1996. Finnish designin ensimmäinen suuri mestari.

Teoksessa Akseli Gallen-Kallela. Toinen tarkistettu painos. Ateneumin julkaisut n:o 1. Toim. Juha Ilvas. Helsinki.

Karvonen-Kannas, Kerttu 2006. Akseli Gallen-Kallelan lasimaalaukset Gallen-Kallelan Museossa. Teoksessa Suomalaisia lasimaalauksia. Suomen lasimuseon näyttelyjulkaisu. Toim. Kaisa Koivisto. Hämeenlinna.

Kena, Kirsti 1977. Kirkko itsenäistyneessä Suomessa. Teoksessa Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla. Toim. Markku Heikkilä & Eino Murtorinne. Hämeenlinna.

Kervanto Nevanlinna, Anja 2003. Kaupungit modernisoinnin moottoreina. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Keuruu.

Kirkko-aidettamme 1915. Helsingin kaiku 40/1915.

Kivinen, Paula 1982. Tampereen jugend arkkitehtuuri - taideteollisuus. Keuruu.

Kivinen, Paula 1986. Tampereen tuomiokirkko. Porvoo.

Klinge, Matti 1972. Vihan veljistä valtiososialismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta. Porvoo.

Klinge, Matti 1977. Kansanvalistus vai taideteollisuus? Fennomanian ja liberalismien maailmankuvista sata vuotta sitten. Teoksessa Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen. Toim. Matti Kuusi & Risto Alapuro & Matti Klinge. Keuruu.

Klinge, Matti 1982a. Kaksi Suomea. Keuruu.

Klinge, Matti 1982b. Katsaus Suomen historiaan. Toinen lisätty painos. Keuruu.

Klinge, Matti 1982c. Historia- ja perinnetieteet, filosofia. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria III. Toim. Päiviö Tommila & Aimo Reitala & Veikko Kallio. Porvoo.

Knapas, Marja Terttu & Nikula, Riitta 2005. Kirkkorakennus. Teoksessa Kuusankosken kirkko. Toim. Eero Niinikoski. Jyväskylä.

Knapas, Rainer 2002. Suomen taide ja suomalainen taide – Apollonista Väinämöiseen. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto. Toim. Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård. Keuruu.

Koho, Timo 2000. Modernismi suomalaisessa arkkitehtuurissa 1900–1960. Tampere.

Koivisto, Kaisa 2006. Perinteen tuntua 1920- ja 1930-luvun kirkoissa. Teoksessa Suomalaisia lasimaalauksia. Suomen lasimuseon näyttelyjulkaisu. Toim. Kaisa Koivisto. Hämeenlinna.

- Kolbe, Laura & Kervanto Nevanlinna, Anja 2003. Eurooppalainen Suomi. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Keuruu.
- Konttinen, Riitta 2001. Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat. Keuruu.
- Konttinen, Riitta 2003. Kuvataide suomalaisuuden ja muukalaisuuden puristuksessa. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Keuruu.
- Koponen, Erkki 1986. Taide enemmän kuin elämä: muistikuvia taiteemme taipaleelta. Toim. Erkki Koponen & Jorma Tissari & Reijo Ahtokari. Jyväskylä.
- Koponen, Paavo 1999. Karjalan kirkkokummut. Sulkava.
- Kortekangas, Paavo 1982. Kirkko. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria III. Toim. Päiviö Tommila & Aimo Reitala & Veikko Kallio. Porvoo.
- Korvenmaa, Pekka 1999. Sadankolmenkymmenen vuoden keskustelu. Teoksessa Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. Päätoim. Yrjö Sotamaa. Helsinki.
- Kotila, Heikki 2000. Liturgian lähteillä. Johdatus jumalanpalveluksen historiaan ja teologiaan. Käytännöllisen teologian laitoksen julkaisuja 97. Helsinki.
- Kristan, Markus 1995. Jugendstilfenster in Österreich. Teoksessa Jugendstilfenster im alten Österreich. Toim. Manfred Schmucker & Markus Kristan. Weingarten.
- Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet 1929. Teoksessa Kauneuden lähteille. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
- Kruskopf, Erik 1989. Suomen taideteollisuus. Suomalaisen muotoilun vaihteita. Porvoo.
- Kumela, Marjut 1985. Läpi näky ja lämpimän pitää. Teoksessa Lasitutkimuksia – Glassresearch II. Suomen Lasimuseon tutkimusjulkaisu. Toim. Heikki Matiskainen. Riihimäki.
- Kähkönen, Satu 2007. Ornamentin ulottuvuudet – teoriaa kauneudesta, taiteesta, tarkoituksesta, sopivuudesta ja alkuperästä. Teoksessa Seinät kertovat. Salomo Wuorio 150 vuotta – juhlakirja. Toim. Hilla Tarjanne. Gerda ja Salomo Wuorion säätiö. Helsinki.
- Kämäräinen, Eija 1996. Merenpoika Hugo Simberg. Porvoo.
- Launis, Ilmari [1909?]. Rakennustaiteesta kirkoissa. Helsinki.

