Pekka Vähäkangas

TAIDE ALTTARILLA

Alttaritaulutraditio Suomessa 1918–1945

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 52

Pekka Vähäkangas

Taide alttarilla

Alttaritaulutraditio Suomessa 1918-1945

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S212) syyskuun 6. päivänä 1996 kello 12.

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1996

Taide alttarilla

Alttaritaulutraditio Suomessa 1918-1945

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 52

Pekka Vähäkangas

Taide alttarilla

Alttaritaulutraditio Suomessa 1918-1945

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1996

Editor
Kalevi Pöykkö
Department of Art History, University of Jyväskylä
Technical editor
Kaarina Nieminen
Scientific publishing, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8411-3
ISBN 978-951-39-8411-3 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-34-0774-8
ISSN 0075-4633

Copyright © 1996, by University of Jyväskylä

Gummerus Kirjapaino Oy, Saarijärvi 1996

ABSTRACT

Pekka Vähäkangas
Art on the Altar. The Finnish Altarpiece Tradition 1918-1945.
Jyväskylä: The University of Jyväskylä, 1996. 228p.
(Jyväskylä Studies in the Arts,
ISSN 0075-4633; 52)
ISBN 951-34-0774-8
Diss.

The study applies the methodology of art history to the Finnish Evangelical-Lutheran ecclesiastical art tradition during the first two decades of Finland's independence (between the civil war in 1918 and the Second World War 1939-1945). It seeks to explain the praxis of ecclesiastical art during the years 1918-1945 in the light of developments in the tradition of altarpieces. This period was remarkable in terms of both the institutions studied and the trend then prevailing in ecclesiastical art. A great deal of ecclesiastical art, including altarpieces, was being produced, and the discussion on it was exceptionally animated. Comprehensive studies on the ecclesiastical art of this period have not been undertaken in the past. This study constitutes part of a research project funded by the Academy of Finland and entitled 'Finnish ecclesiastical art and the theology of the image'.

The study approaches its subject through the theories of the sociology of art. Institutional theories of art have previously been criticized for having been created solely to justify avantgarde Modernism and thereby the autonomy of the 'art world'. The purpose of this study is to apply the institutional approach to the study of ecclesiastical art, a less valued peripheral area of Modernism. Ecclesiastical art is seen as one sector of the point of commonality between two social institutions, the Evangelical-Lutheran national church and the emerging national art establishment. Thus it is an apt field for debate concerning the status and role of art within the church. This analysis of the discourse on altarpieces throws light on developments in the tradition of ecclesiastical imagery.

Above all, this study seeks to illustrate the institutional factors that contributed to the modification process of the centuries-old tradition of ecclesiastical art in the first decades of Finland's independence. Individual works of art do not serve as objects of interpretation, nor are biographical, iconographical or semiological methods applied to facilitate their understanding or explanation. In general, an image or work of art is not regarded as a signifying system that can be decoded or translated so that its textual 'rationale' is fully unravelled. The study views the positing of a causal relationship between textual influences and visual art as generally problematic. Instead, a work of art is understood as an autonomous object of study that bears traces attesting to the influence of the surrounding environment. This formative environment cannot, however, be reconstructed on the basis of these traces alone. Institutional theories of art are therefore applied to empirical material to reconstruct the formative institutional environment and discourse. The context thus outlined will help understand the institutional exigencies imposed on ecclesiastical art. Such a reconstruction does not present a full picture, however, since it is limited by the expressly chosen method. This is why the current study does not provide an exhaustive exposition of ecclesiastical art.

The altarpiece tradition flourished during the period studied, i.e. 1918-1945. There was, however, pressure towards change from both Finland's Evangelical-Lutheran national church and the emerging national art establishment. There were supporters of the altarpiece tradition in both these establishments, and there was no way of telling which perspective would eventually win the battle of discourse. The pressure was mostly directed either against altarpieces altogether or, more specifically, against their subject matter. Artistic quality was one criterion used to support reform, and the requirement of artistic quality was also used against the practice of copying altarpieces. Reproductions continued to be made, but they were no longer considered fit for the altar.

Towards the end of the period there were already clear signs of the demise of the tradition. New churches seldom acquired altarpieces, although many old churches still received traditional ones as a result of repair and renovation. It is significant that the majority of the period's new altarpieces were acquired by churches built before 1918.

Key words: ecclesiastical art, altarpiece tradition, institutional theory of art, sociology of art, field of art, art world, discourse analysis, popular aesthetics

ESIPUHE

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksessa harjoitettu kirkkotaiteen tutkimus veti minut mukaansa kesällä 1988, jolloin työskentelin projektissa tutkimusharjoittelijana. Vaikka tein parhaillaan pro gradu -tutkielmaani kuvanveistosta, kiinnostukseni kirkkotaidetta kohtaan kasvoi siinä määrin, että aloin kerätä aineistoa jatko-opintoja varten. Minua askarrutti ennen kaikkea 1900-luvun alttaritaulumaalaus, joka vuosisadan alun huippuvuosista oli hiipunut lähes sammuksiin. Vuosisatainen traditio oli joutunut ennen kokemattomaan murrokseen. Miten tähän oli tultu?

Lähimenneisyyden tutkimusta voidaan pitää 'helppona'. Vanhemman aineiston kohdalla on usein täytynyt selvittää aikaa vievien arkistotutkimusten avulla teosten vaiheet aina niiden tekijöitä myöten. Tämän kaltaisia ongelmia aineistossa ei ole juuri ollutkaan. Sensijaan materiaalin runsaus tarjosi haastavan tutkimuskohteen, jonka saattaminen tutkimuksen avulla hahmottuvaksi kokonaisuudeksi oli ongelmallista. Miten aineistoa tulisi lähestyä, jotta siitä hahmottuisi jotakin olennaista ilmiön ymmärtämiseksi?

Taidehistoriallisen tutkimus on perinteisesti pyrkinyt selvittämään taideteosten syntyyn vaikuttaneita tekijöitä, vaikutusympäristöä eli muodikkaasti kontekstia. Avaintekijäksi taideteoksen ymmärtämisessä on nähty teoksen luoja eli kuvataiteilija, jonka intentioista - tietoisista tai tiedottomista - taideteos on syntynyt. Biografisen tutkimuksen lisäksi taidehistoriassa on yleisesti lähestytty kohdetta ikonografian avulla, selvittämällä kuvan sisältömaailmaa kirjallisten lähteiden ja esikuvien pohjalta. Kuvataiteen sisältöjä tai merkityksiä on pyritty hahmottamaan myös semiotiikan avulla.

Tässä tutkimuksessa kohdetta on lähestytty taidesosiologian teorioiden viitoittamalta pohjalta. Institutionaalisia taideteorioita on arvosteltu siitä, että ne ovat ikään kuin kehitetty perustelemaan avantgardea modernismia ja ovat siten pyrkineet oikeuttamaan 'taiteenmaailman' autonomisuuden. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on ollut soveltaa institutionaalista taidenäkemystä modernismin reuna-alueelle vähemmän arvostetun kirkkotaiteen tutkimiseen. Kirkkotaide hahmotettiin kahden yhteiskunnallisen instituution, evankelis-luterilaisen kansankirkon ja kehittyvän kansallisen taideinstituution intressipiiriin kuuluvaksi alueeksi, kentäksi, jolla käytiin keskustelua taiteen asemasta ja tehtävästä kirkossa. Kirkollisen kuvan tradition muutoksia on selvitetty analysoimalla erityisesti alttaritauluihin kohdistettuja diskursseja.

Tutkimuksessa on ennen kaikkea pyritty tarkastelemaan niitä institutionaalisia ehtoja, jotka olivat osaltaan muokkaamassa kirkkotaiteen vuosisataista traditiota itsenäisyytemme ensivuosikymmeninä. Yksittäiset taideteokset eivät ole olleet tulkinnan kohteina, eikä niiden ymmärtämiseksi tai selittämiseksi ole käytetty biografian, ikonografian saatikka semiotiikan metodeja. Yleisemminkään kuvaa tai kuvataideteosta ei ole ymmärretty merkitysjärjestelmäksi, joka olisi palautettavissa tai käännettävissä siten, että sen tekstuaaliset 'syyt' paljastuisivat jäännöksettömästi. Tutkimuksessa problematisoidaan tekstuaalisten vaikutteiden kausaalinen suhde kuvataiteeseen yleisesti. Sen sijaan taideteos on ymmärretty

ulkoiseksi tarkastelun kohteeksi, johon vaikutusympäristö on jättänyt jälkiään. Näistä jäljistä ei kuitenkaan voida rekonstruoida jälkikäteen tätä vaikutusympäristöä. Institutionaalisten taideteorioiden pohjalta on rakennettu institutionaalinen vaikutusympäristö diskursseineen. Ilmiön ympärille hahmotettu konteksti auttaa ymmärtämään, mitä ehtoja kirkkotaiteelle instituutioissa asetettiin. Tällä tavoin rakennettua vaikutusympäristöä ei pidetä täydellisenä, vaan vahvasti valitun menetelmän rajaamana. Kirkkotaide ei selity tyhjiin valitun näkökulman kautta.

Työni suuren aineiston parissa on nyt saanut yhden muodon tässä väitöskirjassa. Monet epävarmuuden ja avuttomuuden hetket, mutta myös pienten oivallusten tuottamat ilonaiheet, ovat takanapäin.

Kiitän ohjaajaani professori Kalevi Pöykköä kannustuksesta ja rohkaisusta tutkimuksen eri vaiheissa. Kiitän myös työni esitarkastajia professori Markku Heikkilää ja apulaisprofessori Jukka Ervamaata. Markku Heikkilää kiitän erityisesti työni kirkkohistoriaa sivuavan osan tarkastamisesta ja kriittisistä kommenteista, jotka olen pyrkinyt ottamaan huomioon mahdollisuuksien mukaan.

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen koko henkilökunta ansaitsee kiitokset innoittavan ja haasteellisen tutkimusympäristön luomisessa. Erityisesti kiitän yliassistentti Heikki Hankaa ja tutkija Hanna Piristä yhdessä kirkkotaiteen tutkimuksen parissa vietetystä ajasta. Hanna Piristä kiitän erikseen lukuisista kriittisistä keskusteluista koskien metodeja ja yleensä taidehistoriallista tutkimusta sekä siitä asiaansa uskovasta tarmosta, jolla hän on kirkkotaiteen tutkimukseen paneutunut. Lisäksi kiitän Suomen kirkkotaide ja kuvan teologia - seminaarien ja taidehistorian tutkijaseminaariin osallistujia, joiden kanssa olen käyty monet antoisat keskustelut. Monet kiitokset myös lukuisille ystävilleni kannustuksesta ja tuesta.

Haluan kiittää Suomen Akatemiaa, joka on tehnyt tutkimuksen taloudellisesti mahdolliseksi ja Kuopion taidemuseon johtaja Aija Jaatista, joka on suhtautunut kannustavasti tutkimushankkeeseen ja myöntänyt tarvitsemani virkavapaat työn loppuun saattamiseksi.

Ennen kaikkea kiitän vaimoani Railia ja lapsiani ymmärtämyksestä ja tuesta työssä, jonka alkuvaiheissa jouduin olemaan fyysisesti ja loppuvaiheissa myös henkisesti paljon poissa kotoa. Haluan kiittää veljeäni Juha Vähäkangasta ja hänen vaimoaan Liisaa, jotka ovat tarjonneet kodissaan Jyväskylässä yösijan aina sitä tarvitessani. Heille ja koko muulle perheelleni kiitokset kannustuksesta. Veljeäni FM Ismo Vähäkangasta haluan erikseen kiittää innostavista keskusteluista historiatieteiden ongelmista.

Kuopiossa 23.6.1996

Pekka Vähäkangas

SISÄLLYS

JOHDANTO 9
Tutkimuksen lähtökohta 9
Tutkimustehtävä 11
Ulkoisen ja diskursiivisen ilmiön vertailu tutkimusongelmana 14
Metodi ja lähteet 15
Aikarajaus ongelmana 18
Alttaritaulun ongelma 22
"Kuvan käyttö" vai "kuvan oleminen" 27

KIRKOT JA NIIDEN ALTTARIMAALAUKSET 29
Alttarimaalaushankintojen luokittelu 29
Uusien kirkkojen rakentaminen 30
Kirkkoja suunnitelleet arkkitehdit 32
"Monopolirakentajat" 33
Kirkkoarkkitehtuurin nousu 35
Uudet kirkot ja niiden alttarimaalaukset 37
Vanhat alttaritaulut uusissa kirkoissa 39
Ennen vuotta 1918 rakennetut kirkot 40
Perinteiset alttaritaulut 1918-1945 41
Poikkeamat perinteisistä aiheista 44
Alttaritaulujen tekijät 48
Traditio ja sen muutos 55

KIRKKOTAIDE POLTTOPISTEESSÄ 57
Nykyinen kirkkotaideaktiivisuus vertailupohjana 57
Kirkkotaidenäyttelyt 1920-luvulla 58
"Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely" vuonna 1928 61
Kirkkotaidenäyttelyt 1930-luvulla 64

KIRKKOTAIDE JA TAIDEINSTITUUTIO 67
Eräs alkuasetelma 67
Kuvataide instituutiona 68
Taideinstituutio diskurssin tuottajana 71
Kirkkotaide taidehistorian yleisteoksissa 74
Taiteen diskurssit ja aika 91
Kirkkotaide päivälehdissä 93
Rakennustaide ja kirkkotaide 103

KANSANKIRKKO JA KIRKKOTAIDE 112
Kirkon suhde korkeakulttuuriin 112
Kristillinen Taideseura 117
Eino Sormunen vaikuttajana 120
Teologinen kirkkotaiteen diskurssi 122
Taiteen tehtävä kirkossa 122
Kirkon suhde kirkkotaiteen traditioihin 126

Kirkkorakennuksen sielu ja kirkkotaide 131
Mitä alttarille 135
Miksi "kirkko ei ole temppeli ilman alttaritaulua"? 140
Diskurssin merkityksestä 150

ALTTARITAULU AIKANSA KUVANA 156
Tulkinta ja sen kohde 156
Seurakuntatason reseptio 161
Alttaritaulu vai krusifiksi 162
Uskonnollinen vai raamatullinen aihe 165
Alttaritauluksi alkuperäinen vai kopio 167
Diskurssien vaikutus ilmiöön 169

ALTTARITAULUTRADITIO 1918-1945 171

LYHENTEET 177

PAINAMATTOMAT LÄHTEET JA ASIAKIRJAT 177
Kirkonarkistot 179

PAINETUT LÄHTEET 180
Sanomalehdet 180
Muut painetut lähteet 180
Kirjallisuus 187

SUMMARY 202

KUVALIITE 211
Perinteiset alttaritaulut 211
Kuvat 1-8 215
Aiheiltaan poikkeavat alttaritaulut 219
Kuvat 9-20 223-228

JOHDANTO

Tutkimuksen lähtökohta

Taidehistoriallisessa tutkimuksessa kirkkojen alttaritaulut ovat jääneet suhteellisen vähälle huomiolle. Verrattain nuorena tieteenalana taidehistorialla on ollut vähän resursseja käytettäväksi aikaisemmin taiteen kehityksen kannalta marginaalisiksi katsottujen ilmiöiden laajaan ja syvälliseen tarkasteluun.[1] Menneisyydestä on usein pyritty löytämään oman ajan taidekäsityksen mukaisia mestareita ja heidän mestariteoksiaan, joilla on nähty olevan erityistä kansallista tai kansainvälistä arvoa suomalaisen taiteen kehityskulussa. Taidetta on tarkasteltu ennen muuta siitä näkökulmasta, jonka on tiedostaen tai tiedostamatta uskottu vahvistavan itse kuvataiteen sekä sen tutkimisen ja sitä kautta koko tieteenalan arvostusta. Osittain alttaritaulujen ja muunkin kirkollisen taiteen arvostuksen puutteeseen on syynä juuri kehitysoptimistinen ajatus taiteen orgaanisesta kehityksestä kohti päämäärää, joksi varhaisemmin nähtiin usein kansallinen taide ja myöhemmin ennen kaikkea taiteen vapaus itsessään. Kummankaan kehityskertomuksen pääroolissa ei ole ollut kirkkotaide, eikä ainakaan alttaritaulutaide.

