

Emma Laatikainen

Ville Vallgrenin Museo

Museon suunnitteluun vaikuttaneet tekijät ja museolle annetut merkitykset 1920-luvulla



Pro gradu-tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Syyskuu 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Emma Laatikainen	
Työn nimi – Title Ville Vallgrenin Museo - Museon suunnitteluun vaikuttaneet tekijät ja museolle annetut merkitykset 1920-luvulla	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu-tutkielma
Aika – Month and year Syyskuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 79 + 5 (kuvaliite)
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Ville Vallgrenin museo, Porvoon museon erillinen osasto, avattiin toukokuussa 1925. Museossa oli esillä kuvanveistäjä Ville Vallgrenin veistoksia. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää eri konteksteja, jotka ovat vaikuttaneet museon suunnitteluun 1920-luvulla, kuvanveisto ja museonäyttelyiden suunnittelu näistä tärkeimpinä. Lisäksi käsitellään museolle annettuja merkityksiä sen perustamisaikana.</p> <p>Kuvanveistoa 1920-luvun leimaavat uudet suoran työstön periaatteet, ja sen rinnalla jatkunut perinteisempi kuvanveisto, jota Vallgrenin tuotanto edustaa. Tosin Vallgren pyrki liittämään teoksensa myös ajankohtaisiin kuvanveiston ihanteisiin. Suomen museokentällä keskeisiä teemoja olivat 1920-luvulla taidelahjoitusten paikallistuminen ja taidekokoelmien erottaminen muusta museotoiminnasta, jotka näkyvät myös museon synnyssä. Museonäyttelyn suunnittelun taustalla vaikuttivat 1800-luvun lopussa syntyneet periaatteet, jotka korostivat historiallisten viittausten käyttöä ja visuaalisesti miellyttävää näyttelykokonaisuutta. Porvoon museon intendentti Evert Roos vastasi museon tilojen suunnittelusta, ja vaikutti siihen, millainen museosta muodostui. Museorakennuksen historia 1760-luvun kauppiastalona on myös antanut leimansa museon ilmeeseen.</p> <p>Museon merkitysten tutkimisen lähtökohtana käytin Porvoon paikallislehtiä. Museon merkitys henkilömuistomerkinä liittyy Vallgrenin asemaan Suomessa, ja hänen tavoitteisiinsa vahvistaa asemaansa kuvanveistäjänä. Lisäksi käsitellään laajemmin monografisia museoita, sekä mahdollisia esikuvia Ville Vallgrenin Museolle. Museoon liitetty henkisyys taas juontuu 1800-luvun lopussa taiteelle annetuista, perinteisen uskonnollisuuden korvaavista merkityksistä, jotka jatkuivat vielä 1920-luvulla. Tämä vaikutti myös Ville Vallgrenin taiteeseen. Lisäksi museoihin liittyy ympäristöinä kokemus henkisydestä. Lopuksi tuodaan ilmi, miten lehdissä on tuotu ilmi museon paikallisidentiteettiä vahvistavia merkityksiä, sekä käsitellään Porvoon ruotsinkielisten tiiviimpää suhdetta Ville Vallgrenin Museoon.</p>	
Asiasanat – Keywords kuvanveisto, museot, museorakennukset, Porvoon museo, taidemuseot, 1920-luku, Ville Vallgren, Evert Roos	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
2. Tutkimusmenetelmät ja tutkimusaineisto	3
3. Ville Vallgrenin Museo: konteksti, tila ja kokoelma	9
3.1 Suomen kuvanveisto 1920-luvulla	9
3.2 Suomen museokenttä 1920-luvulla	14
3.3 Museon perustaminen	16
3.4 Museon tila	23
3.5 Museon kokoelma	33
3.6 Evert Roos: intendentti ja taidemaalari	45
4. Ville Vallgrenin Museolle annetut merkitykset	48
4.1 Porvoo ja sen paikallislehdet 1920-luvulla	48
4.2 Museo taiteilijan henkilömuistomerkkinä	50
4.3 Museo henkisyiden paikkana	58
4.4 Museo paikallisidentiteetin rakentajana	65
5. Päätäntö	70
Lähteet	74
Kuvaliite	80

1. Johdanto

Porvoon museon yhteyteen avattiin 17.5.1925 Ville Vallgrenin Museo.¹ Tämä omassa rakennuksessaan toiminut erillinen osasto oli omistettu kuvanveistäjä Ville Vallgrenin (1855-1940) tuotannolle. Museo perustettiin Porvoon vanhan kaupungin Museotorin laidalla sijaitsevaan, 1760-luvulla rakennettuun kauppiastaloon. Rakennus sijoittuu kulmittain kaupungin vanhaan raatihuoneeseen, jossa 1800-luvun lopussa perustettu Porvoon museo sijaitsee. Ville Vallgrenin Museon alkuperäinen pysyvä näyttely suunniteltiin rakennuksen alakerran kolmeen huoneeseen: museon sisäänkäynnin eteissaliin, suureen saliin ja kappeliin. Museon näyttely oli suunniteltu teemoitellusti: eteissaliin ja suureen saliin oli valittu Vallgrenin tuotannon profaanimmat teokset, kappelissa taas olivat uskonnollis-sävytteiset teokset. Museon näyttely esitteli Vallgrenin tuotantoa aina 1870-luvulta museon perustamisvuonna 1925 valmistuneisiin veistoksiin.

Tutkimukseni jakautuu kahteen osaan. Ensin haluan tutkia tarkemmin museon rakennusta, näyttelyä, teoksia ja perustamisprosessia. Haluan myös selvittää miten ne liittyvät laajemmin historiallisiin, ja erityisesti oman aikansa konteksteihin. Taustalla vaikuttaneita konteksteja ovat muun muassa aikakauden (museo-)arkkitehtuuri, museoiden näyttelysuunnittelu ja kuvanveisto. Tilan luomien puitteiden lisäksi myös suunnittelusta vastaavilla ihmisillä on merkitystä siihen, millaiseksi näyttelytila muodostuu. Ville Vallgrenin Museon suunnittelivat yhdessä Ville Vallgren ja Porvoon museon intendentti, taidemaalari Evert Roos (1876–1933). Kattavaa tutkimusta Evert Roosin elämästä ja tuotannosta ei ole vielä tehty. Tässä tutkimuksessa keskityn Roosin kohdalla seikkoihin, jotka ovat voineet vaikuttaa hänen lähtökohtiinsa Ville Vallgrenin Museon suunnittelussa.

Toiseksi olen halunnut myös käsitellä merkityksiä, joita Ville Vallgrenin Museolle on annettu sen perustamisaikana. Tutkimastani aineistosta nostan esille kolme tekijää, joiden kautta Ville Vallgrenin Museon merkitys on

¹Vuodesta 1954 Edelfelt-Vallgren museo. Museon suomenkielinen nimi on peräisin *Suomen Kuvalehden* numerosta 22/1925, artikkelista Juhlapäivä Porvoossa. Ruotsiksi museota on kutsuttu nimillä Ville Vallgrens skulpturmuseum tai Museum Ville Vallgren.

muodostunut: museo taiteilijan muistomerkkinä, museo henkisyiden paikkana ja museo paikallisidentiteetin rakentajana. Miten nämä merkitykset ilmenevät museotilassa ja museota käsittelevissä teksteissä?

Ville Vallgren tunnetaan varmasti parhaiten Helsingin *Havis Amanda* (*Merenneito*) – suihkukaivosta (1908). Vallgrenin tuotantoon kuuluu myös muita julkisia veistoksia, mutta suurin osa hänen teoksistaan on pienoisteoksia. Carl Wilhelm Wallgren (myöh. Ville Vallgren) syntyi Porvoossa 1855. Vallgrenin isä toimi kaupunginlääkärinä. Ville Vallgren opiskeli arkkitehtuuria Polyteknisessä opistossa Helsingissä 1872–1877. Syksyllä 1877 hän muutti Pariisiin opiskelemaan kuvanveistoa. Vallgren opiskeli École des Beaux-Arts -koulussa vuosina 1878-1880. Vuonna 1882 hän avioitui ruotsalaisen puunkaivertaja Antoinette Råströmin (1858-1911) kanssa. Vallgren tutustui 1880-luvun lopussa toimittaja Gabriel Honotaux'hon, josta tuli myöhemmin Ranskan ulkoministeri. Honotaux oli vaikutusvaltainen myös taidetta koskevissa kysymyksissä ja edisti Vallgrenin uraa 1890-luvulla kirjoittamalla hänestä lehtiin ja esittelemällä hänet mahdollisille ostajille. Vallgren otti Ranskan kansalaisuuden vuonna 1902.

Ville Vallgren osallistui Ranskan vuosinaan myös useisiin kansainvälisiin näyttelyihin: esimerkiksi 1890-luvulla *Rose+Croix* ja Secessionin näyttelyihin sekä Pariisin maailmannäyttelyyn 1900. Vuonna 1908 *Havis Amanda* – suihkukaivo paljastettiin Helsingissä. Suihkukaivo herätti paljon keskustelua sen ajan suomalaisessa lehdistössä. Vallgrenin puoliso Antoinette kuoli vuonna 1911. Samana vuonna Ville Vallgren avioitui uudelleen ranskalaisen oopperalaulaja ja taidemaalari Madeleine Imbert-Rohanin (1885-1962) kanssa sekä kääntyi katoliseksi. Vallgren jätti toisen vaimonsa 1913 ja muutti takaisin Suomeen. Suomeen paluunsa jälkeen Ville Vallgren asettui asumaan kuvanveistäjä Viivi Paarmion (Flora Palander, 1867-1952) luokse Espoon Leppävaaraan. Ville Vallgren ja Viivi Paarmio avioituvat vuonna 1917. Vallgren toimi Suomen kuvanveistäjäliiton

puheenjohtajana ensimmäisen kerran 1913–1918. Vallgrenille myönnettiin professorin arvonimi vuonna 1918 ja 1919 valtion elinikäinen eläke.²

Vallgren alkoi Suomeen paluunsa jälkeen toimia aktiivisesti löytääkseen paikkansa suomalaisessa taidekentässä. Ville ja Viivi Vallgren muuttivat vuonna 1919 Pariisiin, jossa he oleskelivat pitempiä aikoja 1920-luvun alussa Leppävaaran lisäksi. Aktiivisen taiteilijantyön ohella Vallgren kirjoitti lehtiin ja piti esitelmiä. 1920-luvulla Ville Vallgren myös julkaisi kirjat *Guldranden* (1920) ja *Wille-Gubbens Matkatekes* (1921)³ Vallgren toimi 1920-luvulla Suomen Taideakatemian hallituksessa, ja toisen kerran Suomen kuvanveistäjäliiton puheenjohtajana. Vuonna 1924 hän perusti Terra-Cotta-seuran, joka järjesti useampia näyttelyitä. Ville Vallgrenin toteuttama *Albert Edelfeltin muistopatsas* paljastettiin Ateneumin puistikossa 1927. Ville Vallgren oli myös aktiivinen näyttelyiden suhteen; 1920-luvulla hän osallistui vuosittain yhdestä kolmeen näyttelyyn. Ulkomailla hänen taidettaan oli esillä vuonna 1925 Italiassa Dekoratiivisen taiteen näyttelyssä sekä vuonna 1929 Suomen nykytaidetta esittelevässä näyttelyssä Tukholmassa ja Oslossa. 1930-luvulla Vallgren jatkoi edelleen aktiivista osallistumistaan näyttelyihin. Ville Vallgren kuoli Helsingissä 1940 ja hänet on haudattu Porvooseen.⁴

2. Tutkimusmenetelmät ja tutkimusaineisto

"Tilan käyttöämme ja havaintojamme siitä määrittävät yhteisölliset ja historialliset sopimukset ja käytännöt. Tilan merkityksen muodostuminen on monikerroksinen prosessi ulottuen kielellisistä ei-kielellisiin ja henkilökohtaisista yhteisiin, kulttuurisesti jaettuihin tasoihin. Tilan merkitykset muotoutuvat rakennuksen, suunnittelijoiden, käyttäjien sekä menneen ja nykyisen historiallisen kontekstin vuoropuheluna. Rakennettu tila on ymmärrettävissä yhtäältä tekojen, käytäntöjen ja merkitysten

² Ahtola-Moorhouse, 2003b, 54-72.

³ Julkaistu suomeksi 1994 nimellä *Pariisin Villen ruokasaarna*, 2. p. 2001.

⁴ Ahtola-Moorhouse, 2003b, 72-78. Isomäki, 2003, 147-148.

lähtökohtana ja toisaalta niiden aikaansaannoksena. Samalla se on toiminnan keskus."⁵ Nämä taidehistorioitsija Kirsi Saarikankaan määritelmät tilasta toimivat lähtökohtana omalle tutkimukselleni Ville Vallgrenin Museosta ja sen näyttelystä. Pysin ottamaan huomioon mahdollisimman monia eri konteksteja ja tasoja, jotka ovat vaikuttaneet museoon, sen syntyyn ja ulkomuotoon.

Kontekstilähtöisen tutkimuksen keskeinen kehittäjä on taidehistorioitsija Erwin Panofsky (1892-1968). Hänen ikonologinen tutkimusmenetelmänsä oli erityisen suosittu 1950- ja 1960-luvulla, ja useimmat kontekstin merkitystä korostavat tutkimukset pohjautuvat ainakin jollain tasolla ikonologiseen tutkimukseen.⁶

Ikonologinen tulkintamalli muodostuu kolmesta tasosta; esi-ikonografisesta kuvauksesta, ikonografisesta analyysistä ja ikonologisesta tulkinnasta, jotka tutkimusprosessissa yhdistyvät toisistaan erottamattomaksi kokonaisuudeksi. Esi-ikonografinen kuvaus sisältää tutkimuskohteen fyysisten ja ilmaisevien piirteiden, kuten henkilöiden ilmeiden ja eleiden, kuvauksen. Ikonografinen analyysi taas tarkoittaa tiettyjen kulttuuristen aihetyyppien tunnistamista – siinä tapauksessa, jos taideteoksessa on olemassa ikonografinen taso. Ikonologinen tulkinta tarkoittaa taas näiden piirteiden ja muualta kerättyjen lähteiden perusteella luotua synteisiä teoksen sijoittumisesta tiettyyn kulttuuriseen kontekstiin. Taideteosten tutkimuksessa kirjalliset lähteet ovat hyvin tärkeitä. Panofskyn mukaan taideteokset ovat ”oireita” syntykulttuuristaan, tuoden näkyväksi siihen sisältyvät, tai sen taustalla vaikuttavat, sisäiset merkitykset aihetyyppien ja tyylien kautta.⁷

Panofskyn tutkimusmenetelmää on myös arvosteltu nykytutkimuksen piirissä. Ikonologista menetelmää on pidetty liian yhtenäistävänä; aikakauteen ja taiteilijaan sisältyviä ristiriitaisuuksia ja vastakohtia ei synny, vaan aikakautta käsitellään yhdenmukaisena epookkina ja taiteilijaa

⁵ Saarikangas, 1998, 247.

⁶ Palin, 1998, 118-119.

⁷ Panofsky, 1955, 20-40. Ks. myös Palin, 1998, 119-120.

sisäistä intuitiotaan ja ulkoapäin annettuja tavoitteita täydellisesti toteuttavana. Nykyinen postmoderni tutkimus ei torju ristiriitaisuuksia, vaan näkee tutkimuskohteensa monitahoisempina ilmiöinä. Panofsky myös koki tutkijan subjektiivisuuden ongelmalliseksi, ja halusi torjua tutkijan omat tavoitteet ja lähtökohdat tutkimuksen teossa.⁸ Nykytutkimuksesta erityisesti jälkistrukturalistinen ajattelu juuri korostaa tiedon subjektiivisuutta.⁹ Lisäksi Panofskyn ikonologista tutkimusta on kritisoitu tekstien korostamisesta; taideteokset ja rakennukset, joita tutkitaan, jäävät toissijaisiksi tutkimuskohteiksi.¹⁰

Tutkimuksen osiossa 3. *Ville Vallgrenin Museo: konteksti, tila ja kokoelma* sovellan Panofskyn ikonologista menetelmää nykytutkimuksen lähtökohdista. Tässä osassa kerron ensin Suomen kuvanveiston tilanteesta 1920-luvulla. Käsittelen tätä aihetta Erkki Anttonen nelikenttä-mallin kautta, jonka hän on kehittänyt maailmansotien välisen suomalaisen grafiikan ja siihen liittyvän problematiikan selvittämiseksi. Anttonen purkaa ajatusta siitä, että kansallisena mielletty taide edustaisi automaattisesti ei-modernia taidetta, ja taas moderni taide on aina kansainvälistä. Kyseessä on paljon monitahoisempi kysymys. Myös Liisa Lindgren on kiinnittänyt huomiota tähän asiaan sotien välisen ajan kuvanveiston kohdalla. Tämän jälkeen kerron tarkemmin Suomen museokentästä 1920-luvulla, ja sen ajankohtaisista kysymyksistä. Nämä kappaleet luovat taustan Ville Vallgrenin museon ja sen teosten tarkemmalle käsittelylle.

Osiossa 3. käyn myös tarkemmin läpi museon perustamisen vaiheita ja museon avajaisia eri lähteiden pohjalta. Seuraavaksi kerron Ville Vallgrenin Museon tilasta: kuvailen tarkemmin museon rakennusta ja näyttelytiloja, sekä tutkin miten museon tilat suhteutuvat ajan näyttelysuunnitteluun ja arkkitehtuuriin. Museon kokoelmaa käsittelen kuvaamalla sen sisältöä ja sijoittelua museossa. Koska museon kokoelma on painottunut Vallgrenin myöhäistuotantoon 1910- ja 1920-luvuille, tutkin tarkemmin Vallgrenin myöhäistuotannon piirteitä ja suhdetta ajan muuhun kuvanveistoon.

⁸ Palin, 1998, 122-123.

⁹ Jälkistrukturalismi. Menetelmäpolkuja humanisteille [www-sivut](#).

¹⁰ Palin, 1998, 122. Saarikangas, 1998, 252.

Tarkemman analyysin kohteeksi olen valinnut museon teoksista *Maaäiti-* nimisen teoksen (*Moder Jorden*, 25-24:51), ja siihen liittyvät piirteet. Vaikka käsittelen museon tiloja ja kokoelmaa erillisissä osioissa, pyrin kuitenkin huomioimaan, että ne ovat muodostaneet yhdessä näyttelyn kokonaisuuden. Lopuksi käsittelen intendentti Evert Roosia, sekä pohdin hänen vaikutustaan museon suunnitteluun.

Tutkimukseni toisena tavoitteena on tutkia museoon liitettyjä merkityksiä. Merkitykset nähdään usein kielellisesti rakentuneina. Tämä tarkoittaa, että merkitykset eivät ole sellaisenaan olemassa, vaan ne tuotetaan kielellisesti sosiaalisessa ja kulttuurisessa vuorovaikutuksessa.¹¹ Tavoittaakseni nämä museon aikalaismerkitykset olen päätenyt tutkimaan museon perustamisaikana siitä kirjoitettuja ja sitä sivuavia tekstejä, erityisesti sanomalehtiartikkeleja, diskurssitutkimuksen menetelmällä. Tässä olen hyödyntänyt tarkemmin lingvistikko Norman Faircloughn kriittisen diskurssianalyysin menetelmää.

Kriittinen diskurssianalyysi lähtee olettamuksesta, että joukkotiedotusvälineillä on kyky vaikuttaa tietoon, uskomuksiin, arvoihin, sosiaalisiin suhteisiin ja asioiden merkittävyyteen sen avulla, miten asiat esitetään. Joukkotiedotusvälineillä ja yhteiskunnan valtasuhteiden välillä on myös olemassa vuorovaikutus. Mediatutkimuksen piirissä on puhuttu ideologioista näiden kysymysten kohdalla. Ideologiat tulevat ilmi tekstin epäsuorina alkuoletuksina. Tekstien ideologinen lataus vaihtelee aina tapauskohtaisesti. Diskurssilla Fairclough tarkoittaa niin varsinaista vuorovaikutustilannetta, kuin jälkistrukturalistisen teorian konstruktiota todellisuudesta, eli "luonnollisena" koetun todellisuuden rakennettua luonnetta. Faircloughn diskurssianalyysin viitekehys muodostuu kolmesta alueesta; itse tekstistä, diskurssikäytännöstä ja sosiokulttuurisesta käytännöstä, jonka sisällä teksti ja diskurssikäytäntö toimivat. Sosiokulttuurinen käytäntö on sosiaalinen ja kulttuurinen yhteys, jonka osa viestintätapahtuma on. Diskurssikäytännöllä tarkoitetaan tapoja tuottaa ja

¹¹ Ilmiöiden kielellisen rakentumisen ymmärtäminen. Menetelmäpolkuja humanisteille
www-sivut.

kuluttaa tekstejä ja se muodostaa kytköksen tekstin ja sosiokulttuurisen käytännön välille. Diskurssianalyysillä pyritään jäljittämään tekstien, diskurssikäytäntöjen ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välisiä yhteyksiä.¹²

Diskurssitutkimusta hyödynnän tutkimuksessani osiossa 4. *Ville Vallgrenin Museolle annetut merkitykset*. Aluksi luon katsauksen 1920-luvun Porvooseen, ja selvitän millaiseen ympäristöön lehtien lukijakunta sijoittuu. Aion myös selvittää, millaisia ideologioita tutkimani paikallislehdet ovat edustaneet. Olen tutkimuksessani päätenyt kolmeen merkitysten teemaan, joita Ville Vallgrenin Museolle on annettu. Ensiksi museolla on ollut merkityksensä Ville Vallgrenille luotuna muistomerkkinä. Pohdin myös tämän kautta Vallgrenin asemaa Suomessa 1920-luvulla. Tämän lisäksi käsittelen taiteilijoiden omiin museoihin liittyvää problematiikkaa, ja kerron mahdollisista taiteilijamuseoesikuvista, joita Ville Vallgrenin Museolla on ollut.

Toiseksi tutkin, miten museo on koettu tutkimieni tekstien perusteella henkisyyden paikkana. Kerron myös laajemmin Ville Vallgrenin suhteesta henkisyyteen ja uskontoon, sekä henkisyydestä, joka oli tyypillistä kulttuuripiireissä maailmansotien välisenä aikana. Tämän lisäksi käsittelen museorakennuksiin liitettyä arvokkuuden ja pyhyiden kokemusta.

Kolmanneksi merkitykseksi tutkimistani teksteistä nousee paikallisen identiteetin vahvistaminen. Tässä paikallisidentiteetillä tarkoitetaan porvoolaisuutta. Tutkin eri tapoja, joilla sanomalehdet ovat tätä pyrkineet vahvistamaan. Selvitän myös, miten eri kieliryhmiä edustavat paikallislehdet eroavat toisistaan suhtautumisessaan Ville Vallgrenin Museoon. Lisäksi tutkin, miten paikallista merkitystä on pyritty vahvistamaan myös museon arkkitehtuurin avulla.

Aikaisempia taidehistorian pro gradu-tutkimuksia Ville Vallgrenista on tehty kaksi, Vernerin Vesterdahlin *Ville Vallgren: vuosisadan lopun tulkitsija* (1939) ja Marja Supisen *Vapaat veistokset ja dekoratiiviset reliefit Ville Vallgrenin 1880-luvun tuotannossa* (1970). Vesterdahlin tutkimus on läpileikkaus

¹² Fairclough, 1997, 10-80.

Vallgrenin elämästä ja tuotannosta, Supisen tutkimus taas keskittyy Vallgrenin varhaistuotantoon. Vaikka pro gradu-tutkimuksia tai väitöskirjoja Ville Vallgrenista ei ole tehty enempää, Vallgrenia ja hänen teoksiaan on kuitenkin käsitelty vielä 2000-luvulla eri julkaisuissa. Esimerkiksi Harri Kalha on kirjassaan *Tapaus Havis Amanda: siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa* (2008) tutkinut Havis Amandasta käytyä lehtikirjoittelua diskurssitutkimuksen avulla.

Tutkimuksessani olen hyödyntänyt erityisesti Liisa Lindgrenin tutkimuksia Suomen maailmansotien välisen ajan kuvanveistosta ja Ville Vallgrenista. Lisäksi Leena Ahtola-Moorhousen kirjoittama yleisesittely ajan kuvanveistosta teoksessa *Ars Suomen Taide 5* (1990), kuin myös hänen yhdessä Selma Greenin kanssa toimittamansa Ateneumin näyttelyluettelo *Ville Vallgren 1855-1940* (2003) on luonut taustaa tutkimuksen teolle. Tämän ajan ulkomaiseen kuvanveistoon ja sen keskeisiin kysymyksiin perehtymisessä olen hyödyntänyt Penelope Curtisin teosta *Sculpture 1900-1945: after Rodin* (1999) sekä hänen artikkeliaan kirjassa *Sculpture and the pursuit of a modern ideal in Britain, c. 1880-1930* (2004). Museoarkkitehtuurin kohdalla Suomen tilanteeseen olen perehtynyt Marja-Liisa Rönkön väitöskirjan *Louvren ja Louisianan perilliset: Suomalainen taidemuseo* (1999) avulla, joka sivuaa myös varhaisempaa näyttelysuunnittelua. Museonäyttelyiden suunnittelun historiasta ja sen taustalla vaikuttaneista periaatteista olen saanut tietoa Charlotte Klonkin teoksesta *Spaces of experience – Art gallery Interiors from 1800 to 2000* (2009) ja Victoria Newhousen kirjasta *Towards a new museum* (1998).

Keskeisen tutkimusaineiston muodostavat lehtiartikkelit, joita museosta kirjoitettiin sen perustamisvuonna 1925. Eniten näitä artikkeleja julkaistiin Porvoon paikallisissa sanomalehdissä, ruotsinkielisessä *Borgåbladetissa* ja suomenkielisessä *Uusimaassa*. *Borgåbladetissa* ilmestyi vuonna 1925 13 museoon liittyvää artikkelia. Lisäksi lehti julkaisi erillispainoksen *Ville Vallgren och hans museum*, jonka sisältö on kuvitusta myöten samanlainen kuin *Borgåbladetissa* 16.5.1925 julkaistu artikkeli. *Uusimaa*-lehdessä

julkaistiin 6 artikkelia. Olen täydentänyt tutkimusaineistoa näiden lehtien vuosikertojen lisäksi aikakauslehdissä ilmestyneillä artikkeleilla. Museon näyttelyluettelo *Museum Ville Vallgren* sen perustamisvuodelta on myös toiminut apunani tutkimuksen teossa, samoin Porvoon museon arkistossa oleva arkisto-aineisto. Tekstilähteiden lisäksi olen käyttänyt valokuvia sekä tutustunut paikan päällä museon tiloihin ja Vallgrenin teoksiin. Täytyy tosin huomioida, ettei Ville Vallgrenin Museon alkuperäistä näyttelyä ole enää sellaisenaan olemassa. Museon teosten sijoittelu muuttui jo sen olemassaolon aikana, ja lopullisesti museo lakkautettiin 2006.¹³ Kuvia museon alkuperäisestä näyttelystä olen löytänyt Porvoon museon arkiston lisäksi *Suomen Kuvalehden* numerossa 22/1925 ilmestyneestä kuva-artikkelista *Juhlapäivä Porvoossa*, joiden pohjalta olen laatinut kuvauksen museon näyttelytiloista.