- Lee, Lawrence 1976. The World of Stained Glass. Teoksessa Stained Glass. Lawrence Lee & George Seddon & Francis Stephens. Mitchell Beazley Publishers Limited. London.
- Lee, Lawrence 1977. The Appreciation of Stained Glass. Oxford University Press.
- Lehtinen, Jorma 2004. Kuvanveistäjän torppa. Visavuoren korjaus- ja restaurointihanke 1999–2004. Hämeenlinna.
- Lehtonen, Alekski 1928. Evankeelisen kirkkorakennuksen sisäinen aate. Arkkitehti 9/1928.
- Lehtonen, Alekski 1929. Kristittyjen taideharrastuksen oikeutus ja eräitä sen vaaroja. Teoksessa Kauneuden lähteille. Kristillisen Taideseuran 10- vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
- Lehtonen, Tuomas M. S. 2002. Suomen keskiajan kulttuuri. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 1. Taivas ja maa. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen & Timo Joutsivuo. Keuruu.
- Levanto, Yrjänä 1991. Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 10. Helsinki.
- Levanto, Yrjänä 1997. Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekriittikki. Teoksessa Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkiä. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki.
- Lilja, F. E. 1926. Pikkukirkkoliike ja Helsingin Pikkukirkkoyhdistyksen tarkoitus ja tehtävät. Teologinen Aikakauskirja 1926. Toim. Jaakko Gummerus. Tampere.
- Lindahl, Göran 1955. Högkyrkligt, lågkyrkligt, frikyrkligt i svensk arkitektur 1800-1950. Malung.
- Lindberg, Carolus 1921. Olisiko yleisten rakennusten ylihallitusta uudistettava? Arkkitehti 3/1921.
- Lindberg, Carolus 1922. Alote kirkkorakennustaiteenparantamiseksi. Arkkitehti 7/1922.
- Lindberg, Carolus 1924. Turun tuomiokirkon lasimaalaus-ehdotukset. Arkkitehti 4/1924.
- Lindgren, Armas 1922. Kemiön kirkon sisustustyöt. Arkkitehti 8/1922.
- Lindgren, Armas 1928. Nykyaikainen kirkonrakennustaide. Arkkitehti 9/1928.

- Lindgren, Liisa 2004. Ville Vallgren ja Strindbergin taidesalonki. Teoksessa Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaiheita. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Toim. Erkki Anttonen. Helsinki.
- Lindqvist, Trygve 2001. Tammisaaren kirkko. Kirkon esite. Tammisaari.
- Lukkarinen, Ville 1989. Kirkkoarkkitehtuuri 1809–1865. Teoksessa Ars Suomen taide 3. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Lukkarinen, Ville 1998. Taiteen tarina. Teoksessa Katseen rajat taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Jyväskylä.
- Lukkarinen, Ville 1999. Sääksmäki ja Lammi - kaksi keskiaikaista betonikirkkoa. Teoksessa Elävä kirkkorakennus, aika ja ajankohtaisuus restauroinnissa. Tampereen teknillinen korkeakoulu. Toim. Tore Tallqvist & Sari Schulman. Vammala.
- Lundberg, Mabel 1984. Kristen bildkonst under 1800-talet och det tidiga 1900-talet. Ett urval av bilder och idéer. Göteborg.
- Lundkvist, Ingemar 1988. När husen fick glasögon. Om fönsterglasets historia. Eslöv.
- Långhjelm, Erik 1951. S. Wuorio lyhyt kuvaus erään helsinkiläisen toiminimen vaiheista 1890–1950. Tampere.
- Mannerheim Sparre, Eva 1994. Taiteilijaelämää. Toinen painos. Keuruu.
- Marjokorpi, Jorma 1977. Kirkollisen lehdistön levikki itsenäisyyden alkuvuosikymmeninä. Teoksessa Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla. Toim. Markku Heikkilä & Eino Murtorinne. Hämeenlinna.
- Martikainen, Jouko 1990. Eino Sormusen kirkkotaiteellinen toiminta ja ajattelu. Teoksessa Eino Sormunen tutkija – esipaimen – kulttuurikriitikko. Toim. Veijo Saloheimo & Hannes Sihvo & Alpo Valkeavaara. Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö. Joensuu.
- Matiskainen, Heikki 1994. Suomalaisen lasin historia Suomen lasimuseossa. Riihimäki.
- Maula, Jere 1997. Berliini ja Bruno Taut. Luento TTKK:n yhdyskuntasuunnittelun ammattikurssilla. Saatavissa:
<http://www.tut.fi/units/arc/ays/vanha/kurssit/ak1/ak1_9798/ber12509.html>. [Viittauspäivä 3.4.2007.]
- Maunula, Leena 1989. Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870–1910. Teoksessa Ars Suomen taide 4. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Maunula, Leena 1990. Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910–1940. Teoksessa Ars Suomen taide 5. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.

- Michelsen, Karl-Erik 1992. Uuden ja vanhan rajalla. Arkkitehdit vastaan rakennusmestarit. Teoksessa Arkkitehdin työ, Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992 Finlands Arkitektförbund, Arkitektens arbete. Toim. Pekka Korvenmaa. Hämeenlinna.
- Mikkola, Kirmo 1990. Funktionalismi. Teoksessa Ars Suomen taide 5. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Moor, Andrew 1997. Architectural Glass Art. Form and technique in contemporary glass. New York.
- Moor, Andrew 1998. Contemporary Stained Glass. A Guide to the Potential of Modern Stained Glass in Architecture. First published in 1989. London.
- Moorhouse, Jonathan & Carapetian, Michael & Ahtola-Moorhouse, Leena 2002. Helsingin jugendarkkitehtuuri 1895–1915. Kolmas painos. Keuruu.
- Morris, Elizabeth 1987. Stained and Decorative Glass. London.
- Munck, Marita & Tamminen, Marketta 1990. Louis Sparren huonekaluja. Iris-tehdas ja Louis Sparren huonekalutaide. Luettelo Porvoon museon Sparre-huonekaluista. Porvoon museoyhdistyksen julkaisuja nro 3. Toim. Marketta Tamminen. Porvoo.
- Murtorinne, Eino 1977. I yleiskatsaus. Kirkon seitsemän vuosikymmentä. Teoksessa Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla. Toim. Markku Heikkilä & Eino Murtorinne. Hämeenlinna.
- Murtorinne, Eino 1978. Kirkko ja suomalaiskansallinen ideologia. Teoksessa Aate ja yhteiskunta. Mikko Juvalle omistettuja tutkielmia. Toim. Markku Heikkilä. Keuruu.
- Murtorinne, Eino 1980. Itsenäisen isänmaan henkisenä tukena (1918–39). Teoksessa Kotimaa 1905–1980. Eino Murtorinne & Markku Heikkilä. Jyväskylä.
- Murtorinne, Eino 1992. Suomen kirkon historia 3. Autonomian kausi 1809–1899. Porvoo.
- Murtorinne, Eino 1993. Uutta Suomea rakentamaan. Kansalaissodan vaikutus teologiaan. Teoksessa Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 603. Toim. Heikki Ylikangas. Tampere.
- Murtorinne, Eino 1995. Suomen kirkon historia 4. Sortovuosista nykypäiviin 1900–1990. Porvoo.
- Murtorinne, Eino 2002. Herätysliikkeet. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto. Toim. Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård. Keuruu.