Lähempi tarkastelu on osoittanut, että kirkkotaide, alttaritaulutaide osana sitä, on kuitenkin kvantitatiivisesti varsin keskeisessä asemassa Suomen taiteen menneisyydessä. Se on myös kvalitatiivisesti melko hyvää, mikäli tarkastellaan sen ominaisuuksia sisältöön puuttumatta. Näin ollen kirkkotaiteen marginaalinen asema kirjoitetussa taidehistoriassa selittyy muista tekijöistä kuin esimerkiksi ilmiön laajuudesta. 1900-luvun alttaritaulutraditiota tarkasteltaessa olennaiseksi syyksi tässä suhteessa muodostuu kansainvälisen modernismin ihanteen hahmottama taiteen vapauden ideologia tai tendenssi, joka toisen maailmansodan jälkeen on dominoinut kuvataiteenkin diskurssia. Kirkkotaiteen puolittainen

---

[1] Suomalaisen taidehistoriatutkimuksen negatiivisesta asenteesta kirkolliseen taiteeseen katso luku Kirkkotaide taidehistorian yleisteoksissa.

asema vieraan instituution, kirkon elämänalueella on laskenut sen merkitystä vapaana taiteena.

Valtiollisen itsenäistymisen ja sisällissodan jälkeisenä aikana kansallisen kuvataiteen ja kansallisen taidehistorian ylläpitäminen oli taidehistoriallisen tutkimuksen päätendenssi, jossa 1800-luvulla muotonsa saanut akateeminen alttaritaulumaalaus hahmottui kansalliselta kannalta jokseenkin mielenkiinnottomana ja vieraiden vaikutteiden alaisena syntyneenä ilmiönä. Kirkkotaiteesta koettiin arvokkaimmaksi keskiaikaisten kivikirkkojen seinämaalaukset ja 1600-luvun interiöörimaalaus. Kirkkomaalareista Mikael Toppelius (1743-1821) sai osakseen tunnustusta jo varhaisessa vaiheessa. 1700-luvun kirkollista maalaustaidetta on valaissut laajemmin 1970-luvun monografiatyyppinen tutkimus.[2]

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksessa vuonna 1983 nykyisin Helsingin yliopiston taidehistorian apulaisprofessorina toimivan Jukka Ervamaan johdolla aloitettu tutkimusprojekti "Alttaritaulut ja uskonnolliset taulumaalaukset Suomen evankelisluterilaisissa kirkoissa"[3] osoittaa taidehistoriallisen tutkimuksen ehtineen siihen vaiheeseen, jossa aikaisemmin toisarvoiseksi katsottu materiaali on voitu ottaa tutkimuksen alaiseksi. Toisaalta se on edellyttänyt tiettyä tutkimusasenteellista muuttumistakin. Taiteen sisäisiksi katsottujen eli esteettisten arvojen tutkimisesta ja luomisesta sekä taidemaalareiden ja taideilmiöiden legitimoinnista on siirrytty tarkastelemaan kuvataiteen ilmiökenttää laajemmasta kulttuurisesta näkökulmasta. Kirkkotaide ymmärretään tietyssä kulttuurikontekstissa syntyneeksi sosiaaliseksi käytännöksi.

Suomen Akatemian rahoittaman "Suomen kirkkotaide ja kuvan teologia" tutkimusprojekti liittyy Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen tutkimushankkeeseen. Kuvan teologinen näkökulma on kuitenkin tuonut uuden piirteen kirkkotaiteen ilmiön tutkimiseen. Kirkkotaidetta ei käsitetä näin ollen vain kuvataiteen kentän sisällä syntyneenä ja vaikuttavana ilmiönä vaan määräävilta osin myös kirkollisen ja teologisen ajattelun vaikutuspiiriin liittyvinä diskursseina ja käytäntöinä. Tässä tutkimuksessa alttaritaulutraditiota on lähestytty nimenomaan kahden omaa "elämänaluettaan" hallinneen instituution välisenä yhteisenä asiana, johon on kohdistettu erilaista lähtökohdista syntyneitä vaateita.

Yhteistyö Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian laitoksen kanssa on ollut haastavaa. Perinteinen taidehistorian harjoittama historiantutkimuksen metodi ei ole kaikilta osin tyydyttänyt hahmottunutta "tiedon tarvetta". Systemaattiseen empiriaan pohjautuva positivistinen tieteen ideaali on ohjannut ilmiön materiaalisen hahmon rekonstruoimista alttaritaulun morfologiaksi, jonka pohjalta ilmiö on kategorioitu valitun näkökulman kannalta merkityksellisiksi ryhmiksi. Ilmiön hahmottaminen kulttuurikontekstissa syntyneeksi prosessiksi on vaatinut hermeneuttisen asenteen omaksumista. Ymmärtäminen ei voi tarkoittaa kuitenkaan itse ilmiön kaikkien ulottuvuuksien tavoittamista todellisuuden kaltaisena olemuksena. Menneisyyttä ei voi rekonstruoida sellaisenaan, historiallinen kuva tapahtumista ja niiden syistä ei ole itse menneisyys. Tämän tosiasian vuoksi pragmaattisen, asetetuista haasteista lähtevän tiedonkäsityksen omaksuminen on ollut olennaista näkökulman luomiseksi ilmiökenttään.

---

[2] Ks myös Hanka 1988, 127-128.

Myöhemmin projekti on laajentunut kattamaan koko kirkollisen maalaustradition.

Alttaritauluja maalattiin 1920- ja erityisesti 1930-luvulla lähes 1800-luvun huippuvuosien tahtiin ja niiden tekemiseen osallistui maan johtavia taiteilijoita. Tässä mielessä sotien välinen alttaritaulutraditio näyttäytyy tradition ja valtiollisen itsenäistymisen myötä uudella tavalla hahmottuvien kansallisten ihanteiden, organisoituvan taidekentän ja uusiin haasteisiin vastaavan kirkkoinstituution välisenä osittain ristiriitaisia aineksia sisältävänä[4] esineellisenä ja asiallisena ilmiönä.

Tutkimustehtävä

Tutkimuksessa on luotu taidehistoriallinen näkökulma yhteen ilmiöön Suomen evankelisluterilaisessa kirkkotaiteessa sotien välisenä aikana eli alttaritaulutraditioon vuosina 1918-1945. Taidehistorialliseksi tutkimuksen tekee ennen kaikkea se, että kohteena on ollut todellisuudessa olemassa oleva ulkoinen objekti, kirkollinen taide-esine[5], alttaritaulu, ja sitä kautta koko esineellinen ilmiö alttaritaulutraditio tietyssä historiallisessa vaiheessaan. Kohteena ei siis ole ollut yksittäinen taideteos sinänsä eikä näin ollen yksittäinen taideteos taiteilijan produktiona, vaan kirkkotaiteen ulkoisten objektien kategoria ja merkityksellinen ilmiö, alttaritaulutraditio institutionaalisena kulttuurituotteena itsenäisen Suomen ensimmäisinä vuosikymmeninä.

Tutkimuksessa tämä alttaritaulutraditio on mielletty edellisellä vuosisadalla muotonsa saaneen akateemisen historiamaalauksen jatkumona, joka kuitenkin sai myös oman erityisen muotonsa ja merkityksensä. Kysymyksessä oletetaan olevan historiallinen prosessi, joka tietyllä tavalla voidaan hahmottaa kokonaisuutena, vaikka sitä ei aivan panofskylaisittain taide-epookiksi miellettäisikään.[6] Lisäksi oletetaan, että osa tätä prosessia oli morfologisesti eräällä tavalla päättynyt.[7] Tästä olettamuksesta johtuen alttaritaulu määriteltiin jo tutkimuksen alkuvaiheessa morfologisesti hyvin tiukasti.[8]

Määrittelyn metodologisen tiukkuuden vuoksi käsite alttaritaulu ei vastaa täysin sitä, mikä arkikielessä alttaritauluksi mielletään. Tämän takia käsitteen yhteydessä on käytetty usein täsmentävästi määrettä 'perinteinen', joka itsessään on hieman harhaanjohtava. 'Perinteinen alttaritaulu' ei ole siinä mielessä perinteinen, että se edustaisi kaikilta osin edellisellä vuosisadalla hahmottunutta traditiota. Päättyneestä traditiosta puhutaan varauksellisesti siitä syystä, että traditio on jatkunut nykypäiviin asti tapana sijoittaa kuvataidetta kuoritilaan

---

4 'Sisältö' ymmärretään tässä tutkimuksessa ei-essentiaalisena seikkana. Siältö ei ole näin ollen ilmiön tai ulkoisen objekrin 'olemuksessa' vaan siinä, mitä merkityksiä nille on annettu tiettynä historiallisena aikana.

Alttaritaulun mieltäminen taide-esineeksi ei ole itsestään selvää. Nykyisin alttaritaulut ymmärretään yleisesti kirkollisena taiteena. Myös valtaosa tämän tutkimuksen otantaan kuuluvista alttaritauluista on kuvataiteilijoiden tekemiä.

6 Tutkija Hanna Pirinen on soveltanut Erwin Panofskyn taide-epookin määritelmää omissa tutkimuksissaan uskonpuhdistuksen jälkeisestä kirkkotaiteesta. Ks Pirinen 1995, 26-27. Panofskyn epookki-käsitteestä ks myös Pochat 1985, 152-153, 159.

7 Perinteisiä taulumaalauksia on tehty alttaritauluiksi 30 viimevuoden aikana enää hyvin vähän.

8 Morfologisen tutkimuksen merkityksestä ks van Os 1990, 30-31; myös Pirinen 1995, 26.

alttarin yhteyteen. Alttaritaulutradition ajankohtaistuminen ja yleistyminen perinteisemmässä muodossaan on edelleenkin koska tahansa mahdollista. Niitä teoksia, jotka voidaan ymmärtää alttaritaulutradition jatkajiksi, mutta jotka eivät ole perinteisiä, voi nimetä perillisiksi.

Morfologinen tiukkuus ei ole ollut käsitteellisessä määritelmässä ja itse ilmiön[9] kategorioinnissa itsetarkoitus. Luokittelulla ei esimerkiksi ole pyritty saamaan keinotekoisesti aikaan historiatieteissä usein vaadittua päättynyttä prosessia. Tarkoituksena oli hahmottaa morfologian avulla ilmiön traditionaalinen muoto ja konkretisoida tietyn ajan kuluessa tapahtunut huomattava muutos, joka nähtiin pitkällisenä muutosprosessina. Toisin sanoen käsitteen avulla hahmotettiin perinteisen alttaritaulun negaatio, joka sittemmin otettiin varsinaiseksi tutkimuskohteeksi. Olennaista on ymmärtää, että alttaritaulutraditiota ei lähestytty itsestään selvänä entiteettinä. On myös huomattava, että tässä tutkimuksessa ei pyritä selkeyttämään tai selvittämään alttaritaulutraditiota sinänsä historiallisena kokonaisuutena. Alttaritaulutraditio on tässä pitkälle jätetty esitieteelliseksi hahmotelmaksi, joka on otettu enemmän tai vähemmän annettuna. Käsitteenä 'alttaritaulutraditio' jätetään tietoisesti varsin avoimeksi. Käsite on kuitenkin katsottu tarpeelliseksi, koska se sitoo perinteiset alttaritaulut ja niiden perilliset toisiinsa. Alttaritaulutraditioksi voidaan ymmärtää vuosisatainen sukupolvelta toiselle siirretty tapa sijoitaa kuvia alttarin yhteyteen.

Morfologisen lähestymistavan toisena tarkoituksena on ollut ilmiön kategorioinnin pohjalta tapahtunut tilastoiminen ja tarkastelu. Näin on saatu ilmiön ulkoisen puolen havaitsemiseksi tietty esineiden joukko, tietyt alttaritaulut tietyissä kirkoissa. Tutkimuksen asiallinen sisältö eli analysoidut diskurssit pyrittiin eristämään, jotta niitä voitaisiin verrata tilastolliseen päämateriaaliin. Alttaritauluihin liitettyjä näkemyksiä ja odotuksia on voitu näin verrata alttaritaulutraditioon ulkoisena ilmiönä. Oletuksena oli, että ilmiön struktuuri selkeytyisi ja merkityksellisiksi katsottavat erilaiset traditiosta irtautumiset prosessissa hahmottuisivat ja osin selittyisivät institutionaalisen tahtotilan toteutumisina.[10] Institutionaalisen tahtotilan hahmottaminen on tarkoittanut myös sitä, että yksittäisten seurakuntatasolla tapahtuneiden alttaritauluhankintojen sijaan huomio on kohdistettu siihen, mitä olivat tarkasteltavana olevana aikana alttaritaulukysymyksessä vaikuttamaan pyrkineet näkemykset instituutioissa ja mitkä olivat niiden vaikutukset alttaritaulutradition muutokseen kokonaisuudessaan.

Tutkimuksen kohteena ei siis ole ollut pelkkä ulkoinen ilmiö, esine, vaan inhimillisesti merkityksellinen ilmiö, asia. Toisin sanoen ilmiö pyrittiin ensin selkeästi esineellistämään ja sen jälkeen valitun näkökulman kautta asiallistamaan. Institutionaalisuusteorian pohjalta luodusta näkökulmasta tutkimuksen

---

9 Käsitteellä 'itse ilmiö' ei tarkoiteta fenomenologista välitöntä havaintoa, joka olisi immanentisti läsnä. Itse ilmiö ymmärretään transsendentiksi ja luonnolliseksi ilmiöksi, joka määrittyy tutkimusnäkökulman, metodien ja käsitteistön avulla.

10 "Institutionaalinen tahtotila". Käsitteen avulla pyritään tässä tutkimuksessa kiinnittämään huomio yksittäisten henkilöiden intentioista heidän toimiinsa instituution asettamissa rooleissa. Näin esimerkiksi "kirkon näkemys" on palautettavissa yksittäisten henkilöiden ilmaistuihin näkemyksiin ja myös johdettavissa niistä. Samalla käy ilmeiseksi, että "kirkon näkemys" ei ole yhtenäinen tai ristiriidaton. Olennaista on huomata, että institutionaalisen tahtotilan oletetaan vaikuttaneen vain osittain alttaritaulutradition muutokseen.

tavoitteeksi otettiin instituutioiden alttaritaulutraditioon kohdistamien valtadiskurssien hahmottaminen ja niiden vertaaminen ilmiön ulkoiseen muotoon. Eli paljonko se, miten alttaritaulu on ymmärretty, on vaikuttanut itse ilmiöön, sen ulkoiseen muotoon.

Valitun näkökulman mukaan taideteosta ei analysoitu merkityksiä sisältävänä struktuurina, jonka ympärille merkitykset jälkikäteen tulkinnallisesti rekonstruoitaisiin. Tämä tutkimus ei siis ole alttaritauluun kohdistuvaa semiotiikkaa, strukturalismia eikä Foucault'n taideteoksen arkeologiaa.[11] Alttaritaulua ei ole ymmärretty aikakaudessa muotonsa saaneeksi merkitystiheytymäksi, mutta kylläkin ulkoiseksi esineeksi, johon aika on jättänyt jälkensä. Nämä jäljet eivät ole sormenjälkiä, joista merkitsijä tai merkitsijän antamat merkitykset voitaisiin helposti tunnistaa. Ne ovat vain vähäisiä fragmentteja, jotka eivät ole itsessään riittäviä todistusaineistoksi. Taideteoksen sisällön analyysista ei voida aukottomasti rekonstruoida niitä tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet sen syntyyn. Sen sijaan jälkiä niistä tekijöistä, jotka mahdollisesti ovat vaikuttaneet teoksen syntyyn, voidaan löytää taideteoksen kontekstuaalisessa tulkintaprosessissa. Toisin sanoen kontekstia ei ole pyritty hahmottamaan alttaritaulutraditiosta käsin vaan alttaritaulutraditio kontekstista käsin.