3. Taidemuseo: konteksti, tila ja kokoelma

3.1 Suomen kuvanveisto 1920-luvulla

Erkki Anttonen on tutkinut väitöskirjassaan *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* maailmansotien välisen ajan kansallisen taiteen ongelmaa. Kansallisen taiteen suhdetta moderniin ei ole juuri pohdittu, vaan maailmansotien välisen ajan taide on yleensä tulkittu kansallisten merkitysten kautta. Vaikka Anttonen keskittyy omassa tutkimuksessaan näihin kysymyksiin grafiikan ja maalaustaiteen kohdalla, voidaan niitä soveltaa myös ajan kuvanveistoon. Anttonen mukaan kansallisen taiteen problematiikkaa on mahdollista tarkastella teoskohtaisesti teosten tyylipiirteiden ja aihepiirien kautta. Anttonen huomauttaa, että käsitteet ”kansallinen taide” ja ”modernistinen/moderni” taide eivät ole suoraan rinnasteisia, vaikka ne usein liittyvät yhteen. ”Kansallinen taide” liittyy pitkälti taiteen ulkopuolelta tulleisiin ideologioihin

¹³ Tällä hetkellä Ville Vallgrenin teoksia on esillä Porvoon museon näyttelytiloissa raatihuoneessa. Ville Vallgrenin Museon rakennuksessa toimii nykyään Holmin kauppiastalomuseo. Museon lakkauttamisen taustalla vaikuttivat muun muassa suunnitelmat erillisen taidemuseon perustamisesta Porvooseen.

asenteisiin, jotka taiteilija voi omaksua tai hylätä. ”Modernistinen taide” taas viittaa enemmän taiteen sisäiseen kehityskulkuun ja tietyssä kulttuurihistoriallisessa tilanteessa omaksuttuihin taiteellisiin pyrkimyksiin. Taideteoksen tasolla se merkitsee ennen kaikkea tiettyjen formalististen piirteiden omaksumista. Kansallisen taiteen vastakohtana voidaan pitää ”kansainvälistä taidetta”, jossa kiinnostus kohdistui yhteiseen eurooppalaiseen tai länsimaiseen kulttuuriperintöön ja taiteen universaaleina pidettyihin lainalaisuuksiin. ”Modernistinen taide” taas pyrkii erottumaan sitä edeltäneistä ilmaisukeinoista ja suuntauksista, joiden tavoitteena oli ulkopuolisen todellisuuden siirtäminen sellaisenaan kuvalliseen muotoon. Modernististen taiteilijoiden kannalta tämä tarkoitti etäisyyttä realistiseen traditioon pohjautuvasta esitystavasta.

Tämän mallin pohjalta Anttonen on luonut nelikentän, joka muodostuu kansainvälisestä taiteesta ja kansallisesta taiteesta sekä modernistisesta taiteesta ja sitä edeltäneestä (realistisesta) taiteesta. Jo 1900-luvun alun aikalaiskirjoituksissa, mutta myös myöhemmissä tutkimuksissa, kansainvälinen ja modernistinen taide on liitetty käsitteinä yhteen. Vastaavasti kansallinen taide on ainakin 1900-luvun alkupuolen taidetta käsittelevissä teksteissä liitetty vanhahtavaan, realistista tai klassistista perinnettä edustavaan taiteeseen. Anttonen mukaan nelikenttä myös mahdollistaa toisenlaiset tulkinnat: kansallinen taide voi olla myös modernistista. Samoin kansainvälisyys ja modernismia edeltänyt ja sen rinnalla jatkunut realistis-klassistinen traditio voivat esiintyä osana samaa suuntausta.¹⁴

Tämän nelikentän kautta voidaan lähestyä myös suomalaista 1920-luvun kuvanveistoa ja löytää erilaisia näkökulmia. Suomen itsenäistymisen ja erityisesti sen jälkeen käyty sisällissota loivat runsaasti työtilaisuuksia suomalaisille kuvanveistäjille 1920-luvulla. Kuvanveiston kautta voitiin luoda kansallista identiteettiä ja valkoisen voittajapuolen vahvistaa omaa asemaansa hallitsevana ryhmänä. Julkisten muistomerkkien ja sankaripatsaiden kytkeytyminen politiikkaan ja vallan kysymyksiin teki

¹⁴ Anttonen, 2006, 7-8.

kuvanveistosta kansallisesti merkittävän taidemuodon sotien välisenä aikana. Muistomerkkien myötä kuvanveisto myös levisi aikaisempaa useammalle paikkakunnalle, valkoisten muistomerkit kun olivat usein ensimmäisiä paikallisia julkisia veistoksia.¹⁵ Veistosten tyyli oli 1920-luvulla omaksuttu klassisesta antiikin kuvanveistosta, ja suomalaisuus nähtiin antiikin Kreikan kulttuurin perinteen jatkajana, läntisenä etuvartiona itää vastaan.¹⁶ Varsinaiseksi viralliseksi kansalliseksi kuvanveistäjäksi nousi Wäinö Aaltonen (1894-1966), joka sai toteuttaa huomattavan osan julkisista veistoksista. Suomessa Aaltosen taiteen koettiin edustavan kansallista aitoutta, kansanomaisuutta ja kuvanveiston uusia ihanteita. Aikalaistulkinnat Aaltosen taiteesta ovat kuitenkin hyvin lähellä ajan eurooppalaista taidepuhetta.¹⁷

Wäinö Aaltosen lisäksi Suomessa vaikutti myös muita kuvanveistäjiä. Kuvanveistäjät olivat järjestäytyneet jo vuonna 1910 perustetun Suomen kuvanveistäjäliiton alle ajamaan kuvanveistäjien asemaa ja edistämään kuvanveistoa Suomessa. Vanhemman polven taiteilijoista uraansa jatkoi Ville Vallgrenin lisäksi maailmansotien välisenä aikana Emil Wikström (1864-1942), jonka oppilaita monet ajan kuvanveistäjät olivat. Muita maailmansotien välisenä aikana julkisia veistoksia, hautamuistomerkkejä ja rakennuksiin liitettyjä veistoksia tehneitä kuvanveistäjiä olivat muun muassa Evert Porila (1886-1941), Viktor Jansson (1886-1958) ja Gunnar Finne (1886-1952). 1920-luvulla erityisesti arkkitehtuuriin liitetty kuvanveisto synnytti oman eriytyneen ammattiryhmänsä. Taideteollisuuskoulussa 1902 alkaneen arkkitehti Armas Lindgrenin opetustyön myötä hänen oppilainaan olleet kuvanveistäjät lähestyivät kuvanveistoa uudesta näkökulmasta, taideteollisuudesta ja koristetaiteesta. Tässä oli ero aikaisempaan, klassisen kuvanveistäjän koulutuksen saaneeseen sukupolveen. Vuonna 1911 nämä koristeveistäjät perustivat yhdessä muiden käsityöläisten kanssa koristetaiteilijain liitto Ornamon. Useat Ornamon jäsenet liittyivät myöhemmin myös Suomen

¹⁵ Lindgren, 2000, 194.

¹⁶ Ahtola-Moorhouse, 1990, 251.

¹⁷ Lindgren, 2000, 118.

kuvanveistäjäliittoon. Vaikka alojen eriytymistä siis tapahtui, niin rajat olivat edelleen liukuvat eri ryhmien välillä. Funktionalismin myötä rakennusten veistoskoristeluun liittyvät tehtävät vähenivät. Uutena aiheena kuvanveiston piirissä yleistyivät eläinveistokset, joista tunnettuja ovat erityisesti Emil Cedercreutz (1879-1949) ja Jussi Mäntynen (1886-1978).¹⁸ Naiskuvanveistäjistä voidaan mainita Ville Vallgrenin puoliso Viivi Vallgren ja mitalitaiteilija Gerda Qvist (1883-1957).

Maailmansotien välisen ajan kuvanveistoa voi lähestyä sen pyrkimyksestä erottautua vuosisadan vaihteen kuvanveistosta. 1800-luvun lopussa kuvanveistosta oli muodostunut kansainvälisesti lähes teollista toimintaa; kansallisia muistomerkkejä, hautamonumentteja sekä myös pienoiveistoksia valmistui valtavat määrät. Kuvanveistäjien koulutus tapahtui akateemisten periaatteiden mukaisesti, ja veistosten siirtäminen marmoriin sekä valamisen pronssiin olivat useimmiten erillisten käsityöläisten tehtäviä. Veistosten aiheet oli usein esitetty monimutkaisten kuvaohjelmien kautta, ja teosten tyyllissä suosittiin pikkutarkkaa yksityiskohtien esittämistä ja koristeellista runsautta.¹⁹

1910–1920-lukujen taitteessa näitä käytäntöjä alettiin vastustaa. Veistosten aiheet ja sommittelu yksinkertaistuivat, ja uusi tyyllinen ankaruus ja raskaus koettiin paluuna klassisiin arvoihin. Myös kuvanveistäjien kohdalla ihanteet muuttuivat: alettiin arvostaa teosten tekemistä alusta loppuun saakka itsenäisesti. Samoin kuvanveistäjien itseoppineisuutta ja lähes mystistä, luonnonläheistä ja käsityömäistä suhdetta aiheen ja materiaalien käsittelyyn korostettiin akateemisten konventioiden sijasta. Myös kuvanveiston materiaaleissa haluttiin uudistua: marmorin ja pronssin sijasta alettiin suosia puuta ja kotimaisia kivilajeja. Suoran työstön (*taille directe*) tekniikasta tuli ihanne, joka oli vakiinnuttanut asemansa eurooppalaisessa kuvanveistossa 1920-luvulle mennessä. Tämä

¹⁸ Ahtola-Moorhouse, 1990, 252-253. Nummelin, 1998, 279-288.

¹⁹ Lindgren, 2000, 116-117.

käsityömäinen lähestymistapa koettiin esteettis-eettisenä ideaalina ja paluuna kuvanveiston aidoille juurille.²⁰

Suora työstö tarkoittaa käytännössä sitä, että kuvanveistäjä tekee veistoksensa itse alusta loppuun, ilman että sen tekemiseen käytetään muita apuvoimia. Periaatteet vaikuttivat myös materiaalivalintoihin; ihanteellisena nähtiin veistettäviin materiaaleihin, puuhun ja kiveen, liittyvä vaativuus, sillä näitä materiaaleja ei pystynyt muokkaamaan ja uudelleen muokkaamaan samalla tavalla kuin muovailtavia materiaaleja, kuten savea.²¹

Täytyy tosin huomioda, että kuvanveistäjät usein sovelsivat suoran työstön periaatteita; vanhoista työtavoista ja käytännöistä ei täysin luovuttu, vaikka näin saatettiin julkisessa keskustelussa antaa ymmärtää. Suomeen suoran työstön periaatteet tulivat ensimmäisen maailmansodan aikana, kun useat kuvanveistäjistä palasivat takaisin ulkomailta. Suomessa perinteisten kuvanveiston materiaalien puute vaikutti myös siihen, että uudet materiaalit oli helpompi ottaa käyttöön. Kotimaisten materiaalien, puun ja graniitin, käyttö vaikutti osaltaan siihen, että veistokset miellettiin kansallisena taiteena. Toisaalta myös Ranskassa taillen directe-periaatteisiin liittyi 1920-luvulla kansallinen painotus.²²

Suora työstö myös muovasi veistosten muotokieltä uuteen, raskaampaan ja tyyllisesti modernimpaan suuntaan. Suoran työstön myötä kuvanveiston ihanteiksi nousivat Michelangelon ”nonfinito” ja keskeneräiset työt, egyptiläinen, assyrialainen, arkaainen kreikkalainen, keskiaikainen ja primitiivinen kuvanveisto. Toisin sanoen selkeitä muotoja edustavat historialliset tyyliin toimivat innoittajina ajan kuvanveistolle. Raskaus ja selkeys olivat siis toisaalta tyylikeino, toisaalta materiaalivalinnan sanelemaa, toisaalta historiallisia ja kansallisia arvoja kuvastavaa mutta samalla myös kansainvälisestä modernista kuvanveistosta omaksuttua. Ranskassa keskeisiä kuvanveistäjiä 1910-luvulta eteenpäin olivat

²⁰ Lindgren, 2000, 116.

²¹ Curtis, 1999, 73-77.

²² Lindgren, 2000, 118-119.

suomalaistenkin ihailemat Aristide Maillol (1861-1944), Antoine Bourdelle (1861-1929) ja Joseph Bernard (1866-1931). Myös avantgardistista kuvanveistoa edustanut Constantin Brancusi (1876-1957) hyödynsi kotimaansa kansanomaisen veistotaiteen muotokieltä. Eri puolilla Eurooppaa nostettiin esille itseoppineita kuvanveistäjiä.²³ Suomessa kansanomaista tyyliä edustivat Hannes Autereen (1888-1967) ja Albin Kaasisen (1892-1970) puuveistokset.²⁴

Penelope Curtis on tutkinut, miten veistosta tuli dominoiva tekniikka muovailuun verrattuna, ja samalla myös synonyymi suoralle työstämiselle ja modenille kuvanveistolle 1900-luvun alun Iso-Britannian kuvanveistossa. Curtisin mukaan savea käyttäneet kuvanveistäjät ovat jääneet myöhemmin veistäjien varjoon ajan kuvanveistoa käsiteltäessä. Nämä useat muovailua käyttäneet kuvanveistäjät pyrkivät usein kuvaamaan liikettä, kehon jännittymistä ja ulospäin suuntautuvia asentoja, jotka olivat vastakohta suoran työstön liikkumattomina kuvatuille hahmoille. Manner-Euroopassa, Ranskassa ja Saksassa moderni kuvanveisto ymmärrettiin myös perinteen tiedostamisena ja figuratiivisen kuvanveiston uudelleentulkintana, ei pelkästään vastareaktiona vanhalle.²⁵ Näin kuva toista maailmansotaa edeltäneen ajan kuvanveistosta ja sen lähtökohdista on laajempi kuin pelkästään suoran työstön ideaalien kautta muodostuva.

3.2 Suomen museokenttä 1920-luvulla

Museoiden lukumäärä 1920-luvulla vaihtelee lähteestä ja myös siitä, mikä lasketaan varsinaiseksi museoksi. Vuoteen 1920 mennessä Suomessa oli valtion museoiden, eli Ateneumin ja Kansallismuseon, lisäksi 25 museota. 1920-luvun kuluessa perustettiin vielä 8 museota lisää.²⁶ Marja-Liisa Rönkön tutkimusten mukaan varsinaisia taidemuseoita oli vuoteen 1920

²³ Lindgren, 2000, 116-119.

²⁴ Nummelin, 1998, 268.

²⁵ Curtis, 2004, 291-295.

²⁶ Kinanen, 2010, 62. alaviite 1; Kinanen, 2010, 352. Suomen museot – tietokannan mukaan museoita oli vuoteen 1920 mennessä perustettu 55 kpl, 1920-luvulla perustettuja 24 kpl. Suomen museohistoria, 2010, 400-401.

mennessä avattu 8, 1920-luvulla avattiin vielä Sinebryhoffin kokoelmat, 1930-luvulla Viipurin, Hiekan ja Aineen taidemuseot sekä Emil Cedercreutzin veistoskokoelma. Rönkkö ei mainitse luettelossaan Walter Runebergin veistoskokoelman avaamista 1921. Taidenäyttelytoiminnan kannalta tärkeä Helsingin taidehalli avattiin vuonna 1928.²⁷ Lisäksi 1923 perustettiin Suomen Museoliitto, jolla on ollut suuri merkitys Suomen museokentän muotoutumisessa. Paikallismuseoiden rahoitus oli vähäistä ja museoiden taloudellinen tilanne vaihteli paikkakunnasta ja museosta riippuen. Suurimmat museot saattoivat saada tukea kunnalta ja valtiolta, sekä mahdollisesti yksityisiltä lahjoittajilta. Museoala oli myös henkilöstömäärältään hyvin pieni ja useimpia museoita hoidettiin vapaaehtoisvoimin. Museonhoitajien koulutuksen parantamiseksi Museoliitto aloitti vuonna 1927 ajoittain järjestetyt museokurssit.²⁸

Museokentän jonkinasteisen organisoitumisen ja kasvun lisäksi sotien välisenä aikana keskeisenä aiheena oli taiteen eriyttäminen museoiden muusta toiminnasta omaksi alueekseen. Vuoden 1926 museopäivillä yhtenä keskustelunaiheena oli *Taidekokoelmien yhdistäminen ja säilyttäminen historiallisten museoiden yhteydessä*. Museopäivät ovat Suomen Museoliiton järjestämä yleiskokous ja foorumi museoalalla työskenteleville. Porvoon museon intendentti Evert Roos osallistui myös vuoden 1926 museopäiville.²⁹ Keskustelussa taidekokoelmien erottaminen historiallisesta kokoelmasta koettiin tärkeäksi; jos erillistä taidemuseota ei voitu perustaa, tulisi taidekokoelma sijoittaa omaksi osastokseen. Turun taidemuseon johtaja Axel Haartman totesi alustuksessaan, että taidekokoelmia tulisi arvioida sen mukaan, onko teoksilla historiallista vai taiteellista arvoa. Taiteellisesti merkittävät teokset tulisi sijoittaa taideosastolle tai deponoida taidemuseoon. Myös taiteeseen erikoistuneiden johtokuntien toivottiin ottavan vastuuta museoiden taidekokoelmista.³⁰

²⁷ Rönkkö, 1999, 328.

²⁸ Kinanen, 2010, 62.

²⁹ Toiset museopäivät Turussa 1926: Selonteko kokouspäivistä ja esitelmät, 1927, 6.

³⁰ Rönkkö, 1999, 77-78.

Taiteen autonominen asema ja ajatus taidemuseosta esteettisen kokemisen ympäristönä olivat jo näkyneet Ateneumissa arkkitehti Gustaf Strengellin intendenttikaudella 1914-1919. Hänen aikanaan yleisölle esillä olleet teokset oli valittu taiteellisten arvojen ja visuaalisen miellyttävyyden perusteella. Samoin näyttelysalien ripustusta väljennettiin ja seiniä maalattiin esteettisen vaikutelman luomiseksi. 1920-luvulla Ateneumissa kuitenkin palattiin takaisin perinteiseen taidehistorialliseen järjestykseen, joka korosti taiteen historiallista kehitystä ja muutoksia eri aikoina.³¹

Taidemuseopuolella myös paikallisuuden merkitys nousi esille aikaisempaa enemmän, kun lahjoittajien motiivit muuttuivat henkilökohtaisemmiksi. 1800-luvulla tavoitteena oli ollut kansallisgallerian luominen ja lahjoitukset oli tehty Ateneumiin. 1900-luvulla lahjoituksia alettiin tehdä myös muihin museoihin, sillä tekemällä lahjoitus kotiseudulle kokoelman painoarvosta tuli usein suurempi. Useilla paikkakunnilla ei ollut aikaisempia taidekokoelmia, jotka olisivat kilpailleet huomiosta ja merkittävydestä.³²

3.3 Museon perustaminen

Suomen museohistorian valossa Ville Vallgrenin Museon perustaminen kytkeytyy kumpaankin museoalan ajankohtaiseen teemaan, erillisten taidekokoelmien perustamiseen ja taidekokoelmien lahjoitusten paikallistumiseen. Kuten jo aikaisemmin on mainittu, Ville Vallgrenin Museo avattiin Porvoon kulttuurihistoriallisen museon rinnalle omaksi osastokseen. Porvoon museon perustaminen vuonna 1897 kytkeytyy tiiviisti kaupungin vanhan raatihuoneen suojeluun. Porvoon kaupunki muodostuu eri aikoina rakennetuista kaupunginosista. Vanha kaupunki, joka on nimensäkin perusteella kaupungin vanhinta osaa, oli asutettu alue jo keskiajalla. Uutta osaa, jossa nykyinen kaupungin keskusta sijaitsee, on alettu rakentaa 1840-luvulla. Vanhan kaupungin raatihuone muuttui tarpeettomaksi sen jälkeen, kun uuteen keskustaan rakennettiin kaupungintalo 1893. Porvoon vanhan

³¹ Rönkkö, 1999, 74-76.

³² Pettersson, 2010, 192.

kaupungin suojelun ja sen kulttuurihistoriallisen arvon tiedostamisen yhteydessä vanha raatihuone koettiin myös säilyttämisen arvoiseksi.³³

Raatihuoneen kulttuurihistoriallisessa museossa on ollut jonkin verran taidetta esillä ennen Ville Vallgrenin Museota. Vuonna 1902 raatihuoneen museoon avattiin taidehistoriallinen galleria. Tämän näyttelyn työt olivat taidemaalari Louis Sparren (1863-1964) hankkimia, opetuskäyttöön tarkoitettuja valokuvia, kipsejä ja pienoisjäljennöksiä tunnetuista taideteoksista. Albert Edelfeltin kuoltua vuonna 1905 museossa myös pyrittiin dokumentoimaan tämän Porvooseen liittyvän taiteilijan elämäntyötä. Intendentti Evert Roosin aloittaessa työnsä museossa 1919 tätä työtä tehostettiin, ja 1927 Ville Vallgrenin Museon yläkertaan avattiinkin Albert Edelfeltin teoksia esittelevät huoneet.³⁴ Ville Vallgren oli lahjoittanut Porvoon museolle 5 teostaan ennen varsinaista Ville Vallgrenin Museon perustamiseen liittynyttä suurta lahjoitusta.³⁵

Vuonna 1919 Porvoon museoyhdistyksen vuosikokouksessa aiheena oli uusien tilojen hankkiminen museolle. Raatihuoneen vieressä oleva rakennus oli tullut myyntiin, ja Porvoon museoyhdistys oli halukas hankkimaan sen itselleen, tosin rakennuksen ostohinta koettiin korkeaksi. Rakennuksen koettiin soveltuvan hyvin museokäyttöön, sillä se vastasi ikänsä ja rakennustyyhinsä puolesta vanhaa raatihuonetta. Lisäksi ajateltiin, että kaksikerroksisena se olisi riittävän tilava museokäyttöön.³⁶ Porvoon museoyhdistys osti tämän Holmin rakennuksen ja siihen kuuluvan tontin sivurakennuksineen 1919. Rakennuksen ostosumma oli 110 000 markkaa. Museon intendentti Evert Roos aloitti vakituisena työntekijänä Porvoon Museolla vuoden 1920 alusta.³⁷ Ville Vallgrenin Museon rakennus restauroitiin syksyn 1923 aikana. Sen ulkotilat valmistuivat syksyllä 1923, jolloin sen ulkomuoto oli palautettu tyylipuhtaammaksi 1700-luvun

³³ Tamminen, 1986, 3-5.

³⁴ Rönkkö, 1999, 150, 328.

³⁵ Segerstråle, 1925, 9.

³⁶ Med anledning av museiföreningens möte I morgon. Bbl 7.10.1919.

³⁷ Borgå museiföreningens årsmöte. Bbl 2.3.1920.

fasadiksi, josta myöhemmät, epäonnistuneina pidetyt muutokset oli poistettu.³⁸ Sisätilojen muutokset valmistuivat syksyn 1924 aikana.³⁹

Ville Vallgrenin Museon rakennus on mahdollisesti vanhin taidemuseokäytössä ollut rakennus Suomessa.⁴⁰ Museon tila on alun perin vuonna 1763 rakennettu kauppias Johan Holm vanhemman liiketila ja asunto. Porvoossa oli 1760 suurpalo joka tuhosi kokonaan kolme neljäsosaa kaupungin rakennuksista. Vanhan kaupungin eteläpuolinen osa, jossa myös Holmin talo sijaitsee, tuhoutui kokonaan. Palon jälkeen Holm rakennutti uuden tiilitalon vanhalle tontilleen. Rakennuksen alakerrassa olivat liiketilat ja yläkerrassa Holmin perheen asunto. Holm oli yksi kaupungin vauraimmista asukkaista, mikä myös näkyi rakennuksessa: iso tontti sijaitsee vanhan kaupungin torin varrella, kulmittain raatihuoneeseen nähden. Lisäksi talon kaksi kerrosta ja rakennusmateriaalit kertovat vauraudesta. Talon takana on rinnetontti ja useita puisia sivurakennuksia.⁴¹

Holmin kauppiastalon on suunnitellut tanskalainen linnoitusrakennusmestari Gotthard Flensburg (1723-1804). Hän tuli Suomeen 1750-luvun alussa Suomenlinnan ja Loviisan linnoitusten rakennustöihin. Flensburg toimi Porvoossa 1761-1765 välisenä aikana, suunnitellakseen uuden raatihuonerakennuksen palaneen puisen raatihuoneen tilalle. Hänen suunnittelemaansa kivitaloja on Holmin talon ja raatihuoneen lisäksi kaupungissa viisi. Holmin talo edustaa tyypillistä 1700-luvun kaupunkiarkkitehtuuria: kaksikerroksinen rakennus, jossa on ajalleen tyypillinen karoliininen pohjakaava. Rakennuksen alkuperäinen mansardikatto on muutettu jossain vaiheessa satulakatoksi. Talon alkuperäinen keltainen väri oli myös ajalleen tyypillinen. Julkisivun leveä holkkilista on todennäköisesti Flensburgin suunnittelema. Rakennuksessa on myös saattanut olla muita maalaamalla tehtyjä jäsentelyjä.⁴²

³⁸ Wahlroos, 1930, 95.

³⁹ Vallgren, Viivi, 1949, 256-257.

⁴⁰ Rönkkö, 1999, 166.

⁴¹ Museorakennukset. Porvoon museon www-sivut.

⁴² Kärki, 1986, 34-40.

Holmien jälkeen, 1800-luvulla rakennuksessa toimi leipomoita. Leipomon myymälän vuoksi rakennukseen avattiin sisäänkäynti myös torin puolelle 1860-luvulla.⁴³ Talon viimeisin omistaja ennen Porvoon museoyhdistystä oli ollut leipuri Karl Emil Tötterström. Tötterströmin tytär Elin Tötterström jäi vanhaan lapsuudenkotiinsa, oli apuna uuden museon näyttelyrakennuksessa ja toimi sen jälkeen museon vahtimestarina useita vuosikymmeniä. Hän myös asui yhdessä museon tontin puurakennuksista.⁴⁴

Vuonna 1921 Porvoossa avattiin kuvanveistäjä Walter Runebergin (1838-1920) veistoskokoelma. Veistoskokoelman avajaisissa 29.12.1921 Ville Vallgren oli sanonut taiteilija Lennart Segerstrålen mukaan: "*On hienoa, että Runeberg on muistanut syntymäkaupunkiaan. Myös minä olen ajatellut, jo kauan ennen tätä, että meidän Porvoon poikien tulee tehdä Porvoostamme taiteen Akropolis. Olenhan minä jo aikaisemmin lahjoittanut 5 veistosta Porvoon museolle; pian tulee lisää.*"⁴⁵ Porvoon kaupunginvaltuuston kokouksessa käsiteltiin 10.1.1923 Ville Vallgrenin antamaa lahjoitusta, joka oli osoitettu Porvoon museon hallitukselle. Lahjoituskirjan mukaan Vallgren lahjoitti teokset kunnioittaakseen syntymäkaupunkinsa ja vanhempiensa muistoa. Samalla hän toivoi, että nyt lahjoitetut teokset, kuten myös myöhemmin tehtävät lahjoitukset, sijoitetaan johonkin Porvoon museon sopivaksi katsomaan tilaan nimellä *Ville Vallgrens – Museum*. Ehdoiksi lahjoitukselleen Ville Vallgren asetti, ettei teoksia saisi jäljentää, myydä tai lainata. Vallgren myös säilytti itsellään ja puolisoillaan omistusoikeuden teoksiin heidän elinaikanaan, eli oikeuden teosten valamiseen, polttoon ja veistämiseen.⁴⁶

Vallgren lahjoitti museolle tässä ensimmäisessä lahjoituksessa 27 suurempaa ja 31 pienempää veistosta. Isompien veistosten joukossa olivat esimerkiksi *Topelius ja lapset* (25-24:49), *Narcissus* (25-24:76) ja Ateneumin julkisivun taiteilijamuotokuva-reliefit. Pienempikokoisiin lahjoituksiin

⁴³ Museorakennukset. Porvoon museon www-sivut.