- Mäkinen, Kari 1988. Kristillisen kirjallisuuden ongelma 1920-luvulla. Teoksessa Kirkko Suomalaisessa kulttuurissa. Erään tutkimusprojektin tuloksia. Kirkon tutkimuskeskus sarja A n:o 49. Toim. Tage Kurtén. Pieksämäki.
- Nikula, Riitta 1988. Armas Lindgren 1874–1929 arkkitehti. Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja. Helsinki.
- Nikula, Riitta 1990. Rakennustaiteen 1920 - ja 1930 -luku. Teoksessa *Ars Suomen taide* 5. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Nikula, Riitta 1993. Rakennettu maisema. Suomen arkkitehtuurin vuosisadat. Keuruu.
- Nikula, Riitta 1994. Kirkonmäki. Teoksessa *Säynätsalo päivät* seutuvilla Päijänteellä. Säynätsalolaisten kirja. Toim. Matti Rautjoki. Pieksämäki.
- Nikula, Riitta 1995. Mihin taidehistoriaa tarvitaan? *Taide* 1/1995.
- Nordman, Carl Axel 1963. Medeltida glasmålningar i Finland. Teoksessa *Finskt Museum* 68. Helsingfors.
- Nordman, Carl Axel 1964. Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien. Finnland. Teoksessa *Corpus Vitrearum Medii Aevii Skandinavien*. Stockholm.
- Nordman, Carl Axel 1980. Finlands medeltida konsthantverk. Museiverket. Helsingfors.
- Nummelin, Rolf 1998. Itsenäisyyden aika. Teoksessa *Suomen taiteen historia*. Toinen korjattu painos. Bengt von Bonsdorff et al. Helsinki.
- Nurmi, Virpi 1989. Lasinvalmistajat ja lasinvalmistus Suomessa 1900-luvun alkupuolella. *Kansatieteellinen arkisto* 36. Rauma.
- Nuutinen, Heikki 1991. Johanneksen kirkko 100 vuotta 1891–1991. Toinen laajennettu painos. Helsinki.
- Nyberg, Patrik, 1992. Suomen arkkitehtiliitto 1892–1992, Arkitektklubben 1892–1992. Teoksessa *Arkitehdin työ, Suomen arkkitehtiliitto 1892–1992* Finlands arkitektförbund, Arkitektens arbete. Toim. Pekka Korvenmaa. Hämeenlinna.
- Nyky-suomen sanakirja 1970. Osat III ja IV L-R. Päätoim. Matti Sadeniemi. Porvoo.
- Nyman, Helge 1978. Kirkkoarkkitehtuurin ideologinen tausta. Teoksessa *Suomen kirkot ja kirkkotaide* 1. Toim. Markku Haapio. Lieto.
- Nystedt, Olle 1929. *De Vigelandska Glasmålningarna i Oscarskyrkan*. Stockholm.
- Okkonen, Onni 1945. Suomen lasimaalaustaiteen historiaa keskiajalta nykypäiviin. Teoksessa *Suomen taiteen vuosikirja* 1945. Toim. L. Wennervirta & Y. A. Jäntti. Porvoo.
- Okkonen, Onni 1961. A. Gallen-Kallela. *Elämä ja taide*. 2. painos. Porvoo.

- Osborne, June 1997. *Stained Glass in England*. Third edition. Stroud, Sutton.
- Oxford Dictionary of Art 1988. Ed. Ian Chilvers & Harold Osborne. Oxford University Press.
- Paavilainen, Simo 1982. *Nordic Classicism in Finland*. Teoksessa *Nordic Classicism 1910–1930*. Toim. Simo Paavilainen. Helsinki.
- Pakkasvirta, Jussi 2005. *Kuvittele kansakunta*. Teoksessa *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Porvoo.
- Parko, Severi 1999. *Rafael Blomstedt*. Teoksessa *Ateneum maskerad*. *Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. Päätoim. Yrjö Sotamaa. Helsinki.
- Peter, John 1964. *Design with glass*. New York.
- Pirinen, Hanna 1996. *Luterilaisen kirkkointeriöön muotoutuminen Suomessa*. *Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527–1718)*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 103. Vammala.
- Priha, Päikki 1991a. *Pyhä kaunistus*. *Kirkkotestit Suomessa käsityön ystävien toiminnassa 1904–1950*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 11. Jyväskylä.
- Priha, Päikki 1991b. *Tekstiilitaiteen edistäjä*. Teoksessa *Arttu Brummer taideteollisuuden tulisielu*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 20. Toim. Marianne Aav. Helsinki.
- Pylkkänen, Riitta 1966. *Johdanto ja kuvien asiatiedot*. Teoksessa *Suomen keskiajan taidearteita*, Rácz, István. Toinen painos. Helsinki.
- Pänkäläinen, Merja 2004. *San Clementen kirkon torvensoittajademoni ja Hugo Simbergin piruparka*. Teoksessa *Rooman-kävijät*. Taiteen ja historian löytöretkiä. Toim. Annika Waenerberg. Jyväskylä.
- Raguin, Virginia Chieffo 1996. *Stained glass. Historical survey*. Teoksessa *The Dictionary of Art* 29. Edited by Jane Turner. Ohio.
- Raguin, Virginia Chieffo 2003. *The History of Stained Glass: The Art of Light Medieval to Contemporary*. Thames & Hudson. London.
- Rancken, Arne Wilhelm 1930a. *Vanhon rakennusmuistojemme restauroinnin periaatteita*. *Arkkitehti* 9/1930.
- Rancken, Arne Wilhelm 1930b. *Finlands kyrkor II*. Letala. Finska Fornminnesföreningen. Helsingfors.