Alttaritaulun muodon kehitys ulkoisena ja objektiivisena ilmiönä on mielenkiintoinen. Morfologinen tai muodon geneettinen muutosprosessi on ihmistieteessä kuitenkin ymmärrettävä muuna kuin omaehtoisesti ohjautuvana orgaanisena prosessina. Tässä tutkimuksessa ilmiötä ei ole ymmärretty autotelisena saati teleologisena tai deterministisenä kehityksenä kohti tiettyä päämäärää. Tämän vuoksi ilmiötä on lähestytty paitsi empiirisesti hahmotettavana ulkoisena ilmiönä myös merkityksellisenä ilmiönä, joka ei avaudu ilman että se sijoitettaisiin laajempaa historiallista kontekstiaan vasten. Tässä tutkimuksessa hahmotetun institutionaalisen kontekstin uskotaan antavan tutkimuskohteelle yhden mahdollisen selityksen sekä sitä kautta tekemään siitä ymmärrettävän ja ainakin osittain hallittavan asian. Näkemys on siis perustaltaan pragmaattinen.

Itse tutkimusprosessissa pyrittiin pitäytymään yleisessä intersubjektiivisuuden vaatimuksessa. Kohteena on historiallinen ilmiö, jolla on nykyisin omat merkityksensä ja joka oletettavasti saa myös tulevaisuudessa uusia merkityksiä. Tämä tutkimus pyrkii olemaan relevantisti perusteltu näkökulma tutkittavaan ilmiöön, puheenvuoro mahdollisessa laajemmassa ilmiötä koskevassa keskustelussa. Suuria pragmaattisia intentioita tekijällä ei ole ollut. Alttaritauluja ei ole pyritty saamaan taiteellisesti tai taidehistoriallisesti entistä arvostetummiksi, vaikka joitakin ennakko-oletuksia jo näkökulman valinta hätistelee. Nykyiseen kirkkotaideinnostukseen kirkon sisällä tutkimus ei sinänsä halua puuttua, vaikka se tietyllä tavalla osoittaa, että kirkkotaide historiallisena ilmiönä on aina relativistinen. Myös nykyinen keskustelu ja toiminta asettuu ajan kuluessa osaksi menneisyyttä.

---

[11] Fougault 1974, 194. Ks myös Burgin 1989, 158-159.

Ulkoisen ja diskursiivisen ilmiön vertailu tutkimusongelmana

Tutkimukseni kuuluu Suomen Akatemian rahoittamaan jatkokoulutusprojektiin "Suomen kirkkotaide ja kuvan teologia". Projektin teema ohjasi myös tämän tutkimuksen ongelman kohdentumaan siihen, miten kirkkotaide ja siinä erityisesti alttaritaulutaide suhteutui ajan henkisiin virtauksiin niin kirkon piirissä kuin taidekentälläkin.

Kuvataidetta tutkittaessa joudutaan mielenkiintoiseen ongelmaan. Kuvataide ei ole helposti lähestyttävä objektiivinen ilmiö, jota voitaisiin selittää mitattavissa olevilla määreillä. Tässä tutkimuksessa pyrittiin selvittämään sekä ilmiön esineellistä että sen sisällöllistä puolta. Alttaritaulu täytyi tämän vuoksi määritellä hyvin tarkoin vastaamaan tiettyä esinettä kirkossa. Näin alttaritaulut olivat laskettavissa. Samalla määrittyi alttaritaulun perinteinen ulkomuoto hyvinkin täsmälliseksi ja alttaritaulutradition muodollinen muutos täsmentyi. Tämän jälkeen ongelmaksi jäi edelleen alttaritaulun sisältö ja ilmiön yleinen merkitys.

Kirkkotaiteen tutkija Heikki Hanka on esittänyt seuraavaa:

> Kirkkomaalauksissa käytettyjen aiheiden valinta on riippuvainen kunkin aikakauden henkisistä virtauksista ja katsantokannoista.[12]

Lause on helppo allekirjoittaa. Sen teema toistetaan taidehistoriallisissa tutkimuksissa eri muodoissa: henkinen on tullut aineeksi kuvassa. Valitettavan usein tämän henkisen hahmottaminen kuvasta on kuitenkin jäänyt vain viitteelliseksi. Henkisen lähestyminen tutkimuksellisin keinoin on koettu ilmeisen vaikeaksi ongelmaksi. Milloin siihen on pyritty, ei ole aukottomasti tai vakuuttavasti aina pystytty osoittamaan, että juuri jokin tietty henkinen virtaus tai katsontakanta olisi vaikuttanut teoksen aiheen tai muun kertovan aineksen valintaan. Tutkimuksista on tullut lähinnä erilaisten mahdollisten ajassa liikkuneiden henkisten virtausten kuvauksia. Avaintekijänä on nähty taiteilija, teoksen tekijä, jonka on tämä henkinen täytynyt siirtää itse taideteokseen.

Tässä tutkimuksessa ajassa liikkuneita henkisiä virtauksia on haluttu lähestyä toisesta näkökulmasta. Lähtökohtana on ollut oletus, jonka mukaan historiallisessa menneisyydessä liikkuneita henkisiä virtauksia voidaan lähestyä niiden kognitiivisten kirjallisten ilmausten kautta, joita aikalaiset ovat esittäneet instituutioiden piirissä. Näistä ilmauksista on pyritty diskurssianalyysin avulla eristämään ns diskurssit, näkemykset, jotka viestivät tarkoituksia. Tämän tutkimuksen pyrkimyksenä on siis ollut oletetun henkisen saattaminen empiirisesti lähestyttäväksi tutkimuskohteeksi.

Henkistä ei ole ymmärretty itsenäisesti toimivana entiteettinä. Ajan henki ei ole hegeliläisittäin ymmärrettävä substanssi tai toimija, joka ilmaisi itseään historiassa. Henkistä ei myöskään lähestytä Pyhänä Henkenä, joka ilmaisisi salaisuutensa puhdassydämisille ja vaikuttaisi heidän kauttaan. Näkökulmani on rationalistinen ja materialistinen. Se ei kuitenkaan kiellä henkisen olemassaoloa. Päinvastoin henkinen ymmärretään olennaiseksi ihmisen olemisessa, mutta tätä henkistä on vaikea lähestyä tieteellisin metodein, ellei sitä voi kohdentaa,

---

[12] Hanka 1992, 151.

esineellistää. Henkinen määrittyy tässä tutkimuksessa ihmisen ajatteluksi ja tämä ajateltu voi olla empiirisenä tutkimuskohteena vain sikäli kuin se on saanut ulkoisen muodon eli ilmauksen. Tässä tutkimuksessa on pitäydytty instituutioiden piirissä ilmaistussa henkisessä materiaalissa. Eli tarkoituksena on ollut tarkastella, miten instituutioissa ajateltu on vaikuttanut alttaritaulutraditioon, sen ulkoiseen muotoon ja siinä ilmaistuun sisältöön.

Metodi ja lähteet

Tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana ovat olleet ns taiteen institutionaalisten taideteoreetikkojen esittämät näkemykset.[13] Ne ovat kuitenkin toimineet enemmän virikkeinä kuin tiukkana teoreettisena pohjana. Oletus taiteen institutionaalisesta luonteesta on tutkimuksen perustava pohjavire.[14]

Esineellisen ilmiön hahmottamiseksi päämateriaalina on ollut kirkkotaideprojektin tuottama aineisto. Se on muokattu asuun, jota on voitu lähestyä tutkimuksen näkökulmasta kvantitatiivisesti mielekkäällä tavalla. Tilastollisen tutkimusmateriaalin perustiedot on kerätty Carolus Lindbergin Suomen kirkkotaide sekä Suomen kirkot ja kirkkotaide 2 -julkaisuista. Perusaineistoa on täydennetty kirkkotaideprojektin puitteissa hankitulla materiaalilla ja tutkimuksilla sekä muilla tutkimuksilla, jotka ovat esimerkiksi käsitelleet paikallisseurakuntia ja niiden historiallisia vaiheita.

Kun alttaritaulutraditiota aletaan tutkia ulkoisen ilmiön lisäksi merkityksellisenä ilmiönä, täytyy se sijoittaa omaan historialliseen kontekstiinsa. Tämä historiallinen konteksti voidaan jakaa mm yhteiskunnalliseen, sosiaaliseen ja mentaaliseen osaan. Käytännössä nämä kietoutuvat monisyiseksi kokonaisuudeksi ja ne tuleekin nähdä kokonaisuuden eri puolia valottaviksi lähestymistavoiksi ja näkökulmiksi. Itse tutkimusraportissa näitä lähestymistapoja ei eroteta toisistansa. Ne ovat olleet työvälineitä, joiden avulla tarkasteltiin kutakin yksittäistä ongelmaa valitun institutionaalisen näkökulman kannalta mielekkäällä tavalla.

Yhteiskunnallisella aspektilla hahmotettiin mm kansankirkon institutionaalista luonnetta ja sen mahdollista vaikutusta kirkon piirissä tuotettuihin diskursseihin. Samoin hahmotettiin taideinstituutio organisoitumisen ja muun yhteiskunnallinen kontekstin vaikutusta taideinstituution kirkkotaidetta koskevaan diskursseihin. Yhtenä ilmiön yhteiskunnalliseksi katsottavana piirteenä on kirkkojen jakaminen pääkaupungin, muun suuren kaupungin, maaseudun ja

---

[13] Danto 1964; Dickie 1981 ja 1984; Becker 1984.

[14] Teoreettista ja metodologista innostusta on haettu myös seuraavilta: Airas 1956; Adorno 1991; Bourdieu 1984, 1985; Burgin 1989; Burke 1993; Fougault 1974; Hart 1989; Hauser 1974; Hegel 1978; Heidegger 1935/36/1995; Horkheimer 1991; Horkeimer & Adorno 1991; Husserl 1950/1995; Karttunen 1992; Kneer 1990; Koivisto & Väliverronen 1988; Kuhn 1969, 1994; Kurtén 1988a; Kuusamo 1990; Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta; Lepistö 1989, 1991; Linko 1992; Luukkanen 1983; Marcuse 1991; Matilainen 1994; Nupponen 1993; Nygren 1982; Rowlands 1989; Russel 1967; Salokannel 1993; Särkikoski 1993; Säätelä 1988; Tammi 1992; Witkin 1995.

tehdaspaikkakunnan tai -taajaman kirkkoihin. Tällä oletettiin olleen merkitystä mm uusien innovaatioiden omaksumisessa kirkkotaiteeseen.[15]

Sosiaalinen aspekti erosi yhteiskunnallisesta siinä, että sen avulla määriteltiin mm yksittäisten hankintaprosessien luonnetta. Tällöin seurakuntalaiset ja lahjoittajat ymmärrettiin yhteiskunnan sisällä toimivan erään pienyhteisön, paikallisseurakunnan, muodostaman sosiaalisen kontekstin toimijoiksi. Toimijoiden tavoitteita ei pyritty syvällisemmin arvioimaan, sillä aineistoa sitä varten ei ole tätä tutkimusta varten ollut riittävästi. Olennaiseksi vaikuttajayhteisöksi on osoittautunut taidevalistustoimintaa harjoittanut Kristillinen Taideseura, jolla oli paikallisyhdistyksiä suuremmissa kaupungeissa.

Mentaalinen aspekti on läheisesti sidoksissa sosiaaliseen. Se kuitenkin erotettiin omaksi lähestymistavakseen, koska sillä pyrittiin hahmottamaan sellaista todellisuuden osa-aluetta, joka ilmenee yksilöiden kognitiivisen ajattelun kautta. Tämä toiminta on luonteeltaan olennaisesti sekä yhteiskunnallista että sosiaalista, mutta se mahdollistuu vain yksilöiden kognitiivisen ajattelun ja tämän tulosten kirjallisen ilmaisemisen kautta. Mentaalisen aspektin kautta valotettiin mm alttaritaulun julkista representaatiota. Käytännössä mentaalinen todellisuus on erittäin vaikeasti hahmotettava asia, mutta siinä määrin keskeiseksi katsottu, että sitä yritettiin tutkimuksessa luonnostella.[16]

Empiiristä aineistoa oli jokseenkin niukalti saatavissa. Asiantila on itsessään kuvaava: kirkkotaiteesta kirjoittaminen ei ole ollut sen enempää teologisten teoreetikkojen kuin taideteoreetikkojenkaan olennainen ongelma. Aineisto analysoitiin diskurssianalyysin avulla. Diskurssianalyysi katsottiin metodisesti käyttökelpoiseksi, koska se ei edellytä yksilön monografian tarkempaa tuntemusta.[17] Diskurssit pyrittiin kuitenkin luokittelemaan mm niiden tuottajien institutionaalisen aseman ja käytetyn median kautta ilmiön kannalta olennaisiksi tai toisarvoisiksi.

Diskurssianalyysin avulla hahmotettiin mm sitä, mitä kirkkotaiteelta ja erityisesti alttaritaululta tutkimusaikana odotettiin ja minkälainen oli suhtautuminen taiteilijaan ja taiteelliseen luomisprosessiin. Tällöin rekonstruoitiin eri pooleina taideinstituutiossa dominoimaan pyrkivät käsitykset kirkkotaiteesta yleensä ja erityisesti alttaritaulusta, sama kirkkoinstituutiossa. Lisäksi otettiin huomioon mahdollinen seurakunnissa vallinnut käytännön näkökohtien ja

---

[15] Yhteiskunnallista taustaa hahmoteltaessa apuna on käytetty seuraavia kirjoituksia: Ahvenainen 1982; Ahvenainen & Kuusterä 1982; Autio 1986; Halila 1984; Heikkilä 1985; Helander 1982; Jutikkala 1984; Kallio 1982; Kangas 1993; Kuisma 1990; Maunula 1982; Paasivirta 1984; Peltonen 1982; Perälä 1984; Suomen kaupunkilaitoksen historia 3; Tommila 1984; Tuomikoski-Leskelä 1977; Viljo 1989; Virrankoski 1975, 1982; Ylikangas 1984.

[16] Yleiskuvaa ajan aatevirtauksista hahmoteltiin apuna käyttäen aikakautta koskettavia kirkkohistoriallisia (Suomen kirkohistorian seuran julkaisusarja) ja taidehistoriallisia (Taidehistoriallisia tutkimuksia -sarja ja yleistä Suomen taidehistoriaa käsittelevät julkaisusarjat kuten Ars Suomen taide) teoksia esimerkiksi myös seuraavia kirjoituksia: Alapuro 1973, 1993; Gullman 1991; Heikkilä 1977, 1979; Heikkilä & Seppo 1987; Kallio 1982; Kemiläinen 1985; Kilpeläinen 1985; Klinge 1967, 1982; Knuuttila 1993; Luukkanen 1983; Murtorinne 1993; Mustakallio 1990; Mäkinen 1988, 1989; Nokkala 1958; Nygård 1985; Pentikäinen 1977; Pirinen 1977; Pöyhönen 1983; Raittila 1977; Reitala 1973, 1978, 1982, 1989; Rimpiläinen 1975; Siltala 1985; Soikkanen 1984; Talonen 1982; Uino 1989; Varpio 1993.

[17] Jokinen, Juhila, Suoninen 1993, 37-41.

tradition kautta muodostunut taidekäsitys. Se on tässä tutkimuksessa kuitenkin rajattu varsinaisen näkökulman ulkopuolelle, jonka tarkoituksena oli siis hahmottaa instituutioiden valtadiskurssien merkitystä alttaritaulutradition kannalta. Kentän näkemyksiä seurakuntatasolla on valotettu vain fragmentaarisesti. Ranskalaisen sosiologi Pierre Bourdieun hahmottelemaan nk populaarin estetiikan teorian avulla on luotu kuva mahdollisesta seurakuntatason yleisestä representaatiosta kirkkotaidekysymyksessä.[18]

Diskurssianalyysi on ollut johtava metodi instituution tuottaman diskursiivisen materiaalin tulkinnassa. Oletuksena on, että valta diskurssien ylläpidosta ja sen muutoksista keskittyy instituutiolle ja toisaalta tämä valta yhdistää instituution. Näin ollen vallitsevat eli instituution sisäisesti hyväksymät ja siten legitimoimat kuvataidediskurssit eivät ole sidoksissa keneenkään yksittäiseen henkilöön itsessään, mutta kukin instituution jäsen eli instituution sosiaalisessa kentässä toimija tuo tämän yleisen esille omissa näkemyksissään kuvataiteesta, sen tehtävistä ja olemuksista. Vallitsevat diskurssit ovat institutionaalisia tuotteita, jotka samalla ylläpitävät ja muuntavat instituutiota.