⁴⁴ Dahl, 1955, 36.

⁴⁵ Nyström, 2007, 194-195.

⁴⁶ Wahlroos, 1930, 91-92.

kuuluivat esimerkiksi pienoisveistokset *Kevät saapuu* (25-24:55), *La Bretonne*, (25-24:38) ja *Paratiisin kynnyksellä* (25-24:106), kuten myös pienoisveistosten lisäksi joitain taideteollisia esineitä ja mitaleja.

Vuosina 1923 ja 1924 Vallgren hankki teoksia museolle eri paikoista, joihin niitä oli sijoitettu. Tämä prosessi oli osittain haastava, mikä käy ilmi Ville Vallgrenin ja intendentti Evert Roosin käymästä kirjeenvaihdosta. Asioiden järjestämisestä on varmasti myös hankaloittanut Vallgrenin vahva temperamentti sekä tarkkuus omistusoikeudestaan teoksiin. Luonnokset Ateneumin julkisivun taiteilijamuotokuva-reliefeihin (25-24:9-25) olivat ilmeisesti Kansallismuseossa, eikä niiden omistusoikeus ja saaminen Ville Vallgrenin Museolle ollut aivan helppoa.⁴⁷ Helsinkiläisellä kipsinvalaja Pehrmanilla taas oli hallussaan *Albert Edelfeltin rintakuva* (25-24:8), *Kaiku* (25-24:67) ja joitain pienoisveistoksia, joiden kopioita hän oli myynyt ilman Vallgrenin lupaa. Niiden takaisin saamiseksi poliisit olivat käyneet Vallgrenin mukaan murtautumassa Pehrmanin kipsivalimoon Helsingissä, sekä takavarikoimassa nämä teokset.⁴⁸ Vähemmän dramaattisesti museolle saatiin *Georg Vallgrenin rintakuva* (25-24:1) Ville Vallgrenin sisarelta, sekä *Salome* (25-24:90) ja muita pienempiä veistoksia Galerie Hörhammerista.⁴⁹ Johanneksen kirkon Kristusreliefin luonnos sekä Elias Lönnrotin muistomerkkiin kuuluvat luonnokset *Elias Lönnrot* (25-24:27), *Lemminkäinen* (25-24:29) ja *Joukahainen* (25-24:30) tulivat Ernst Nordströmiltä.⁵⁰

Suomen lisäksi teoksia hankittiin museolle Ranskasta. Näiden teosten saamisessa museolle apuna oli Konsuli Eklöf. Näistä Ranskassa olleista teoksista *Pyhä Henrik* (25-24:57) ja keskeneräinen *Maaäiti* olivat olleet Ville

⁴⁷ Ville Vallgrenin kirje Evert Roosille 2.10.1923. Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali.

⁴⁸ Ville Vallgrenin kirje Evert Roosille 5.6.1924 ja 2.7.1924. Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali.

⁴⁹ Ville Vallgrenin kirje Evert Roosille 5.6.1924 ja 2.7.1924. Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali.

⁵⁰ Ernst Nordströmin kirje Evert Roosille 30.11.1924. Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali.

Vallgrenin marmorinveistäjän lesken, Madame Dufrénen hallussa.⁵¹ Vallgrenin entinen puoliso oli avioitunut uudelleen, ja oli sittemmin Madame Lefèvre. Hänelle jääneiden teosten saaminen ei sujunut myöskään sopuisasti. Lopulta kiista ratkesi siten, että Ville Vallgren luovutti oikeutensa Ranskassa sijainneeseen taloonsa teoksia vastaan.⁵²

Viivi Vallgrenin teoksessa *Sydämeni kirja* on julkaistu pariskunnan käymää kirjeenvaihtoa 1920-luvun alussa, jolloin Viivi Vallgren oleskeli Ranskassa ja Ville Vallgren Suomessa. Näissä kirjeissä sivutaan myös näyttelytilan ja teosten valmistelua museon avaamista varten. Ville Vallgren oli näyttelynrakennuksen aikana, vuonna 1924 sekä keväällä 1925 aina joitain aikoja Porvoossa, asui sukulaistensa luona ja kävi patinoimassa ja kunnostamassa veistoksia museon tiloissa. Vuoden 1924 elokuussa Vallgren patinoi edelleen Topeliuksen muistomerkkiä. Kirjeessään hän myös mainitsee, että museon tilojen sisustus sekä teoksille tarkoitetut vitriinit ja jalustat ovat valmistuneet.⁵³

Ranskassa olleet teokset saapuivat Helsingin kautta Porvooseen tammikuussa 1925. Tästä myös kirjoitettiin *Borgåbladetissa*.⁵⁴ Vallgren meni Porvooseen kunnostamaan näitä teoksia maaliskuun alussa. Pariisista tulleita veistoksia oli yhteensä 25 kappaletta. Lähes kaikki veistokset olivat ehjiä. Vallgren mainitsee näistä Ranskasta tulleista teoksista *Kristuksen* (25-24:31), *Pyhän Henrikin* (25-24:57), *Pikku Havis Amandan* (25-24:46) ja *Vihkivesimaljan* (25-24:42). Maaliskuussa *Suomen villakoira-leijona* (25-24:71) ja Säätytalon päätyluonnos *Porvoon valtiopäivät* (25-24:39) tulivat myös museolle, ja Vallgrenia haastateltiin ja kuvattiin *Turun Sanomat*- ja *Allas krönika*-lehtiin museon tiloissa.⁵⁵

⁵¹ ⁵¹ Ville Vallgrenin kirje Evert Roosille 2.7.1924 Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali.

⁵² 23.7.1924 Ville Vallgrenin kirje Evert Roosille, 1924(?) Evert Roosin kirje. Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali. 1.10.1924 Ville Vallgrenin kirje. Porvoon museo -teoksia koskeva arkistomateriaali. Ks. myös Oksanen, 2008, 106-107.

⁵³ Vallgren, Viivi, 1949, 256

⁵⁴ Prof. Vallgrens Pariser-verk på väg till Borgå. Bbl 22.1.1925.

⁵⁵ Vallgren, Viivi, 1949, 256-264.

Maaliskuussa 1925 julkaistun *Allas Krönika* -lehden artikkelin perusteella näyttelyn rakentaminen oli vielä kesken: "*En skulpturmuseum i vardande har ingen lockelse för den ordningsälskande men desto mer för en nyfiken och konstintresserad journalist.*" artikkelin kirjoittaja, nimimerkki Pennskaft kirjoittaa. Artikkelissa kerrotaan lisäksi, että kun museota alettiin perustaa, epäiltiin että tilat olisivat liian suuret. Nyt kun työt on saatu museolle, Pennskaft ihmettelee, miten intendentti saa kaiken järjestettyä siten, että kasaantuminen vältetään. Kappeli oli jo tässä vaiheessa valmiina, ja sinne suunniteltiin vielä lisättäväksi lasimaalauksia ikkunoihin.⁵⁶

Museon avajaiset pidettiin 17.5.1925. Aluksi avajaisia suunniteltiin pidettäväksi jo 23.4, sillä kyseinen päivä on Yrjönpäivä (Georgsdagen) ja samalla Vallgrenin isän nimipäivä. Viivi Vallgren olisi myös tässä vaiheessa palannut Suomeen Pariisista ja ehtinyt hyvin avajaisiin.⁵⁷ Avajaiset kuitenkin siirrettiin vähän myöhemmäksi. Suomen toinen presidentti Lauri Kristian Relander oli valittu maaliskuussa 1925, ja uusi presidentti kutsuttiin Ville Vallgrenin Museon avajaisiin. Relanderin vierailuun yhdistettiin avajaisten lisäksi myös muita vierailukäyntejä Porvoon eri kohteissa, ja näin vierailu sai virallisen luonteen.

Presidenttiparin vierailusta ja museon avajaisista on kirjoitettu tarkemmin *Borgåbladetissa* ja *Uusimaassa*. Tarkastelen myöhemmin avajaisiin liittyviä merkityksiä, ja tässä käyn vain läpi vierailun ohjelman. Presidenttipari saapui yhdessä opetusministeri Emil Setälän ja maaherra Bruno Jalanderin kanssa moottoriveneellä Porvoon satamaan aamupäivällä, jossa heitä oli vastaanottamassa soittokunta ja arviolta pari tuhatta kaupunkilaista. Museon avajaisten lisäksi presidenttiparin tiivis ohjelma sisälsi myös kaupungin muita merkittäviä kohteita, esimerkiksi kaupungintalon, Runebergin patsaan ja museon sekä tuomiokirkon. Lehtiartikkelissa myös kerrotaan lukuisista puheista, joita presidentille ja Vallgrenille pidettiin sinä päivänä. Avajaisten jälkeen järjestettiin myös Porvoon Seurahuoneella juhlalounas, johon presidentti seurueineen osallistui. Illalla presidentin

⁵⁶ Pennskaft, 1925, 342.

⁵⁷ Ville Vallgren iordningställer sitt museum. Bbl 19.3.1925.

lähdettyä Porvoosta oli vielä kevyt illallinen Ville Vallgrenin kunniaksi Porvoon Svenska Klubbenin tiloissa.⁵⁸

Museon avajaisia myös filmattiin, mikä oli vielä 1920-luvulla hyvin harvinaista. Kyseinen filmi on ollut ensimmäisiä uutisfilmejä Suomessa. Valitettavasti tämä alkuperäinen filmaus on hävinnyt. Viivi Vallgren mainitsee myös kuvauksen omissa muistelmissaan. Hänen mukaansa Vallgreniä ja presidenttiparia kuvattiin museon avajaisista poistumisen yhteydessä ja myöhemmin Porvoon Hotelli Seurahuoneen puutarhassa.⁵⁹ Tämä nyt kadonnut filmi esitettiin porvooolaisille parin päivän päästä sen kuvaamisesta porvooolaisessa Royal-nimisessä elokuvateatterissa. Ilmeisesti useat kaupunkilaiset ovat halunneet nähdä filmin, sillä kävijöiden toivottiin tulevan aikaisempiin näytöksiin tungoksen välttämiseksi.⁶⁰ Katkelma tästä filmistä saattaa näkyä 1930 kuvatussa lyhytelokuvassa *Kuvanveistäjä Ville Vallgren*. Lyhytelokuva on kuvattu suurimmaksi osaksi talvella Vallgrenien kotona Leppävaarassa. Elokuvasa voi nähdä Ville Vallgrenin ateljeessaan esimerkiksi muovailemassa saviveistosta, sekä ulkokuvia, joissa Ville ja Viivi Vallgren tanssivat. Elokuvan lopussa on lyhyt katkelma huonolaatuisempaa kuvaa, joka on kuvattu Ville Vallgrenin Museon suuresta salista. Tämä osuus on mahdollisesti kuvattu aikaisemmin avajaisten yhteydessä ja liitetty osaksi myöhempää elokuvaa.⁶¹ Elokuvan keskivaiheilla on myös lyhyt välähdys kappelista.

3.4 Museon tila

Ville Vallgrenin Museon rakennus muodostuu useista rakennushistoriallisista kerroksista. Sen runkona on 1700-luvun ruotsalaisen porvarisarkkitehtuurin tyyppillisen mallin mukaan rakennettu

⁵⁸ Rikets president på besök I vår stad. Bbl, 19.5.1925. Tasavallan Presidentin vierailu Porvoossa. UM 18.5.1925.

⁵⁹ Vallgren, Viivi, 1949, 250.

⁶⁰ Presidentin vierailu Porvoossa esitetään elävissä kuvissa. UM 20.5.1925.

⁶¹ Kippola & Sedergren: *Dokumentin ytimessä 51: Kirjailijat ja taiteilijat*. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston www-sivut.

kauppiastalo, johon myöhemmät muutokset, kuten myös museotoiminnan aloittaminen, ovat jättäneet omat jälkensä.

Porvoossa on säilynyt Suomen kaupungeista eniten 1700-luvun ruotsinaikaista rakennuskantaa, jonka kokonaismäärä on kuitenkin maassamme suhteellisen vähäinen. Erityisesti kivitalojen kohdalla lukumäärä on hyvin pieni, ainoastaan kaupunkien vauraimmat asukkaat pystyivät rakentamaan itselleen kivitalon, joita oli ruvettu suosittelemaan paloturvallisuuden vuoksi. Ville Vallgrenin Museon rakennus edusti rakennusaikanaan tyyliltään tyypillistä härlemanilaista klassismia: rakennuksen kaksikerroksisuus, karoliininen pohjakaava, mansardikatto ja julkisivun symmetrisyys olivat tälle tyylille tyypillisiä. Härlemanilainen klassismi yleistyi 1700-luvun puolivälin jälkeen, erityisesti kaupunkien porvarisarkkitehtuurissa. Tämä Ruotsista omaksuttu tyyli siirtyi Tukholman yli-intendentinviraston laatimien mallipiirustusten, kuten myös Suomen puolelle tulleiden rakennusmestareiden mukana. Ville Vallgren-museon talon suunnitellut Gotthard Flensburg oli itse saanut oppinsa Tukholman kuninkaanlinnan rakennustöissä.⁶²

Rakennuksen ulkotilojen restaurointi valmistui syksyllä 1923. *Borgåbladetissa* julkaistiin artikkeli, jossa kerrottiin tehdyistä korjauksista. Vaikka artikkelissa kerrottiin, että rakennuksen julkisivu oli palautettu sen alkuperäiseen 1700-luvun ilmeeseen⁶³, ei myöhempiä muutoksia ole kuitenkaan täydellisesti poistettu. Rakennuksen torin puoleisen julkisivun alkuperäisessä jäsentelyssä symmetrisen julkisivun keskellä on hieman ulospäin työntyvä risaliitti, jossa oli kaksi ikkunaa, ja risaliitin kummallakin puolella vielä kaksi ikkunaa. Ikkunoiden sijoittelu oli samanlainen myös toisessa kerroksessa. Kerrokset on erotettu toisistaan leveällä holkkilistalla. Rakennuksen kivijalka on tehty muuraamalla suuria luonnonkiviä yhteen. Kivijalka on suhteellisen korkea torin puoleisessa julkisivussa, sillä talo on rakennettu rinteeseen. Tyypillisesti 1700-luvun rakennuksessa sisäänkäynti tapahtui sisäpihan puolelta, kuten oli myös Ville Vallgrenin Museon

⁶² Kärki, 1988, 143-153.

⁶³ 1700-talsstilen vid Museitorget. Bbl, 23.10.1923.

rakennuksessa. 1860-luvulla rakennukseen oli kuitenkin lisätty sisäänkäynti torin puolelta, sijoittamalla ulko-ovi reunimmaisen, etelänpuoleisen ikkunan tilalle. Tätä muutosta ei korjattu remontin yhteydessä. Rakennukseen myöhemmin muutettu satulakatto myös jätettiin palauttamatta alkuperäiseen mansardikattoon. (KUVA 1.) Remontin yhteydessä rakennuksen julkisivun kalkkimaalaus tehtiin lämpimän keltaisella terra di siena -sävyllä eli keltaokralla. Keltaisesta oli tullut suosittu väri kustavilaisella ajalla vauraiden porvareiden rakennuksissa, joten sen koettiin sopivan 1700-luvun rakennukseen.⁶⁴

Remontissa myös uudistettiin rakennuksen julkisivun ovi ja ikkunat. Ikkuna-aukkojen kokoa kasvatettiin ja ne sijoitettiin seinäpinnan tasolle. Uusissa ikkunoissa ikkuna oli jaettu keskeltä leveämmällä pystykarmilla, jonka kummallakin puolella ikkunaruuudut on jaettu välipuitteilla siten, että kummallakin puolella on kaksi ruutua vaakasuunnassa ja viisi pystysuunnassa. Nämä 20 pienestä ruudusta muodostuvat ikkunat edustavat *Borgåbladetin* artikkelin mukaan palatsi-tyyppiä. Samanmalliset ikkunat ovat myös raatihuoneen yläkerrassa, josta tämä historiallinen ikkunamalli oli todennäköisesti otettu myös Ville Vallgrenin Museon rakennukseen. Vaihdetut, aikaisemmat ikkunat olivat olleet sisäänvedetyt, kuusiruutuiset, välikarmin jakamat ikkunat. Tämä kuusiruutuinen ikkunamalli oli yleistynyt 1700-luvun lopussa.⁶⁵ Näitä vanhoja ikkunoita ei kuitenkaan vaihdettu kauttaaltaan museon rakennuksessa, vaan ne jätettiin jäljelle museon toisen kerroksen pihan puoleisiin ikkunoihin, kuin myös vinttikerroksen pääty-ikkunoihin. Torin puoleista ulko-ovea laskettiin remontissa alemmaksi, jotta se saatiin samaan linjaan ensimmäisen kerroksen ikkunoiden kanssa. Oven yläpuolella ollut ikkuna muutettiin neliön malliseksi. Tässä oven yllä olevassa ikkunassa ruutujen koko on sama kuin muissakin julkisivun ikkunoissa, mutta se on jaettu välipuitteilla 4 ruutua x 4 ruutua ruudukoksi. Tämä ikkuna myös erotettiin oven yläosasta seinäpinnalla. Remontista kertovan artikkelin julkaisuaikana uutta ulko-ovea oltu vielä asennettu, mutta sen malliksi oli valittu profiloitu

⁶⁴ Kärki, 1988, 152.

⁶⁵ Kärki, 1988, 150.

peiliovi.⁶⁶ Tämä raskastekoinen, tummaksi petsattu ovi toistaa Porvoon tuomiokirkon ovissa käytettyä mallia.⁶⁷ Ulko-ovelta on myös neljä matalaa kiviporrasta, joista laskeuduttiin torille.

Vaikka museon rakennus ei siis edusta 1920-luvun uudisrakentamista, siinä voidaan kuitenkin nähdä yhtymäkohtia myös ajan uuteen arkkitehtuuriin. Suomessa vallitseva arkkitehtuurin tyyli suuntautui 1920-luvulla klassisismiin. Suomen itsenäistymisen jälkeen useat nuoret arkkitehdit, joista monet olivat suomenruotsalaisia, suuntautuivat Skandinaviaan ja sen arkkitehtuuriin. Erityisesti suomalaiset kiinnostuivat Ruotsin 1700-luvun klassismista.⁶⁸ Myös 1920-luvun uusissa suomalaisissa näyttely- ja taidemuseotoimintaan tarkoitetuissa rakennuksissa, Helsingin taidehallissa (1928) ja Viipurin taidemuseossa (1930) on nähtävissä klassismin piirteitä. Näin ollen kiinnostus 1700-luvun ruotsalaista klassismia edustavan rakennukseen, sen arkkitehtuurin muokkaaminen 1700-luvun klassismin elementeillä ja käyttäminen museorakennuksena on ollut hyvin aikaansa edustavaa. Rakennuksessa oli myös jonkin verran uutta tekniikkaa kun museoon asennettiin keskuslämmitys remontin yhteydessä. Lisäksi suuresta salista otetuissa kuvissa on näkyvissä kattovalaisin. Tosin Pekka Kärjen mukaan raatihuoneen historialliseen näyttelyyn saatiin sähkövalo vasta 1932.⁶⁹ Museon intendentillä oli myös käytössään puhelin. Ville Vallgrenin Museo oli auki museon perustamisen jälkeen keskiviikkoisin ja lauantaisin klo 12-14, sunnuntaisin ja juhlapyhinä klo 12-16 ja 18-20, muina aikoina vierailu tuli sopia vahtimestarin kanssa.⁷⁰

Museon ulko- ja sisätilojen, kuten myös näyttelyrakenteiden suunnittelusta vastasi museon intendentti Evert Roos. Tutkin tarkemmin Roosin suhdetta arkkitehtuuriin häntä käsittelevässä kappaleessa 3.6. Myös Ville Vallgren on ollut kiinnostunut museon tilasta, johon hänen teoksensa sijoitetaan, ainakin sen sisätilojen osalta. Vallgren itse oli hyvin tyytyväinen museon

⁶⁶ 1700-talsstilen vid Museitorget. Bbl, 23.10.1923.

⁶⁷ Segerstråle, 1925, 11.

⁶⁸ Paavolainen, 1982, 79-81.

⁶⁹ Kärki, 1986, 28.

⁷⁰Minneslista, Bbl 6.6.1925.

näyttelytiloissa tehtyihin ratkaisuihin.⁷¹ Museon ulkotilojen kohdalla taas Evert Roosin ja Ville Vallgrenin näkemykset ovat todennäköisesti eronneet toisistaan. Jos Roosin tavoitteena oli luoda mahdollisimman tyylipuhdas 1700-luvun julkisivu, joka sointuu muihin torin rakennuksiin, niin Vallgren oli tehnyt kaksi terrakottaluonnosta suihkukaivoista, jotka olisi sijoitettu Museotorille Ville Vallgrenin Museon eteen.⁷² Mahdollisesti toinen näistä suihkukaivoista on Porvoon museon tietojen mukaan *Suihkukaivolunnos* (25:24-135): tässä luonnoksessa alaston, kiharahiuksinen ja pyöreäraajainen poika, todennäköisesti Bacchus, seisoo hajareisin viinirypäleterttujen peittämän jalustan päällä. Hän myös kannattelee korviensa edessä viinirypäleterttuja. Veistoksen alaosa on rikkoutunut. Veistos on hyvin runsas ja barokkihenkinen, eikä olisi ollut yhdenmukainen torin muun arkkitehtuurin kanssa. Vallgrenin suihkukaivot olisivat sen sijaan korostaneet hänen museotaan ja nostaneet sen näkyvyyttä torin tilassa.

Ville Vallgrenilla oli tuntumaa myös arkkitehtuuriin, sillä hän oli opiskellut 1870-luvulla arkkitehtuuria Polyteknisessä opistossa Helsingissä. Tosin näissä opinnoissa hän lähinnä keskittyi muovailuun ja piirtämiseen, eikä juuri osallistunut muuhun opetukseen. Tämän jälkeen hän työskenteli vähän aikaa arkkitehti Frans Sjöströmin (1840-1885) toimistossa piirtäjänä 1877 ennen Pariisiin lähtöään.⁷³

Vaikka Vallgren ei jatkanutkaan arkkitehdin uraansa pitemmälle, niin rakennuksiin liittyvän kuvanveiston lisäksi kuvanveisto on kolmiulotteisena taiteena vahvasti tilaan liittyvää ja sitä luovaa. *Ville Vallgrenin ABC-kirjassa* Vallgren kertoo myös kuvanveistoa koskevista näkemyksistään. Vaikka kuvanveisto onkin hänelle ensisijainen taiteen muoto, niin Vallgren myös kirjoittaa: "*Arkkitehtuurista, joka sivistyksen kehityksen myötä noudatti ihmisruumiin suhteita, tuli perusta taiteen jatkumiselle, ja arkkitehtuuriin kuuluivat kuvanveisto ja maalaus koristeellisina yksityiskohtina.*"⁷⁴ Samassa

⁷¹ Ks. esim. Vallgren, Viivi, 1949, 256-257.

⁷² Segerstråle, 1925, 13.

⁷³ Vallgren, Ville, 2003, 14.

⁷⁴ Vallgren, Ville, 2003, 227.(suomentajan käännös)

kappaleessa hän myös kirjoittaa kuvanveiston mittasuhteista. Hän suositteli pienemmän mittakaavan käyttöä suurten monumenttien sijasta, jotta kuvanveistoa voitaisiin muuttaa helpommin lähestyttäväksi ja kansanomaisemmaksi, "*Sillä iso ukko pienen oven edessä näyttää naurettavalta, ellei tarkoituksella tahdota esittää lastensatuja ja suuria noitia talonpojille.*"⁷⁵ Tämän huomion voi tulkita toisaalta suurikokoisen monumenttikuvanveiston vastustamisena, mutta myös rakennetun ympäristön ja sen mittasuhteiden huomioimisena julkisten veistosten suunnittelussa.

Ville Vallgrenin ura ajoittuu aikakauteen, jolloin ajatus tilan täyttävästä kokonaistaideteoksesta ja arkkitehtuurin ja taiteen välisestä yhteydestä oli vahvasti esillä. Esimerkiksi maalaustaiteen *peinture decorative* -periaatteiden mukaisesti taideteokset maalattiin suoraan seinäpintoihin tai niiden muoto pyrittiin suunnittelemaan siten, että maalaus olisi osa tilaa. Lisäksi maalausten kaksiulotteinen maalaustapa korosti teosten merkitystä tiettyyn tilaan tarkoitettuina, koristeellisena seinämaalauksena.⁷⁶ Myös useat taiteilijat kiinnostuivat sisustustaiteesta 1800-luvun lopussa. Vallgren itse suunnitteli uransa aikana pienempien taideteollisten esineiden lisäksi myös kokonaisen "Vallgren-salin" pariisilaisen mesenaatin asuntoon 1890-luvulla.⁷⁷

Ville Vallgrenin Museon pohjakaava oli 1700-luvulle tyypillisen, karoliinisen pohjakaavan mukainen. Karoliinisessa pohjakaavassa huonejako muodostuu tyypillisesti viidestä huoneesta ja eteistilasta. Karoliinisen pohjakaavan suosio näkyy siinä, että sitä noudatettiin myös rakennusten alakertaan tehdyissä liiketiloissa, eikä pelkästään asuintiloissa.⁷⁸ Näin on myös Ville Vallgrenin Museon kohdalla. Keskeisimmän huoneen muodostaa kadun puolelle rakennuksen keskelle sijoitettu, huoneista pohja-alaltaan suurin tila, Ville Vallgrenin Museossa suuri sali. Salin takana on kapeampi eteinen, johon on sijoitettu pihan puoleinen sisäänkäynti sekä portaat

⁷⁵ Vallgren, Ville, 2003, 227-228.(suomentajan käänös)

⁷⁶ Lukkarinen, 2007, 149.

⁷⁷ Supinen, 2003, 17.

⁷⁸ Kärki, 1988b,148.

yläkertaan. Nämä tilat oli suljettu ovelta museon avaamisen jälkeen, myöhemmin niistä tapahtuu kulku yläkerran näyttelytiloihin. Neljä pienempää huonetta on sijoitettu karoliinisessa pohjakaavassa symmetrisesti pareittain kummallekin puolelle salia ja eteistä. Näistä etelän puoleisiin huoneisiin sijoitettiin Ville Vallgrenin Museon näyttelytilat, kadun puoleinen eteissali toimi myös museon sisäänkäyntinä, sekä pihan puolella oleva kappeli, jossa oli alttarisyvennys. (KUVA 2.) Pohjoisen puoleiset huoneet jäivät henkilökunnan käyttöön.