- Rantanen, Silja 2007. Maalattu seinä, seinämaalaukset ja maalaukset. Teoksessa *Seinät kertovat. Salomo Wuorio 150 vuotta – juhlakirja*. Toim. Hilla Tarjanne, Gerda ja Salomo Wuorion säätiö. Helsinki.
- Reitala, Aimo 1973. Kansallisen ideologian vuodet. Teoksessa *Taidehalli 73*. Toim. Seppo Niinivaara. Helsinki.
- Reitala, Aimo 1975. Suomen nationalistisen kuvataiteen aatteellisia lähtökohtia ja tavoitteita 1920- ja 1930-luvuilla. Teoksessa *TAIDE 75*. Toim. Jaakko Lintinen. Porvoo.
- Reitala, Aimo 1977. Nykyaikaa etsimässä ja epäilemässä. Suomalainen kuvataide teollistumisen murroksessa. Teoksessa *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen*. Toim. Matti Kuusi & Risto Alapuro & Matti Klinge. Keuruu.
- Reitala, Aimo 1982. Kuvataide. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria III*. Toim. Päiviö Tommila & Aimo Reitala & Veikko Kallio. Porvoo.
- Reitala, Aimo 1989. Maalaustaide 1860–1880. Teoksessa *Ars Suomen taide 3*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Reitala, Aimo 1990. Maalaustaide 1918–1940. Teoksessa *Ars Suomen taide 5*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Ringbom, Sixten 1982. Josef Stenbäck ja kansallinen kiviromantiikka. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 6*. Toim. Pekka Korvenmaa. Helsinki.
- Ringbom, Sixten 1986. Art History in Finland before 1920. The History of Learning and Science in Finland 1828-1918. Helsinki.
- Ringbom, Sixten 1998a. Suuriruhtinaskunnan aika. Johdanto. Teoksessa *Suomen taiteen historia*. Toinen korjattu painos. Bengt von Bonsdorff et al. Helsinki.
- Ringbom, Sixten 1998b. Suuriruhtinaskunnan aika. Uusgotiikka, teollisuusarkkitehtuuri ja uusrenessanssi. Teoksessa *Suomen taiteen historia*. Toinen korjattu painos. Bengt von Bonsdorff et al. Helsinki.
- Ringbom, Sixten 1998c. Suuriruhtinaskunnan aika. Jugend, kansallisromantiikka ja rationalismi. Teoksessa *Suomen taiteen historia*. Toinen korjattu painos. Bengt von Bonsdorff et al. Helsinki.
- Riska, Tove 1989. Keskiajan maalaustaide. Teoksessa *Ars Suomen taide 1*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Runeberg, Carl-Michael 1955. Kirkko, koulu ja vapaa kansalaistoiminta. Teoksessa *Kotkan historia 2*. Helsinki.

- Runeberg, Tutta 1975. *Jugend*. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme 1966. *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet*. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme 1972. *20-luvun kasvot*. Näyttelyluettelossa *20-luvun kasvot*. Suomen taideakatemia 40/1972. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme 1989. *Maalaustaide 1880-luvulla - ulkoilmarealismi*. Teoksessa *Ars Suomen taide 4*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Sarje, Kimmo 2000. *Väri ja valo*. Kirjoituksia taiteesta 1903–1950. Sulkava.
- Savelainen, Hannele 1995. *20-luvun maisemataide Suomessa*. Teoksessa *Luonnon jäljillä*. 20-luku Suomen maisemataiteessa. Toim. Päivi Talasmaa. Espoo.
- Schmucker, Manfred 1995. *Jugendstil - die Suche nach den Vergangenen*. Teoksessa *Jugendstilfenster im alten Österreich*. Toim. Manfred Schmucker & Markus Kristan. Weingarten.
- Schulz, Maria-Katharina 1987. *Glasmalerei der klassischen Moderne in Deutschland*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 74. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Seddon, George 1976. *The History of Stained Glass*. Teoksessa *Stained Glass*. Lawrence Lee & George Seddon & Francis Stephens. Printed in the Netherlands by Smeets Offset B. V., Weert.
- Segerstråle, Lennart 1933. *Joakim Skovgaard ja lasimaalaus*. *Domus* 4/1933.
- Seinäjoen seurakunta 2008. *Seinäjoen seurakunnan kotisivut*. Saatavissa: <<http://www.seinajoenseurakunta.fi/98.html>>. [Viittauspäivä 1.2.2008.]
- Sevänen, Erkki 1991a. *Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä*. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa*. Toim. Erkki Sevänen & Liisa Saariluoma & Risto Turunen. Helsinki.
- Sevänen, Erkki 1991b. *Metodologiset jälkisanat*. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa*. Toim. Erkki Sevänen & Liisa Saariluoma & Risto Turunen. Helsinki.
- Sewter, A. Charles 1974. *The Stained Glass of William Morris and his Circle*. Yale University Press. New Haven.
- Smeds, Kerstin 1990. *Suomalaisuutta etsimässä*. Teoksessa *Ars Suomen taide 5*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Smeds, Kerstin 1996. *Helsingfors - Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900*. Svenska Litteratursällskapet i Finland nr 598. Vammala.