Diskurssianalyysin avulla pyrittiin hahmottamaan instituutioiden vallitsevat diskurssit. Näin ollen analyysi kohdistui instituutioissa toimivien vaikuttajayksilöiden tuottamaan kirjallisen aineistoon, joka koski tai sivusi kirkkotaidekysymyksiä. Tutkimuksessa ei siis ollut tarve mennä vaikuttajayksilöiden henkilöhistoriaan, koska analyysin tarkoituksena oli tuoda esille vain ne oletukset kirkkotaiteesta, sen tehtävästä ja olemuksesta, joiden tulkitaan koskettaneen laajemminkin aikakauden kirkkotaidekeskustelua ja -käytäntöä.

Diskurssianalyysin kohteena eli materiaalina on tässä tutkimuksessa käytetty kirjoituksia, joilla on arvioitu olleen merkitystä eli vaikutusta koko taidekentällä, tai ne ovat olleet ainakin niiden taiteilijoiden ja teoreetikkojen intressipiirissä, jotka ovat käytännössä joutuneet kirkkotaiteen kanssa tekemisiin. Näin ollen kuvataideinstituution vallitsevan diskurssin analyysissä päämateriaalina on ollut valtakunnallisten päivälehtien kuvataidetta koskevat arvioinnit, joilla on ollut kuvataiteen linjanvetoa muistuttava muoto. Käytännössä pääosa tästä materiaalista on kerätty Suomen Taideakatemian leikekortistosta. Tämän lisäksi on analysoitu muutamien taidehistoriallisten yleisesitysten piirtämää kuvaa kirkkotaiteesta. Analysoidut yleisteokset olivat Eliel Aspelinin Suomen taiteen historia (1891), Johannes Öhquistin Suomen taiteen historia (1912), Ludvig Wennervirran toimittama Suomen taide (1927) sekä Onni Okkosen Suomen taiteen historia I-II (1945/ 1955).[19]

Materiaaliksi kirkkoinstituution valtadiskurssin analyysia varten käytiin läpi useita lyhyitä artikkeleita, jotka käsittelivät kirkkotaidetta. Mitään laajempaa julkaisua ei aiheesta ilmestynyt tutkittavana aikana, mistä jo voidaan päätellä, ettei kirkkotaide ollut aikakauden polttavimpia teologisia kysymyksiä. Kirkollisista artikkeleita poimittiin analyysia varten pääasiassa Kirkko ja kansa -aikakauslehdestä (1923-1934) ja Teologisesta Aikakauskirjasta sekä muista kirkkoa lähellä olleista lehdistä. Joitakin yksittäisiä artikkeleita on julkaistu myös ei-

---

[18] Bourdieu 1984; ks myös Bourdieu 1985.

[19] Lisäksi merkittävänä aputeoksena yhden kuvataidekentän vaikuttajan tekstien analyysissa on ollut Yrjänä Levannon väitöskirja Ludvig Wennervirran taidekäsityksestä. Levanto 1991, erityisesti 252-283.

kirkollisissa aikakauslehdissä.[20] Tärkeänä lähteenä ovat olleet Kristillisen Taideseuran julkaisu Kauneuden lähteille ja A.W. Kuusiston toimittama Seurakuntatyö-julkaisu, erityisesti sen artikkelit Seurakunnalliset rakennukset I ja Seurakunnalliset rakennukset II sekä Paramentiikka.

Aikarajaus ongelmana

Historiakirjoituksen yksi perustava ongelma on, että tutkittava on havaittu ennen sen tieteellistä tutkimista. Toisin sanoen tutkittavalla on jo muotonsa ennen kuin tutkimus ne sille antaa. Valitettavan usein nämä esitutkimukselliset muodot tahtovat ohjata myös tutkimuksen muodonantoa.[21]

Ihmisellä näyttää olevan luontainen kyky luoda struktuureja eli havaita ilmiöitä tapahtumien ketjusta. Havainto tai havaittu ilmiö ei kuitenkaan ole tapahtumisessa mielenä. Havainto tai havaittu ilmiö on mielen antoa tapahtumille, joissa itsessään ei ole mieltä. Tapahtuminen ei ole ihmisenkaltaista, eikä havaittu ilmiö ole teleologista eikä välttämättä kausaalista missään mielessä. Ihmisillä on pyrkimyksensä, mutta ne eivät ole tapahtumisen pyrkimyksiä, eivätkä havaitut syyt ole välttämättä kausaalisia. Tapahtumista voidaan erottaa pyrkimysten toteutumisia ja toteutumatta jäämisiä ja kaikkia toteutumisen asteita niiden väliltä. Pyrkimysten selvitys ei kuitenkaan ole tapahtuneen selitys. Selvitetyt pyrkimykset voivat kuitenkin antaa mieltä tapahtuneelle.

Havaittu ei ole enää ihmisestä riippumaton tapahtuma. Havaittu ilmiö on jo mielen antamista itsessään mielettömälle tapahtumalle. Tieteellisen tutkimuksen tulisikin olla yhä enemmän sellaista tapahtumisen selvittelyä, joka ottaa huomioon mielen vaikutuksen tapahtumisen havaitsemiseen. Eli sen tulisi olla kontrolloitua tai itsetietoista havaitsemista, jossa tutkija tietää, että jo havaitussa on mukana mieli, joka ei ole itse havaitusta.

Myös tämän tutkimuksen aikarajauksessa on ollut kysymyksessä "jo havaitun ilmiön" rajoista. Tutkimuksen aikarajan vuodet 1918-1945 eivät kuitenkaan muodosta taidehistoriallista tyylikautta, epookkia. Tutkimusongelmaksi ei näin ollen hahmotettu minkään tyylin synty-, kukoistus- ja rappiokautta eikä tutkimuksessa ole pyritty selvittämään minkään taidekauden taustoja tai lähtökohtia. Kyseisenä aikana eurooppalaisessa kuvataiteessa vaikutti useita erilaisia tyylivirtauksia, joiden vaikutus ulottui myös Suomeen. Täällä ei kuitenkaan muodostunut voimakkaita ryhmiä ajamaan tiettyjä taidenäkemyksiä.[22] Kirkkotaidekaan ei muodostanut mitään erillistä taiteen osa-aluetta, jossa olisi erotettavissa taiteen sisäisiä pyrkimyksiä oman kirkkotaidetyylin löytämiseksi. Kirkkotaiteen kehitys oli alisteista kuvataiteen yleiselle kehitykselle maassamme.

---

[20] Esimerkiksi Eino Sormusen artikkeli Mitä voimme tehdä kotikirkkomme siisteyden ja kodikkuuden hyväksi, Kotiliesi 15-16/ 1924; Aleksi Lehtosen artikkeli Evankeelisen kirkkorakennuksen sisäinen aate, Arkkitehti 9/ 1928.

[21] Historiakirjoituksesta ks esim. Historian kirjoituksen historia; Kalela 1993.

[22] Joitakin taiteilijaryhmiä kuitenkin oli. Esimerkiksi 1910-luvulla voimakkaina toimineet Marraskuun ryhmä ja Septem vaikuttivat vielä 1920-luvulla. Ekspressionismin perinteitä jatkoivat tahoillaan Nuorten ryhmä ja Pro Natura, joiden vaikutus jäi kuitenkin vähäiseksi.

Turusta tuli pariksi vuosikymmeneksi maamme uuden taiteen tärkein keskus. Tässä yhteydessä on puhuttu Turun modernismista.[23] Suuremman suosion saavutti kuitenkin perinteisempää linjaa edustanut ekspressionismi, joka vastasi myös pohjoismaisen arvostelun odotuksia.[24] Lisäksi ajan taiteessa on erotettu kubismin ja maalauksellisuuden pohjalta lähtenyt klassismin virtaus sekä ns uusasiallisuus. Niillä oli vastineensa Ranskassa, Saksassa ja Italiassa. Teoreettinen pohdiskelu taidevirtausten yhteydessä jäi Suomessa vähäiseksi, eikä mikään niistä muodostunut dominoivaksi. Rakennustaiteen puolella aika jakaantuu selvemmin. 1920-luvun rakennustaidetta on totuttu luonnehtimaan tyylinimikkeillä 20-luvun tai pohjoismainen klassismi ja 1930-luku tunnetaan funktionalismin vuosikymmenenä.[25]

Kirkkotaiteen ilmiöluonteen sijaan esitutkimuksellisena havaintonani oli nähdä Suomen valtiollinen itsenäistyminen ja tasavallan perustaminen tietynlaisena konkreettisena vaiheena Suomen historiassa. Tällä tapahtumalla uskotaan olleen ainakin välillinen vaikutus myös kirkkotaiteeseen. Tätä esitieteellistä rajausta tuki aikaisempi 1800-luvun kirkkotaiteen tutkimus, joka oli usein päättynyt käsittelyn Suomen valtiolliseen itsenäistymiseen.[26] Toinen tyypillinen tapa tutkia kirkkotaiteen kehitystä on ollut tarkastella sitä vuosisadoittaan.[27] Suomen valtiollinen historia on seurannut tätä jaotusta muutamien vuosien viiveellä.

Suomalaisen kirkkomaalauksen ilmiöluonteen kehityksestä lähtevä tarkastelu on ollut tutkimuksessa harvinaisempaa, koska se edellyttää laajaa tietämystä kirkkotaiteesta.[28] Yleisluontoisuudessaan tämäntapainen esitystapa jää usein kuvailevaksi, aikaisemman tutkimuksen tuloksia referoivaksi ja niiden perusteella ilmiötä syntetisoivaksi. Analyyttinen lähestymistapa, joka pureutuisi ongelmiin syvällisemmin, jää siinä pakostakin vähäiseksi. Tutkimustulosten tietoon saattamisessa kokonaisuuksia jäsentävillä esityksillä on kuitenkin merkityksensä. Tapahtumien nimeämisestä on kaikesta huolimatta vielä pitkä askel ilmiön analyysiin. Liian aikaiset nimeämiset ja niiden juurtuminen käsitteistöön usein vain sotkevat perusteiden hahmottamista.

Tutkimukseni on perustutkimusta, jossa on pyritty luomaan ja kehittämään olennaiseksi katsottu näkökulma tutkittavaan. Edellisen vuosisadan kirkkotaiteen tutkimuksen perusteella oli selvää, että alttaritaulutraditiolla on suuri merkitys Suomen luterilaisessa kirkkotaiteessa. Nykypäivän näkökulmasta on puolestaan yhtä selvää, että tämän tradition merkitys on vähentynyt. Tämä sai minut kiinnostumaan alttaritaulutradition vaiheista Suomen itsenäisyyden aikana, joka näytti olevan vielä vahvasti sidoksissa edellisten vuosisatojen alttaritaulutraditioon. Alkoiko jo tuolloin vaikuttaa sellaisia näkemyksiä, jotka viimein omalta osaltaan vaikuttivat tradition hiipumiseen?

---

23 Reitala 1990, 226-228.

24 Reitala 1990, 234.

25 Nikula 1990, 90.

26 Ks Komulainen 1989. Mikola 1994. Lisensiaattityö, JYTH.

27 Ks esim. Hanka 1988.

28 Ks Hanka 1995. Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen.

Tilastollisesti alttaritauluja on tehty itsenäisyyden aikana lähes 1800-luvun loppuvuosien tahtiin aina 1960-luvulle saakka 1940-luvun laskukautta lukuun ottamatta. Mikäli olisin valinnut tarkastelukohteeksi alttaritaulutradition kehityksen yleensä, olisi ollut luontevaa määritellä myös sen alku. Käsite alttaritaulu vakiintui käyttöön 1600-luvun kuluessa ja kehitys retabeleista epitafien kautta 1700-luvun edikula-alttarin yhteyteen liitetyksi taulumaalaukseksi ajoittuu maassamme 1700-luvun alkuun.[29] Tutkimus olisi ollut luontevaa aloittaa näin 1700-luvulta ja päättää se aivan viime vuosien kehityksen tarkasteluun. Alttaritaulutraditio olisi kuvattu kirkkotaiteen yhtenä hiipumassa olevana kehityslinjana. Kohteeksi en kuitenkaan valinnut alttaritaulutraditiota sinänsä, vaan tradition viimeisimmät kukoistusvaiheet ennen sen jyrkkää hiipumista.

Valitun näkökulman vuoksi oli mielekästä selvittää niitä muutospaineita, joita traditioon mahdollisesti kohdennettiin Suomen valtiollisen itsenäisyyden aikana. Toisin sanoen alttaritaulutradition kehitys itsenäisyyden aikana oli tutkimuksen kohteena, koska sen oletettiin heijastavan muutosta suhteessa kirkkotaiteeseen ja yleensä laajempaa muutosta koko taidekentällä. Oliko taiteen kehityksessä kyseessä taiteen irrottautuminen perinteisestä mesenaatistaan kirkosta, vai oliko kysymyksessä lopultakin perustavampi muutos yhteiskunnassa?

Onko mielekkäämpää tarkastella taidetta jatkumona, historiassa muotoaan etsivänä ideana vai onko taide vasta instituutiossaan syntynyttä ja sen puitteissa mahdollista toimintaa? Taide ei tämän näkemyksen mukaan irtautunut kirkollisesta mesenaatista vaan se vasta syntyi tuolloin, kun kuvia ei enää tehty kirkkoa varten vaan taidetta taideyleisöä varten. Kuvia olisi siis tehty ennen kuin niiden tekeminen oli erityisesti taidetta. Mutta kuvien tekeminen taiteena on edellyttänyt erityistä yhteiskunnallista käytäntöä eli instituutiota, joka on kohottanut kuvien tekemisen autonomiaa ja samalla myös monopolisoinnut "hyvän kuvan" tekemisen. Näkökulma muuttaa asian varsin kiehtovaksi: kirkko instituutiona olisi pyrkinyt saamaan kuvilleen taiteen statusta ja toisaalta taideinstituutio olisi pyrkinyt saamaan myös kirkollisten kuvien tekemisen itselleen.

Ongelmaksi muodostui taiteen muotoutuminen instituutionsa sisällä ei ainoastaan - tai enää lainkaan - tekniseksi osaamiseksi vaan myös teoksen sisällölliseksi ominaisuudeksi. Asetelmaa on hämmentänyt taiteen idealistinen tulkinta, jossa mikä tahansa kuva on voinut olla taiteellisen, esteettisen ja taiteena tarkastelun kohteena. Toisin sanoen mitä tahansa kuvia voidaan tarkastella hyvänä tai huonona taiteena. Yhtä luonnollisesti mikä tahansa kuva tai koriste pyritään usein jo tekemään hyväksi taiteeksi. Idealistinen taidenäkemys on estetisoinnut minkä tahansa visuaalisen objektin myös taiteellisen tarkastelun kohteeksi. Murros kirkkotaiteessa oli tältä osin tapahtunut jo varhemmin kuin tämän tutkimuksen kohdeaikana. Voidaan sanoa, että kirkollisia kuvia tehtiin jo taiteena ja niitä tekivät taiteilijat. Kysymyksessä oli sanalla sanoen kirkkotaide. Esimerkiksi alttaritaulu ei ollut pelkästään uskonnollinen kulttikuva vaan myös taideteos.

Alttaritaulu oli ja on julkinen taideteos. Mielenkiintoiseksi jo tutkimusprojektin "Suomen kirkkotaide ja kuvan teologia" kautta tuli sen analysoiminen ja esiin saattaminen sotien välisen ajan kirkkotaiteesta alttaritauluja apuna käyttä-

---

[29] Pirinen 1994, 34; Hanka 1995, 8-9.

en. Tutkimusasetelman valossa oli suorastaan välttämätöntä lähteä tarkastelemaan alttaritaulutradition kehitystä instituutiotasolta. Oli tarkasteltava niitä institutionaalisia syitä, jotka vaikuttivat alttaritaulutraditioon ja sen muutokseen. Analyysin kohteiksi tulivat siten kirkko ja taidekenttä instituutioina sekä niiden piirissä esitetyt näkemykset kirkkotaiteesta ja erityisesti alttaritaulusta. Pyrin tutkimuksessani selvittämään, mitkä tekijät instituutiotasolla tukivat alttaritaulutradition muodollista jatkumista sekä mitkä tekijät tukivat sen hiipumista. Kun tietty traditionaalinen kirkollinen kulttikuva, alttaritaulu, oli myös taidetta, mitä se tuli merkitsemään sen muodolliselle kehitykselle?