Sisäänkäynti museoon tapahtui eteissalista. Tähän tilaan noustaan portaita pitkin. Eteissalin seinät oli maalattu harmaanvihreällä sävyllä, katto ilmeisesti valkoisella ja laotalattia tummalla sävyllä. Samaa väritystä ja pintamateriaaleja käytettiin myös suuressa salissa. Kaikissa museon ikkunoissa on leveät kiviset ikkunalaudat, sillä rakennuksen seinät on tehty hyvin paksuiksi. Eteissalin nurkassa oli tummasävyinen kaakeliuuni. Eteissalista avautuivat oviaukot suureen saliin ja kappeliin. Remontissa väliovet oli poistettu huoneiden väliltä, ja kaikkien ovien yläosiin oli tehty korikaaret. Tätä samaa kaarimuotoa oli myös käytetty näyttelytilojen ikkunoiden yläosissa. Korikaari oli todennäköisesti lainattu raatihuoneen rakennuksesta, jossa korikaarta on käytetty sen alakerran ovissa ja ikkunoissa.

Suuren salin kaksi ikkunaa avautuivat torin puolelle. Tämän salin lattiaa oli myös laskettu remontin yhteydessä, joten salin takana olevaan eteiseen johtavien pariovien edessä oli muutama porraskäytävä. Salin nurkkaan, kappeliin vievän oven viereen oli myös sijoitettu kiinteäksi kalusteeksi 1700-luvulta peräisin oleva kaakeliuuni, joka ei kuitenkaan ollut käytössä. Tämä kaakeliuuni oli tullut lahjoituksena vastaperustettuun museoon. Kaakeliuunin epäiltiin olevan ruotsalaisen Rörstrandin tehtaan valmistama.⁷⁹ Kaakeliuuneja alkoi tulla Suomeen 1770-luvulla, ja

⁷⁹ Segerstråle, 1925, 10.

kaakeliuuneilla haluttiin varmasti luoda viittaus talon rakennusaikakauteen ja historiaan.⁸⁰

Kappeli poikkeaa tilana eteissalista ja suuresta salista. Sen lattia oli tehty punaisesta tiilestä ja seinät ja katto rapattu valkoisiksi. Tilan kappelimaisuutta korostaa erityisesti Evert Roosin suunnittelema ristiholvikatto. Kappelin eteissalin puoleiseen seinään on tehty syvennys, jossa on kaareva yläosa. Kappelin ikkunaseinä jatkui suuren salin takana olevan eteisen puolelle alttarisyvennyksenä, joka jää vähän piiloon muusta tilasta. Alttarisyvennyksen lattia on hieman korkeammalla muusta kappelin lattiasta. Kappelissa oli myös kolme pihan puolelle avautuvaa ikkunaa, joista yksi oli alttarisyvennyksessä.

Ville Vallgrenin Museon ehkä erikoiselta ratkaisulta tuntuva kappeli on kuitenkin tyypillinen ajan museoiden näyttelysuunnittelulle. Esimerkiksi Suomen Kansallismuseon⁸¹ agglomeraatiojärjestelmää noudattava ratkaisu oli peräisin erityisesti saksankielisissä maissa yleisestä ajan museosuunnittelusta. Kansallismuseo vaikutti uusien museoiden suunnitteluun aina 1930-luvun vaihteeseen saakka.⁸² Agglomeraatiojärjestelmällä suunnitellussa museorakennuksessa eri tilat on pyritty usein suunnittelemaan esittelemänsä kokoelman ympärille, kuten luomalla kirkkoa muistuttava tila uskonnollisen taiteen esittelyä varten, tai viittaamalla tietyn ajan historialliseen miljööseen. Myös tilojen ryhmittelyssä ja niissä liikkumisessa on pyritty vaihtelevuuteen.

Ville Vallgrenin Museon kappelissa voidaankin nähdä samoja historiallisen linna- ja kirkkoarkkitehtuurin piirteitä, joita Kansallismuseossa on näkyvissä. Kansallismuseon kirkkosali oli omaksuttu ajan eurooppalaisessa museosuunnittelussa yleistyneestä, amerikkalaisvaikutteisesta period room -ajattelusta. Period room -huoneilla oli tarkoitus rekonstruoida eri aikakausien ympäristöjä mahdollisimman totuudenmukaisena. Euroopan museoissa tämä tarkoitti usein myös keskiaikaisen kirkkosalin jäljitelmää.

⁸⁰ Kärki, 1988a7b, 150.

⁸¹ Suunnitelma 1902-1905, avattu yleisölle 1916.

⁸² Rönkkö, 1999, 148-149.

Yhdysvalloissa myös taidemuseoissa on käytetty tätä ideaa, erityisesti 1910- ja 1920-luvuilla.⁸³

Tärkeä esikuva monille museoille 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa olivat Wilhelm von Boden suunnittelemat näyttelyt Berliinissä 1800-luvun lopussa. Bode sovelsi suunnitelmissaan muokattua muotoa period room-suunnittelusta. Hänen lähtökohtansa taidemuseoiden näyttelyiden suunnitteluun olivat yläluokan kotien sisustukset, jossa historiallisiin tyyliin viittaavia elementtejä sovellettiin vapaasti, mahdollisimman esteettisen vaikutelman luomiseksi. Boden näyttelyissä historialliset piirteet ovat viittauksenomaisia: kävijälle ei pyritty luomaan valheellista mielikuvaa aidosta historiallisesta miljööstä.⁸⁴ Tätä tunnelmamuseon ideaa edusti myös Suomen Kansallismuseon kirkkosali, joka on tulkittavissa pikemminkin taideteoksena, kuin että sillä olisi tavoiteltu autenttisen kirkkosalin luomista.⁸⁵ Tämä sama ajatus on nähtävissä myös Ville Vallgrenin Museon kappelin taustalla. 1890-luvulla Bode siirtyi näyttelytilojen suunnittelussa teosten visuaalisten piirteiden korostamiseen, esimerkiksi seinien värien kautta. Tavoitteena oli tuottaa katsojalle miellyttäviä visuaalisia efektejä.⁸⁶ Suomessa näyttelyestetiikkaan alettiin erityisesti kiinnittää huomiota juuri 1920-luvulla.⁸⁷ Ville Vallgrenin Museossa seinien kylmä harmaanvihreä värisävy olikin juuri valittu korostamaan museon pronssivärisiksi patinoitujen veistosten väriä.⁸⁸ Samoin myös joidenkin veistosten taustalle sijoitetuilla, seinän väristä poikkeavilla taustoilla on ollut tarkoitus korostaa teosten värejä.

Ville Vallgrenin Museon näyttelyn sisustuksessa voi nähdä useita eri viitteitä ajalleen tyypilliseen näyttelysuunnitteluun ja sen taustalla vaikuttaneisiin periaatteisiin. 1800-luvulla syntyneiden kansallisgallerioiden taustalla vaikuttivat kansallisvaltioiden ja kansallisen historian luomisen lisäksi myös romantikkojen ajatukset sisäisestä tietoisuudesta, jossa taideteoksilla on

⁸³ Rönkkö, 2010, 232.

⁸⁴ Klonk, 2009, 55.

⁸⁵ Rönkkö, 2010, 236. (kuvateksti)

⁸⁶ Klonk, 2009, 55-57.

⁸⁷ Rönkkö, 2010, 239.

⁸⁸ Segerstråle, 1925, 11.

keskeinen merkitys. Erityisesti Saksa toimi esikuvana tässä kehityksessä. Taideteokset tarjosivat väylän menneisyyden ihmisten tunteisiin toisia historiallisia dokumentteja paremmin. Kun aiemmin näyttelykokemuksen toivottiin vaikuttavan näyttelyssä käyviin kansalaisiin moraalisesti kohottavasti, niin nyt tavoitteena oli tuottaa yksilölliselle katsojalle intuitiivinen ja henkilökohtainen sisäinen kokemus.⁸⁹

1800-luvun puoliväliin mennessä taidemuseoiden ripustuksen malliksi oli muodostunut taideteosten esittely koulukunnittain, historiallisen ympäristönsä tuotteina. Vaikka subjektiivista kokemusta korostettiin, niin teokset ja kävijät koettiin yleismaailmallisina siinä mielessä, että samanlaisten visuaalisten ja kulttuuristen määrittäjien koettiin koskevan kaikkia yksilöitä, aikakausia ja kansallisuuksia. Tavoitteena oli, että näyttelyssä taide esitetään eristettynä ympäristöstään ja kävijän oli tarkoitus keskittyä vain taideteoksiin. Tästä johtuen ripustukset olivat hyvin tiiviitä, eikä näyttelytilojen visuaaliseen kokonaisuuteen juuri panostettu. Muutos tässä ajattelussa nousi esille useiden saksalaiskuraattorien piirissä 1800-luvun lopussa. Uusi näyttelymalli suosi aikaisempien vuosikymmenten julkisten tavoitteiden sijasta kävijän yksilöllistä, sisäistä kokemusta. Tämä ihanne säilyi näyttelysuunnittelun pohjalla aina 1930-luvulle saakka. Nämä uudet, yksilöllistä kokemusta korostaneet tavoitteet myös vaikuttivat näyttelyiden ilmeeseen, kun näyttelyripustuksia alettiin suunnitella aikaisempaa väljempinä ja seiniä alettiin maalata visuaalisesti miellyttävän näyttelykokonaisuuden luomiseksi. 1800-luvun lopun kiinnostus psykologiaan, havaitsemiseen ja luovuuteen vaikutti myös näyttelysuunnitteluun, ja näyttelyistä alettiin suosia yksityistä ja intiimiä näyttelymuotoa.⁹⁰

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen tyylielty interiööri säilyi johtavana periaatteena uraansa jatkaneiden kuraattorien näyttelyissä. Sodan jälkeen saksalaisten ekspressionistien väriteoriat ja psykologian piirissä tehty tutkimus värien vaikutuksista tunteisiin vahvistivat myös värien merkitystä

⁸⁹ Klonk, 2009, 9.

⁹⁰ Klonk, 2009,49-50, 55.

näyttelyiden kokonaisilmeen luomisessa. 1920-luvun lopussa näyttelysuunnittelussa alettiin taas siirtyä uudelleen malliin. Esimerkiksi arkkitehtuurin suuntautuessa enemmän ulospäin ja julkiseen elämään, syntyi kritiikki museoiden sisäänpäinkääntyneisyyttä kohti. 1920-luvun lopussa syntyi myös uudennainen galleriatila, jolle ovat tyypillistä valkoiset seinät ja joustava, funktionaalinen interiööri. Tämä neutraali, muunneltava tila syrjäytti tunnelmamuseon taidemuseoiden vallitsevana näyttelyperiaatteena.⁹¹

3.5 Museon kokoelma

Museon avaamisvuonna 1925 julkaistiin myös näyttelyluettelo *Museum Ville Vallgren*. Luettelosta voi nähdä teokset, jotka ovat olleet esillä museon näyttelyssä. Veistokset on kuitenkin listattu niiden valmistumisvuoden mukaisessa järjestyksessä, joten varsinaisen näyttelyn hahmottamiseen ei luettelosta ole apua. Porvoon museon kokoelmista on kyetty varsin kattavasti tunnistamaan luettelossa mainitut teokset. Tosin epätarkkuuksia esiintyy, koska veistosten signeerausten vuosiluvut poikkeavat välillä näyttelyluettelon ajoituksista. Olen käyttänyt teoksista niiden Porvoon museossa käytettyjä suomenkielisiä nimiä. Nimen perässä on sulkeissa veistoksen luettelointinumero.

Teosten sijoittelun selvittämiseksi museossa olen käyttänyt apuna Suomen Kuvalehden numero 22/1925 kuva-artikkelissa *Juhlapäivä Porvoossa* käytettyjä kuvituskuvia Ville Vallgrenin museon interiööristä. Nämä kuvat ovat myös tutkimukseni kuvaliitteessä. Näiden kuvien lisäksi olen käyttänyt Porvoon museon arkistosta löytyviä kuvia näyttelystä ja teoksista, joita ei ole tässä julkaistu.

Näyttelyluettelossa on listattu yhteensä 157 Vallgrenin teosta, jotka on numeroitu kronologisesti varhaisimmasta teoksesta viimeisimpään aina valmistumisvuoden mukaan. Varhaisin teos on vuodelta 1875, rintakuva

⁹¹ Klonk, 2009, 87-90.

Georg Wallgren, taiteilijan isä (25-24:5), viimeisin vuodelta 1925 al-stucco-reliefi *Ehtoollisviini* (25-24:154), josta erikseen mainitaan sen olevan taiteilijan viimeisin työ. Teokset jakautuvat ajallisesti siten, että 1870-luvulta on 3 teosta, 1880-luvulta 10, 1890-luvulta 25 (tosin tästä joukosta 17 teosta on kipsiluonnoksia Ateneumin julkisivua varten), 1900-luvulta 13, 1910-luvulta 66 ja 1920-luvulta 44. Tästä voidaan nähdä että museon kokoelma painottui Vallgrenin myöhäisempään tuotantoon. Tämä johtuu todennäköisesti siitä että Suomessa valmistuneita, uudempia teoksia oli Vallgrenin hallussa varhaisempia töitä enemmän. Jokaisesta veistoksesta ilmoitetaan sen nimi, onko kyseessä originaaliteos ja valmistuspaikka. Näiden tietojen alapuolelle on voitu merkitä teoksen materiaali sekä muita lisätietoja. Varhaiset veistokset ovat suurelta osin kipsiä, jonka Vallgren värjäsi useista museon töistä pronssinväriseksi. Värjätyt kipsimallit olivat ulkonäköseikkojen lisäksi edullinen tapa havainnollistaa millaiselta pronssiin valettu veistos tulisi näyttämään valmiina.⁹² 1910-luvulta eteenpäin veistokset ovat suurimmaksi osaksi terrakottaa, eli poltettua, lasittamatonta savea.

Ville Vallgren oli alkanut tekemään yksittäisiä keramiikkaveistoksia jo 1880-luvulla, mutta keramiikan käyttö yleistyy hänen palattuaan Suomeen. Ville Vallgren alkoi käyttää Leppävaaran kotinsa savimaata, jonka havaitsi soveltuvan hyvin veistosten tekoon. Vuonna 1923 Ville Vallgren sai oman polttouunin Leppävaaraan, mikä myös helpotti teosten tekemistä.⁹³ Viivi Vallgren on kertonut muistelmissaan, että nämä teosten polttamistapahtumat olivat aina merkittäviä tapauksia perheessä. Usein polttamisen yhteydessä järjestettiin juhlat, ja seuraavana aamuna, *ylösnousemuksen hetkellä*, valmiit teokset otettiin uunista ihasteltaviksi.⁹⁴

Ville Vallgren oli keskeisenä henkilönä myös perustamassa vuonna 1924 Terrakottayhdistystä. Yhdistyksen perustajien mukaan savi, jossa taiteilijan kädenjälki näkyi muuttumattomana, oli aidoin kuvanveiston materiaaleista.

⁹² Kekäläinen: Ateljee. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria [verkkonäyttely].

⁹³ Ahtola-Moorhouse, 2003b, 73.

⁹⁴ Vallgren, Viivi, 1949, 192-193.

Siksi sen suosiota tuli kasvattaa. Yhdistyksen ajamaa Kaunis arkitavara-ajattelua oli tarkoitus lisätä aloittamalla uudelleen vanha kansanomaisen ruukunvalmistustaito ja jakamalla tietoa eri savimassoista, lasitteista ja polttotekniikoista. Yhdistys järjesti näyttelyitä 1920- ja 1930-luvulla, ja Vallgren osallistui useimpiin niistä.⁹⁵

ABC-kirjassa toistuu Vallgrenin ajatus savesta materiaalina, jossa taiteilijan kädenjälki näkyy pienimmässäkin yksityiskohdassa. Hän myös kirjoittaa, että veistokset tulisi pyrkiä patinoimaan eri tavoin.⁹⁶ Vallgrenin veistokset onkin usein myös pintakäsitelty patinoimalla tai värjäämällä. Useista teoksista alkuperäiset värisävyt ovat nyt ajan kuluessa muuttuneet sameammiksi. Vallgren oli kiinnostunut patinoinnista Louvressa näkemiensä antiikin Kreikan esineiden ja renessanssin Madonna-reliefien kautta. 1800-luvun lopussa laajemminkin levinnyt kiinnostus moniväriseen kuvanveistoon perustui uuteen tietoon antiikin ajan maalatuista veistoksista. Ville Vallgren käytti omia menetelmiään teosten pintakäsittelyyn, eikä halunnut paljastaa niitä muille. Nämä käsittelyt tekivät teoksista uniikkeja, mikä oli tärkeää 1800-1900-lukujen vaihteen taiteessa ja taideteollisuudessa.⁹⁷

Liisa Lindgrenin mukaan Ville Vallgren pyrki antamissaan lausunnoissa liittämään saven käyttöönsä isänmaallisia, talonpoikaiskulttuuriin ja käsityöhön viittaavia ja merkityksiä, jotka olivat hyvin ajankohtaisia maailmansotien välisen ajan kuvanveiston piirissä. Vallgrenille patrioottisuuden osoittaminen oli varmasti siksikin tärkeää, että hänet koettiin pitkään Ranskassa asuneena epäsuomalaisempana taiteilijana muihin verrattuna. Lindgrenin mukaan Ville Vallgren ei kuitenkaan täydellisesti sopeutunut vallitseviin kuvanveiston ihanteisiin. Vallgren suositteli monumenttitaiteen sijasta suosimaan pienimuotoista, edullista julkista taidetta. Tällaisen taiteen toteuttamiseen myös hänellä olisi ollut paremmat resurssit. Keramiikan käyttö, kuin myös helposti myytävien

⁹⁵ Lindgren, 2004, 66-69.

⁹⁶ Vallgren, Ville, 2003, 231.

⁹⁷ Kekäläinen: Ateljee. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria [verkkonäyttely].

pienoisveistosten tekeminen, olivat Vallgrenille selviytymisstrategia, kun suuria julkisia tilaustöitä ei tullut. Lindgrenin mukaan Vallgren liikkui tällöin naisellisena mielletyllä kuvanveiston alueella, sillä useiden naiskuvanveistäjien oli myös suuntauduttava edullisen ja vaatimattomissa työtiloissa toteutettavan keramiikkataiteen alueelle.⁹⁸

Vaikka savi materiaalina välittääkin kuvanveistäjän kädenjäljen ehkä suorimmin muihin materiaaleihin verrattuna, savea ei yleensä arvostettu materiaalina suoran työstön periaatteissa. Tämä johtuu siitä, että savi miellettiin usein vain luonnostelumateriaalina, tai pohjana valua tehtävää muottia varten, ja se edusti näin vanhanaikaista kuvanveiston perinnettä. Toisaalta monet kuvanveistäjät jatkoivat saven käyttöä uusista periaatteista huolimatta. Oli myös joitain kuvanveistäjiä, erityisesti Hollannissa ja Saksassa, jotka pyrkivät edistämään juuri saven käyttöä veistosten materiaalina.⁹⁹

Keramiikan käyttö veistosten materiaalina yleistyi laajemmin Suomessa 1930-luvulla, jolloin lähes kaikki kuvanveistäjät innostuivat kokeilemaan erilaisia lasitteita. Ajan lama lisäsi kuvanveistäjien kiinnostusta edullista keramiikkaa kohtaan. Lisäksi Arabia teki tuolloin yhteistyötä useiden taiteilijoiden kanssa.¹⁰⁰ Ville Vallgren oli suunnitellut Arabialle pöytäkoristeita, maljoja ja vapaita veistoksia sisältävän kokoelman jo 1910-luvun puolivälissä. Tosin yhteistyö oli loppunut lyhyeen värisävyistä johtuvista erimielisyyksistä johtuen.¹⁰¹

Myöhäisemmissä pienoisveistoksissaan Vallgren on kuvannut myös liikettä. Tämä näkyä esimerkiksi museon kokoelmassa hänen tanssijattaria kuvaavissa pienoisveistoksissaan, joista useat on tehty 1910-luvulla.¹⁰² Aihe ei kuitenkaan ollut erityisen omaperäinen, sillä maailmansotien välisenä aikana useammat pienoisveistosten tekijät kuvasivat liikettä ja tanssia teoksissaan. Ajan moderni tanssi oli nostanut liikkumisen erityisesti esille,

⁹⁸ Lindgren, 2004, 75.

⁹⁹ Curtis, 1999, 76-77.

¹⁰⁰ Ahtola-Moorhouse, 1990, 264-265.

¹⁰¹ Supinen, 2003, 23.

¹⁰² Ahtola-Moorhouse, 2003a, 31.

toisaalta liikkeen kuvaus on kuulunut aina kuvanveiston traditioon. Nämä kaupalliset koristeveistokset yhdistivät realismia ja manierismia, kuin myös keveyttä ja raskautta yhtä aikaa. Pienoisveistoksiin sisältyvä leikkisyys ja huumori olivat tärkeä osa näitä ajan art deco -veistoksia.¹⁰³ Myös Ville Vallgrenin pienoisveistoksiin liittyy usein tätä samaa henkeä.

Ville Vallgren oli koko uransa aikana pyrkinyt soveltamaan ajankohtaisia kuvanveiston virtauksia omaan tuotantoonsa ja näkemykseensä. Naishahmot ovat hyvin tyypillisiä Ville Vallgrenin veistosten aiheina, mikä näkyy myös museon kokoelmassa. Leena Ahtola-Moorhouse on arvioinut Vallgrenin tuotannosta kolme neljäsosan esittävän naisia.¹⁰⁴ Ennen 1890-luvun symbolismia Vallgrenin teokset edustivat realistista kuvanveistoa. Mika Junikkalan mukaan 1890-luvun alussa symbolismiin siirtynyt Vallgren omaksui tyylin romanttisuuden ja tunteellisuuden. Symbolistina Vallgren kuvasi sisäistä tunnetilaa kuin myös elämään liittyvän kiertokulun tapahtumia. Sen sijaan mytologisia tai kirjallisia aiheita ei hänen tuotannostaan tuolloin juuri löydy. 1900-luvun alussa Vallgren siirtyi "lihallisempaan" ilmaisuun, veistoksiin tuli mukaan iloa ja hahmot muuttuvat rehevimmiksi ja maanläheisimmiksi aikaisemman eteerisyyden sijasta. Myös selvästi kristinuskon aiheita käsittelevien teosten määrä kasvoi Vallgrenin myöhäistuotannossa.¹⁰⁵

Valokuvista on mahdollista hahmottaa teosten sijoittelua museossa. Eteissalissa oli ovesta tultaessa oikealla, portaiden taakse muodostuvassa tilassa kaksi korkeampaa jalustaa, joiden välissä oli matalampi, leveämpi jalusta. Korkeiden jalustojen päälle oli sijoitettu vasemmalle *Albert Edelfeltin* (25-24:8) ja oikealle *J.F. Petersenin* (25-24:7) rintakuvat. Keskellä olevalla jalustalla olevat pienoisveistokset olivat vasemmalta oikealle *Porsaspoika* (25-24:77), *Pikku Havis Amanda* (25-24:46) ja ilmeisesti *Äidinrakkautta* (25-24:58). Tälle seinälle oli myös sijoitettu kaksi Ateneumin julkisivun taiteilijamuotokuva-reliefiä. (KUVA 3.) Ulko-ovea vastapäätä olevan seinän

¹⁰³ Curtis, 1999, 230-231.

¹⁰⁴ Ahtola-Moorhouse, 2003a, 24.

¹⁰⁵ Junikkala: Suru. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria [verkkonäyttely]. Junikkala: Elämänilo. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria [verkkonäyttely]. Ks. myös Ahtola-Moorhouse, 2003a, 24-31.

luona olivat kaakeli-uunin vieressä isokokoinen *Haudan hengetär* (25-24:88), joka on luonnos Uno Cygnaeuksen hautamuistomerkkiin lisätystä enkelistä. Veistos on sijoitettu matalalle jalustalle, jonka takaosassa on kiinteä levy. Ilmeisesti tämä on maalattu seinän väristä eroavalla sävyllä, jolla on tehostettu teoksen väriä. Sen vieressä seinässä on matala syvennys, johon on sijoitettu korkean jalustan päälle mahdollisesti *Ruusujen keskellä* (25-24:41), ja sen yläpuolelle yksi Ateneumin taiteilijamuotokuva-reliefeistä. Ikkunaseinällä on ikkunan alla pöytävitriini, jonka teoksia ei ole mahdollista nähdä kuvasta. Vitriinin ja portaiden välissä on vielä korkea jalusta, jolle on sijoitettu *Hedelmämaljakko* (25-24:94), ja seinälle sen yläpuolelle yksi Ateneumin taiteilijamuotokuva-reliefeistä. Myös porraskaiteen päähän on laitettu jokin pieni teos, jota ei kuvasta pysty tunnistamaan, ja ikkunalaudoilla on voinut olla myös teoksia. Eteissalissa on lisäksi kaksi kävijöille varattua tuolia. (KUVA 4.) Suuren salin puoleisesta seinästä ei ole kuvia, joten sille sijoitetut teokset jäävät paikallistamatta.

Suureen saliin astuttaessa sen ikkunaseinälle on ikkunoiden väliin ylös sijoitettu Säätytalon päätykolmion luonnos *Porvoon valtiopäivät* (25-24:39). Teos on sijoitettu puisiin kehyksiin kahden pylvään päälle, jolloin rakennelma muodostaa mielikuvan oikeasta julkisivusta. Tällä seinällä olevista muista teoksista ei ole kuvaa. Eteissaliin vievän oven vieressä on jalusta, jolla olevaa teosta ei pysty myöskään tunnistamaan.¹⁰⁶ Lattian keskellä jalustalla on *Maaäiti* (25-24:51), ja jalustan sivuille on sijoitettu tuolit museovieraita varten. Suuren salin pohjoisseinällä on vasemmalta, ikkunaseinästä lähtien ensin jalustalle sijoitettu *La Doleur* (25-24:97). Sen taakse on laitettu seinää tummempi tausta, joka korostaa teosta. Sen vieressä on jalustalle sijoitettu aidon kokoinen muistomerkin luonnos *Topelius ja lapset* (25-24:49). Liisa Lindgren on kirjoittanut Helsingin Topeliuksen muistomerkkiin liittyvistä vaiheista *Monumentum*-kirjassaan. Tämä museolle sijoitettu luonnos oli hänen mukaansa Vallgrenin tapa osallistua ajankohtaiseen muistomerkkikeskusteluun, ja saada näkyvyyttä

¹⁰⁶ Edelfelt-Vallgren museon näyttelyt, Porvoon museo.

ja merkittävyyttä vielä toteutumattomalle muistomerkkiehdotukselleen.¹⁰⁷ Topeliuksen vieressä nurkassa on ilmeisesti *Narcissus* (25-24:76). Myös Narcissuksen taakse on laitettu tummempi tausta. Pihan puoleisella seinällä on oven kummallakin puolella pöytävitriinit. (KUVA 5.) Etelän puoleisella seinällä on kappeliin ja eteissaliin vievien ovien välissä myös samanlainen pöytävitriini. Vitriineissä on Vallgrenin pienoisveistoksia, joita ei pysty kunnolla tunnistamaan kuvista. Kunkin vitriinin yläpuolella aina kaksi Ateneumin taiteilijamuotokuva-reliefiä. Nurkassa kaakeliuunin vieressä on vielä jalusta, jonka päällä voisi olla *Hedelmämalja* (25-24:62).¹⁰⁸

Eteissali ja suuri sali olivat seinämateriaalien ja värityksen puolesta yhtenäiset. Myös Ateneumin taiteilijamuotokuva-reliefit luovat yhtenäisyyttä tilojen välille. Tosin eteissali vaikuttaa kuvien perusteella ahtaammalta, sillä sen tilaan on sijoitettu runsaasti teoksia sen kokoon nähden. Myös jalustojen vaihteleva korkeus luo tilaan enemmän vaihtelua. Suuri sali vaikuttaa yhtenäisemmältä, sillä tyhjää lattiapinta-alaa on enemmän ja näyttelyrakenteet ovat yhtenäisemmät. Tosin Säätytalon päätykolmion luonnoksen ympärille tehty pylväsrakennelma erosi suuren salin muista, hyvin pelkistetyistä näyttelyrakenteista. Aiheeltaan tämä päätykolmio liittyy Porvooseen, sillä se kuvaa Porvoon valtiopäiviä vuonna 1809, joka on kaupungin historian, kuin myös kansallisesti merkittävän tapahtuman kuvaus. Rakennelmalla voidaan havainnollistaa paremmin päätykolmion oikeaa sijoituspaikkaa rakennuksessa. Tässä näyttelyrakenteessa voi myös nähdä viittauksen klassiseen arkkitehtuuriin, toisaalta myös viitteen historiallisesti tyypilliseen museorakennukseen ja museon alkuperäiseen muotoon eli antiikin temppeliin.