- Smeds, Kerstin 1999. Teollisuutta Suomeen! Teoksessa Ateneum maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia – Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 62. Päätoim. Yrjö Sotamaa. Helsinki.
- Sormunen, Eino 1924. Fredriksbergin kappelin alttari. Kirkko ja kansa 6/1924.
- Sormunen, Eino 1926. Kuopion kirkkopäivien taidenäyttely. Kirkko ja kansa 2/1926.
- Sormunen, Eino 1928. Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. Kotiliesi 20/1928.
- Sormunen, Eino 1929a. Tempelit ja kauneusarvot. Kansan kuvalehti 12/1929.
- Sormunen, Eino 1929b. Evankeelista ja katolista. Teoksessa Kauneuden lähteille. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
- Sormunen, Eino 1962. Kirkko ja seurakuntakoti. Johdatus nykyiseen kirkonrakennustaiteeseen. Kuopio.
- Steinby, Torsten 1979. Amos Anderson. Föreningen Konstsamfundets publikationsserie II. Esbo.
- Stenbäck, Josef 1908. Kirkkojen rakentaminen. Kirkkojen rakentamista koskevia asetuksia. Kirkon piirustukset. Kirkonkellot. Helsinki.
- Stewen, Riikka 1989. Hugo Simberg – unien maalari. Keuruu.
- Strengell, Gustaf 1932. Keskustelua. Tradis ja funkis palvonnassa ja kirkkorakennuksissa. Arkkitehti 10/1932.
- Strömberg, John 2003. Historioitsijat kansakunnan rakentajina. Teoksessa Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Keuruu.
- Suhonen, Pekka 2000. Ei vain muodon vuoksi. Suomen Taideteollisuusyhdistys 125. Keuruu.
- Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely 1928. Luettelo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kivi- ja Kirjapaino. Helsinki.
- Suomen kirkot Finlands kyrkor 1 1959. Turun arkkhiippakunta I osa, Vehmaan rovastikunta. Toim. Tove Riska. Helsinki.
- Suomen kirkot Finlands kyrkor 2 1961. Turun arkkhiippakunta II osa, Mynämäen rovastikunta. Toim. Tove Riska. Helsinki.
- Suomen kirkot Finska kyrkor 5 1968. Turun arkkhiippakunta V osa, Perniön rovastikunta. Toim. Tove Riska & Antero Sinisalo. Helsinki.
- Suomen kirkot Finska kyrkor 8 1975. Borgå stift del II. Åbolands prosteri II. E.d. Tove Riska. Esbo.

- Suomen kirkot Finlands kyrkor 16 1990. Turun arkkihiippakunta 12, Rauman rovastikunta I, Rauman kirkot. Toim. Marja Terttu Knapas. Helsinki.
- Supinen, Marja 1993. A. B. Iris Suuri yritys. Sulkava.
- Sälde, Ann-Marie 1988. Bo Beskows glasmålningar i Skara domkyrka och deras relation till efterkrigstidens franska glasmåleri. Uddevalla.
- Säteri, Riitta 1980. Glasmålningstävlingen 1923 för Åbo domkyrka. Historiska och litteraturhistoriska studier 55. Svenska litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.
- Säteri, Riitta 1983. Henry Ericsson koristetaiteilijana ja taideteollisena suunnittelijana. Teoksessa Henry Ericsson 1898–1933. Mikkelin taidemuseo. Mikkeli.
- Tamminen, Marketta 1989a. Teollistuvan vuosisadan taidekäsiyö. Teoksessa Ars Suomen taide 3. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Tamminen, Marketta 1989b. Ammattikuntalaitos. Teoksessa Ars Suomen taide 3. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Tarjanne, Hilla 1998. S. Wuorio helsinkiläinen koristemaalausliike. Memoria II. Helsingin kaupungin museon julkaisusarja. Jyväskylä.
- Tarjanne, Hilla 2006. S. Wuorion maalausliike. Teoksessa Suomalaisia lasimaalauksia. Suomen lasimuseon näyttelyjulkaisu. Toim. Kaisa Koivisto. Hämeenlinna.
- Tikkanen, Johan Jakob 1927. Taidehistoria. Maalaus ja kuvanveisto muinaiskristillisistä ajoista meidän päiviimme. Suomentanut Ilmari Ahma. Helsinki.
- Tolvanen, Jouko 1967. Taidesanakirja. Helsinki.
- Tunkelo, Juho Heikki 1929. Kristillinen Taideseura. Teoksessa Kauneuden lähteille. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
- Tunkelo, Juho Heikki 1931. Seurakunnalliset rakennukset. II Seurakuntakodit. Teoksessa Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle opas seurakuntatyöntekijöille. Toim. A. W. Kuusisto. Porvoo.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula 1977. Poliittista, taiteellista ja siveellistä hurmiota: 1920- ja 1930-luvun kulttuuri-ilmaston hahmottelua. Historiallinen aikakauskirja n:o 4. Toim. Eino Jutikkala. Helsinki.
- Tuukkanen, Bruno 1930. Lasimaalauksesta. Arkkitehti 12/1930.