Tutkimuksen teoreettiseksi viitekehykseksi valittiin institutionaalisten taideteorioiden hahmottama lähestymistapa. Perustavana oletuksena oli, että instituutiot käyttävät taiteessa merkittävää määräysvaltaa ja että tämä myös näkyy instituutioiden piirissä syntyneessä taiteessa. Koska tutkimuksen näkökulma on institutionaalinen, määräsi myös instituutioiden kehitys tutkimuksen aikarajan. Julkisina yhteiskunnallisina tekijöinä instituutiot liittyivät Suomen valtiolliseen historiaan.

Instituutioiden kehityksessä valtiollinen itsenäistyminen merkitsi mm kansallisen olemassaolon perustelun etsimistä myös instituutioiden sisältä valtiollisen itsenäisyyden oikeutukseksi.[30] Tasavaltaisen hallitusmuodon hyväksymisen jälkeen ja edustuksellisen demokratian perustalta se tuli merkitsemään instituutioiden rakenteissa myös edustuksellisen kansanvallan kehittämistä professionaalisen ja kollegiaalisen byrokratian rinnalla. Esimerkiksi kirkko ei ollut enää valtion tai hallitsijan kirkko, vaan edustuksellisen demokratian kautta hallitsevan kansan kirkko.

Kansa määrittyi suomalaisuudeksi, joka ei merkinnyt yksinomaan kansalaisuutta, ei suomalaista rotua tai suomen kieltä, vaan ideologiaa, joka määritteli suomalaisuuden identiteetiksi. Tämä identiteetti perustui kansalaisuuden, rodun ja kielen ylittävään kansallisuuteen, henkiseen yhteyteen. Käytännössä se oli pelkkä kokemus, tunne yhteenkuuluvuudesta. Tämä tunne kaipasi jatkuvaa kokemuksellista vahvistusta symboleiksi muodostuneista kuvitelluista ja konkreettisimmista suomalaisuuden ominaisuuksista, kielestä, rodusta ja kansasta, jolla oli yhteinen mentaliteetti: yhteisesti tavoiteltavat toiveet, pelot ja päämäärä. Tätä suomalaisuutta tukivat kansallissymboleiksi muodostuneet rakennukset, merkit ja juhlat. Kirkon tehtäväksi muotoutui suomalaisuuden mentaliteetin vahvistaminen ja eettinen kontrolli. Tehtävä takasi kirkolle paikan yhteiskunnallisena instituutiona, ja se myös takasi kirkolle vaikutusmahdollisuuden kollektiivisen mentaliteetin muokkaajana.

Kirkko etsi paikkaansa yhteiskunnassa, jonka tehtäväksi oli tullut entistä selkeämmin kansalaisten tarpeista huolehtiminen. Kirkon sisällä kollegiaalisen hierarkian rinnalle kehiteltiin kansanedustuksellista seurakuntatoimintaa. Papistosta tuli tässä kehityksessä asiantuntijavirkamiehiä, joiden valta organisaatiossa perustui ammatilliseen osaamiseen, kutsumuksen ja koulutuksen kautta hankittuun asiantuntemuksen. Hallitseva asenne kätkeytyi kansankirkko-

---

[30] Esimerkiksi autonomian loppukaudella kirkon piirissä ilmennyt vastahakoisuus Venäjän harjoittamaa yhtenäistämispolitiikkaa kohtaan ei kuitenkaan merkinnyt kirkon täydellistä luopumista esivaltauskollisuudesta ja lojaalisuuden periaatteesta suhteessa Venäjään. Ks esim. Veikkola 1977, 30-31; Heikkilä 1985, 195-196, 348, 351, 400, 404-405; Lauha 1990, 30-31, 43-49.

ideologian alle, jolla sekä perusteltiin kansan tarpeellisuutta kirkolle että kirkon tarpeellisuutta kansalle.

Myös taide, tosin luonteeltaan epävirallisempana instituutiona, etsi oikeutustaan yhteiskunnassa: tehtäväänsä ja valtaansa. Taiteen ongelmana oli yksilön persoonallista luomisen ja ajattelun vapautta korostava asenne, joka oli vaikea saada alistumaan ahtaiksi määriteltyihin kansallisuuden puitteisiin. Individualismi ei vaivatta taipunut kollektiiviseen eetokseen. Mutta kun kansalaisuus alkoi määrittyä ulkoisten muotojen sijaan vaikeammin lähestyttäväksi mentaliteetiksi, tuli persoonallisuuksista kansallisuuden voimavara. Individualismin ja edistysuskon pettäessä tuli taiteilijasta, tuosta romantiikan jumalallisesta näkijästä, suomalaisuuden syvimpien tuntojen tulkki. Taiteen asiantuntijoiden kasvavan joukon tehtäväksi muotoutui taiteeseen kätketyn suomalaisuuden tunnistaminen, välittäminen ja lopultakin sen jatkuva uudelleen luominen.

Suomalaisuudesta tuli taiteen muuttuja, joka läpäisi sen sekä historiallisesti että aikalaisesti. Suomalaisuus oli arvo, joka erotti hyvän taiteen ja hyvän taiteilijan huonosta. Taiteen kenttä alkoi yhä selkeämmin määrittää itseään yhteiskunnallisena instituutiona, jonka tehtävänä oli suomalaisen mentaliteetin esillä pitäminen ja tunnistaminen korkeataiteessa. Tämä takasi suomalaiselle taiteelle paikan yhteiskunnassa eurooppalaisena sivistyskulttuurina. Taide ei ollut taidetta kansalle, vaan taidetta kansan edustukseksi. Mutta ei niinkään Euroopassa kuin omassa kansallisessa uskomusjärjestelmässä.

Tässä kehityksessä kirkkotaiteella oli sivurooli. Mutta tämä sivurooli oli ajoittain vahva, kun kansallista identiteettiään etsivät instituutiot, kirkko ja taidekenttä, kohtasivat toisensa siinä leikkauspisteessä, jonka kirkkotaide sille mahdollisti. Tässä näytelmässä muotoutui myös alttaritaulutraditio.

Toisen maailmansodan jälkeen suomalainen identiteetti joutui etsimään uutta perustaa kylmänsodan jakamassa ja amerikkalaistuvassa Euroopassa, jossa henkinen yhteenkuuluvuus jäi alakynteen taloudellisten ja materialististen realiteettien ja arvojen rinnalla. Näin tutkimuksen luontevana rajapyykkinä oli toisen maailmansodan päättyminen. Alttaritaulutradition tarkastelun kannalta vuosista 1918-1945 tuli lähinnä rajat otannalle eli sille aineistolle, joka otettiin tutkimuksen piiriin niin alttaritaulujen kuin niitä koskevan kirjallisen materiaalinkin suhteen.

Alttaritaulun ongelma

Kuten edellä esitettiin, ns perinteinen alttaritaulu on puhdas abstraktio, eräänlainen ideaali, joka hahmottuu alttaritauluilmiön ankaran morfologisen so tutkimuskohteen eli alttaritaulun ulkoisesta muodosta lähtevän kategorioinnin kautta. Lähtökohtana korostetaan morfologiaa erotuksena esimerkiksi ilmiön funktiosta lähtevälle luokittelulle. Vaikka kyseessä on eräänlainen ideaali, ei kyseessä ole metafyysinen lähtökohta ideasta ideamaailmassa, vaan todellisuuden ilmiöstä tietyin kriteerein hahmotettava kategoria. Eli käsitteellinen abstraktio on palautettavissa ulkoiseen, aktuaalisti olemassa olevaan ilmiöön. Tällöin ei pyritä esimerkiksi määrittelemään, mikä on 'oikea', 'sopiva' tai 'mahdollinen' alttaritaulu eli ideaalinen alttaritaulu tai muu alttarin taideteos.

Käsite alttaritaulu voidaan purkaa käsitteiksi alttari ja taulu. Alttari (lat. altaria = uhrikoroke) tarkoittaa kirkon kuorissa olevaa koroketta, jonka ääressä

pappi toimittaa osan julkista jumalanpalvelusta ja kirkollisia toimituksia.[31] Protestanttisissa kirkoissa alttarin paikkana on ollut yleensä kuorin itäseinä. Taulu puolestaan viittaa taulumaalaukseen, jolla tarkoitetaan irralliselle tai kehykseen pingotetulle kankaalle, puulevylle, pahville, paperille, metallilevylle tms. tehtyä maalausta. Taulumaalaus on nähty ennen muuta seinämaalauksen vastakohtana.[32]

Käsite alttaritaulu viittaa alttarin ja taulumuotoisen maalauksen ulkoiseen suhteeseen. Näin voidaan yksinkertaistaa alttaritaulun sisällöksi seuraavaa: alttaritaulu on kirkon kuoriin sijoitettuun alttariin liittyvä taulumuotoinen maalaus. Lähtökohta, että alttaritaulu käsitteenä viittaisi suoraan ilmiöön alttaritaulu, so alttarilla olevaan taulumuotoiseen maalaukseen, ei ole kuitenkaan itsestään selvä. Joseph Braun, jonka kristillisen alttarin kehitystä selvittävä tutkimus (Braun, Joseph 1924, Der christliche Altar in seiner geschihtlichen Entwicklung) on edelleen usein siteerattu perusteos, käyttää termiä retabeli (alttaritaulu) yleismerkityksessä, jolloin sillä voidaan tarkoittaa kaiken muotoisia alttarin yläpuolelle alttarin yhteyteen liitettyjä taideteoksia, lähinnä veistoksia ja maalauksia.[33]

Inga Lena Ångström lähtee väitöskirjassaan "Altartavlor i Sverige under renessans och barok" Braunin viitoittamasta lähtökohdasta.[34] Ångströmille käsitteet alttaritaulu, altartavla, ja retabeli merkitsevät samaa. Alttaritaulun muoto ei ole hänelle olennainen vaan käsitettä alttaritaulu käytetään kaiken muotoisista alttaritauluista kaikkina aikoina. Näin alttaritaululla voidaan tarkoittaa esimerkiksi goottilaista kuvaseinäkettä, alttarikaappia, maalattua triptyykkiä tai barokin suurta alttaritaulua.[35] Myös Martin Kempin mukaan alttaritaulu-käsitteelle on vakiintunut hyvin laaja ja avoin käyttötapa, jolloin sillä voidaan tarkoittaa hyvinkin erityyppisiä alttariin liittyviä taideteoksia. Hänen mukaansa - tarkoitettiinpa alttarin (veisto)kuvia tai alttaritauluja - lähtökohtana on olettamus, että on olemassa tietty ulkoinen suhde kuvan ja alttarin välillä.[36]

Pohjois-Savon kirkkotaidetta tutkinut teol.toht. Matti Komulainen ei uhraa väitöskirjassaan liiemmälti tilaa käsitteen alttaritaulu määrittelemiseen. Kuitenkin Komulaiselle alttaritaulu on "sekä visuaalisesti että useasti myös teknisesti alttarilaitteeseen kiinteästi liittyvä taulu".[37] Lisäksi Komulaisen mukaan alttaritaulun aiheet usein poikkeavat muusta kirkon maalauskoristelusta. Vaikka Komulaisen määritelmä ei ole kovinkaan laaja tai syvällinen, on sen lähtökohta

---

31 Vertaa Tolvanen 1967, 27.

32 Vertaa Tolvanen 1967, 712.

33 Esimerkiksi Jouko Tolvasen Taidesanakirja lähestyy aihetta Braunin viitoittamasta näkökulmasta. Tolvanen 1967, 27. Katso myös Ångström 1992, 12, 16 ja luku 1 viite 9.

34 Ångström 1992, 12, 16.

35 Ångström 1992, luku 1 viite 9.

36 Kemp 1990, 1.

37 Komulainen 1986, 239.

selvästi käsitteen etymologiasta (alttari+taulu) lähtevä. Toisaalta se myös lähtee itse ilmiöstä käsin, mitä kuvaa vertailevien termien käyttö (useasti, usein).[38]

Jyväskylässä taidehistorian laitoksen kirkkotaiteen tutkimusprojektissa tutkimuksen ensimmäisiä tehtäviä oli selkiintymättömän kirkollisen maalaustaiteen terminologian määrittely vastaamaan tiedon keruun tarpeita.[39] Tutkimuksen ensimmäisiä ja varsinaisia kohteita oli 1800-luvun alttaritaulutuotanto. Alttaritaulu käsitteen määrittelyssä on otettu tältä pohjalta huomioon mm teoksen paikka kirkkotilassa (kirkon alttari), aihe (uskonnollisaiheinen), tekniikka (maalaus) ja muoto (taulu) sekä hieman enemmän kyseenalaisetkin teoksen koko (kohtuullinen), merkittävyys kirkkotilan koristeena (keskeinen) ja funktio (liturginen koriste). Alttaritaulun paikka on kuitenkin oleellisin osa määritelmää, jopa siinä määrin, että taulu, joka joskus on ollut alttarilla on entinen alttaritaulu. Muita kuin kirkon alttarilla olevia tai olleita uskonnollisaiheisia taulumuotoisia maalauksia, jotka saattavat olla hyvinkin keskeisiä, kohtuullisen kokoisia ja ehkä liturgisiakin koristeita, kutsutaan muiksi kirkollisiksi taulumuotoisiksi maalauksiksi.

Käsitettä 'alttaritaulu' on siis käytännössä lähestytty kahdesta varsin erilaisesta näkökulmasta. Alttarin kehitystä tarkasteltaessa kysymykseksi lähinnä muodostuu se, miksi kristillisen kirkon alttariin on liittynyt kuvallista koristelua. Christian Beutler väittää, että alttarin kuvallinen koristaminen ei ole kristillisessä kirkossa itsestäänselvyys vaan omituisuus. Alttarin paikalla oli ensimmäisissä kirkoissa tavallinen pöytä, jonka ääressä ehtoollinen nautittiin. Kristuksen uhrikuolema ristillä esitettiin alttarilla ehtoollisen kautta symbolisesti.[40]

Ångströmin mukaan alttarin etuosa sai ensimmäisenä kuvallista koristelua, ensin ornamentteja ja vähitellen enenevässä määrin figuratiivisia. Alttarin yläpuoli pysyi pitkään esineettömänä. Tutkijat ovat olleet erimielisiä, milloin ensimmäiset retabelialttarit ilmaantuivat. Alttarityypin on katsottu liittyneen jumalanpalveluskäytännön kehitykseen. Retabelialttari edellyttää, että messua suorittanut pappi oli selkä seurakuntaan päin. Otto Nussbaumin mukaan käytännöt tässä suhteessa olivat kuitenkin ajallisesti päällekkäisiä ja vaihtelivat kirkkotyypin mukaan. Näin ollen messu ei olisi niinkään määrännyt alttarin muotoa kuin alttari messun muotoa.[41]

Braunin mukaan seinäkeretabelin (retro + tabulum = retabel) alkuperäisenä tarkoituksena oli kätkeä sen takana oleva pyhäinjäännöslipas. Tämän käsityksen mukaan retabelit olisivat ilmaantuneet tässä muodossa karolingisena aikana

---

[38] Voidaan tietenkin kysyä, miten tämä empiirinen aineisto - tutkimuksessa käsiteltävät alttaritaulut - on koottu. Teknisesti alttarilaiteeseen liittyvä taulu, vaikka sen paikkaa ei sen tarkemmin ole määriteltykään, lienee riittävä ominaisuus alttaritaululle. Kuitenkaan Komulainen ei pidä tätä ominaisuutta alttaritaulun välttämättömänä ominaisuutena. Visuaalinen liittyminen alttarilaitteeseen on puolestaan huomattavasti vaikeammin todennettavissa. Väitöskirjasta ei käy ilmi, onko aineistossa ollut ns rajatapauksia, joita on ollut vaikea lukea alttaritauluksi esimerkiksi silloin, jos alttaritaulu ei ole liittynyt alttarilaitteeseen visuaalisesti kiinteästi. Toisaalta määritelmän avoimuus antaa runsaasti tilaa tulkinnalle. Ks myös Vähäkangas 1994b, 12, 15.

[39] Ks esim. Hanka 1988, 128.

[40] Ångström 1992, 16. Toisaalta ei ole säilynyt varmaa tietoa siitä, etteikö myös tätä pöytää olisi jollakin tavoin koristeltu.