Kappelissa tämän tilan ja suuren salin välisen oven viereen on sijoitettu jalustalle rintakuva *Georg Wallgren, taiteilijan isä* (25-24:1). Oven ja alttarisyvennyksen väliin jäävälle kapealle seinälle on laitettu reliefit *Kristuksen syntymä* (25-24:33), ja sen alapuolelle *Reliefi* (25-24:56). Alttarisyvennyksen perällä on tumman jalustan päälle asetettu reliefi *Kristus*

¹⁰⁷ Lindgren, 2000, 52-53.

¹⁰⁸ Edelfelt-Vallgren museon näyttelyt, Porvoon museo.

(25-24:31), ja syvennyksen sivuseiniin on upotettu Vallgrenin valmistamat koristeelliset konsolit. Ikkunaseinää vastapäätä olevan konsolin veistos on tunnistettavissa kuvista *Vihkivesimaljaksi* (25-24:42). Ikkunaseinällä ikkunoiden välissä on jalustalla sijoitettu *Rukous* (25-24:43). (KUVA 6.) Ikkunaseinän oikeassa nurkassa on jalustan päälle sijoitettu rintakuva *Pyhä Henrik* (25-24:57). Myös ikkunalaudoille on laitettu pienempiä teoksia. Etelän puoleisella seinällä *Pyhän Henrikin* vieressä on kuvissa piiloon jäävä reliefi, jonka muoto on nelikulmainen. Seinän keskellä on reliefi *Kristuksen hautaaminen* (25-24:34). Oikealla on vielä tumman jalustan päällä reliefi, jota ei pysty tunnistamaan. Ilmeisesti se esittää ristiinnaulitsemista. Reliefi on muodoltaan samanlainen kuin Kristuksen hautaaminen ja Kristuksen syntymä, mutta isokokoisempi. Lattian keskelle jalustalle on laitettu suurikokoinen *Hautauurna* (25-24:134), joka on luonnos Ivar Vallgrenin haudalle sijoitetusta uurnasta. (KUVA 7.) Eteissalin puoleisen seinän syvennyksessä olevia teoksia ei pysty kuvista tunnistamaan. Tällä seinällä on vielä oven vieressä isokokoinen hautamuistomerkkiluonnos-reliefi *Surevia enkeleitä* (25-24:150).¹⁰⁹

Kappelissa teokset on sijoitettu suurimmaksi osaksi seinien viereen, ja keskelle on nostettu jalustan päälle yksi teos, kuten on myös tehty suuren salin kohdalla. Kappelin näyttelyrakenteet ovat tummempia verrattuna muihin näyttelyhuoneisiin, mutta niiden muoto on kuitenkin samanlainen. *Uusimaan* artikkelin mukaan suuren salin ja eteissalin jalustat oli maalattu kylmän siniharmaiksi.¹¹⁰ Museon näyttelyssä käytettiin kävijöiden istuimina selkänojattomia, matalia ja leveitä istuimia, jossa on kaarevat jalat. Tuolin malli muistuttaa uusklassismille ja antiikille tyypillisten huonekalujen muotoa, ja nämä tuolit ovat edelleen käytössä museon näyttelyissä.

Museon näyttelyssä on irrallisten näyttelyrakenteiden lisäksi hyödynnetty tilan omia rakenteita. Ville Lukkarinen on kirjoittanut teoksessa *Pekka Halonen – pyhä taide* San Marcon luostarimuseosta Firenzessä, jossa useat suomalaistaiteilijat vierailivat 1890-luvun alussa. Rakennuksen tilat ja

¹⁰⁹ Edelfelt-Vallgren museon näyttelyt, Porvoon museo.

¹¹⁰ J-n. Käynti Ville Vallgrenin museossa. UM 25.5.1925.

niissä olevat Fra Angelicon freskomaalaukset muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, ollen osa samaa tilaa. Lukkarisen mukaan tämä saa katsojan tietoisemmaksi tilasta jossa on, sekä omasta suhteestaan tilaan. Vaikutelma on voimakkaampi kuin minkä persoonaton, neutraali museotila synnyttää. Teokset ja tila synnyttävät San Marcossa kävijälleen kokemuksen hengellisestä kokonaistaideteoksesta.¹¹¹ Vaikka Ville Vallgrenin Museon kappeli ei ole sinänsä autenttinen, historiallinen hartaustila, vaan museonäyttely, on sen suunnittelussa kuitenkin pyritty luomaan samanlainen kokonaistaideteoksen tuntu josta Ville Lukkarinen kirjoittaa.

Tilan ja taideteosten integroiminen toisiinsa kappeli-tilassa näkyy erityisesti alttarinurkan ja *Kristus*-reliefin välillä. Alttarinurkkaus, jossa teos on, aukeaa kappeliin yhdeltä sivulta, muuten tila on umpinainen. Se on myös erotettu kappelista lattian matalalla korotuksella. Näin tilan arkkitehtuuri muodostaa mielikuvan alttarista. Toisaalta sinne valittu teos, *Kristus*-reliefi, ja sen sijoittaminen tilan perälle siten, että teosta voi katsoa vain edestä päin, vahvistavat tätä alttari-vaikutelmaa.

Näyttelysuunnittelussa on pyritty myös muuten hyödyntämään tilojen arkkitehtuuria, kun seinissä olevat syvennykset on hyödynnetty teosten esillepanossa. Myös kappelissa olevat, Vallgrenin suunnittelemat seinäkonsolit ovat kiinteä rakenne seinäpinnassa. Samoin leveitä ikkunautoja on käytetty teosten sijoituspaikkoina. Museossa on ehkä yllättävänkin paljon sijoitettu teoksia seinien viereen, jolloin niitä tarkastellaan lähinnä yhdestä suunnasta. Toisaalta museon suhteellisen pienet huoneet eivät ole välttämättä mahdollistaneet muuta sijoittelua.

Harvoja teoksia, joita on kuitenkin pystynyt katsomaan joka suunnasta on museon ainut marmoriveistos *Maaäiti* (25-24:51). Teos oli sijoitettu oman jalustan päälle suuren salin lattian keskelle, ja nousee näin näkyvälle paikalle tilassa. Kokonsa puolesta veistos ei ole erityisen suuri; sen korkeus on 36 senttimetriä. Teokseen on käytetty valkoista marmoria. Veistos kuvaa käpertyneessä istuma-asennossa olevaa naista. Hahmon niska on painunut

¹¹¹ Lukkarinen, 2007, 150-151.

alas, ja sen hiukset peittävät kasvot. Toinen olkavarsi on tiukasti vartaloa vasten painunut, ja käsivarsi ja nyrkkiin puristettu käsi ovat koukussa hahmon etupuolella. Toinen käsi nojaa eteen koukistettuna veistoksen jalustaan. Hahmon jalat ovat tiiviisti toisiaan vasten, aavistuksen kallistuneet ja koukussa peittäen hahmon vartalon. Jalkaterät ovat hieman toistensa päällä. Käpertynyt asento korostaa näkyviin jäävän reiden ja erityisesti selän kauniita muotoja. *Maaäidin* jalusta on työstetty suuripiirteisemmin ja jätetty karkeaksi, mikä tehostaa naishahmon ihon marmorin sileyttä. (KUVA 8.)

Näyttelyluettelossa teoksesta kerrotaan seuraavaa: "*155. Moder Jorden. Marmor. Paris-Borgå. Modellerad i Paris 1909. Marmorstycket transporterades punkterad från Frankrike till Borgå 1925 och fullbordades här av Konstnären i Museilokalen under förloppet av april månad 1925.*" Keskenikäinen *Maaäiti* oli jäänyt Ville Vallgrenin ranskalaisen marmorinveistäjän Dufrénen haltuun. Dufréne kuoli ensimmäisessä maailmansodassa, ja hänen leskensä suostui myymään *Maaäidin* yhdessä hiekkakivisen rintakuvaan *Pyhä Henrik* (25-24:57) kanssa 2 000 frangilla museolle vuonna 1924.¹¹² Nämä veistokset saapuivat Suomeen yhdessä muiden Ranskassa olleiden töiden kanssa museolle tammikuussa 1925. Ville Vallgren kirjoitti saman vuoden maaliskuussa puolisolleen Viiville hakevansa marmorityövälineensä Leppävaarasta Porvooseen ja nakuttavansa työn sitten valmiiksi. *Se on hyvä, sanovat kaikki, jotka sen näkevät*, Ville Vallgren kirjoittaa.¹¹³ Ville Vallgren oli opiskellut marmorinkäsittelyä Pariisissa vuonna 1877, ennen École des Beaux-Arts-kouluun pääsyä italialaisten Braconin ja Orsolinin ohjauksessa, joten hän hallitsi materiaalin työstämisen myös itse.¹¹⁴

Luonnos ja valmiiksi punkteerattu marmori olivat siis olemassa jo 1909, jolloin Vallgren vielä eli Pariisissa. Jos tutkitaan museon kokoelman muita töitä, voi huomata että useammassakin veistoksessa Vallgren on käyttänyt aiheena kyyristynyttä hahmoa: esimerkiksi maalattu kipsiveistosten

¹¹² Ville Vallgrenin kirje Evert Roosille 2.7.1924 Porvoon museo, Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali.

¹¹³ Vallgren, Viivi, 1949, 263.

¹¹⁴ Ahtola-Moorhouse, 2003b, 54.

Äidinrakkautta (25-24:58) ja *La Doleur* (25-24:97) naiset on kuvattu tässä asennossa. Kyyristyneet ja käpertyneet hahmot eivät Vallgrenin teoksissa ole passiivisia sulkeutuneista asennoistaan huolimatta, vaan kuvaavat monesti vahvoja tunnekokemuksia, jotka välittyvät kehon asennon kautta.¹¹⁵

Näyttelyluettelon lisäksi myös muissa uudesta museosta kertovissa lehtiartikkeleissa mainitaan usein Maaäiti. Lennart Segerstråle kirjoittaa teoksesta erillispainoksessa: *"Blott en låg podest med museets enda marmorpjes, sluthuggen av konstnären här i Borgå, står där. Det är "Moder Jorden", kvinnan, prässande sig hårt mot det vita underlag, varur hon vuxit fram under mästartens mejsel. Så vacker, enkel, men mänsklig och djup är uppfattningen av denna "Moder jord" att den, på sin fria plats mitt i rummet blir medelpunkten i dess cirkelströdda konstverk."*¹¹⁶ Allas Krönikan toimittaja Pennskaft taas kirjoittaa teoksesta: *"detta fullödiga och starka konstverk som tydligt visar Wallgrens utveckling mot koncentration, dekorativt förenkling och samlad kraft kommer att inta en hederplats i museet."*¹¹⁷ Vaikka teoksen ulkomuodossa voi nähdä vaikutteita Rodinin veistoksiin esimerkiksi karkeaksi veistetyin ja viimeistellyn pinnan yhdistämisessä, näkee Allas Krönikan toimittaja tämän kommentin perusteella veistoksessa myös 1920-luvun kuvanveistossa ihailtuja piirteitä. Huomiota voi myös kiinnittää siihen, että veistoksesta mainitaan usein sen olevan juuri Vallgrenin paikan päällä veistävä. Tämä liittyy teoksen 1920-luvulla ajankohtaiseen suoran työstön- ja autenttisuusvaatimukseen, sekä kuvanveistäjän roolin korostamiseen.

Maaäiti on useissa eri kulttuureissa tutuksi tullut hahmo. Maa yhdistetään usein symboliikassa feminiinisyyteen, ja sen vastaparina on usein miehisenä koettu taivas. Maa tulkitaan elämän synnyttäjänä, kohtuna, mutta myös paikkana, johon elämä palaa esimerkiksi hautauksen kautta. Maata vasten painunut hahmo, jollaisena Vallgrenin teoksen *Maaäiti* on kuvattu, voi toisaalta esittää Maaäitiin liitetyn passiivisuuden ja muuttumattomuuden merkitystä. Maata vasten käpertynyt hahmo on myös tulkittu symbolisesti

¹¹⁵ ks. esim. Ahtola-Moorhouse, 2003a, 24.

¹¹⁶ Segerstråle, 1925, 11.

¹¹⁷ Pennskaft, 1925, 342.

esittävän uudelleen syntymistä ja uusien voimien saamista maan kautta. Myös veistoksen kivimateriaalin merkitykseen liittyy muuttumattomuus, ja joissain kulttuureissa kivet ovatkin symboloineet Maaäitiä.¹¹⁸

Anonyymien ja mytologisten naishahmojen käyttäminen kuvanveiston aiheena, tai veistoksen pääaiheen korostajina, oli hyvin yleistä 1800-luvun kuvanveistossa. Myös 1800-luvun lopun symbolistiset taiteilijat keskittyivät usein kuvaamaan joko stereotyyppisiä enkelimäisiä naishahmoja tai syöjätärmäisiä *femme fatale* -naisia. Androgyyniset hahmot olivat myös yksi symbolistien taiteen teemoista. Sen sijaan sukupuolten välistä tasa-arvoa ja naisten oikeuksia ajavat, ajan modernit naiset jäivät symbolistisen taiteen ulkopuolelle.¹¹⁹

Nainen kuvanveiston aiheena jatkoi suosiotaan vielä 1920-luvulla. Jos Ville Vallgrenin *Havis Amanda* oli herättänyt paheksuntaa vielä 1900-luvun alkuvuosina, niin nyt alaston, muodokas nainen edusti luonnollisuutta, terveyttä ja puhtautta, johon myös liitettiin kansallisia ja rotukysymyksiin liittyviä merkityksiä. Alastomat naiset eivät olleet suosittuja kuvanveiston aiheena vain Suomessa. Ranskassa esimerkiksi Aristide Maillol oli keskittynyt naisten kuvaamiseen, ja Maillolin ja Vallgrenin terrakottaveistoksista voi löytää samankaltaisuutta. Maillolin veistokset koettiin Ranskassa paluuna luonnollisuuteen uhkaavasta modernista yhteiskunnasta, samoin kuin kansallisten helleenisten ihanteiden palauttajana. Näissä ajan veistoksissa nainen rinnastetaan luontoon. Tämä biologisen roolinsa kautta ihannoitu ”luonnollinen” nainen oli vastakohta ja myös vastareaktio toiselle ajan naisihanteelle: urbaanille naiselle, jota äitiyden sijasta kiinnostivat perinteisesti miehille tarkoitettut elämän alueet. Naistyyppit olivat myös ulkoisesti toistensa vastakohtia: näissä veistoksissa naiset ovat muodokkaita, alastomia ja usein pitkähiuksisia, kun taas ajan urbaanin naisen ihannetta edusti hoikka, urheilullinen ja poikamainen vartalo, muodikkaat vaatteet, näyttävä meikki ja lyhyet hiukset.¹²⁰

¹¹⁸ Chevalier & Gheerbrant, 1996, 331-334, 932-933.

¹¹⁹ Facos, 2009, 115.

¹²⁰ Lindgren, 2000, 120-125.

3.6 Evert Roos: intendentti ja taidemaalari

Evert Roos oli Porvoon museon intendentti, ja hän vastasi Ville Vallgrenin Museon ulko- ja sisätilojen sekä näyttelyrakenteiden suunnittelusta. Ville Vallgrenin Museo on siten Ville Vallgrenin ja Roosin yhteistyön tulosta. Evert Roos on yksi tutkimatta jääneistä 1900-luvun alun taiteilijoista.¹²¹ Erityisesti tämä koskee hänen tuotantoaan taiteilijana. Vaikka kunnolliselle tutkimukselle on siis tarvetta, en pysty tässä syventymään hänen henkilöhistoriaansa kovin syvällisesti. Myös Evert Roosin taiteen kartoittaminen jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Johan Evert Roos syntyi 2.3.1876 Lapinjärvellä, Itä-Uudellamaalla. Roos opiskeli ensin Ateneumin Taideteollisessa keskuskoulussa 1893–1896. Opintoihin kuului ornamenttitekniikkaa, rakennuspiirustusta, perspektiivioppia ja koristemaalausta. Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa Evert Roos oli vuosina 1896-1899 ja debytoi taiteilijana 1898. Yhtenä Roosin opettajista oli Helene Schjerfbeck. Valmistuttuaan Roos sai Taideyhdistyksen myöntämän Löfgren-palkinnon ja valtion matkapurahan, joiden avulla hän jatkoi opintojaan Kööpenhaminassa.¹²²

Roos matkusti Kööpenhaminaan syksyllä 1899, jossa hän opiskeli Kunsternes Frie Studieskole-koulussa¹²³ Peder Severin Krøyerin (1851-1909) ja Kristian Zahrtmannin (1843-1917) opetuksessa. Opinnot sujuivat hyvin ja Roosille myönnettiin Tanskan valtion stipendi, jonka avulla hän pystyi jatkamaan opiskelua Italiassa. Roos lähti Italiaan vuonna 1905. Vuosina 1906-1909 Evert Roos asui Italiassa Kristian Zahrtmannin perustamassa maalarisiirtolassa, joka sijaitsi vuoristokylä Civita d'Antinossa, Abruzzon alueella. Roos opiskeli Italiassa maalaustaiteen ohella arkeologiaa ja vanhojen rakennusten restaurointia. 1909 Roos sairastui malariaan ja palasi kesällä Suomeen. Hän asettui asumaan Loviisaan.¹²⁴

¹²¹ Anttonen, 2006, 86.

¹²² Taipale, 2010, 93. Packalén, 2005, 3-57.

¹²³ Tunnetaan myös nimellä Kunsternes Studieskole.

¹²⁴ Taipale, 2010, 93. Packalén, 2005, 57-63.

Sisällissodan jälkeen Roos alkoi suunnitella muuttoa Porvooseen. Työt Porvoon museon osa-aikaisena intendenttinä hän aloitti vuonna 1919. Evert Roos keskittyi 1920-luvulla enemmän kulttuurihistorialliseen ja museotyöhön taiteen tekemisen sijasta. Hän oli mukana perustamassa Suomen Museoliittoa, ja oli myös Museoliiton keskushallituksen jäsen.¹²⁵ Roos aloitti työnsä Porvoon museon uudelleenjärjestelyllä, jonka jälkeen alettiin suunnitella Ville Vallgrenin Museon avaamista. Parin vuoden päästä Ville Vallgrenin Museon avaamisesta sen yläkertaan avattiin Edelfelt-kokoelma, jonka Roos suunnitteli. Museotyön vuoksi Evert Roos myös teki matkoja muualla Suomessa ja pohjoismaissa.¹²⁶

Museotyön lisäksi Evert Roos toimi vuodesta 1923 Porvoon maistraatin asiantuntijana rakennuskysymyksissä. Hänen tehtäviinsä kuului antaa lausuntoja rakennus- ja kaupunkisuunnittelukysymyksiin sekä toimia julkisivutarkastajana. 1930-luvulla Evert Roos innostui uudelleen maalaamisesta. Hän kuitenkin kuoli joulukuussa 1933 vilustumisesta johtuneen sairastumisen seurauksena. Hänet on haudattu Porvooseen.¹²⁷

Roosin monipuolinen koulutus ja laaja kiinnostus eri asioihin näkyvät Ville Vallgrenin Museon rakennuksessa. Laajasti kulttuurihistoriasta ja rakennustaiteesta kiinnostuneena museoihmisenä ja julkisivutarkastajana Roosille on ollut tärkeää pyrkiä palauttamaan museon julkisivu mahdollisimman tyylipuhtaaseen ja alkuperäiseen 1700-luvun ulkomuotoonsa. Roosin aikaisemmat opinnot Taideteollisessa keskuskoulussa olivat perehdyttäneet hänet rakennusten parissa työskentelyyn. Museon sisätiloissa Roos on voinut varmasti hyödyntää aikaisempaa rakennusalan koulutustaan, kuin myös museotyön kautta saamaansa tietoa ajankohtaisesta museosuunnittelusta.

Skandinaaviset vaikutteet ovat olleet tärkeitä 1920-luvun klassisistisessa arkkitehtuurissa. Toisaalta ajan suomalaisen arkkitehtuuriin haettiin vaikutteita myös Italian arkkitehtuurista, erityisesti architettura

¹²⁵ Toiset museopäivät Turussa 1926: Selonteko kokouspäivistä ja esitelmät, 1927, 11.

¹²⁶ Taipale, 2010, 94. Packalen, 2005, 118, 124-136.

¹²⁷ Taipale, 2010, 94. Packalén, 2005, 136, 162.

minoresta.¹²⁸ Italian vaikutteita ei museon rakennuksessa ole näkyvissä - ellei ota huomioon että rakennuksen ulkoseinien kalkkimaalin sävy viittaa Italiaan. Toisaalta Evert Roos kiinnostui juuri Italiassa restauroinnista, joten hänellä on myös ollut kokemusta italialaisesta rakennuskannasta suomalaisen lisäksi. Evert Roosin opiskeluvuodet 1890-luvulla olivat Suomessa aikaa, jolloin taiteilijat olivat erityisen kiinnostuneita Italiasta. Tällöin symbolismin myötä heräsi kiinnostus erityisesti Pohjois-Italialaista varhaisrenessanssin taidetta kohtaan. Näitä 1890-luvulla Italiaan lähteneitä taiteilijoita olivat muun muassa Evert Roosin opettaja Helene Schjerfbeck, Ellen Thesleff, Magnus Enckell, Eero Järnefelt, Maria Wiik, Elin Danielson-Gambogi ja Pekka Halonen. Vuosina 1896-1897 suomalaistaiteilijat muodostivat jopa taiteilijasiirtokunnan Firenzessä.¹²⁹

Evert Roos itse lähti Italiaan 1900-luvun alussa, kun hän asui opettajansa Zahrtmannin perustamassa skandinaavisessa taiteilijasiirtokunnassa. Suomalaisten taiteilijoiden side Italiaan ei myöskään katkennut 1900-luvun puolella. 1910-luvulla kolorististen taiteilijoiden innoittajana toimi Etelä-Euroopan valo ja värimaailma. Evert Roosin opettaja Kristian Zahrtmann välitti myös omien oppilaidensa maalauksiin koloristisen värimaailman.¹³⁰ 1920- ja 1930-luvuilla useat suomalaistaiteilijat tekivät lyhyempiä matkoja Italiassa, ja Suomen ja Italian välillä oli myös virallista näyttelytoimintaa.¹³¹ Esimerkiksi Ville Vallgren osallistui kansainväliseen näyttelyyn Italiassa 1925, kuten on edellä kerrottu.

Museon kappelissa voi nähdä myös viitteitä Italiaan ja sen oikeisiin kappeleihin. Ville Lukkarinen on kirjoittanut kirjassaan *Pekka Halonen – pyhä taide* San Marcon luostarin museosta Firenzessä, jossa Fra Angelicon maalaamat freskomaalaukset koristavat pieniä, holvikattoisia huoneita.¹³² Käyttämistäni lähteistä ei löydy tietoa onko Evert Roos vierailut juuri San Marcossa, kuten useat suomalaistaiteilijat olivat tehneet, mutta Italian vuosien aikana hän on todennäköisesti tutustunut tämäntyyppisiin

¹²⁸ Paavilainen, 1982,80-81.

¹²⁹ Lindgren, 2006, 65-66.

¹³⁰ Nørregård-Nielsen, 2004, 646.

¹³¹ Lindgren, 2006, 67.

¹³² Lukkarinen, 2007, 144-149.

kirkkotiloihin. Myös Ville Vallgren oli katolisena ja useita vuosia Ranskassa asuneena kosketuksissa tällaisiin interiööreihin.

4. Taidemuseolle annetut merkitykset

4.1. Porvoo ja sen paikallislehdet 1920-luvulla

Porvoo on keskiajalla perustettu Itä-Uudenmaan rannikkokaupunki noin 50 kilometriä Helsingistä itään. Sen väkiluku oli vuonna 1925 6476 henkilöä, joista noin kaksi kolmasosaa oli ruotsinkielisiä.¹³³ Porvoo oli jäänyt teollisuus- ja kauppakaupunkina Helsingin varjoon jo 1900-luvun alussa. Kaupungin tärkeimmät teollisuusyritykset olivat August Eklöfin sahat ja Werner Söderströmin kirjapaino ja sitomo. Lisäksi kaupungissa harjoitettiin pankkitoimintaa. Kaupunkiin tehty tuonti ja vienti palveli lähinnä Porvoon ja sen lähiseudun asukkaiden tarpeita. Lisäksi Porvoossa oli sille perinteisiä pieniä käsityö- ja taideteollisuusyrityksiä.¹³⁴ Tutkimusaineistossani Porvoota kuvataan usein nimityksellä *Muistojen kaupunki (Minnenas stad)*.¹³⁵ Tämä nimitys korostaa kaupungin historiallisuutta, ei niinkään nykyaikaisuutta tai uudistumista.

Museon merkittävyyttä käyntikohteena on vaikea arvioida 1920-luvun osalta, sillä tilastoja Ville Vallgrenin Museon kävijämääristä ei ole saatavilla tältä ajalta. Sen sijaan Porvoon Runebergin museosta on olemassa tilastoja, jotka voivat antaa osviittaa Porvoon museon ja Ville Vallgrenin Museon kävijöistä. 1920-luvulla Runebergin museossa kävijöitä oli keskimäärin noin 5 000 kävijää vuodessa. Tässä luvussa ei ole erikseen eritelty paikallisia asukkaita ja matkailijoita.¹³⁶

Porvoon lehdet ovat samanaikaisesti sekä heijastaneet paikallisia oloja, että vaikuttaneet porvoolaisten mielipiteisiin. Porvoossa oli 1920-luvulla sanomalehtien lukemisessa ja toimittamisessa pitkä perinne, sillä

¹³³ Westerlund & Koskimies, 2008, 162, 826-827.

¹³⁴ Westerlund & Koskimies, 2008, 231,236,258.

¹³⁵ ks. myös Westerlund & Koskimies, 2008, 631.