- Valkeapää, Leena 1996. The Home of the Congregation or the Place for Adoration. Problems and Solutions in Finnish Church Architecture in the 1920's. Teoksessa *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts*. Toim. Arja-Leena Paavola. Käytännöllisen teologian laitoksen julkaisuja 85. Helsingin yliopisto. Jyväskylä.
- Valkeapää, Leena 2000. Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi. Suomen keskiaikaisten kivikirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 108. Vammala.
- Valkeapää, Leena 2004. Kolme kirjettä Roomasta - Emil Nervander Kaarlo Bergbomille 1865. Teoksessa *Rooman-kävijät. Taiteen ja historian löytöretkiä*. Toim. Annika Waenerberg. Jyväskylä.
- Valkonen, Markku 1987. Modernin taiteen murros kirkkotaiteessa. Teoksessa *Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa*. Toim. Mirja Vallisaari. Espoo.
- Valkonen, Olli 1990. Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan. Teoksessa *Ars Suomen taide 5*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Veikkola, Juhani 1969. Teologinen lauantaiseura kirkon puolustajana suurlakon jälkeisenä aikana 1905–1914. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 79. Vammala.
- Veikkola, Juhani 1990. Kansankirkko suomalaisessa maisemassa. Teoksessa *Kirkko ja politiikka. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153*. Toim. Hannu Mustakallio. Jyväskylä.
- Vihma, Susann 2002. Ornamentti ja kuutio. Johdatus modernin muotoilun historiaan. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 68. Toim. Annu Ahonen. Helsinki.
- Viljo, Eeva Maija 1987. Naiset Suomen taideteollisessa koulutuksessa 1871–1905. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki.
- Viljo, Eeva Maija 1989. Kaupungistuvan yhteiskunnan rakennustaide. Teoksessa *Ars Suomen taide 4*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Vähäkangas, Pekka 1994. Kristillinen Taideseura ja Kuopion läänin kirkkotaide. Teoksessa *Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa*. Toim. Marianna Huttunen. Kuopio.
- Vähäkangas, Pekka 1996a. Taide alttarilla. Alttaritaulutraditio Suomessa 1918–1945. *Jyväskylä Studies in the Arts 52*. Jyväskylä.

- Vähäkangas, Pekka 1996b. Debating on the Role of Art in the Lutheran Church in the 1920's: the Central Pros and Cons. Teoksessa *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts*. Toim. Arja-Leena Paavola. Käytännöllisen teologian laitoksen julkaisuja 85. Helsingin yliopisto. Jyväskylä.
- Vähäkangas, Pekka 2001. Alvar Cawénin arjen rukoukset. Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia*. Päätoim. Helena Sederholm. Porvoo.
- Wäre, Ritva 1989. Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa. Teoksessa *Ars Suomen taide 4*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.
- Wäre, Ritva 1992. Arkkitehdit ja Suomen arkkitehtiklubi viime vuosisadan vaihteessa. Teoksessa *Arkkitehdin työ, Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992 Finlands Arkitektförbund, Arkitektens arbete*. Toim. Pekka Korvenmaa. Hämeenlinna.
- Wäre, Ritva 1996. Teosluettelo. Teoksessa *Akseli Gallen-Kallela. 2. tarkistettu painos. Ateneumin julkaisut n:o 1*. Toim. Juha Ilvas. Helsinki.
- Wäre, Ritva 2003. Monumentaalirakennuksia isänmaan ja pääkaupungin koristamiseksi. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Golbe. Keuruu.
- Ylimartimo, Sisko & Uusikylä, Matias 2005. *Maailman valo. Lennart Segerstrålen sakraalitaide 1925–1974*. Hämeenlinna.
- Öhquist, Johannes 1912. *Suomen taiteen historia*. Helsinki.
- Östberg, Ragnar 1926. *Käsityöläinen ja taide*. Arkkitehti 4/1926.

LIITE

Kirkko, valmistumisvuosi ja suluissa korjaus	Lasimaa-lauksen valmistumisvuosi	Suunnittelija	Aihe	Sijainti kirkossa	Tekijä
Aura 1804 (1926)	1926	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit	Kuori	S. Wuorio
Dragsfjärd, Hiittinen 1686 (1923)	1947 (1923 luonnos) Lahjoitus	Launis, Ilmari	Risti	Kuori	S. Wuorio
Eura, Hinnerjoki 1799 (1921)	1921	Launis, Ilmari	Kristus ristillä	Alttari	
Forssa 1918	1923	Ehrström, Eric O. W. ja Ehrsröm, Olga	Jeesuksen syntymä, Kristus ristillä, ylösnousemus	Alttari, kuori	S. Wuorio
Hattula, uusi kirkko 1857 (1927)	1927	(Lars Sonck)	Pyöröikkunan väri lasit	Kuori	
Hauho 1500-l. alku	1929	Allen, Brunar (Blomstedt, Rafael)	Poikasiaan ruokkiva pelikaani	Kuori	S. Wuorio
Heinola 1811 (1925)	1925	F. X. Zettler (Stenbäck, Josef)	Vapahtajan syntymä (Geburt des Heilandes)	Kirkkosali (kuori)	K. B. Hof-Glasmalerei, F. X. Zettler
Helsinki, Diakonissalaitoksen kirkko 1889	1923	Hult, Greta	Kristus ihmisten ympäröimänä	Kirkkosali	
Helsinki, Lähetyskirkko 1900	1922	Sjöberg, Carl Wilhelm (Lindqvist, Hugo) (Wrede, K. A.)	Jouluyö, Kristus ristillä	Kuori	S. Wuorio
Helsinki, Pasilan rukoushuone (purettu 1978) (Roihuvuoren seurakuntakeskus, Itä-Pasilan seurakuntakoti)	1923 1927	Nupponen, Oskari Forström, Gunnar	Hyvä paimen Kristus ristillä, Jerusalem ja peurat lähteellä		S. Wuorio
Helsinki, Hietaniemen vanha kappeli 1872	1929	Slotte, Karin	Ihmisiä ristin äärellä, enkeleitä	Alttari	S. Wuorio
Hollola n. 1495–1510	1929 Lahjoitus	Segerstråle, Lennart	Aiheita Jeesuksen elämästä	Kuori	S. Wuorio