[41] Nussbaum 1965, 358. Ks myös Ångström 1992, 17-18.

700-luvulla, jolloin pyhäinjäännöksiä alettiin asettaa alttariin. Tämä retabeli olisi myös taulumuotoisen alttaritaulun kehityksen esiasete.[42] Muodon kehitysopillinen lähtökohta on hyvin mielenkiintoinen, mutta tämä tulisi kyetä selkeästi erottamaan biologisesta kehitysopista.

Tutkija Hanna Pirinen on selvittänyt artikkelissaan Suurvaltakausi taide-epookkina alttaritaulu-käsitteen vakiintumista Ruotsi-Suomessa. Hänen mukaansa käsite 'alttaritaulu' alkaa vakiintua kieleen 1650-luvulta alkaen, jolloin myös taulumuotoiset alttarille sijoitetut teokset alkavat yleistyä kirkoissa. Jo tätä ennen taulumuotoisia alttarille sijoitettuja teoksia on ollut käytössä, mutta niistä ei ole käytetty johdonmukaisesti käsitettä alttaritaulu. Tekstiyhteydestä kuvaa ja taulua tarkoittavat käsitteet (belete, tafla) voidaan kuitenkin yhdistää alttariin 1500-luvulta lähtien.[43]

Näyttäisi siis siltä, että alttaritauluja oli jo huomattavasti ennemmin kuin käsite alttaritaulu vakiintui niitä tarkoittamaan. 1900-luvun kirkkotaidetta tarkasteltaessa ongelmaksi puolestaan näyttää muodostuvan se, että käsite alttaritaulu on pysynyt, vaikka ilmiö alttaritaulu on vähitellen menettänyt merkitystään. Tämä osoittaa käytännössä sen omituisuuden, että käsite on joskus varsin heikossa viittaussuhteessa ilmiöön, jota sillä pyritään ilmentämään. Käsite puolestaan muotoutuu vahvaksi käsitteelliseksi ilmiöksi, jolla on tai näyttää olevan ikään kuin omalakinen ilmiöluonne. On hyvin vaikea nähdä käsitteen taakse itse ilmiöön. Itse asiassa vakiintumaton terminologia kirkkotaiteessa tarkoittaa tiettyä vaikeutta erottaa käsite ilmiöstä ja ilmiö käsitteestä.

Alttaritaulun käsitteen vahvuus suomen kielessä juontunee siitä tosiasiasta, että alttaritaulu oli 1700-luvlla ja etenkin 1800-luvulla kirkkotilan keskeisin koriste.[44] Voidaan todeta, että nykyisissä kirkoissa on pääsääntöisesti alttarilla alttaritaulu. Tästä vallitsevasta olotilasta eroaminen ymmärretään poikkeukselliseksi. Esimerkiksi julkaisussa "Suomen kirkot ja kirkkotaide 2" tämä tulee välillisesti esille. Kirkkojen esittelyssä kirkkojen taide-esineistössä on mainittu alttaritaulun maalaaja, maalausvuosi ja aihe. Tämän lisäksi on mainittu kirkon muut merkittävimmät taide-esineet.[45] Tämä itsessään jo kuvaava lähestymistapa on sulkenut ulkopuolelle esimerkiksi kirkkointeriöörin maalauskoristelun (ei taide-esine), joka mainitaan vain satunnaisesti. Lisäksi alttariseinällä, so sillä kuorin seinällä, jolla alttari sijaitsee, oleva teknisesti ja muodoltaan taulumuodosta poikkeava taideteos, jopa krusifiksi, on saatettu mainita kirkon alttaritauluna.[46] Kuvaavaa ovat lisäksi sanonnat "alttaritaulun sijasta" ja "alttaritaulun paikalla".[47]

Alttarin keskeinen asema kirkkointeriöörissä tulee hyvin voimakkaasti esille. Kirkon kuorin itäseinää tai sitä seinää, jota vasten alttari on, on alettu kutsua alttariseinäksi. Esimerkiksi Nykysuomen sanakirja määrittelee käsitteen 'alttaritaulu' seuraavasti: "kirkon alttariseinää koristava maalaus, jonka aihe tav.

---

42 Vertaa Ångström 1992, 19 ja Tolvanen 1967, 28.

43 Pirinen 1995, 32-34.

44 Hanka 1992, 137.

45 Po teos sivu 8.

46 Esimerkiksi Hyvinkään Kytäjän kirkon krusifiksi.

47 Esimerkiksi Joensuun Pielisensuun ja Elimäen Korian kirkot.

on Jeesuksen elämästä". Lisäksi alttariseinällä olevia lasimaalauksia saatetaan kutsua alttarilasimaalauksiksi, vaikka niiden fyysinen tai jopa visuaalinen yhteys itse alttariin voidaan kyseenalaistaa.

Alttaritaulun perilliset eli ne taideteokset, jotka ikään kuin ovat perineet alttaritaulun paikan, näyttävät määrittyvän alttaritaulun ilmiön ja käsitteen kautta. Näiden taideteosten yhdistäminen alttariin ilman suoranaista ulkoista yhteyttä, lienee alttaritaulutradition vaikutusta.

Tämän tutkimuksen morfologisen kategorioinnin lähtökohtana on ollut Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen kirkkotaidetutkimusprojektin kirkkotaidetiedostoihin koottu materiaali. Ilmiön ankara morfologinen luokittelu tuo mukanaan joitakin ongelmia, sillä kaikki piirteet empiirisestä ilmiöstä eivät mahdu väkivalloitta muodostettuihin lokeroihin. Pienet poikkeukset määritelmästä sallitaan. Suuremmat poikkeukset käsitetään irtautumisena traditiosta tai tradition muutoksena. Näiden itsessään arvokkaiden poikkeamien avulla pyritään hahmottamaan tutkimuksen olennainen ongelma: muutosprosessi traditiossa.

Perinteinen alttaritaulu on määritelty seuraavasti:

> Perinteinen alttaritaulu on (Suomen evankelisluterilaisen) kirkon kuorissa alttarin yhteyteen, sen yläpuolelle alttariseinälle tai alttarilaitteeseen sijoitettu usein suurehko taulumaalaus, joka kuvaa aiheensa kautta Raamattuun perustuvaa historialliseksi ymmärrettyä tapahtumaa tai siinä esitettyä vertausta.

Määritelmästä on pyritty karsimaan viittaukset alttaritaulun mahdollisiin merkityksiin tai funktioihin kirkollisena taide-esineenä.[48] Tämä ei tarkoita sitä, että funktiot haluttaisiin tutkimuksessa sivuttaa. Päinvastoin tarkoituksena on osoittaa, että kysymys alttaritaulun funktioista on erittäin olennainen ilmiöön liittyvä merkitys, jota ei voida yksiselitteisesti johtaa pelkästään objektista alttaritaulu käsin.

Todettakoon, että määritelmän kolmannen osan, aiheen, luokittelu on sikäli morfologisesti ongelmallinen, että siinä joudutaan tulkitsemaan olennaisesti myös aiheen merkitystä. Taideteoksessa maalaamalla aikaansaatu sisällyksellinen eli kertova muoto on kuitenkin katsottu olennaiseksi osaksi teoksen ulkoista luonnetta, että se on sisällytetty morfologiseen määritelmään. Tehty määritelmä viittaa autonomian kaudella voimakkaana eläneeseen historialliseen raamatuntutkimukseen ja sen mahdolliseen vaikutukseen ilmiössä. Tätä ei ole kuitenkaan tutkittu ja se jää hypoteettiseksi oletukseksi. Toisaalta määritelmälle antaa toisen perustelun se, että yleensä Raamatussa kuvatut tapahtumat ymmärretään tiettynä aikana todella tapahtuneiksi eikä esimerkiksi vain tai ainoastaan vertauskuvallisiksi tapahtumiksi, poikkeuksena luonnollisesti siinä itsessään esitetyt vertaukset.[49]

Esitetyllä määritelmällä ei haluta rajata alttaritaulun koko ilmiötä näin ankaraan kategoriaan; ns perinteinen alttaritaulu ei ole oikea alttaritaulu eikä se

---

[48] Kirkkotaiteen funktioista on esitetty ja voidaan esittää monenlaisia tulkintoja. Ks esimerkiksi taidehistorian tutkimuksesta Kilström 1985, Lillie 1985; Teologeista esimerkiksi Tauno Sarantolan mukaan kirkkojen taiteen alkuperäisenä funktiona oli palauttaa mieliin ja tulkita pelastushistorian tapahtumia. Sarantola 1987, 50. Ks myös Martikainen 1987, 22.

[49] Vertaa esim. Sarantola 1987, 50.

käsitteenä kata koko alttaritaulutraditiota. Määritelmällä on muodostettu raja, joka jakaa alttaritaulutradition perinteisiin ja perillisiin. Ilmaantuvat ongelmat liittyvät määritelmän kolmiosaisuuteen. Alttaritaulun tekee alttaritauluksi:

1. taulun paikka alttarin yhteydessä
2. tekniikka ja muoto tauluna
3. aihe Raamatun tekstin kuvituksena

Ongelmatapauksiin on etsitty ratkaisua siltä pohjalta, jolta päädyttiin ankaraan morfologiseen määritelmään. Ilmentääkö ongelmatapaus jotakin olennaista muutosta ilmiössä?

Aiheiden luokittelussa käytettiin tutkimuksessa apuna taidehistoriassa perinteistä, vertailevaa metodia. Sen avulla on etsitty aineistosta ns kopiot, joihin taiteen originaalisuuden ja vapauden vaatimus oli ristiriidassa. Tutkimuksessa sivutaan myös alttaritaulujen tekijöiden, taiteilijoiden, sosiaalistumista taidekenttään ja sen arvoihin sekä tämän vaikutusta tutkittavaan ilmiöön. Varsinaisesti tätä puolta ilmiöstä ei ole otettu tämän tutkimuksen tematiikkaan.

"Kuvan käyttö" vai "kuvan oleminen"

Taiteen funktion määritteleminen kuvataidekentällä yleisemmin ja seurakunnissa erityisesti on ongelmallista. "Kuvan käyttö" -käsitepari käsitetasolla jää usein merkitykseltään hämäräksi. Kirkkotaidetta käsittelevässä tutkimuksessa se on kuitenkin otettu usein annettuna itsestään selvyytenä, kirkkotaidetta on lähestytty kirkollisena taiteena eli kirkkoinstituution määrittämänä käyttötaiteena.[50] Esimerkiksi Matti Komulainen näyttää käyttävän epäsuorasti kuvan käyttöä kahdessakin eri merkityksessä. Ensinnäkin hän olettaa, että kirkkosalin kuvataide saa merkityksensä vasta seurakunnan kokoontuessa jumalanpalvelukseen. Näin kirkollinen kuva olisi käytössä tietyssä tilanteessa, jumalanpalveluksessa. Toisaalta Komulainen näkee kuvan käytön tulevan esille kuvien määrässä ja aiheen valinnassa.[51]

Taideteos, esine, hankitaan jostakin syystä, ellei sitä saada esimerkiksi lahjoituksena. Jos taideteos päätetään hankkia (tietoinen valinta), se todennäköisesti hankitaan jotakin tarkoitusta (intressi) silmällä pitäen. Eli taideteos hankitaan jostakin syystä, johonkin tarpeeseen, käyttöön. Mutta kun esine on, esimerkiksi taulumaalaus seinällä, on se olemassa hankintaperusteistaan riippumatta. Se on siinä paikassa kunnes se siirretään toiseen paikkaan tai jos se tuhoutuu tms. Näin taideteos on aina käytössä eräällä tavalla passiivisesti. Sen, mitä intentioita ja merkityksiä tällaiseen olemassa olevaan esineeseen liitetään, esim. käyttöä saarnan havainnollistamiseen tai alttarin kaunistamiseen, ei tarvitse olla tekemisissä alkuperäisen hankintaperusteen kanssa. Näin myös muu kuvan

---

[50] Ks esim Taidehistoriallisia tutkimuksia 8 (Bild ock bruk. Föredrag vid 8. nordiska symposiet för ikonografiska studier, Pålsböle, 22-26 augusti 1982).

[51] Komulainen 1986, 254-259; Ks myös Komulainen 1989, 102.

käyttö on riippuvaista käyttäjistä eikä ainoastaan kuvasta esineenä, sen määrinä ja aiheina. Näin kuva on aina kontekstiinsa, käyttöyhteyteensä, sidoksissa.

Kuvaa voi käyttää erilaisissa tehtävissä, mutta sen vaikutusta on hankala etukäteen ennustaa. Esimerkiksi kukin kuvan katsoja, vastaanottaja, voi käyttää eli tulkita kuvaa eri tavoin. Yleensä tämä tulkinta jää yksityiseksi kokemukseksi. Kuvan tulkintaa voidaan ohjata, kuvan katsojaa voidaan kasvattaa ja valistaa kuvan (oikeaan) tulkintaan. Mutta kuvan katsominen, käyttö, vaatii enemmän tai vähemmän katsojan aktiivisuutta. Näin kuvan käyttöaste voi jäädä vähäiseksi, oli kuva kirkon alttarilla tai kodin seinällä. Näin ajateltuna "kuvan käyttö" on reseptioestetiikan kysymys. Haastattelumateriaalin avulla voidaan saada tietynlaista aineistoa tutkittavaksi, mutta historialliseen tutkimukseen menetelmä ei luonnollisestikaan sovellu. "Kuvan käyttö" jää tältä osin hämärän peittoon.[52]

"Kuvan käyttöä" voidaan ajatella myös, kuten Komulainen asian ilmaisee, kuvien määrinä ja aiheenvalintoina.[53] Tähän aineistoon voidaan empiirisesti pureutua jo paremmin. Näin tulee ilmi, kuinka paljon kirkkoihin kuvataidetta hankittiin ja mitkä olivat niiden aiheet. Mutta ellei ole tiedossa hankintaperusteita, on määristä ja aiheista vaikea vetää johtopäätöksiä kuvan käyttöön eli esimerkiksi siihen tarkoitukseen, jota kuvan uskottiin palvelevan. Riittääkö tällöin esimerkiksi syyksi se, että piispa on tarkastuskierroksellaan huomauttanut alttaritaulun puuttumisesta tai, että alttaritaulun hankkiminen oli tavanmukaista: "kirkko ei ole kirkko ilman alttaritaulua". Lisäksi on merkitystä sillä, kuinka hankintapäätös syntyi, vai oliko taideteos esimerkiksi lahjoitus. Ei ole selvää yksistään aiheen tai sen määrän perusteella, miksi juuri kyseinen teos on kirkossa. Kuvien määristä ja aihevalinnoista ei voida suoraan vetää johtopäätöksiä kuvien käyttöön, vaikka käsitykset kuvien funktiosta ovat saattaneet vaikuttaa sekä kuvien määriin että niiden aihevalintoihin.

Ne syyt, joilla kuvan (esim. alttaritaulun) hankintaa perustellaan, tuovat esiin kuvan oletetun funktion. Ne syyt, joilla kuvan poistamista paikaltaan, esim. alttarilta, perustellaan, kuvaavat tätä oletettua funktiota negaationa: kuvan ei enää katsota palvelevan tehtävässään. Tavat ja makumieltymykset saattavat olla huomattavasti tärkeämpiä perusteluja kuvan hankintaan ja sen poistamiseen kuin teologiset perusteet. Kirkossa on kuulunut olla alttaritaulu ja alttaritaulun aiheen on kuulunut esittää jotakin keskeistä Raamatun tapahtumaa. Tässä mielessä on tietyllä tapaa luonnollista, että turvauduttiin seurakunnan omien paimenten näkemyksiin myös kirkkotaiteen aihetta koskevissa kysymyksissä. Esimerkki 1920-luvun alkupuolelta: Valkjärven kirkon kappalainen Yrjö Puolanne, jonka huoleksi oli "ollut puhetta jättää [uuden alttaritaulun] aiheen valinta" katsoi, että

> [...] alttaritaulun aiheen täytyy olla tekemisissä ehtoollis-sovintouhri -ajatuksen kanssa, joten siis kysymyksiin tulisi lähinnä Kiiras-torstain ja pääsiäis-aamun väliset tapahtumat, vaikka myönnänkin, että muutamat muutkin aiheet ovat mahdollisia.[54]

---

[52] Toinen asia on selvittää, kuinka kuvaa on käytetty esimerkiksi saarnan havainnollistamiseen. Siihen ei tässä tutkimuksessa ole valitettavasti mahdollisuuksia.