¹³⁶ Westerlund & Koskimies, 2008, 642.

ensimmäiset säännölliset sanomalehdet alkoivat ilmestyä kaupungissa 1830-luvulla. Jo 1800-luvun lopussa sanomalehdestä oli tullut tuhansia lukijoita saavuttava massatuote, jota jaettiin Porvoon kaupungin lisäksi myös sen ympärillä oleviin maaseutupaikoihin. Tutkimusaineistona käyttämäni paikallislehdet edustavat eri kieliryhmiä. *Borgåbladet* oli ilmestynyt 1860-luvulta lähtien, ja se oli 1920-luvulla ainut ruotsinkielinen lehti alueella. Lehden linjana oli Ruotsinkielisen kansanpuolueen konservatiivisen, oikeistolaisen linjan tukeminen. Lehdellä oli myös vahvat suhteet Porvoon johtaviin kauppiaisiin. Ruotsinkieliseen vasemmistoon ja vähempivaraisten kaupunkilaisten järjestöihin lehti otti asiallisen linjan: ei tuonut heidän näkemyksiään ja asioitaan esille, mutta ei myöskään luonut jyrkkää vastakkainasettelua. Tämä tasapainotteleva asenne johtui lehden kustantamon taustalla vaikuttaneesta Eklöfien perheestä, jonka jäsen Birger Eklöf oli vuodesta 1925 Porvoon kaupunginvaltuustossa ruotsalaisen vasemmiston edustajana, ja näin tasapainotti lehden päätoimittajan omaa, *Borgåbladetin* linjaa vahvempaa oikeistolaisuutta. *Borgåbladet* kehittyi 1920-luvulta eteenpäin varsin uudenaikaiseksi uutis- ja viihdelehddeksi. Sen päätoimittajan luomalla linjalla oli myös vaikutusta paikalliselle ruotsinkieliselle yhteisölle identiteetin rakentamisessa ja voimistamisessa, jossa keskiluokkaisen yhteisön kantavana voimana ja koossapitäjinä toimivat ruotsinkieliset.¹³⁷

Uusimaa-lehti oli perustettu 1890-luvulla fennomaanien lehdeksi. Vaikka lehden alkuaikoina *Uusimaan* ja *Borgåbladetin* välillä olikin kielitaistelua, kyseessä oli vain lyhykestoinen jakso, ja jatkossa lehtien suhtautuminen kielikysymyksiin oli maltillinen ja konflikteja välttävä. Lehtien välillä vallitsi toverillinen suhtautuminen ja lehdet lainasivat toisilleen uutisia. *Uusimaa*-lehden taustalla vaikutti Itä-Uudenmaan varakkaita maanviljelijöitä ja muita ylempiin kansankerrokseen kuuluneita henkilöitä. Lehden linja oli 1920-luvulla Kokoomuksen oikeistolais-porvarillista poliittista linjaa kannattava. Toisaalta lehden oli vaikea toimia kokoavana voimana suomenkielisille, sillä alueen suomenkielisten ryhmien välillä vallitsi erimielisyyttä aatteellisista

¹³⁷ Westerlund & Koskimies, 2008, 459-481.

näkemyksistä, kuin myös suhtautumisessa ruotsinkielisiin. 1920-luvun loppua kohden lehden linja muuttui oikeistolaisemmaksi ja se alkoi tukea Lapuanliikettä.¹³⁸

Lehtien Ville Vallgrenin Museota koskevat artikkelit eroavat toisistaan määrän ja artikkelien laadun suhteen. *Borgåbladet*issa julkaistiin suurempi määrä museota käsitteleviä artikkeleja kuin *Uusimaassa*: *Borgåbladet*issa ilmestyi museon perustamisvuonna 13 kappaletta museota ja Ville Vallgrenia käsittelevää artikkeleja, *Uusimaassa* 6. Lisäksi *Borgåbladet* alkoi uutisoida Ville Vallgrenin Museon vaiheista jo 1920-luvun alussa, kun ensimmäiset museota koskevat artikkelit ilmestyivät *Uusimaassa* vasta vuoden 1925 puolella. Lisäksi artikkelien suhde museoon on erilainen: *Borgåbladetin* artikkeleissa on haastateltu Vallgrenia suoraan sekä julkaistu myös Porvoon museon vuosikokousten pöytäkirjoja. Myös Ville Vallgrenin syntymäpäivä joulukuussa huomioitiin *Borgåbladet*issa, kun *Uusimaassa* asiasta ei uutisoitu. Artikkelien perusteella voisi sanoa, että Porvoon museon ja *Borgåbladetin* välillä on ollut tiiviimmät kontaktit *Uusimaahan* verrattuna. Museosta *Borgåbladet*iin kirjoittanut taiteilija Lennart Segerstråle oli Ville Vallgrenin sukulainen¹³⁹, ja kuului museon intendentin kanssa Porvoon taiteilijapiireihin. Toisaalta Porvoon museon perustajat, kuten myös museon hallitus koostuivat suomenruotsalaisista. Näin ollen museosta on ollut todennäköisesti luontevampaa pitää tiiviimpiä yhteyksiä omaa kieliryhmää edustavaan sanomalehteen.

4.2 Taidemuseo taiteilijan henkilömuistomerkkinä

"Tällä hetkellä museon kokoelmat jättävät kieltämättä epämääräisen vaikutuksen, niihin sisältyy paljon sellaista, mikä ei ole eduksi Vallgrenin taiteilijamaineelle. Mutta siellä on myöskin erinomaisen vaikuttavia näytteitä hänen pienoistaiteestaan, hänen sielukkaista, tunnelmallisista enkeleistään, hänen kirkollisesta taiteestaan, ja eräänlaisena intiiminä Porvoon pojan

¹³⁸ Westerlund & Koskimies, 2008, 481-495.

¹³⁹ Lennart Segerstrålen äiti Hanna Frosterus-Segerstråle oli Ville Vallgrenin serkku.

muistomerkkinä museolla saattaa olla oma arvonsa, joskin tätä arvoa on epäilemättä liioiteltu."¹⁴⁰ Tässä Vernerin Vesterdahlin pro gradun analyysissä Ville Vallgrenin Museosta tulevat ilmi kaikki kolme merkitystä joita museolle on tutkimani aineiston perusteella annettu. Käsittelen ensin museota Ville Vallgrenin henkilömuistomerkkinä.

Ville Vallgrenin Museossa oli sen perustamisen aikana esillä ainoastaan Ville Vallgrenin teoksia. Arkkitehtuurihistorioitsija Victoria Newhouse kutsuu näitä yksittäisen taiteilijan tuotantoon keskittyneitä museoita monografisiksi museoiksi. Monografisten museoiden edeltäjiä ovat olleet yksittäisten taiteilijoiden ateljeet, joista tämä malli omaksuttiin museoihin 1800-luvun alussa. Monografinen museo ei kuitenkaan ole neutraali, katoava tila, vaan museoiden arkkitehtuuri on yleensä vahvassa vuorovaikutuksessa sisältämänsä taiteen kanssa. Monografisten museoiden tyypillisimpiä malleja ovat taiteilijan kuoleman jälkeen perustetut museot, taiteilijan toiveiden mukaan muokatut, jo olemassa olevat rakennukset sekä institutionalisoidut taiteilijoiden ateljeet.¹⁴¹ Ville Vallgrenin Museo edustaa näistä keskimmäistä monografisen museon mallia.

Newhouse on käsitellyt monografisista museoista erillään myös taiteilijoiden luomia museoita ja niiden vaihtoehtoisia tiloja, joita taiteilijat ovat itse luoneet. Taiteilijoilla on lähtökohtaisesti kaksijakoinen suhde taidetta esitteleviin instituutioihin. Toisaalta taiteilijat ovat tehneet taidetta instituutioita, kuten museoita, varten. Toisaalta he ovat myös vastustaneet näiden instituutioiden olemassaoloa muokkaamalla niitä, sekä etsimällä niille vaihtoehtoja. Taiteilijat ovat yleensä omissa museoissaan luoneet ne juuri jatkeeksi omalle taiteelleen.¹⁴²

Ensimmäisiä monografisia museoita oli kuvanveistäjä Antonio Canovan (1757-1822) kuoleman jälkeen perustettu Gipsoteca Canoviana (1836), jossa museon uusklassinen arkkitehtuuri toistaa museon teosten tyyliä. Gipsoteca perustettiin Canovan synnyinpaikkaan, Possagnoon Pohjois-Italiassa.

¹⁴⁰ Vesterdahl, 1939, 137.

¹⁴¹ Newhouse, 1998, 74, 78.

¹⁴² MoMa:n kuraattori Kynaston McShine kutsuu tätä "the museum as subject matter". (Newhouse, 1998, 103.)

Gipsotecan inspiroimana tanskalaiskuvanveistäjä Bertel Thorvaldsen (1770-1844) alkoi suunnitella omaa museota, joka avattiin Kööpenhaminassa 1848. Myös myöhemmät kuvanveistäjien monografiset museot ovat ottaneet mallia Canovan museosta. Mahdollisesti myös Evert Roos on tutustunut niin Canovan museoon Italiassa kuin Thorvaldsenin museoon Kööpenhaminassa asuessaan näissä paikoissa. Monografisten museoiden suunnittelu taiteilijoiden ateljeiden hengessä johti siihen, että myöhemmin myös oikeista ateljeista alettiin tehdä museoita.¹⁴³

Monografisen museon tarkoituksena on tuoda esille taiteilijan tuotannon eri puolia jollain tasolla taiteilijaan liittyvässä tilassa. Onnistuessaan tämä museotyyppi asettaa taiteilijan ja tämän teokset erityiseen valokeilaan, luoden kappelimaisen ympäristön joka on dynaamisessa vuorovaikutuksessa esittelemiensä objektien kanssa. Taiteilija Dorothea Rockburnen mukaan kuuluisilla nimillä ratsastavien suurnäyttelyiden (*blockbuster exhibitions*) ongelmana on, että ne eivät esitele prosessia, joka on johtanut niin sanottujen merkkiteosten syntymiseen. Lisäksi suurissa museoissa ongelmana voi olla eri mittakaavaa edustavien teosten samanaikainen esittely.¹⁴⁴ Kuraattori Mark Rosenthalin mukaan joidenkin taiteilijoiden teokset eivät tule oikein esille, jos niitä esitellään yksittäin: oikean vaikutuksen luominen voi vaatia useita taiteilijan teoksia samanaikaisesti esille, tai teokset menettävät voimaansa kun ne esitellään yhdessä muiden taiteilijoiden teosten kanssa.¹⁴⁵ Monografiset museot voivat välttää nämä edellä mainitut ongelmat. Heikkoutena tällä museotyypillä voi olla, että sinne ei ole mahdollista saada esille taiteilijan keskeisiä, tunnettuja teoksia. Myös museotyypin rajoittuneisuus ja muuttumattomuus voi johtaa siihen, etteivät kävijät tule uudelleen uuden nähtävän puuttuessa.¹⁴⁶

Tutkimusaineistossani Ville Vallgrenin Museon merkitys taiteilijamuistomerkkinä ei korostu kaikissa teksteissä. Vallgrenin merkitystä taiteilijana on käsitelty eniten Lennart Segerstrålen

¹⁴³ Newhouse, 1998, 75-76.

¹⁴⁴ Newhouse, 1998, 74-75.

¹⁴⁵ Newhouse, 1998, 75.

¹⁴⁶ Newhouse, 1998, 74-75.

kirjoittamassa erillispainoksessa *Ville Vallgren och hans museum*.¹⁴⁷ Lisäksi *Uusimaan* artikkelissa *Käynti Ville Vallgrenin museossa*, joka julkaistiin pian museon avaamisen jälkeen, on käsitelty Ville Vallgrenin taidetta ja taiteen merkitystä. Artikkelin kirjoittaja esiintyy nimimerkillä J-n., ja jää tässä selvittämättä.¹⁴⁸ Uskoakseni Ville Vallgrenille tärkein motiivi museon perustamiseen on ollut oman henkilömuistomerkin luominen, mikä myös tulee ilmi hänen kirjoituksistaan ja haastatteluistaan.

Borgåbladetin Lennart Segerstrålen ja *Uusimaan* nimimerkki J-n.:än kirjoitukset Vallgrenista eroavat toisistaan jonkun verran, vaikka lähtökohtaisesti kumpikin suhtautuu Vallgreniin ja hänen museonsa positiivisesti. Lennart Segerstråle on keskittynyt erillispainoksen ensimmäisessä kappaleessa, *Ville Vallgren och hans museum*, Ville Vallgrenin käsittelyyn. Hän käy tarkasti läpi Vallgrenin elämänvaiheita lapsuudesta lähtien, sekä Pariisin vuosien aikaiset kunniamaininnat ja menestymisen. Lähteenä hän on tekstissään käyttänyt ainakin Vallgrenin ABC-muistelmateosta, josta lainatut osat luovat tekstiin vaikutelman, että Vallgrenia olisi haastateltu tekstiä varten. Segerstråle pohtii myös tarkemmin Vallgrenin persoonaa: hän mainitsee iloisen "Ville-Gubben", jollaisena Vallgren tuotiin lehdistössä useimmiten esille, mutta toisaalta hän myös tuo esille Vallgrenin toisen puolen, joka tuotti surua käsitteleviä teoksia. Segerstråle käyttää tästä esimerkkinä tarinaa, jossa kertoo vierailustaan Vallgrenin luona Pariisissa 1920. Tuolloin hän kommentoi huvittuneena Vallgrenin luona olleita kuihtuneita ruusuja, johon Vallgren totesi Segerstrålelle tutkivansa surua kuihtuneiden kukkien avulla. Tekstissään Segerstråle myös analysoi ja tuo esille Vallgrenin taiteen lähtökohtia: "*--Denna lyckokänsla att få verka och skapa med enkla medel åstadskomma något upphöjt, låt mig säga: med sitt hjärta besjälade materian, är typiskt för Ville Vallgrens konstnärstemperament. Och som äkta man av sitt stånd önskar han skänka, inte bara i sina konstverk det han letat ur sin egen själ och varmt och innerligt format i leran, utan även sina personliga rön, sitt*

¹⁴⁷ Segerstråle, 1925. Sama teksti on myös julkaistu: Bbl 16.5.1925.

¹⁴⁸ J-n. Käynti Ville Vallgrenin museossa. UM 25.5.1925.

vetande, sina tekniska metoder, hela den förvärvade kunskapsskatten för medmänniskorna."

Tekstissä kerrotaan myös Vallgrenin pari vuotta aikaisemmin Porvoossa pitämästä esitelmästä, jossa taiteilija korosti kuulijoille eri esineisiin sisältyvää universaalia kauneutta niiden arvosta riippumatta. Läheinen kontakti Vallgreniin, samoin kuin Segerstrålen oma taiteilijuus, on varmasti ollut yhtenä syynä siihen, että hän on kirjoittanut Vallgrenista ja tämän taiteesta syvällisemmin. Artikkelin lukijalle museon merkitystä Vallgrenin taiteen sijoituspaikkana ei tuoda esille vain teosten saamien palkintojen tai Vallgrenin ulkoisen menestyksen kautta. Teoksiin sisältyy myös syvällisempiä merkityksiä, joita teksti pyrkii lukijalle välittämään.

Uusimaan artikkelissa ei Vallgrenin henkilöhistoriaa tai taiteilijuutta ole käsitelty samalla tavalla kuin *Borgåbladetin* erillispainoksessa. *Uusimaan* artikkelissa kuvanveistäjän tuotannosta tehdään enemmän yhteenveto, jossa määritellään Vallgrenin merkitystä ja laatua taiteilijana. Osuus alkaa Vallgrenin monumenttiveistosten kuvailulla. Kirjoittaja J-n.:n mukaan monumentit eivät ole Vallgrenin ominta alaa, vaan ne muistuttavat usein liikaa hänen pienoisteoksiaan. Epäonnistuneina teoksina J-n. mainitsee esimerkiksi Jyväskylän Uno Cygnaeus-muistomerkin. Sen sijaan kirjoittajasta Vallgrenin herkälle, erityisessä mielessä "naiselliselle" taiteilijapsyykelle luonteenomaisinta monumenttitaidetta, ja sitä kautta onnistunein on Havis Amanda-suihkukaivo. "*Suomen taiteen kauniin nousuajan palauttavat elävästi mieleen ne jo taiteemme historiaan siirtyneet teokset, joilla Vallgren ensinnä saavutti mainetta.*" - alkaa kappale, jossa kerrotaan Ville Vallgrenin uran keskeisistä teoksista, joiden luonnoksia on esillä museossa. Tämän jälkeen J-n. nostaa Vallgrenin esille erityisesti pienoisteosten tekijänä. Kirjoittajan mukaan Vallgrenin 1890-luvun pienoisteokset vastasivat ajan kiinnostukseen taideteollisuudesta, samoin kuin ajan "*hermostuneeseen ja hienostuneeseen*" makuun. Juuri nämä teokset ovat tehneet artikkelin mukaan Vallgrenista myös kansainvälisesti tunnetun. Näin artikkelissa on kerrottu Vallgrenin merkityksestä Suomen

taidehistorialle, kuin myös kansainvälisestä näkyvyydestä, joiden kautta taiteilijan merkitys muodostuu.

Uusimaan artikkelista välittyy kuva, että Vallgren on jo vähän syrjässä nykytaiteen kentällä. Suomeen paluun jälkeiseltä ajalta Vallgrenin saavutuksia ei eritellä: artikkelissa mainitaan, että Vallgren on pystynyt jatkamaan pienoisteostensa tekoa. Hautamuistomerkit ovat myös uusi aihe Suomeen paluun jälkeen, sillä ne ovat kyynelpulloja ja tuhkauurnia halutumpia luterilaisessa maassa J-n. mukaan. Lisäksi taiteilijan julkisuuskuva 70-vuotiaana "Ville-Ukkona" - "*aina samana pirteänä, sanavalmiina ja iloisen uutterana nuorukaisena*" tuodaan esille, tosin Kristus-veistoksen esittelyn kohdalla kirjoittaja mainitsee, että sen aina leikkiä laskevan tekijän on täytynyt kohdata joku syvälinen sielullinen kriisi kyetäkseen tekemään sellaisen teoksen.

Ville Vallgren oli oppinut Ranskan-vuosinaan markkinoimaan teoksiaan ja itseään ja olemaan aktiivisesti näkyvillä.¹⁴⁹ Pariisin taidemarkkinoilla näkyminen vaatikin suhdetoiminnan hallintaa ja aktiivista osallistumista. Näin Vallgren jatkoi myös Suomeen paluunsa jälkeen, kun taiteilijan oli osittain aloitettava alusta uran luominen. Kuvanveistäjät alkoivat myös laajemmin 1920-luvulla painottaa yksilöllistä taiteilijuutta aikaisemman kollektiivisen ammattilaisuuden sijasta.¹⁵⁰ Ville Vallgrenin Museon merkitys kuvanveistäjälle onkin ollut nostaa omaa näkyvyyttä ja merkittävyyttä Suomessa.

Vallgren on todennäköisesti tiedostanut oman merkityksensä Suomen taidehistoriassa. Hänen Guldranden-kirjassaan on runsaasti Vallgrenin aikaisempaa kirjeenvaihtoa kappaleessa "Gamla brev och nya brev". Välihuomautuksena Vallgren mainitsee: "*läsaren anser kanske – och med rätta – att dessa brev från mina gröna ungdom bli enformiga att läsa, men kanske komma de i en framtid att ha sitt intresse i vår unga konstutvecklingshistoria.*"¹⁵¹ Myös muistelmateokset, kuten ABC-kirja, ovat

¹⁴⁹ Lindgren, 2004, 74.

¹⁵⁰ Lindgren, 2003, 52.

¹⁵¹ Vallgren, Ville, 1921, 49.

Vallgrenille tapa kertoa laajalle yleisölle aikaisemmista vaiheistaan, kuin myös laajemmin taiteilijaelämästä Pariisissa 1800-luvun lopussa. Museolla on ollut Vallgrenille samanlainen, hänen taidettaan ja nimeään tulevaisuuteen säilyttävä merkitys.

Vallgren on myös uskoakseni haaveillut Porvoosta eräänlaisena Vallgrenin kaupunkina, jossa museon lisäksi olisi ollut useampia hänen tekemiään, pikkukaupungin mittakaavaan sopivia julkisia veistoksia. Aikaisemmin mainittujen Museotorille suunniteltujen suihkukaivojen lisäksi Ville Vallgren toi julki ennen museon avaamista *Borgåbladetin* haastattelussa näitä toiveitaan useista julkisista veistoksista. Ville Vallgren lupautui tekemään artikkelissa Albert Edelfeltille muistomerkin Porvooseen. Tämä pienikokoinen *Edelfeltin rintakuva* paljastettiin Porvoon Kirkkotorilla vuonna 1934. Muistomerkki perustuu Helsingin Edelfelt-patsaaseen.¹⁵² Vallgren nostaa haastattelussa esille myös Walter Runebergin merkityksen kaupungille, joka vaatisi myös oman muistomerkkinsä Walter Runebergin veistoskokoelman edustalle. Vallgren viittaa haastattelussa ulkomaisiin esikuviin: "*Så har man i småstäder i utlandet och det gör en hemvarm och glad.*" Lisäksi artikkelissa Vallgren pohtii Edelfeltin muistomerkin sijoituspaikkaa, ja ehdottaa pohdinnassaan ensin vanhan kaupungin Rihkamatoria, jonne kuitenkin haluaisi sijoittaa mieluummin pienen suihkulähteen.¹⁵³ Liisa Lindgrenin mukaan suuntautuminen pienimuotoiseen ja edullisesti toteutettavaan keramiikkataiteeseen on ollut Vallgrenin selviytymisstrategia, sillä Vallgren on ollut sotien välisenä aikana kuitenkin myös ajan kuvanveistokentän vastavirtaa edustava taiteilija.¹⁵⁴ Julkisten veistosten saaminen Porvooseen olisi ollut tähän rinnastettava realistisempi selviytymisstrategia, kuin toivoa niitä runsaasti Helsinkiin. Tämä koskee myös museon perustamista juuri Porvooseen.

Kuvanveistäjien omia museoita alettiin siis perustaa jo 1800-luvun alussa, eli Ville Vallgrenin Museo ei sinänsä ollut mikään uusi ajatus. Oman museon perustamiseen Vallgrenia on saattanut innostaa 1919 Pariisissa

¹⁵² Ahtola-Moorhouse, 2003b, 77.

¹⁵³ Ville Vallgren lovar staden en staty av Edelfelt. Bbl 22.5.1924.

¹⁵⁴ Lindgren, 2004, 75.

avattu Musée Rodin, myös alun perin 1700-luvulla rakennettuun varakkaan liikemiehen kotiin perustettu museo.¹⁵⁵ Vallgren oleskeli myös Pariisissa 1920-luvun alussa joten todennäköisesti hän on käynyt tässä uudessa museossa. Vallgren mainitsee Musée Rodinin myös Guldranden-kirjassaan: "*Hans museum testamenterades till staden Paris. Hans arbeten, som tala om hans stora begåvning, pryda alla världens museer.*"¹⁵⁶ *Borgåbladetin* Edelfeltin muistopatsasta käsittelevässä artikkelissa Vallgren kertoo tulevan museonsa olevan omien sanojensa mukaan ainutlaatuinen Suomessa. Hän kuitenkin mainitsee ulkomaisista museoista piirustuksenopettajansa Leon Bonnatin 1891 kotikaupunkiinsa Bayonneen perustaman Musée Bonnatin, sekä Anders Zornille perustetun taidekokoelman Zornin kotikaupungissa Morassa, kuin myös Nys Pyés -nimisen taiteilijan lahjoituksen Auvergnen alueelle.¹⁵⁷ Läheisin innoittaja museon perustamiseen on kuitenkin varmasti ollut 1921 Porvooseen avattu kuvanveistäjä Walter Runebergin veistoskokoelma.

Vuonna 1925 Ville Vallgren oli myös organisoimassa Työläisten iltamuseota (Arbetarnas aftonmuseum) Helsinkiin. Esikuvana tälle museolle toimi 1900-luvun alussa Pariisiin Perustettu Musée du Soir, johon Vallgren oli lahjoittanut muutamia teoksiaan ensimmäisten taiteilijoiden joukossa. Näiden iltamuseoiden tavoitteena oli taiteen arvostuksen levittäminen laajempiin kansanosiin, työläisiin ja muihin työssä käyviin ihmisiin, jotka eivät ehtineet museoihin päiväsaikaan. Ville Vallgrenin Museossa aukioloajat painottuivatkin varmasti tästä syystä iltoihin. Vallgren myös kritisoi *Svenska Pressen*-lehteen kirjoittamassaan tekstissä Ateneumia, johon työläiskävijä tuskin menisi työvaatteissaan, väsyneenä päivän raskaasta työstä.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vilain: From the Hôtel Biron to the Musée Rodin. Musée Rodin –museon verkkosivut.

¹⁵⁶ Vallgren, Ville, 1921, 32.

¹⁵⁷ Ville Vallgren lovar staden en staty av Edelfelt. Bbl, 22.5.1924.

¹⁵⁸ Ett konstmuseum för arbetets folk. Hbl 18.4.1925. Ville Vallgren: Arbetarnas aftonmuseum. (Det omstridda aftonmuseet). SP 26.4.1925.

4.3 Taidemuseo henkisyiden paikkana

Käytän tutkimuksessani termiä henkisyys kuvaamaan yhtä museolle annetuista merkityksistä. Psykologian tohtorit Kenneth I. Pergament ja Annette Mahoney ovat määritelleet henkisyiden *pyhän etsinnäksi*. Tässä määritelmässä etsintä viittaa henkisyiden prosessimaiseen luonteeseen, johon kuuluvat pyhyiden löytäminen ja löydetyn pyhän säilyttäminen. Pyhä voidaan selittää jonain arkipäiväisestä erotettuna, joka on arvostamisen ja kunnioittamisen arvoista. Tällä tarkoitetaan niin käsitteitä jumalasta, jumalallisuudesta ja ylimaallisesta. Tosin tavallisilla asioilla on mahdollisuus muuttua pyhiksi, jos ne tulkitaan ylimaallisuuden representaatioina tai osana sitä. Pyhänä voidaan kokea niin aika(jakso), tila, tapahtumat ja siirtymät, materiaalit, kulttuurituotteet, ihmiset, psykologiset ja sosiaaliset ominaisuudet sekä roolit. Reitit tähän pyhyteen muodostuvat sosiaalisesta toiminnasta ja erilaisista uskomusjärjestelmistä niin perinteisten uskontojen, kuin myös ei-traditionaalisten, henkisyyttä tavoittelevien ryhmien puitteissa. Myös muut käytännöt, riitit ja ihmisyyden ilmaukset, kuten taide, voivat olla pyrkimyksiä kohti pyhyttä. Henkisyys on yksilön tavoite löytää, tuntea, kokea tai samaistua pyhänä kokemaansa.