Kirkko, valmistumisvuosi ja suluissa korjaus	Lasimaa-lauksen valmistumisvuosi	Suunnittelija	Aihe	Sijainti kirkossa	Tekijä
Humppila 1921	1921	Stenbäck, Josef	Kristilliset symbolit	Kuori	
Hyvinkää, vanha kirkko 1896 (1923)	1923?	Vikstedt, Toivo	Kristilliset symbolit, mm. Agnus Dei	Alttari	
Hämeenlinna, Ahveniston kappeli 1928	1928	Launis, Ilmari	Kristus ristillä		
Jurva 1802 (1923)	1923?	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit, mm. risti-aihe	Kuori	
Juupajoki 1846 (1915–17, 1921)	1917/1921?	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit, mm. ristiaihe	Kuori	
Jyväskylä, kaupunginkirkko 1880	1924	Tuukkanen, Bruno	Aiheita Jeesuksen elämästä	Kuori	K. B. Hof-Glasmalerei, F. X. Zettler
Jämsä 1929	1929	Lehtinen, Urho	Kristilliset symbolit, mm. kasviaiheita	Kirkkosali	
Kalajoki 1879	1929 Lahjoitus	Forström, Gunnar	Evangelistat	Kuori	S. Wuorio
Karkkila 1781 (1925)	1925	F. X. Zettler	Seimen lapsi (sama kuin Heinolassa)	Alttari	K. B. Hof-Glasmalerei, F. X. Zettler
Kemiö n. 1469 (1922)	1922 Lahjoitus	Lindgren, Armas	Aiheita Jeesuksen elämästä, Kemiön hist. merkkimiehiä	Alttari	S. Wuorio
Koivisto 1904, Venäjällä	1928 ?	Segerstråle, Lennart Välke, Lauri	Kärsivä Kristus, kristilliset symbolit Pietari ja Paavali	Alttari Kirkkosali	S. Wuorio
Kotka, Parikan siunauskappeli 1960 (siirretty puretusta kappelista)	1927	Launis, Ilmari	Kristus ristillä	Alttari	
Kristiinankaupunki, uusi kirkko 1897	1928 Lahjoitus	Tuntematon	Kristillinen symboli yläosassa, muuten katedraalilasit	Kuori, kirkkosali	
Kuusankoski 1929	1929	Salmenlinna, Antti	Jeesuksen kärsimyshistoria lilja, kyyhkynen	Kuori, kastekappeli	S. Wuorio

Kirkko, valmistumisvuosi ja suluissa korjaus	Lasimaa-lauksen valmistusvuosi	Suunnittelija	Aihe	Sijainti kirkossa	Tekijä
Laitila n.1460–1483 (1924–27)	1926	Rancken, Arne	Pyhä Mikael, Bitz- ja Garp- sukujen vaakunat	Kuori	S. Wuorio
Lappeenranta 1914/1924 (1923–24)	1924	Launis, Ilmari	Kristus ristillä	Alttari, kirkko- sali	S. Wuorio
Lappi 1760 (1926)	1926	Launis, Ilmari	Kristus ristillä	Alttari	
Lapua 1827 (1927)	1927 Lahjoitus	Leinonen, Paavo	Matt. 27:51–52, kristilliset symbolit	Kuori, kirkko- sali	S. Wuorio
Liperi 1858 (1929–30)	1929–30	Ruokolainen, Emil	Kristilliset symbolit	Kuori	
Loppi 1887 (1920–21)	1920–21	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit	Kuori	
Loviisa 1865	1921–22	Tuukkanen, Bruno	Enkeli-aihe	Kuorin katossa	K. B. Hof- Glasmalerei, F. X. Zettler
Maarianhamina, Pyhän Yrjön kirkko 1927	1927	Tuukkanen, Bruno	”Domini Majestas”, kristilliset symbolit, Jeesus ratsastaa Jerusalemiin (siirretty Pyhän Martin kirkkoon)	Kuori, kirkko- sali Urkulehteri	Tuukkanen, Bruno
Marttila 1765 (1922–23)	1922	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit	Kuori	
Mänttä 1928	1928	Cawén, Alvar Ehrström, Eric O. W.	Kristilliset symbolit – mänty, kyyhky nuotio, kyyhky Enkeli-aihe, G. A. Serlachiuk- sen toiminimi- merkki	Kuori Urkulehteri	S. Wuorio
Nummi 1822 (1922)	1922	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit	Kuori	S. Wuorio
Paimio, Pyhän Jaakobin kirkko 1928	1928 Lahjoitus	Niemi, Oskari	Kristuksen pää	Alttari	
Perniö, Yliskylän kirkko 1755 (1920)	1923 Lahjoitus	Borg, Elsi	Kristilliset symbolit, kirkon historiaan viittaavat kuviot ja vuosiluvut	Kuori	

Kirkko, valmistumisvuosi ja suluissa korjaus	Lasimaa-lauksen valmistumisvuosi	Suunnittelija	Aihe	Sijainti kirkossa	Tekijä
Pori, Keski-Porin kirkko 1863	1925	Enckell, Magnus	Terve armoitettu, Tulkaa minun tyköni, Kristus on ylösnoussut	Kuori, kirkkosali	Pariisilainen lasimaalaa-mo
Pyhäselkä 1928	1928	Hilbert, Fritz	Joh. 6:37	Alttari	S. Wuorio
Rauma, Kordelinin kappeli 1921	1921	Tuukkanen, Bruno	Vanhan ja uuden testamentin aiheita	Kirkkosali	K. B. Hof-Glasmalerei, F. X. Zettler
Rauma, Monnan hautausmaan kappeli 1957	1921 (1957)	Tuukkanen, Bruno	Vanhan ja uuden testamentin aiheita	Kirkkosali	K. B. Hof-Glasmalerei, F. X. Zettler
Riihimäki, keskuskirkko 1905 (1927)	1927	Kallio, Toini (Lehtinen Urho)	Kasviaihe, kristilliset symbolit	Kuori, kastekappeli	
Rusko n. 1510–30 (1927)	1927	Rancken, Arne	Kristus ristillä	Alttari	S. Wuorio
Salo 1894 (1927)	1927	Launis, Ilmari	Kristilliset symbolit	Kirkkosali	
Siilinjärvi 1923	1985, 1996 (suunniteltu 1923)	Tuukkanen, Bruno	Voiton lippua kantava karitsa, syntiinlankeemus	Kuori Kirkkosali	
Säynätsalo 1927	1927	Salmenlinna, Antti	Jeesuksen kaste, Jeesus Getsemanessa, Laulava enkeli	Kuori Urkulehteri	S. Wuorio
Tammisaari 1670-luvulla	1924 Lahjoitus	Slotte, Karin	Jeesuksen elämästä ja historialliset aiheet	Kirkkosali (kuori)	S. Wuorio
Tampere, Aitolahti 1928	1928	Hilbert, Fritz	Kristus ristillä	Alttari	S. Wuorio
Tervo 1925	1925	Launis, Ilmari	Paimenten kumarrus	Alttari	S. Wuorio
Teuva 1863 (tuhoutui tulipalossa 1950)	1929 (tuhoutui tulipalossa 1950)	Forström, Gunnar	Kristus ristillä, Aiheita Jeesuksen elämästä	Kuori Urkulehteri	S. Wuorio
Toivakka 1882 (1923)	1923	Aalto, Alvar	Heraldiset lyhteet	Kuori	S. Wuorio
Vaasa, Palosaari 1910	1929 1938 (suunniteltu 1929)	Segerstråle, Lennart	Vanhan ja Uuden testamentin aiheet	Kirkkosali	S. Wuorio