[53] Jo sana "aiheenvalinta" sisältää merkityksen "valitsijasta" eli henkilöstä tai prosessista, joka tietyn aiheisen teoksen hankkimiseen oletetaan liittyvän.

[54] Yrjö Puolanteen kirje Ilmari Launikselle 28.8.1922. MV:hist.top.ark.

KIRKOT JA NIIDEN ALTTARIMAALAUKSET[1]

Alttarimaalaushankintojen luokittelu

Kaikki uudet vuosien 1918-1945 välisenä aikana tehdyt alttarimaalaukset ovat taulumaalauksia, lasimaalauksia tai seinämaalauksia. Uusiin eli vuosien 1918-1945 välillä rakennettuihin kirkkoihin hankittiin 1950- ja 1960-luvulla myös mosaiikkitekniikalla tehtyjä alttarimaalauksia, mutta ne jäävät tämän tutkimuksen aikarajauksen ulkopuolelle. Alttarimaalausten hankintoja tarkastellaan tässä pääluvussa kahden kategorian kautta. Ensin tarkastellaan hankintoja, jotka tehtiin uusiin eli vuosien 1918-1945 välillä rakennettuihin kirkkoihin. Toiseksi tarkastellaan vanhoihin eli ennen vuotta 1918 rakennettuihin kirkkoihin tehtyjä hankintoja. Tämän jaottelun tarkoituksena on selkeyttää kuvaa alttarimaalausten hankinnoista ja sitä kautta löytää olennaisia piirteitä alttaritaulutradition kehityksessä.

Uusissa kirkkoissa on ollut mahdollista käydä läpi tarkemmin kaiken muotoiset taideteokset kirkon alttarilla. Alttarimaalauksiksi ei ole luettu pelkää ristiä tai krusifiksia, vaikka osa krusifikseista voitaneen luokitella myös taideteoksiksi. Alttarimaalauksiksi on kuitenkin luokiteltu sellaiset ristisommitelmat ja muut ns maalausdekoraatiot, jotka ovat taulumaalauksia. Tässä niitä ei kuitenkaan lueta varsinaisiksi eli perinteisiksi alttaritauluiksi. Alttarikaapit on jätetty alttarimaalauskategorian ulkopuolelle, vaikka niissä on usein myös maalauskoristelua ja ne lähenevät muodoltaankin perinteistä alttaritaulua.

---

1 Tässä luvussa tarkastellaan yleisluontoisesti kaikkia niitä kirkkoja, joihin hankittiin alttaritaulu valtiollisen itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä 1918-1945 eli ns ensimmäisen tasavallan aikana. Käsitettä alttarimaalaus käytetään tässä alttaritaulun sijasta, jolloin alttarimaalauksella tarkoitetaan maalaustaiteeksi luokiteltavaa taideteosta kirkon alttarin yhteydessä, alttarilaitteessa tai alttariseinällä (ks tarkemmin alttaritaulun määritelmää johdannossa).

Alttarikaappien hankkiminen on selkeästi ajanjaksolla tullut uusi piirre, joka osaltaan kuvaa alttaritaulutraditioon liittynyttä muutospainetta. Alttarikaappien määrä jäi kuitenkin niin pieneksi, ettei niillä ole ollut suurta merkitystä kokonaisuuden kannalta.

Tehdyn luokittelun avulla on voitu tarkastella perinteisen taulumuotoisen alttaritaulun ja muiden alttarimaalausten esiintymissuhdetta. Lisäksi on otettu huomioon ne uudet kirkot, joihin ei hankittu alttarimaalausta rajattuna aikana. Uusissa kirkkoissa voidaan selvästi osoittaa, kuinka yleisesti toteutui kansanomainen näkemys "kirkko ei ole kirkko ilman alttaritaulua" ja myös, kuinka usein ns perinteinen taulumuotoinen alttaritaulu korvattiin muulla tavoin toteutetulla alttarimaalauksella.

Ennen vuotta 1918 rakennettuissa kirkkoissa on ollut aineiston muodosta johtuvia ongelmia. Käyttämässäni alttaritaulutiedostossa on vain perinteiset taulumuotoiset alttaritaulut, joiden hankintatapaukset on voitu näin ottaa mukaan tarkasteluun. Muulla tavoin toteutututtuissa alttarimaalauksissa tiedot on täytynyt etsiä suuresta aineistosta, jolloin virheiden mahdollisuus on kasvanut. Ne ennen vuotta 1918 rakennetut kirkot, jotka saivat muun kuin perinteisen alttaritaulun alttarilleen vuosien 1918 - 1945 aikana, muodostavat ryhmän, jonka kuva voi vielä jonkin verran täsmentyä. Mitään olennaista kokonaiskuvan muutosta ei ole odotettavissa. Saadut tulokset eivät kuitenkaan ole täysin vertailukelpoiset uusien kirkkojen vastaavien lukujen suhteen, sillä vanhojen kirkkojen korjaus- ja muutostöitä ei ole voitu käydä systemaattisesti läpi. Näin ollen ei ole saatu aukotonta vertailupohjaa sille, kuinka usein kirkkojen korjaus- ja muutostöiden yhteydessä hankittiin alttarimaalauksen sijaan esimerkiksi risti tai krusifiksi.[2]

Uusien kirkkojen rakentaminen

Tarkasteluaikavälillä kirkkoja valmistui keskimäärin 3-4 kirkon vuosivauhdilla. Vielä 1920-luvun alkupuolella kirkkojen valmistuminen vaihteli lähes vuosittain kahden ja viiden välillä. Vuosikymmenen lopun rakentamisen korkeasuhdanne näkyy myös kirkkojen rakentamisessa, vuosina 1928 ja 1929 valmistui molempina kahdeksan kirkkoa, lähes 40% vuosikymmenen kirkoista. Talouslama, joka koetteli pahasti juuri rakentamista, näkyy laskuna kirkkojen valmistumismäärissä vuosina 1930 ja 1931. Toisaalta pääkaupungin uusien kirkkojen rakentaminen ajoittui 1930-luvun alkuun, mikä tasasi laman vaikutusta kirkkojen rakentamiseen.[3] Vuonna 1934 kirkkoja valmistui jo 1920-luvun huippuvuosien tahtiin. Vuosikymmenen lopulla kirkkojen rakentaminen tasaantuu ja jää alle kauden keskiarvon, kolmeen kirkkoon vuodessa. Sodan aikana kirkkoja valmistuu vuoden 1940 jälkeen enää yksi vuodessa, paitsi 1945, jolloin ei valmistu yhtään kirkkoa. Kauden kirkkojen rakentaminen ajoittuu 1920-luvun loppuun ja 1930-

---

2 Esimerkiksi Anttolan kirkon korjaustöiden yhteydessä (Alvar Aalto 1926) sekä Teuvan kirkon korjaustöiden yhteydessä 1920-luvun lopulla vanha alttaritaulu siirrettiin pois alttarilta ja sen tilalle asetettiin krusifiksi (ja Teuvassa myös alttarikaappi). Ks Anttolan kirkkoa katsomassa. Mikkelin Sanomat 8.10.1926; Teuvan kirkon juhlajulkaisu 1929.

3 Ks myös Ahvenainen & Kuusterä 1982, 222-261; Salokorpi 1984, 270-296; Nikula 1990, 87.

luvun alkuun, talouslaman molemmin puolin. Talouslamasta huolimatta vuosien 1928-1935 välisenä aikana valmistuu 45% ensimmäisen tasavallan kirkoista.

Vuosien 1918-1945 välillä kirkkoja rakennettiin kaiken kaikkiaan melko tasaiseen tahtiin. Vuosina 1918-1919 valmistui kolme kirkkoa, 1920-luvulla kirkkoja valmistui 43, 1930-luvulla 46 ja vuosina 1940-1945 kahdeksan. Talvi- ja jatkosota olivat kirkkojen rakentamisen kannalta melko hiljaista aikaa, kuten koko 1940-luku. Täydellistä katkosta rakentamiseen ei tällöinkään tullut, sillä jatkosodan aikana takaisin vallatulle alueelle suunniteltiin uusia kirkkoja tuhoutuneiden tilalle, kilpailujakin järjestettiin. Kivennavalle ehti valmistua vuonna 1943 arkkitehtien Matti Lampénin ja Märta Blomstedtin piirtämä väliaikainen kirkko, jonka oli tarkoitus myöhemmin varsinaisen kirkon valmistuttua palvella seurakuntatalona.[4] Lisäksi Johannekseen oli valmistumassa väliaikainen kirkko 1944, mutta sitä ei ehditty vihkiä käyttöön.[5]

Itsenäistymisen jälkeen vuoteen 1945 mennessä rakennettiin Suomessa kaiken kaikkiaan 100 kirkkoa. Lisäksi viisi jossakin muussa käytössä ollutta rakennusta muutettiin kirkoksi, joiden usein ajateltiin jäävän väliaikaisiksi ratkaisuiksi. Tällaisia kirkkoja olivat Harlun kirkko (1921), Ihantalan kirkko (1927), Impilahden eli Pitkärannan kirkko (1921), Mikkelin maaseurakunnan Otavan kirkko (1927) sekä Suistamon Leppäsyrjän kirkko (1937). Suistamo oli sikäli mielenkiintoinen paikkakunta, ettei siellä ollut omaa luterilaista seurakuntaa. Suistamon Alatun kirkko samoin kuin Harlun uuden kirkon rakentaminen oli aloitettu juuri ennen sotaa, mutta ne jäivät sodan vuoksi lopulta valmistumatta. Myös Paltamon kirkon valmistuminen siirtyi sodan vuoksi vuoteen 1946.[6]

Sadasta uudesta kirkosta lähes puolet eli 46 kirkkoa sai uuden eli kirkkoa varten tehdyn alttarimaalauksen vuoteen 1945 mennessä. Lisäksi 15 kirkkoon sijoitettiin alttarille joko aikaisemmasta kirkosta tai jostakin toisesta kirkosta siirretty alttaritaulu eli ns vanha alttaritaulu. Vuoteen 1945 mennessä 39 kirkkoa oli ilman alttarimaalausta, mutta näistäkin vielä 12 sai alttarimaalauksen 1950- tai 1960-luvulla. Kaiken kaikkiaan 61:llä rakennetuista kirkoista oli alttarimaalaus vuoteen 1945 mennessä ja lopulta 73 kirkossa on ollut alttarilla alttarimaalaus tähän päivään mennessä. Vaikka alttarimaalausta ei ole hankittu koskaan 27 kirkkoon, näyttää alttaritaulun hankkiminen uuteen kirkkoon olleen edelleen varsin suosittua tutkimuksen aikavälillä.

Vuoteen 1945 mennessä uuden alttarimaalauksen saaneista 46 kirkosta perinteisen muotoinen taulumaalaus eli alttaritaulu oli 37 kirkossa. Näistä 29 on edelleen paikallaan alttarilla. Kun tästä vähennetään luovutetulle alueelle jääneet kirkot ja niiden alttaritaulut, jää 31 kirkkoa, joista siis 29 kirkolla on edelleen tuolloin hankittu alttaritaulu paikoillaan. Siis vain kahdessa tapauksessa (Joutseno ja Sammaljoki) alttaritaulu ei ole alkuperäisessä paikassaan ns uuden kirkon

---

4 Kivennapa, väliaikainen kirkko ja pappila. Arkkitehti 1944, 36-39.

5 Vaienneet temppelit, [1953].

6 Lindberg 1934, 54, 59, 186; Vaienneet temppelit [1953], 22, 90, 92, 94. Harlu. Laatokan-Karjalan nuori siirtopitäjä, 150; Suomen kirkot ja kirkkotaide 2, 205.

alttarilla nykyisen Suomen alueella.[7] Muut alttarimaalaukset ovat lasimaalauksia ja seinämaalauksia, joita molempia on viisi kappaletta. Ne ovat kaikki säilyneet alkuperäisessä paikassaan kirkon alttarin yhteydessä.

Kirkkoja suunnitelleet arkkitehdit

Arkkitehdeista *Ilmari Launis* (1881-1955) suunnitteli kirkkoja eniten, yhteensä 15 kirkkoa. Niistä yksi valmistui 1919. Pääosa hänen piirtämistään kirkoista rakennettiin 1920-luvulla, jolloin niitä valmistui yksitoista. Vielä 1930-luvulla Launis suunnitteli kolme kirkkoa. *Armas Lindgrenin* (1874-1929) käsialaa on kuusi kirkkoa, joiden suunnittelussa tosin hänellä oli apunaan *Bertel Liljeqvist* (1885-1954). Näistä kirkoista kaksi valmistui Lindgrenin kuoleman jälkeen, Käkisalmen kirkko 1930 ja Noormarkun kirkko vasta 1933. Bertel Liljeqvistin oma käsiala näkyy yhdessä Lindgrenin kanssa suunniteltujen kirkkojen lisäksi neljässä muussa kirkossa, joista kolme valmistui 1930-luvulla ja yksi 1940-luvulla.

Josef Stenbäck (1854-1929) kuuluu vanhempaan arkkitehtipolveen, jonka päätuotanto on valmistunut ennen tutkimuksen aikaväliä. Stenbäckin suunnittelemista kirkoista yksi valmistui vuonna 1919 ja neljä muuta 1920-luvulla. *Kauno S. Kallio* (1877-1966) suunnitteli neljä kirkkoa tutkimuksen aikavälillä. Jämsän kirkkokilpailun voiton jälkeen hänestä tuli yksi suosituimmista kirkkoja ja etenkin kirkkojen korjauksia suunnitelleista arkkitehdeista. Jämsän kirkon (1929) jälkeen hänen suunnittelemiaan kirkkoja valmistui 1930-luvulla kolme. Näistä tosin Sääksmäen kirkkoa (1932) voitaneen pitää kiistanalaisesti 'uutena' kirkkona. Kirkko rakennettiin osin säilyneitä keskiaikaisia muurinosia hyväksi käyttäen.[8]

Wäinö G. Palmqvist (1882-1964) suunnitteli myös neljä kirkkoa, joista kaksi valmistui 1920-luvulla ja kaksi 1930-luvulla. Palmqvist suunnitteli Yhtyneiden paperitehtaiden tehdasalueita. Kolme hänen piirtämistään kirkoista on tehtaiden ympärille muodostuneiden asutuskeskusten kirkkoja (Mänttä 1928, Jämsänkoski 1935 ja Myllykoski 1936).

Lars Sonck (1870-1956) kuului Armas Lindgrenin ohella jo vuosisadan vaihteessa nimensä hankkineiden arkkitehtien joukkoon. Hän työskenteli kuitenkin aktiivisesti vielä itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä. Sonck suunnitteli kaksi kirkkoa 1920-luvulla ja vielä yhden 1930-luvulla. Sonckin viimeinen kirkko valmistui 1932 pidetyn Helsingin Tehtaanpuiston kirkon uusintakilpailun voittaneen piirustuksen pohjalta. Nykyisin Agricolan kirkkona (1935) tunnettu kirkko aiheutti polemiikkia traditionalistien ja funkista kannattaneiden nuoremman polven arkkitehtien välillä.

---

7 Vanhojen kirkkojen kohdalla uusien alttaritaulujen kohtalo on ollut vaihtelevampaa. Esimerkiksi Kalajoen Taution kirkon alttaritaulu oli poissa alttarilta vuosina 1968-1988. Myös Matti Annalan Kiuruveden kirkkoon maalaama alttaritaulu on kokenut monet vaiheet. Ks Vähäkangas 1994b, 26.

8 Kirkon rakentamista ja siihen liittyvää problematiikkaa on selvitellyt Leena Valkeapää tutkimuksissaan. Valkeapää 1993. Pro gradu, JYTH; Valkeapää 1994; Valkeapää 1995. Lisensiaattityö, JYTH.

Yleisten rakennusten ylihallituksen arkkitehdin *Yrjö A. Vaskisen* (1892-1963) käsialaa on 'ainakin' kolme kirkkoa, yksi 1920-luvulta ja kaksi 1930-luvulta. Kaksi kirkkoa 1930-luvulla suunnitelleita arkkitehteja ovat *Hilding Ekelund* (1893-1984), *Erkki Huttunen* (1901-1956) ja *Eino Pitkänen* (1904-1955). Muilta arkkitehdeilta on yksi kirkko. Lisäksi on useita rakennusmestareiden suunnittelemia ns kyläkirkkoja.