Pergament ja Mahoney myös erottavat toisistaan uskonnollisuuden ja henkisyiden. Uskonnollisuus määritellään heidän mukaansa institutionaaliseksi, dogmaattiseksi ja rajoitteita sisältäväksi, kun taas henkisyys on enemmän henkilökohtaista ja elämää rikastuttavaa. Toisaalta uskonto ja henkisyys eivät ole toistensa vastakohtia, vaan henkisyys on uskonnon keskeinen funktio. Henkisyys on siten laajempi käsite, johon myös uskonnollisuus sisältyy.¹⁵⁹

Marja-Liisa Rönkkö on kuvannut termillä *museoisuus* museoihin liittyvää kokemusta arvokkaasta ja pyhästä, museoarvoa henkivästä ympäristöstä.¹⁶⁰ Museoiden lähtökohtana mainitaankin antiikin ajan temppelit ja niissä esillä olleet aarteet.¹⁶¹ Taidemuseot korvasivat osittain kirkkojen merkityksen

¹⁵⁹ Pergament & Mahoney, 2005, 647-648.

¹⁶⁰ Rönkkö, 2010, 231.

¹⁶¹ Heinonen & Lahti, 2001, 26-27.

1800-luvun alusta lähtien, kun niistä tehtiin paikkoja taiteen palvomista varten. Tämä näkyy myös taidemuseoiden arkkitehtuurissa. Antiikin temppelien lisäksi museorakennusten arkkitehtuurissa alettiin viittaamaan katedraaleihin ja kirkkojen kupolikattoihin. Museoarkkitehtuuri myös pyrki eristämään museotilat erillisiksi niitä ympäröivästä muusta ympäristöstä.¹⁶² Suomessa museorakennuksiksi on myös valikoitunut vanhoja kirkkoja, linnoja ja arvotavaran säilytykseen tarkoitettuja rakennuksia, kuten pankkeja ja kivinavetoita, joiden on koettu soveltuvan hyvin museokäyttöön.¹⁶³

Ville Vallgrenin Museolle annetut henkiset merkitykset ovat pitkälti keskittyneet museota koskevissa lehtijutuissa sen kappeliin. Lennart Segerstrålen kirjoittaa tästä tilasta: "*När man (---) kommer in i "kappellet", valvsalen i gammal borgstil, blir det säkert tyst - aldeles tyst. Här har skämtet icke mera rum, men den djupahögtidligheten. Med stark känsla för konstverkens intima och själsliga sprödhet har i detta skumma rum hopförts endast motiv som kunde sammanfattas under rubriken gravkonst eller religiös konst. Och dold för alla profana blickar, i en altarnisch i rummets norra hörn står på en enkel konsol Ville Vallgrens kulminationsarbete, hans Kristushuvud. Man blir ovillkorligen tyst inför detta. Här är icke plats för spekulativ kritik, det är ett konsverk, som redan stiger över gränserna till prestation i vanlig bemärkelse. Man reflekterar icke, man känner okuvligt starkt att här försiggått något sällsamt hos konstnären själv. Vår abstrakta förnimmelse av frälsarelidandet blir nästan konkret.*"¹⁶⁴

Ville Vallgrenin Museon kohdalla voidaan pohtia myös Vallgrenin omaa suhdetta henkisyteen ja uskontoon. Keskeisenä lähtökohtana kappelin suunnitteluun ovat toimineet Vallgrenin useat, uskontoon ja henkisyteen viittaavat teokset, joille on haluttu luoda luonteva esittelytila. Vallgrenilla oli sukunsa kautta yhteys uskontoon: Vallgrenin äidin isä oli Porvoon piispa Carl Gustaf Ottelin, ja isän puolella taas sukuun kuului useita pappeja.¹⁶⁵

¹⁶² Newhouse, 1998, 46-47.

¹⁶³ Rönkkö, 2010, 231-234.

¹⁶⁴ Segerstråle, 1925, 11-12.

¹⁶⁵ Ahtola-Moorhouse, 2003b, 54.

Mitenkään erityisen uskonnolliselta Vallgrenin kasvatus ei kuitenkaan vaikuta.

Vallgrenin ura Pariisissa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa sijoittuu aikaan, jolloin katolinen kirkko alkoi menettää merkitystään Ranskassa. Tämä herätti erilaisia vastareaktioita: toisaalta tapahtui katolilaisuuden vahvistumista, joka näkyi myös taiteessa. Toisaalta myös kiinnostus okkultistisiin liikkeisiin kuten teosofiaan, spiritualismiin, itämaisiiin uskontoihin ja panteismiin, sekä myös kiinnostus tieteeseen ja sen uusiin löytöihin olivat tapoja löytää uudenlaista henkisyttä perinteisen uskonnollisuuden tilalle.¹⁶⁶ Myös taiteelle annettiin traditionaalisen uskonnon korvaava merkitys.

Ville Vallgrenin uran keskeinen tuotanto tapahtui 1890-luvulla, symbolistisen taiteen aikakautena. Vallgren osallistui tuolloin myös Rose+Croix-salonkien symbolistisiin näyttelyihin. Taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korte on tutkinut väitöskirjassaan *Suomen varhaisymbolismi ja sen vaiheet* suomalaisten taiteilijoiden suhdetta symbolismiin. Sarajas-Kortteen mukaan symbolismin kirjallisen teorian pohjalla vaikuttivat Platonin, Plotinoksen ja 1700-luvulla eläneen Emanuel Swedenborgin ajatukset.

Platonilta symbolistit omaksuivat ajatuksen uusplatonistisen mystiikan ideamaailmasta, jota näkemämme aistimaailma heijastaa. Platonin ideamaailma edusti tosinta olevaisuutta, henkisyttä ja muuttumattomuutta. Plotinokselta lainattiin teoria aistimaailman yläpuolella olevasta henkisestä maailmasta, ja näiden maailmojen välillä olleesta jatkuvasta virtauksesta, joka eroaa Platonin teoriasta. Plotinoksen mukaan ihminen voisi saavuttaa tämän korkeamman tason kontemplaation ja intuitiivisen tiedon kautta, ja tästä vielä pidemmälle vietyä ekstaasin kautta, joka on eräänlainen mystinen transsitila. Plotinos myös piti taidetta korkeana hengen toimintana, jota se ei Platonin ajattelussa ollut. Swedenborgin korrespondenssi-teoria vaikutti myös vahvasti symbolistien ajattelutapaan. Korrespondenssi-ajattelun mukaan kaikki oleva henkisestä

¹⁶⁶ Facos, 2009, 95-96, 101-103, 106.

aineelliseen, kuin myös eri aistein havaittavat asiat, olivat harmonisessa yhteydessä, eli keskinäisessä korrespondenssissa, toistensa kanssa. Näin symbolistit ajattelivat, että oli olemassa universaali ilmaisukieli, joka kykeni antamaan tietoa korkeimmasta olevaisuudesta.¹⁶⁷

Salme Sarajas-Korte korostaa symbolismin mystistä luonnetta, ja pitää saksalaisen idealistisen filosofian vaikutusta siihen vähäisenä.¹⁶⁸ Ville Lukkarinen on kuitenkin kritisoinut tätä ajatusta, ja korostanut juuri saksalaisen varhaisromantiikan vaikutusta myöhempään symbolistiseen liikkeeseen. Lukkarisen mukaan näitä kahta eri aikaa yhdistää kriittinen asenne aikansa yhteiskuntaa, luonnontieteitä ja taiteen kaupallistumista kohtaan. Lukkarisen mukaan Immanuel Kantin ajattelu, saksalainen idealismi ja varhaisromantikkojen ajattelu lähtivät liikkeelle subjektista ja sen mahdollisuudesta saada todellista tietoa maailmasta. Kant lähti ajatuksesta, että maailmasta voi saada tietoa ainoastaan sellaisena kuin se ilmenee tietoisuudelle, ei "maailmasta itsestään". Tämä eroaa Sarajas-Kortteen esille tuomista teorioista, joissa todellisuuden rakenne jo tunnetaan. Taiteella on keskeinen rooli kantilaisessa filosofiassa. Taiteen kautta oli mahdollista tehdä tästä aistitiedon ylittävästä "äärettömästä" aistittavaa. Erityisesti kiinnostuttiin epärepresentatiivisesta taiteesta, kuten musiikista. Taide kykeni antamaan tietoa käsitteellisen kielen ylittävässä muodossa aistit ylittävästä todellisuudesta. Tämä synnytti ajatuksen myös autonomisesta taideteoksesta, joka ei viittaa muuhun kuin itseensä, ja jota pystyy selittämään vain toisen taideteoksen kautta. Näin ollen symbolistien lausunnot näkymättömästä ja äärettömästä voidaan ymmärtää tavoiksi selittää tätä aistitiedon ylittävää tietoa.¹⁶⁹

Taiteen luonne sanoin kuvaamattomissa olevan ilmaisijana rinnasti sen uskontoon, ja usein taide myös tulkittiin uskontona varhaisromanttisessa filosofiassa.¹⁷⁰ Symbolistinen taide ei suoraan esittänyt uskonnollisia merkityksiä, vaan pyrki herättämään tunteita tai viittaamaan epäsuorasti

¹⁶⁷ Sarajas-Korte, 1966, 29-32.

¹⁶⁸ Sarajas-Korte, 1966, 32.

¹⁶⁹ Lukkarinen, 2007, 113-130.

¹⁷⁰ Lukkarinen, 2007, 122-123.

henkisyteen. Käytännössä taiteilijat kuitenkin usein hyödynsivät kristillisiä aiheita tai uskonnolliselle taiteelle tyypillisiä tekniikoita, kuten lasi- ja freskomaalausta tuodessaan esille näitä henkisiä merkityksiä.¹⁷¹ Kappelin keskeisimmässä teoksessa, *Kristus-reliefissä*, voi nähdä 1800-luvun lopun taiteelle tyypillisen, uudenlaisen tavan kuvata henkisyttä. Veistoksessa huomio keskittyy Kristuksen ilmeikkäisiin kasvoihin ja sisäiseen tunnetilaan. Leena Ahtola-Moorhouse on kuvannut veistoksen ilmettä monimieliseksi, fyysisen tuskan ja täyttymyksen nautinnon monimieliseksi kuvaukseksi.¹⁷² Kristuksen silmät ovat sulkeutuneet, mikä on myös tyypillinen tapa symbolistisessa taiteessa kuvata henkilön sisäistä kokemusta.¹⁷³ Veistoksesta rististä, kristinuskon keskeisestä symbolista, voi nähdä vain pienen kappaleen Kristuksen pään takana. Tästä huolimatta teoksen henkilö on tunnistettavissa kristillisestä taiteesta tutuksi ristiinnaulituksi Kristukseksi ulkonäön, sädekehän, orjantappurakruunun ja käsivarsien asennon perusteella. Veistos on myös sijoitettu museon kappeli-tilan alttarinurkkaukseen, joka on kirkoissa usein ristiinnaulittua Kristusta kuvaavien veistosten sijoituspaikka.

Taiteen henkisyden tavoittelu, joka oli alkanut 1800-luvun lopun taiteessa, jatkui vielä maailmansotien välisenä aikana. Ville Lukkarisen käsittelemä Vallgrenin aikalaistaiteilija Pekka Halonen (1865-1933) jatkoi 1800-luvun lopussa omaksumansa romanttisen taidenäkömyksen seuraamista vielä maailmansotien välisenä aikana.¹⁷⁴ Myös Ville Vallgrenin voisi ajatella noudattaneen nuorena omaksumiaan periaatteita vielä ikääntyessäänkin.

Kirjassaan *Kansallista vai modernia – taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* Erkki Anttonen erittelee maailmansotien välisen ajan maalaustaiteelle tyypillisiä teemoja. Yhdeksi teemoista hän mainitsee uskonnollisuuden. Anttonen mukaan tämä uskonnollisuus ei usein ilmene suoraan teoksista, eikä tätä teemaa ole juuri myöhemmin tutkittu. Useat maailmansotien välillä vaikuttaneet suomalaiset taiteilijat ja kulttuuri-

¹⁷¹ Lukkarinen, 2007, 137.

¹⁷² Ahtola-Moorhouse, 2003a, 24-26.

¹⁷³ Lukkarinen, 2007, 130-131.

¹⁷⁴ Lukkarinen, 2007, 132-133.

elämän vaikuttajat olivat kuitenkin kiinnostuneita uskonnosta, mystiikasta, panteismista ja teosofiasta sen eri ilmenemismuodoissa. Tyypillistä myös monille tämän ajan kirjailijoille oli käsittää maailmankaikkeuden ja yksilön välistä suhdetta, mutta individualistisesta näkökulmasta. Ajan teosten uskonnolliset piirteet eivät välttämättä ole selkeästi havaittavissa, sillä modernististen ilmaisuperiaatteiden mukaisesti monet taiteilijat pyrkivät välttämään suoraa kirjallista ja kertovaa esitystapaa. Konservatiivisempien taiteilijoiden lisäksi myös useat ajan modernistisesti asennoituneet taiteilijat tunsivat kiinnostusta näitä asioita kohtaan, vaikkakin omista lähtökohdistaan käsin.¹⁷⁵

Ville Vallgren vaihtoi uskontonsa katolilaisuuteen vuonna 1911 avioituttuaan ranskalaisen naisen kanssa.¹⁷⁶ Viivi Vallgrenin mukaan tämän avioliiton lisäksi syynä uskonnon vaihtamiseen olivat katolilaisuuteen kuuluva Madonnan-palvonta, joka sopi naisten ihailijana tunnetun taiteilijan ajatusmaailmaan. Lisäksi katoliseen uskontoon kuuluva vahva visuaalisuus ja aistillisuus vetosivat kuvanveistäjään koruttomaan luterilaisuuteen verrattuna. Ville Vallgren ei kuitenkaan ollut millään tavalla tiukka katolisen oikeaoppisuuden suhteen. Ville Vallgren halusi esimerkiksi tulla haudatuksi luterilaisin menoin.¹⁷⁷ Viivi Vallgrenin mukaan keskeisintä uskonnossa hänen puolisolleen oli kauneuden tavoittelu. Ville Vallgren luki Suomeen paluunsa jälkeen erilaisia kirjoja, joiden kautta etsi totuutta. Hän myös kirjoitti *Uskonto*-nimisen käsikirjoituksen. Vallgrenin uskonnollisuus tuli ennen kaikkea hänen sisältään.¹⁷⁸

Vallgrenin taidenäkömyksestä on Viivi Vallgrenin elämänekerrassa seuraavanlainen Ville Vallgrenin sitaatti: *"Taiteen päämäärä on asetettava korkealle, on luotava niin, että se vaikuttaa kuin ylevin uskonto. Sillä koska koko luonto heijastaa Jumalaa, täytyy kuvan tehdä pyhä vaikutus ihmiseen. Taide on asetettava alttarille, ja liekin pitää nousta korkealle loimuten kunnioittamaan taiteen hengetärtä. Ranskalaisilla on tapana sanoa*

¹⁷⁵ Anttonen, 2006, 99-101.

¹⁷⁶ Ahtola-Moorhouse, 2003b, 68.

¹⁷⁷ Vallgren, Viivi, 1949, 278-279.

¹⁷⁸ Vallgren, Viivi, 1949, 210-211.

nähdessään mestarillisen teoksen, että sen tekijällä on ”pyhä tuli” sielussaan. Taiteilija ei kuitenkaan koskaan saavuta täydellisyyttä teoksessaan. Se voisi olla vielä parempi. Tässä juuri piilee vaikeus ja saavuttamattomuus. Taiteilija, joka on tyytyväinen teoksiinsa, on pieni ja keskinkertainen. Suuri taiteilija ei milloinkaan ole tyytyväinen työhönsä.” -- Älkäämme koskaan ajatelko: ”Jos saan hyvän maksun, ei työn hyvydellä ole väliä.” Päinvastoin on ajateltava: ”Vaikka en saisi penniäkään, on velvollisuuteni taidetta kohtaan tehdä taideteos niin hyvin kuin suinkin voin, sydämeni koko tunteella.” Goethe sanoo: ”Suuret taideteokset ovat samoin kuin luonnon korkeimmat teokset syntyneet tosien ja luonnollisten lakien mukaisesti. Kaikki mielivaltaisuus ja kuviteltu hajoaa. Siinä on välttämättömyys. Siinä on JUMALA. Hänestä säteilee hyvyys ja totuus. Hän ilahduttaa, lohduttaa, tukee ja ymmärtää. Taiteilija esiintyy aivan kuin maailman hengen jatkajana. Hän jatkaa luomista eteenpäin siitä mihin tuo edellinen sen jätti. Hän esiintyy meille hellässä veljellisyydessä maailman hengessä ja taiteessaan, jotka ovat luonnonprosessin vapaata jatkoa. Näin kohottaa taiteilija itsensä jokapäiväisyyden ja todellisen elämän yläpuolelle. Samalla hän kohottaa meidät samoille tasoille, kun syvennymme hänen töihinsä. Hän ei luo katoavalle maailmalle, hän kasvaa sen ylitse. Taide on kuin saarna. Se on ihanan luonnon heikko kajastus ja oman sielumme sisäisen laadun kuvastin.”¹⁷⁹ Tässä lausunnossa voi nähdä vuosisadan vaihteen ajatukset taiteen sanattomasta viittaamisesta johonkin aistimaailman yläpuoliseen, taiteen ja uskonnon välisestä rinnastuksesta ja myös taiteen epäkaupallisesta luonteesta.

Museon perustamisen aikoihin Ville Vallgren oli laajemminkin kiinnostunut uskonnollisesta taiteesta. Hän organisoi vuoden 1925 marraskuulle Kirkkotaidenäyttelyn Strindbergin taidesalonkiin Helsingissä. Näyttelyyn osallistui Vallgrenin lisäksi useita muita taiteilijoita. Näyttelyn arkkitehtuurin ja ripustuksen suunnitteli Lennart Segerstråle. Vallgrenin tavoitteena oli järjestää vastaava näyttely vuosittain, josta seurakunnilla olisi mahdollista hankkia tarvitsemaansa taidetta. Näyttely sai vaihtelevan

¹⁷⁹ Vallgren, Viivi, 1949, 211-212.

vastaanoton: vahvimmillaan näyttely tyrmättiin katolisena propagandana, mutta toisaalta Ville Vallgrenin teoksia myös ylistettiin maallisuuden ja taivaallisuuden, sensuaalisuuden ja uskonnollisen hartauden ihmeellisestä yhdistämisestä.¹⁸⁰

4.4 Taidemuseo paikallisidentiteetin rakentajana

Tarkoitan tässä paikallisidentiteetillä porvoolaisuutta; Porvoon asukkaiden kokemusta kuulumisesta kaupungin maantieteelliseen ja hallinnolliseen alueeseen, sen yhteisöön ja sen historiaan. Lars Westerlund ja Jan Koskimies ovat käyttäneet kirjassa *Porvoon kaupungin historia 4* termiä paikkakuntaidentiteetti, jonka ymmärrän vastaavan tässä tapauksessa käyttämäni paikallisidentiteetti-termiä. Paikkakuntaidentiteetti merkitsee paikallista yhteenkuuluvuuden tunnetta, joka perustuu siihen, että asukkaat kuuluvat paikallisyhteisöön jonka jäsenillä on yhteinen ”minäkuva”. Tällaiselle paikkakuntaidentiteetille on tunnusomaista samaistuminen paikallisyhteisöön tavalla, joka luo kotiseutuhenkeä ja saa asukkaat tuntemaan mielenkiintoa paikkakunnan yhteisiin asioihin. Paikkakuntaidentiteetti ilmentää sitä, että yhteisön jäsenet yhdessä vaalivat tuolle yhteisölle luonteenomaisia arvoja ja yhteisöllisyyttä. Se kertoo siitä, mistä he tuntevat olevansa lähtöisin, missä he tuntevat juurtensa olevan ja missä he tuntevat olonsa kotoisaksi. Kuva, joka paikallisyhteisön jäsenillä on kotipaikkakunnastaan, on kiinteästi sidoksissa paikkakunnan fyysiseen ympäristöön, sen erityisleimaan, sen muista paikkakunnista poikkeaviin piirteisiin sekä ainutlaatuisen kokonaisuuteen, jonka se muodostaa. Käytännön yhteisöelämässä paikkakuntaidentiteetti usein ilmenee siten, että asukkaat osallistuvat yhteisiin projekteihin tai ainakin suhtautuvat niihin myönteisesti. Usein on vaikea muodostaa kuvaa jonkin tietyn paikallisyhteisön identiteetistä. Ensiksi tyypillisesti paikkakuntaidentiteetti on monipohjainen ja paikallisyhteisön eri ryhmät korostavat eri piirteitä.

¹⁸⁰ Lindgren, 2004, 69-72.

Toiseksi kuvan muodostamiseen vaaditaan riittävän luotettavat dokumentit.¹⁸¹

Tutkimusaineistossani painottuu museolle annettu paikallinen merkitys muita tutkimiani merkityksiä enemmän. Tämä johtuu varmasti siitä, että tutkimusaineistona käyttämäni lehdet ovat ennen kaikkea paikallislehtiä, jolloin näkökulma on Porvoon ja sen asukkaiden näkökulmasta tehty. Näin ollen myös museo koetaan paikallislehtien artikkeleissa merkitykseltään ennen kaikkea paikallista identiteettiä vahvistavana.

Walter Runebergin veistoskokoelman perustamisen yhteydessä oli käyty jonkin verran keskustelua siitä, tulisiko kokoelma sijoittaa Porvooseen vai Helsinkiin, jossa se saisi suurempaa näkyvyyttä.¹⁸² Tutkimastani aineistosta ei vastaavaa tule ilmi Ville Vallgrenin Museon kohdalla. Porvoota pidetään museon luonnollisena sijoituspaikkana sen perustamisen alkuvaiheista lähtien.

Borgåbladetin ennen vuotta 1925 ja vuoden 1925 alussa julkaistuissa artikkeleissa seurataan tarkasti museon teosten saapumista Suomeen ja museon rakennusprosessia.¹⁸³ Esimerkiksi artikkelissa *Ville Vallgren iordningställer sitt museum Borgåbladetin* toimittaja käy haastattelemassa Ville Vallgrenia museon keskeneräisen näyttelyrakennuksen keskellä, ja kertoo näyttelyrakennuksen tilanteesta.¹⁸⁴ Näin *Borgåbladetin* lukijat ovat olleet hyvin perillä siitä, missä vaiheessa museon rakennus on, joten se on tuotu hyvin lähelle heitä, ja täten vahvistettu museon merkitystä paikallisille asukkaille.

Lennart Segerstrålen kirjoittamassa erillispainoksessa museon paikallista merkittävyyttä tuodaan ilmi eri tavoin. Segerstråle kirjoittaa, että Walter Runebergin veistoskokoelman avajaisissa Vallgren oli lausunut jo pitkään miettineensä, että porvoolaistaustaisten taiteilijoiden tulisi luoda

¹⁸¹ Westerlund & Koskimies, 2008, 695.

¹⁸² Nylund, 2007, 189-192.

¹⁸³ Med anledning av museiföreningens möte i morgon. Bbl 7.10.1919. Åter en storslagen konstdonation till Borgå. Bbl 2.12.1922. 1700-stilen vid Museitorget. 23.10.1923. Prof. Vallgrens Pariser-verk på väg till Borgå. Bbl 22.1.1925. Prof. Vallgrens Paris-arbeten i hemlandet. Bbl 12.3.1925.

¹⁸⁴ Ville Vallgren iordningställer sitt museum. Bbl 19.3.1925.

kaupungista "taiteen Akropolis". Segerstråle myös kirjoittaa museolla olevan merkitystä laajemminkin Suomen taidehistorian kannalta.¹⁸⁵ Museon laajempi merkitys nostaa myös sen paikallista merkittävyyttä, sillä sen kautta myös paikkakunta saa suuremman painoarvon ja tunnettuuden.

Segerstråle myös nimeää erillispainoksessa tahot, jotka ovat antaneet taloudellista tukea museon perustamista varten: Eklöfin perhe, Porvoon Säästöpankki ja lopulta myös kaupunki tukivat museota rahallisesti. Lisäksi museon remontin suunnitteluun ilmaiseksi osallistuneet ammattilaiset, kuten myös rakennustarvikkeita lahjoittaneet tahot on mainittu. Lopuksi vielä kiitetään nimettöminä pysyviä useita henkilöitä, jotka ovat kantaneet kortensa kekoon. Museon perustaminen on siis ollut pitkälti porvoolaisten vapaaehtoisten lahjoitusten kautta syntynyt, joka lisää museon paikallista merkitystä.¹⁸⁶

Viimeisessä kappaleessa, joka on otsikoitu *Borgå samhälle har erhållit en kulturskatt, som utgör en av de tyngst vägande i dess historia*. Segerstråle summaa Ville Vallgrenin Museon merkityksen kaupungille. Segerstråle kirjoittaa, että vaikka Vallgrenista ei olla oltu erityisen kiinnostuneita kaupungissa, on Vallgren kuitenkin halunnut palkita tämän pahuuden (ond) hyvällä. Vallgren on aina ollut Segerstrålen mukaan patriotti. Nyt hän on ottanut vielä askeleen pidemmälle ja nimittänyt itsensä nurkkapatriotiksi.

Ville Vallgren antoi lahjoituksensa museolle ja Porvoon kaupungille vanhempiensa muistoa kunnioittaakseen. Vallgrenin isä, Georg Wallgren, oli kaupungissa hyvin pidetty ja merkittävä asukas. Tästä johtuen myös Segerstråle tuo esille Vallgrenin isän, joka loi Vallgrenin nimelle hyvän maineen kaupungissa. "*Nu bevattnar sonen minnesträdets rot för att kronan susande skall stiga en högre över det lilla samhälle, hans fädernestad, som blott i djup tacksamhet hoppas kunna förvalta skatten värdigt och hängivet.*" Segerstråle lopettaa runollisesti.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Segerstråle, 1925, 9.

¹⁸⁶ Segerstråle, 1925, 9-10.

¹⁸⁷ Segerstråle, 1925, 12.

Varsinaisia merkityksiä museosta tuodaan esille sen avaamista käsittelevissä artikkeleissa. Avajaisilla ja presidentin vierailulla on itsessään ollut paikallista identiteettiä vahvistava merkitys. Museon avajaisia ja presidentin vierailua on ollut seuraamassa iso osa kaupunkilaisista. Kuitenkin varsinaisiin avajaisiin, ja muihin sisätiloissa tapahtuvaan ohjelmaan, on voinut osallistua vain rajattu kutsuvierasjoukko. Näin kummankin sanomalehden selostuksella tapahtumista on ollut merkitystä tiedon ja merkitysten välittämisessä kaupunkilaisille. Lehtijutuissa on siteerattu runsaasti päivän aikana pidettyjä puheita. Paikallista merkitystä avajaispuheessa korosti erityisesti Porvoon museoyhdistyksen puolesta puheen pitänyt tullinhoitaja V. Enqvist, sekä Konsuli G. Söderström. Kumpikin korostaa Vallgrenin rakkautta lapsuutensa kaupunkiin useiden vuosien poissaolosta huolimatta. Samoin Vallgrenin vanhemmat tuodaan jälleen esille. Sen sijaan presidentti Relander ja ministeri Setälä korostivat omissa puheissaan Vallgrenin merkitystä kansallisesti. Vallgrenin omaa kiitospuhetta ei ole kokonaisuudessaan siteerattu. *Borgåbladetin* mukaan tässä eloisassa puheessa Vallgren esitti ilonsa voidessaan tehdä lahjoituksensa Porvoon ja vanhempiensa muistoksi. Hän myös toivoi, että tulevaisuudessa hänen ymmärrettäisiin tehneen pienen osansa henkisen kulttuurin hyväksi.¹⁸⁸

Artikkelien kautta voidaan tutkia myös museon merkitystä Porvoon eri kieliryhmille. Porvoon paikallislehtiä käsittelevässä kappaleessa tuli jo esille, että ruotsinkielisten *Borgåbladetilla* oli tiiviimmät yhteydet Porvoon museoon artikkelien määrän ja niiden laadun perusteella. Museon taustalla vaikuttaneet henkilöt ja Ville Vallgrenin Museon perustamisessa mukana olleet tahot ovat ilmeisesti pelkästään Porvoon suomenruotsalaisia.¹⁸⁹ Näin ollen *Borgåbladetissa* kirjoitetaan museon olevan tärkeä *porvooolaisille* ja olevan porvoolaisten ponnistelujen tulosta, eikä erottelua kieliryhmien välillä tarvitse tehdä. Sen sijaan *Uusimaan* suomenkielinen lukijakunta on ollut etäämmällä museon toiminnasta. Tästä johtuen *Uusimaan* artikkelissa

¹⁸⁸ Rikets president på besök i vår stad. Bbl 19.5.1925. Tasavallan presidentin vierailu Porvoossa. UM 18.5.1925.