Kirkko, valmistumisvuosi ja suluissa korjaus	Lasimaa-lauksen valmistumisvuosi	Suunnittelija	Aihe	Sijainti kirkossa	Tekijä
Vieremä 1919	1919	Launis, Ilmari	Ristiaihe	Kuori	
Virrat (1925)	1925 (poistettu 1968 korjauksen yhteydessä)	Launis, Ilmari	Mahd. ristiaihe	Kuori	
Vöyri 1626	1926 Lahjoitus	Forström, Gunnar	Kristus ristillä	Kuori	S. Wuorio

KUVAT

**Kuva 1**

Wladimir Swertschkoff
Kustaa II Aadolf Evert Hornin paarien äärellä
Turun tuomiokirkko, Tavastien kappeli
1876

Mari Lehtosalo 2000

Kuva 2

Paul Gerhard Heinersdorff & CO,
Zwieseler Farbenglashütte, Saksa
Poikasiaan ruokkiva pelikaani
Kotkan kirkko
1897–98

Mari Lehtosalo 2005



**Kuva 3**

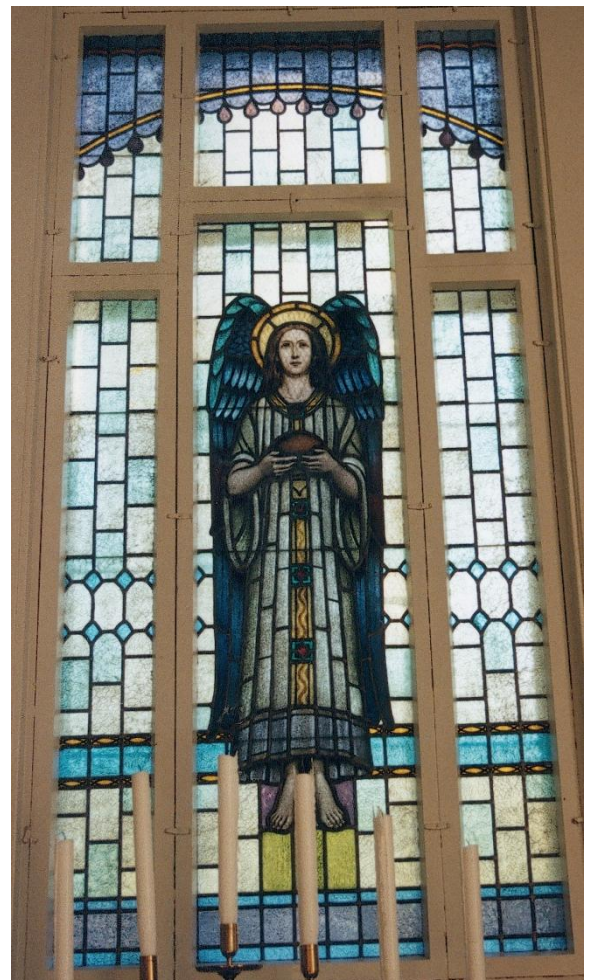
Antoni Gaudí
Lasimaalaukset Santa María de
Cervellon kryptassa Barcelonassa
1898–1914

Mari Lehtosalo 1998

Kuva 4

Italia
Leipää kannatteleva enkeli
Iitin kirkko
1913–1914

Mari Lehtosalo 2000





Kuva 5

Antti Salmenlinna
Salomo Wuorion maalausliike
Jeesuksen kaste
Säynätsalon kirkko
1927

Mari Lehtosalo 2006

Kuvat 6

Antti Salmenlinna
Salomo Wuorion maalausliike
Jeesuksen kärsimys
Kuusankosken kirkko
1929

Mari Lehtosalo 2006





Kuva 7

Antti Salmenlinna

Salomo Wuorion maalausliike
Jeesuksen kuolleista nouseminen
Kuusankosken kirkko
1929

Mari Lehtosalo 2006

Kuva 8

Fritz Hilbert
Salomo Wuorion maalausliike
Kristus ristillä
Aitolahden kirkko, Tampere
1927–1928

Mari Lehtosalo 2000





Kuva 9

Bruno Tuukkanen

F. X. Zettlerin lasimaalaamo, München

Johannes kastaa Jeesuksen, Jeesus kokoaa opetuslapset ympärilleen, Jeesuksen kiusaus, Jeesus ruokkii kansaa, Jeesus ratsastaa Jerusalemiin, Jeesus parantaa sairaita
Jyväskylän kaupungin kirkko
1924

Mari Lehtosalo 2000

Kuva 10

Bruno Tuukkanen

F. X. Zettlerin lasimaalaamo, München
Yksityiskohta, Jeesus asettaa myrskyn
Jyväskylän kaupungin kirkko
1924

Mari Lehtosalo 2000