¹⁸⁹ Segerstråle, 1925, 9-10, 13-15.

Muistorikas Porvoo juhlii on korostettu museon merkitystä myös suomenkielisten porvoolaisten identiteetille, sekä alueellista ja kansallista yhtenäisyyttä kielieroista huolimatta. Artikkelissa mainitaan useita Porvoon identiteetille merkittäviä paikkoja ja henkilöitä, kuten Johan Ludvig Runeberg, Porvoon valtiopäivät 1809 sekä kaupungin muut museot. Näiden kielen kannalta neutraalista näkökulmasta esiteltyjen asioiden lisäksi tuodaan esille myös Werner Söderströmin kustantamo, joka artikkelin kirjoittajan mukaan olemalla suurin suomenkielinen kustannusliike todistaa, että kaupungissa voidaan tehdä *kulttuurityötä sovussa ja menestyksellä samoilla piholla kummankin kieliryhmän hyväksi*. Lisäksi artikkelissa mainitaan kuinka valkoiset suomen- ja ruotsinkieliset taistelivat rinta rinnan isänmaan puolesta, jota uhattaessa myös pienet riidat ja erimielisyydet unohdetaan.¹⁹⁰ Tästä voidaan nähdä lehtien yleinen linja, jossa pyrittiin rauhaisaan rinnakkaiseloon eri kieliryhmien välillä: *Uusimaa* haluaa korostaa suomenkielisille heidän porvoolaista identiteettiään. *Borgåbladet* taas ei halua korostaa museota suomenruotsalaisten asiana, vaikka sitä ääneen lausumatta olisikin sellaisena pidetty.

Virallisen näkemyksen lisäksi *Uusimaassa* ilmestyi mielipidekirjoitus pian presidentin vierailun ja museon ajavaisten jälkeen. Teksti on otsikoitu otsikolla *Tahdittomuutta*. Sen laatijat ovat loukkaantuneet presidentin vierailun ohjelmasta, jossa kaupungin suomenkielisiä ei ole tuotu millään tavalla esille. Artikkelin kirjoittajan mukaan tämä on ollut tahallisesti tehtyä, ja osoittaa että kaupungissa eletään vielä menneisyydessä, eikä huomioida sen kaksikielisyyttä ja suomenkielistä vähemmistöä. Tekstissä on mielenkiintoinen maininta: *Jos valtakunnan presidentti olisi käynyt kaupungissamme yksinomaan ollakseen läsnä prof. Ville Vallgrenin museon avajaisissa, ei ohjelman "umpiruotsalainen väri" olisi oikeuttanut muistutuksien tekoon (---)*.¹⁹¹ Näiden esimerkkien pohjalta voisi ajatella, että museolle on annettu merkittävämpi identiteetin vahvistamisen merkitys ruotsinkielisten parissa.

¹⁹⁰ *Muistorikas Porvoo juhlii*. UM 15.5.1925.

¹⁹¹ *Tahdittomuutta*. UM 20.5.1925.

Sanallisesti annettujen merkitysten lisäksi Ville Vallgrenin Museon tiloihin on tehty viittauksia muihin Porvoon historiallisesti merkittäviin rakennuksiin sen arkkitehtuurin kautta. Porvoon tuomiokirkosta, jonka rakennustyöt valmistuivat vuosien 1411-1418 välillä, on otettu elementtejä museorakennuksen muutostöihin. Tuomiokirkko sijaitsee vanhan kaupungin pohjoisessa osassa, mäen päällä, lyhyen matkan päässä museosta. Ville Vallgrenin Museon ulko-ovi on tehty tuomiokirkon ovien mallin mukaan.¹⁹² Samoin museon kappelin ristiholvikatto ja valkoiseksi kalkitut seinät ovat samanlaiset kuin tuomiokirkossa. Museon ovi- ja ikkuna-aukkojen korikaari taas otettiin raatihuoneen rakennuksesta. Tällä luotiin yhtenäisyyttä Museotorin museorakennusten välillä. Toisaalta näillä viittauksilla kaupungin historiallisesti ja imagollisesti merkittäviin rakennuksiin voitiin myös vahvistaa Ville Vallgrenin Museon rakennuksen arvokkuutta ja merkityksellisyyttä yhtenä kaupungin keskeisistä rakennuksista.

5. Päätäntö

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää lähtökohtia, joiden pohjalta Ville Vallgrenin Museon näyttely on syntynyt. Pyrin ottamaan huomioon mahdollisimman monia konteksteja ja tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet lopulliseen museoon. Ville Vallgrenin Museo avattiin 17.5.1925 Porvoon museon erillisenä osastona. Museo sijaitsi Porvoon vanhan kaupungin Museotorin varrella olevassa, 1760-luvulla rakennetussa talossa. Museon näyttelytila sijoittui sen kolmeen huoneeseen, eteissaliin, suureen saliin ja kappeliin.

Aluksi käsittelin 1920-luvun kuvanveistoa ja Suomen museokenttää, jotka muodostava taustan tutkimukselleni. Maailmansotien välisen ajan kuvanveistoa leimaa suoran työstön, eli *taille directe* -periaatteiden hallitsevuus. Tämä tarkoittaa usein kuvanveistäjän alusta loppuun itsenäisesti tekemiä veistoksia, selkeämpää ja raskaampaa muotokieltä ja

¹⁹² Segerstråle, 1925, 11.

puun ja kiven suosimista veistosten materiaalina. Nämä periaatteet pyrkivät erottautumaan voimakkaasti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvanveiston käytännöistä. 1920-luvulla alettiin myös vahvemmin painottaa kuvanveistäjiä yksilöllisinä taiteilijoina aikaisen kollektiivisemmän ammattiryhmä-ajattelun sijasta. Suomessa erityisesti Wäinö Aaltonen nostettiin esille tärkeimpänä kuvanveistäjänä.

Suoran työstön rinnalla vaikutti myös edelleen toinen suuntaus, jossa korostuu jatkumo ja varovaisempi uudistuminen perinteisen, 1800-luvun lopun kuvanveiston pohjalta. Ville Vallgren on museon perustamisen aikana ollut lähes 70-vuotias, ja jatkanut myöhäistuotannossaan 1800-luvun lopussa omaksumallaan linjalla. Toisaalta Vallgren on pyrkinyt sovittamaan taiteensa myös ajan kuvanveiston ihanteiden mukaan: esimerkiksi saveen käyttöön, jota ei pidetty suoran työstön periaatteiden mukaisena materiaalina, Vallgren onnistui liittämään kansallisia merkityksiä, joita oli annettu Suomessa graniitin käytölle.

Käsittelin tutkimuksessani myös museorakennusta ja sen näyttelytiloja useasta eri kulmasta. Suomen museotoiminta oli 1920-luvulla vielä suhteellisen pientä. Taidemuseoalan tärkeimmät ajankohtaiset kysymykset olivat taidelahjoitusten tekeminen Ateneumin sijasta pienemmille paikkakunnille, kuin myös taidemuseotoiminnan eriyttäminen muusta museotoiminnasta. Ville Vallgrenin Museon perustaminen liittyy näihin kumpaankin kysymykseen.

Museorakennuksen alkuperä 1700-luvun kauppiastalona, kuin myös myöhemmät muutokset, ovat vaikuttaneet museon näyttelytilojen arkkitehtuuriin. Rakennus remontoitiin museokäyttöön 1920-luvulla, jolloin klassismin myötä oltiin kiinnostuttu juuri 1700-luvun rakennuskannasta. Näin museorakennus sai iästään huolimatta ajanmukaisen ilmeen. Klassisismi näkyy myös ajan muissa uusissa suomalaisissa taidenäyttelyrakennuksissa. Museon rakennusten uudistuksen suunnitteli museon intendentti Evert Roos, jolla oli taiteilijan koulutuksen lisäksi rakennusalan koulutusta ja kiinnostus kulttuurihistoriaan. Museoalalla toimivana myös tietoa museonäyttelyiden suunnittelusta.

Näyttelynsä osalta Ville Vallgrenin Museo edustaa niin sanottua tunnelmamuseota, tai sovellettua muotoa period room -suunnittelusta. Tämä näyttelysuunnittelun ihanne oli syntynyt 1800-luvun lopussa, ja se vaikutti museoiden suunnitteluun vielä 1920- ja 1930-luvuilla. Näyttelyillä tavoiteltiin esteettisen, sisäisen kokemuksen tuottamista museokävijöille. Historialliset viitteet, kuin myös värien kautta luotava harmoninen tilakokemus ja teosten yhteensopivuus olivat tärkeitä. Suomessa tärkeänä esikuvana tähän toimi Kansallismuseo, ja sen kirkkosalin ja Ville Vallgrenin Museon kappelin välillä voikin nähdä samankaltaisuutta.

Museon merkityksiä käsittelevässä osuudessa päädyin kolmeen eri museon merkityksen muodostavaan tekijään. Ensin käsittelin museota Ville Vallgrenin henkilömuistomerkinä. Ville Vallgrenin Museo edustaa niin sanottua monografisen museon tyyppiä, eli pelkästään yhden taiteilijan teoksiin keskittyvää museota. Ville Vallgrenin Museo on myös taiteilijamuseo, sillä Ville Vallgren oli itse mukana suunnittelemassa museota. Monografisia museoita on alettu perustaa 1800-luvun alussa. Vallgrenille yksi tärkeimmistä esikuvista oman museon perustamista varten on ollut Walter Runebergin veistoskokoelman avaaminen Porvoossa 1921.

Oman henkilömuistomerkin luominen on ollut Ville Vallgrenille tärkein syy oman museon perustamiseen. Vallgren on myös toivonut saavansa laajempaa näkyvyyttä Porvoon katukuvassa useiden julkisten veistosten muodossa. Vallgren oli omaksunut jo 1800-luvun lopussa Pariisissa kyvyn markkinoida itseään ja taidettaan. Koska Vallgrenia ei kuitenkaan pidetty kaikista ajankohtaisimpana taiteilijana Suomessa, hän joutui kehittämään erilaisia vaihtoehtoisia selviytymisstrategioita kyetäkseen toimimaan vapaana taiteilijana. Museon sijoittaminen Porvooseen, pikkukaupunkiin, jossa hänen lapsuudenkotinsa sijaitti, oli helpommin toteutettavissa kuin museon perustaminen esimerkiksi Helsinkiin.

Toisena merkityksenä museolla on siihen liittyvä henkisyys. Tämän merkityksen kautta on myös mahdollista käsitellä Ville Vallgrenin omaa henkisyyttä, joka näkyy myös hänen taiteessaan. Vallgrenin henkisyys liittyy laajemmin 1800-luvun lopussa tapahtuneeseen muutokseen, jossa

perinteisen uskonnon menettäessä merkitystään myös taiteelle alettiin antaa uskonnon korvaava merkitys. Tämä taiteeseen liittyvä henkisyys on jatkunut vielä maailmansotien välisenä aikana.

Viimeiseksi käsittelin paikallisten merkitysten muodostumista, ja paikallisidentiteetin vahvistamista, museota koskevissa teksteissä. Tämä merkitys korostui tutkimusaineistossani. Syynä tähän on varmasti se, että tutkimusaineistoni edusti Porvoon paikallislehtiä, joiden lähtökohtana toimii tietyn alueen asukkaiden näkökulma. Paikallisidentiteettiä vahvistettiin tutkimissani teksteissä usein eri tavoin: korostamalla Ville Vallgrenin syntyperäistä porvoolaaisuutta, korostamalla museon Porvoota laajempaa merkitystä, sekä korostamalla muiden porvoolaisten tahojen ja henkilöiden merkitystä museon perustamisessa. Tutkin myös, miten eri kieliryhmiä edustavat sanomalehdet ovat eronneet museoon suhtautumisessa. Kumpikin kieliryhmä on suhtautunut positiivisesti museon perustamiseen, mutta Porvoon ruotsinkielisellä lehdellä, ja sitä kautta väestöllä on ollut tiiviimpi suhde museoon, mitä suomenkielisillä on ollut.

Olen rajannut tutkimukseni koskemaan Ville Vallgrenin Museon perustamisvuotta 1925 ja sitä edeltänyttä aikaa. Tutkimusta voisi laajentaa myös museon myöhempisiin vaiheisiin: mitä muutoksia museon näyttelyssä ja sen toiminnassa on tapahtunut, ja mitkä tekijät ovat vaikuttaneet näihin muutoksiin? Myös museosta myöhemmin kirjoitetut lehtiartikkelit voisivat olla kiinnostava tutkimuskohde: mitä painotuksia museon näyttelystä ja merkityksistä on tuotu esille eri aikoina? Museon lopettamiseen liittynyt lehtikirjoittelu voisi osoittautua mielenkiintoiseksi tutkimusaiheeksi. Lisäksi Ville Vallgrenin Museon perustamisen aikaisen intendentin, Evert Roosin, vaiheet ja taide vaatisivat tarkempaa tutkimusta.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Porvoon museon arkisto

Ville Vallgren - museota koskeva arkistomateriaali

Ville Vallgren - teoksia koskeva arkistomateriaali

Ville Vallgren - teokset

Edelfelt-Vallgren museon näyttelyt

Sähköiset lähteet

Junikkala, Mika, 2003(?). Elämänilo. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria. <<http://yle.fi/teema/teemagalleria/vallgren/ateljee.php>> (8.3.2011)

Junikkala, Mika, 2003(?). Suru. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria. <<http://yle.fi/teema/teemagalleria/vallgren/ateljee.php>> (8.3.2011)

Kekäläinen, Päivi, 2003 (?). Ateljee. *Ville Vallgren – tunnetiloja*. YLE Teeman Teemagalleria. <<http://yle.fi/teema/teemagalleria/vallgren/ateljee.php>> (8.3.2011)

Kippola, Ilkka & Sedergren, Jari, 2010. *Dokumentin ytimessä 51: Kirjailijat ja taiteilijat*. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston verkkosivut. <<http://www.kava.fi/esitys/dokumentin-ytimessa-51-kirjailijat-ja-taiteilijat/3248>> (16.2.2011)

Lähdesmäki, T., Hurme, P., Koskimaa, R., Mikkola, L., Himberg, T., 2009. *Ilmiöiden kielellisen rakentumisen ymmärtäminen*. Menetelmäpolkuja humanisteille. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta. <<http://www.jyu.fi/mehu>>. (22.8.2011)

Lähdesmäki, T., Hurme, P., Koskimaa, R., Mikkola, L., Himberg, T., 2009. *Jälkistrukturalismi*. Menetelmäpolkuja humanisteille. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta. <<http://www.jyu.fi/mehu>>. (22.8.2011)

Museorakennukset. Porvoon museon verkkosivut. <<http://www.porvoonmuseo.fi/oldMuseum.php>> (18.1.2011).

Vilain, Jacques. *From the Hôtel Biron to the Musée Rodin*. Extract from the work *Rodin – Le musée et ses collections*, published by Scala, Paris, 1996. Musée Rodin –museon verkkosivut <<http://www.musee-rodin.fr/welcome.html>> (28.11.2010).

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Ahtola-Moorhouse, Leena, 1990. Kuvanveisto 1900-1950. *Ars Suomen taide* 5. toim. Salme Sarajas-Korte (et.al.). Espoo: Weilin + Göös.

Ahtola-Moorhouse, Leena, 2003a. Nainen on minun jumalattareni. *Ville Vallgren 1855-1940*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003–11.1.2004. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo.

Ahtola-Moorhouse, Leena, 2003b. Ville Vallgren 1855-1940. *Ville Vallgren 1855-1940*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003–11.1.2004. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo.

Anttonen, Erkki, 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkisto 12. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, 1996. *Dictionary of Symbols*. Harmondsworth:Penguin.

Curtis, Penelope, 1999. *Sculpture 1900-1945: after Rodin*. Oxford: Oxford University Press.

Curtis, Penelope, 2004. How direct carving stole the idea of modern British sculpture. *Sculpture and the pursuit of a modern ideal in Britain, c. 1880-1930*. British art and visual culture since 1750, new readings. Aldershot,England: Ashgate;Burlington: VT.

Dahl, Ruth, 1955. Ukko-Villen 100-vuotisjuhla – Ville Vallgrenin töitten näyttely avataan Porvoossa. *Suomen Kuvalehti* 46/1955, 36-37.

Facos, Michelle, 2009. *Symbolist Art in Context*. Berkeley: University of California Press.

Fairclough, Norman, 1997. *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino.

Heinonen, Jouko & Lahti, Markku, 2001. *Museologian perusteet*. Suomen museoliiton julkaisuja 49. Helsinki: Suomen museoliitto.

- Isomäki, Irmeli, 2003. Ville Vallgrenin expografia. *Ville Vallgren 1855-1940*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003-11.1.2004. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo.
- Juhlapäivä Porvoossa, 1925. *Suomen Kuvalehti* 22/1925, 784-785.
- Kinanen, Pauliina, 2010. Suomen museoliitto museokentän rakentajana. *Suomen museohistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1265. Toim. Susanna Pettersson & Pauliina Kinanen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klonk, Charlotte, 2009. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press.
- Kärki, Pekka, 1986. *Porvoon raatihuone*. Porvoon Museoyhdistyksen julkaisuja nro 2A. Porvoo: Porvoon Museoyhdistys.
- Kärki, Pekka, 1988a. Kaupunkien asuntokulttuuri myöhäisbarokin kaudella. *Ars Suomen taide* 2. toim. Salme Sarajas-Korte (et.al.). Espoo: Weilin + Göös.
- Kärki, Pekka, 1988b. Porvarisarkkitehtuuri 1700-luvulla. *Ars Suomen taide* 2. toim. Salme Sarajas-Korte (et.al.). Espoo: Weilin + Göös.
- Lindgren, Liisa, 2000. *Monumentum: Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 782. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lindgren, Liisa, 2003. Ville Vallgren – ”loistava poikkeus”. *Ville Vallgren 1855-1940*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003–11.1.2004. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo.
- Lindgren, Liisa, 2004. Ville Vallgren ja Strindbergin taidesalonki. *Salon Strindberg: helsinkiläisen taidegallerian vaihteita*. toim. Erkki Anttonen. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Lindgren, Liisa, 2006. Romanttisten unelmien ja klassisten ihanteiden Italia. *Vierailla mailla*. Toim. Liisa Lindgren. Helsinki: WSOY.
- Lukkarinen, Ville, 2007. *Pekka Halonen – Pyhä taide*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1146. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Museum Ville Vallgren*, 1925. Borgå Musei Katalog N:o 2. Borgå: Tryckeri & Tidningsaktiebolagets tryckeri.

- Newhouse, Victoria, 1998. *Towards a new museum*. New York: Monacelli Press.
- Nummelin, Rolf, 1998. Itsenäisyyden ajan kuvanveisto. *Suomen taiteen historia*. Bengt von Bonsdorff (et al.). Espoo: Schildt.
- Nyström, Lars, 2007. *Walter Runeberg – ensimmäinen suuri kuvanveistäjäamme*. Porvoo: Lars Nyström.
- Nørregård-Nielsen, Hans Edward, 2004. *Dansk kunst: tusind års kunsthistorie*. København: Gyldendal.
- Oksanen, Satu, 2008. Havis Amanda ja Ville Vallgren, elämäkerrallisia tietoja. *Havis Amanda, Mon Amour 100 vuotta*. Toim. Teija Mononen, Kati Nenonen, Helsingin kaupungin taidemuseo. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja nro 101. Jugendsali 30.4-31.8.2008. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Paavilainen, Simo, 1982. Nordisk klassicism i Finland / Nordic Classicism in Finland. *Nordisk Klassicism 1910-1930 / Nordic Classicism 1910-1930*. Red./Ed. Simo Paavilainen. Helsingfors / Helsinki: Finlands arkitekturmuseum / Museum of Finnish Architecture.
- Packalén, Eva (red.), 2005. *Sju systrar: en krönika om Gustaf Roos och hans familj*. Helsingfors: Eva Packalén.
- Palin, Tutta, 1998. Merkistä mieleen. *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Panofsky, Erwin, 1955. *Meaning in the visual arts: papers in and on art history*. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- Pargament, Kenneth I. & Mahoney, Annette, 2005. Spirituality: Discovering and Conserving the Sacred. *Handbook of Positive Psychology*. Ed. C.R. Snyder & Shane Lopez. New York: Oxford University Press.
- Pennskaft, 1925. Ett skulpturmuseum i Borgå I vardande. *Allas Krönika* 13/1925, 342.
- Pettersson, Susanna & Kinanen, Pauliina, 2010. Matkalla Suomen museohistoriaan. *Suomen museohistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1265. Toim. Susanna Pettersson & Pauliina Kinanen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pettersson, Susanna, 2010. Taidemuseot 1900-luvulla. *Suomen museohistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1265. Toim. Susanna Pettersson & Pauliina Kinanen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Rönkkö, Marja-Liisa, 1999. *Louvren ja Louisianan perilliset: Suomalainen taidemuseo*. Dimensio 2, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Rönkkö, Marja-Liisa, 2010. Museorakennukset ja näyttämisen taide. *Suomen museohistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 1265. Toim. Susanna Pettersson & Pauliina Kinanen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura.

Saarikangas, Kirsi, 1998. Tila, konteksti ja käyttäjä. *Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään*. toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino.

Sarajas-Korte, Salme, 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Segerstråle, Lennart, 1925. *Museum Ville Vallgren. Särtryck ur Borgåbladet*.

Supinen, Marja, 2003. Vallgrenin pienoistaiteesta. *Ville Vallgren 1855-1940*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003–11.1.2004. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo.

Taipale, Mona, 2010. Evert Roos. *Tyttö kukkivalla niityllä: aarteita Viipurin taiteenystävien kokoelmasta / Flicka på blomsteräng: skatter från Viborgs konstvänners samlings*. Julkaisusarja, Etelä-Karjalan museo 2/2010; Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 1/2010. Toim./red. Leena Rätty & Päivi Viherluoto. Etelä-Karjalan taidemuseo 23.5-19.9.2010, Hämeenlinnan taidemuseo 13.10.2010-17.4.2011. Lappeenranta: Etelä-Karjalan taidemuseo; Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo.

Tamminen, Marketta, 1986. Alkulause. Kärki, Pekka: *Porvoon raatihuone*. Porvoon Museoyhdistyksen julkaisuja nro 2A. Porvoo: Porvoon Museoyhdistys.

Toiset museopäivät Turussa 1926: Selonteko kokouspäivistä ja esitelmät. Andra museidagar i Åbo 1926: Berättelse över mötet och dess förhandlingar, 1927. Suomen museoliiton julkaisuja 2. Helsinki: Suomen museoliitto.

Vallgren, Viivi, 1949. *Sydämeni kirja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Vallgren, Ville, 1920. *Guldranden*. Helsingfors: Holger Schildts Förlagsaktiebolag.

Vallgren, Ville, 2003. *Ville Vallgrenin ABC-kirja. (Ville Vallgrens ABC-bok med bilder, 1916)*. Somero: Oy Amanita Ab.

Wahlroos, Helmer J., 1930. *Kommunalberättelse för Borgå stad 1921-1925*. Borgå.

Westerlund, Lars & Koskimies, Jan, 2008. *Porvoon kaupungin historia 4, 1917-1996*. Porvoo: Porvoon kaupunki.

Sanomalehdet

Borgåbladet (Bbl) 1919-1920, 1922-1925

Hufvudstadsbladet (Hbl) 1925

Svenska Pressen (SP) 1925

Uusimaa (UM) 1925

Kuvaliite

Kannen kuva: T. Vikstedtin pilapiirros *Joulukärpänen* -lehdessä vuodelta 1927.

Kuva 1. Ville Vallgrenin Museon julkisivu. Kuva: Emma Laatikainen 2006.

Kuva 2. Ville Vallgrenin Museon näyttelytilojen pohjapiirros. Piirros on suuntaa antava. Emma Laatikainen 2011.

Kuva 3. Lähikuva eteissalin jalustan teoksista. Suomen kuvalehti 22/1925, *Juhlapäivä Porvoossa*.

Kuva 4. Eteissali. Suomen kuvalehti 22/1925, *Juhlapäivä Porvoossa*.

Kuva 5. Suuri sali. Suomen kuvalehti 22/1925, *Juhlapäivä Porvoossa*.

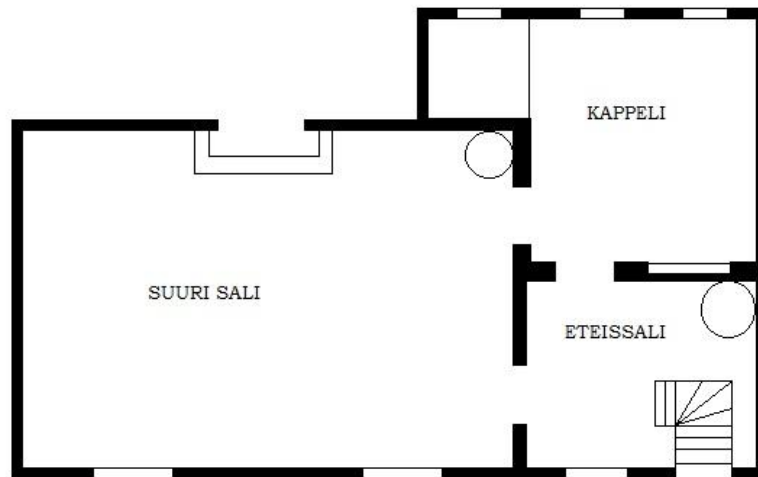
Kuva 6. Kappeli ja alttarisyvennys. Suomen kuvalehti 22/1925, *Juhlapäivä Porvoossa*.

Kuva 7. Kappeli, alttarisyvennystä vastapäätä oleva seinä. Suomen kuvalehti 22/1925, *Juhlapäivä Porvoossa*.

Kuva 8. Ville Vallgren: Maaäiti (1909/1925). Porvoon museo. Kuvat: Emma Laatikainen 2011.



1. Ville Vallgrenin Museon julkisivu.



MUSEOTORI

2. Ville Vallgrenin Museon näyttelytilojen pohjapiirros.



3. Lähikuva eteissalin jalustan teoksista.



4. Eteissali.



5. Suuri sali.



6. Kappeli ja alttarisyvennys.



7. Kappeli, alttarisyvennystä vastapäätä oleva seinä.



8. Ville Vallgren: Maaäiti (1909/1925). Porvoon museo.