Arkkitehdeista Josef Stenbäck, Ilmari Launis ja Ilmari Wirkkala osallistuivat itse myös alttarimaalausten suunnitteluun ja toteuttamiseen. Stenbäck ei kuitenkaan valmistanut itse nyt tarkastelevana oleviin kirkkoihin alttarimaalauksia.[9] Launiksen alttarimaalauksia käsitellään enemmän seuraavassa luvussa. Ilmari Wirkkala (1890-1973) maalasi itse alttaritaulut Sulkavan Lohikosken kirkkoon 1934 ja Perhon kirkkoon 1938. Arkkitehdin osuus saattoi muutoinkin olla varsin huomattava alttaria ja sen taiteellista koristamista silmällä pitäen. Esimerkiksi Lars Sonckin suunnittelemaan Maarianhaminan kirkkoon (1927) valmistui Kantzelaltar, eikä siinä ollut tilaa perinteiselle alttaritaululle. Kirkossa oli muutoin runsaasti koriste-elementtejä, mm Bruno Tuukkasen (1891-1979) koristemaalauksia. Nykyisen alttarimosaiikin kirkko sai 1960-luvun alussa tehdyn muutostyön yhteydessä, jolloin mm saarnatuoli siirrettiin nykyiselle paikalleen.

"Monopolirakentajat"

Ajanjakson tuotteliain arkkitehti oli Ilmari Launis. Hänen suunnittelemistaan kirkoista, Lappeenrannan kirkko mukaan lukien, pääosa valmistui 1920-luvulla. Tarkasteluajan ensimmäisestä kolmesta 1919 valmistuneesta kirkosta yksi on Launiksen suunnittelema Vieremän kirkko. Kalvolan, Pirkkalan ja Pomarkun kirkot valmistuivat 1921, Valkjärven kirkko 1922, Konneveden kirkko 1923, Vammalan Sammaljoen, Lappeenrannan ja Pornaisten kirkot 1924, Tervon kirkko 1925 ja Huittisten Huhtamon kirkko 1928 sekä Vuokselan kirkko 1929. Kiistellystä maineestaan huolimatta Launis suunnitteli vielä 1930-luvulla kolme kirkkoa, joista Ylämaan kirkko valmistui 1931 sekö Saaren ja Lumivaaran kirkot 1934. Launis suunnitteli kirkkoihin itse myös alttarimaalauksia sekä hankki muuta kirkollista tarpeistoa seurakuntien toivomusten mukaan. Lisäksi Launis urakoi kirkkojen rakentamisia. Tätä täydenpalvelun arkkitehtitoimintaa ei katsottu 1920-luvulla suopeasti muiden arkkitehtien piirissä.[10]

Seurakunnissa Launiksen toimintaan lienee suhtauduttu pääasiallisesti myönteisesti. Launis oli kokenut opiskeluaikanaan uskonnollisen herätyksen ja hän toimi 1919 perustetussa Kristillisessä Taideseurassa aktiivisesti. Launis myös kutsuttiin Helsingin Pappien Veljespiirin komitean jäseneksi.[11] Ilmeisesti tämä herätti rakennuttajissa luottamusta. Moni kirkko oli tuhoutunut sisällissodan

---

9 Esimerkkinä Stenbäckin maalauksesta kirkon kuorissa olkoon Varpaisjärven kirkko, jossa on Ehtoollisen asettamista kuvaava maalaus vuodelta 1904. Ks esim. Vähäkangas 1994b, 24. Kuva maalauksesta julkaistu Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 88, kuva 1.

10 Esim. Lindberg 1922, 109-110. Aurejärven kirkko. Arkkitehti 4/ 1924. Ks myös Nikula 1990, 124.

11 Linnimäki 1986, 13. Pro gradu, JYTH.

rauhattomissa oloissa, ja kirkkojen rakentaminen oli itsenäisyyden alun taloudellisesti raskaana aikana seurakunnille suuri urakka. Launis tiedotti lentolehtisissään, mainoslehtisissä, palveluistaan estoitta ja lupasi kirkon piirustukset paitsi nopeasti, myös edullisesti. Hänen kauttaan seurakunta sai tietoja ja neuvoja myös kirkollisten tarve-esineiden maahantuojista ja valmistajista.[12]

Kaksikymmentäluvulla valmistuneisiin kirkkoihinsa Launis suunnitteli alttarimaalauksen Pomarkun kirkkoon[13] (seinämaalaus 1922), Lappeenrannan kirkkoon (lasimaalaus 1924) ja Tervon kirkkoon (lasimaalaus 1925). Seuraavalla vuosikymmenellä hän maalasi seinämaalauksen 1934 Lumivaaran kirkkoon yhdessä poikansa Seppo Launiksen kanssa. Myös Konneveden kirkkoon Launista pyydettiin tekemään alttarimaalaus, jota hän ei kuitenkaan toteuttanut.[14] Lisäksi hän lähetti pyynnöstä tarjouksen Valkjärven kirkkovaltuustolle alttarimaalauksesta. Tarjous hyväksyttiin, mutta lopulta alttarimaalaus tilattiin kuitenkin T.G. Tuhkaselta (1877-1957).[15] Teos valmistui 1926 neljä vuotta kirkon valmistumisen jälkeen. Pirkkalan kirkon (1921) alttarimaalauksen maalasi Launiksen opiskeluaikainen toveri Polyteknillisestä opistosta, silloinen Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun johtaja ja opettaja Uuno Alanko (1878-1964). Alttaritaulu valmistui 16 vuotta kirkon rakentamisen jälkeen vuonna 1937.[16]

Vain kahden kirkon alttarille ei hankittu lainkaan alttarimaalausta. Vieremän kirkossa oli ns Kanzelaltar, mikä ratkaisu ei tässä tapauksessa mahdollistanut perinteistä alttaritaulua alttarin yläpuolella. Kalvolan kirkon alttarilla oli saksalaista alkuperää oleva krusifiksi.[17] Launiksen itsensä suunnittelemat alttarimaalaukset valmistuivat kirkon rakennusvaiheessa, muilta tilatut taulumaalaukset saattoivat valmistua huomattavasti kirkkoa myöhemmin. Valkjärven alttaritaulu valmistui neljä vuotta kirkon jälkeen, Huittisten Huhtamon kirkon alttaritaulu seitsemän vuotta, Pornaisten kirkon alttaritaulu 12 vuotta, Pirkkalan 16 vuotta ja Konneveden kirkon alttaritaulu peräti 34 vuotta kirkon valmistumisen jälkeen. Ainoastaan Vammalan (Tyrvää) Sammaljoen kirkon alttaritaulu valmistui viiveittä. Se ei ollutkaan aiheeltaan tyypillinen alttaritaulu vaan lähinnä dekoratiivinen sisustuselementti, joka myöhemmin poistettiin alttarilta.[18]

---

12 Esimerkiksi Valkjärven kirkon rakentamisen yhteydessä seurakunnan kappalainen Yrjö Puolanne oli arkkitehdin kanssa tiiviissä kirjeenvaihdossa. Launikselta tiedusteltiin mm alttaritaulun maalaamista, alttaritaulun raamitusta ja kattokruunujen hankkimista. Puolanteen kirje Launikselle 28.8.1922. MV:hist.top.ark.

13 Kirkossa on ns Kanzelaltar eli saarnatuolin ja alttarin yhdistelmä, jota seinämaalaus ympäröi. Maalaus muodostaa ikäänkuin perinteisen maallisen alttarimaalauksen, johon on puhkaistu aukko saarnatuolille. JYTH, Valokuvakokoelma.

14 Jokinen 1993, 577.

15 Puolanteen kirje Launikselle 21.8.1922 ja Puolanteen kirje Launikselle 28.8.1922. MV:hist.top.ark.

16 Kirkkoa kunnostettaessa 1937 seurakunnasta otettiin yhteyttä Kristilliseen Taideseuraan, jonka välityksellä Alanko sai tilauksen alttaritaulusta. KA/KrTs, Toimintakertomukset.

17 Linnimäki 1986, 32-33, 36-43. Pro gradu, JYTH; Knapas 1993, 205-207; Vähäkangas 1994b, 37; Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 90.

18 Taulun kuvasi pilvitaivasta ja sen maalasi Ståhlström niminen maalari. Alttaritaulu on hävinnyt myöhemmin. JYTH, Alttaritaulutiedosto, Valokuvakokoelma.

Toinen Launiksen ohella moitittu kirkkoarkkitehti oli Josef Stenbäck, jonka runsas kirkkoja sisältävä päätuotanto ajoittuu kuitenkin aikaisemmalle ajalle. Stenbäckin suunnittelemista kirkoista valmistui 1919 Vehmersalmen kirkko ja 1920-luvulla vielä neljä kirkkoa: Joutsenon kirkko 1921, Humppilan kirkko 1922, Savitaipaleen kirkko 1924 ja Virtojen Killinkosken kirkko 1926. Samana vuonna kun viimeinen kirkoista valmistui arvovaltakolauksia kärsinyt Stenbäck hävisi Valkealan kirkon piirtämisen kilpailijalleen Armas Lindgrenille.[19]

1920-luvulla valmistuneista Stenbäckin kirkoissa Humppilan ja Killinkosken kirkoissa oli alttaritauluna ns vanha alttaritaulu. Joutsenon ja Savitaipaleen kirkoissa alttarilla oli 1920-luvullakin vielä ahkerasti alttaritauluja maalanneen Felix Frangin (1862-1932) alttaritaulut. Maaseudun seurakuntiin varma yhdistelmä oli Stenbäckin suunnittelema kirkonnäköinen kirkko ja Frangin maalaama oikea alttaritaulu. Tutkittavana aikakautena alttaritaulun maalaaminen ei ollut kuitenkaan enää samalla tavoin yhden taiteilijan varassa kuin se pitkälti oli ollut aikaisemmin autonomian kauden lopulla. Felix Frang oli kuitenkin vuosisadan alkupuolen tuotteliaimpia alttaritaulumaalareita. Hän maalasi kaiken kaikkiaan 17 kirkkoon perinteiset taulumuotoiset alttaritaulut.[20]

Kirkkoarkkitehtuurin nousu

Tarkasteluajanjakson kirkot jakautuvat valmistumisvuoden mukaan järjestettynä melko tasaisesti. Vuosikymmenen alun heikoista rakennussuhdanteista huolimatta vuosien 1920-1924 välillä valmistui 18 kirkkoa koko vuosikymmenen 45 kirkosta. Miltei kaikki nämä kirkot tehtiin maaseudun seurakuntiin. Vuosikymmenen alkuvuosien kirkkorakentamiselle antoi oman leimansa se, että viisi kirkkoa rakennettiin sisällissodassa tuhoutuneiden tilalle. Lisäksi Lappeenrannan venäläisen varuskuntakirkon muuttaminen luterilaiseksi kuuluu valtiollisen itsenäistymisen seurauksiin. Kirkkorakentamisen tiettyä laskukautta kuvannee se, että peräti kolme kirkkoa rakennettiin väliaikaisiksi (Vahviala, Punkaharju, Koijärvi).[21]

Launis ja Stenbäck hallitsivat yhdessä yli puolta 1920-luvun alun (1920-1924) kirkkojen suunnittelusta. Launis suunniitteli 18:sta tuolloin valmistuneesta kirkosta kahdeksan ja Stenbäck kolme. Muiden arkkitehtien ärtyisyyttä asiassa saattoi lisätä sekin, että peräti kolme väliaikaiseksi tarkoitettua kirkkoa oli rakennusmestareiden käsialaa. Arkkitehdit olivat jo 1800-luvun lopulla perustaneet oman ammattiliittoon, Suomen Arkkitehtiliiton, jonka toiminnassa arkkitehdin professionaalisen aseman vahvistaminen ja selkeyttäminen olivat tärkeimpiä tavoitteita. Arkkitehti-lehti alkoi vuodesta 1921 lähtien toimia alan aatteiden

---

19 Autio 1986, 222.

20 Längelmäki 1895, Viljakkala 1896, Jämijärvi 1897, Loppi 1901, Suoniemi 1903, Kiukainen 1904, Reposaari 1906, Pirkkala 1907, Multia 1918, Iitti 1917, Mouhijärvi 1918, Pusula 1921, Kankaanpää 1922, Joutseno 1923, Savitaipale 1924, Kiikoinen 1924 ja Virtasalmi 1926. Lisäksi Vähäkyrön siunauskappelin (1923) ja Urjalan Perhonkylän rukoushuoneen (1928) alttaritaulut. JYTH, Alttaritaulutiedosto. Vertaa Huusari 1988, 112-113.

21 Lindberg 1934, 106, 210, 292. Punkaharjun ja Koijärven kirkot ovat edelleen käytössä.

levittäjänä ja keskustelufoorumina jäsenistön keskuudessa.[22] Vuosikymmenen alun rakennustoimintaa kohdellut lama sai arkkitehdit ottamaan huomioon entistä tarkemmin myös kirkkojen suunnittelun. Kirkkoarkkitehtuurin arvostusta pyrittiin nyt tietoisesti nostamaan. Tehtiin tietyssä mielessä kansallista arkkitehtuuria.[23] Kehityksen myötä Launiksen ja Stenbäckin monopoli alalla tahdottiin kumota[24], sillä taloudellisestikin merkittävät suunnittelutyöt näyttivät koituvan vain harvojen hyödyksi. Arkkitehtien painostus onnistuikin ja esimerkiksi kirkkokilpailuista alkoi tulla yleistynyt käytäntö suuremmissa hankkeissa.

Vuosikymmenen loppupuolella valmistui jo 27 kirkkoa. Rakennussuhdanteen nousukausi näkyy myös kirkkojen rakentamisessa. Rakentamisen huippuvuosina 1928 ja 1929 valmistui molempina kahdeksan kirkkoa. Ainoastaan enää kaksi kirkkoa valmistui sisällissodassa tuhoutuneen tilalle, Jyväskylän maaseurakunnan eli Taulumäen kirkko 1929 ja Raudun kirkko 1926.[25] Myös Suomenlinnan ortodoksisen varuskuntakirkon muuttaminen luterilaiseksi kirkoksi voidaan lukea itsenäistymisen tiliin. Vanhojen kirkkojen kunnostamisesta ja varustamisesta lämmityslaittein kertoo omaa ironista kieltään mm se, että tulipaloissa tuhoutuneiden kirkkojen tilalle rakennettiin yhteensä 1920-luvulla peräti kuusi kirkkoa: Humppilan, Karttulan, Valkealan, Padasjoen, Paimion ja Jämsän kirkot. Samoin 1930-luvulla rakennettiin kuusi kirkkoa palaneiden tilalle, Taivalkoski, Sääksmäki, Saloinen, Degerby, Kaukola, Ähtäri, ja 1940-luvulla vielä Kiuruveden kirkko. Kaikki tulipalot eivät luonnollisestikaan olleet vain lämmityslaitteista johtuneita.

Kirkkojen suunnittelu ei enää keskittynyt yksille ja samoille arkkitehdeille, ja arkkitehtien "valistustyö" tässä mielessä näyttää vaikuttaneen nopeasti. Toisaalta nousukauden aikana seurakunnilla lienee ollut enemmän varaa paneutua kirkon esteettisen ulkoasun huomioon ottamiseen, eikä esimerkiksi väliaikaiseksi tarkoitettuja kirkkoja enää rakennettu. Arkkitehti-lehdessä seurattiin jo jonkin verran kirkkojen rakentamista, ja esimerkiksi Jämsän kirkon arkkitehtuurikilpailu vuonna 1926 sai kiittävää huomiota osakseen.[26]

Ilmari Launis suunnitteli vuosikymmenen lopun kirkoista kolme. Josef Stenbäckin käsialaa oli enää yksi kirkko, mutta valtion rakennustaidelautakunnassa istuneen Armas Lindgrenin kädenjälki näkyy peräti kolmessa kirkossa. Lisäksi 1930-luvulla valmistuivat hänen piirtämänsä Käkisalmen ja Noormarkun kirkot. V.G. Palmqvist ja Lars Sonck suunnittelivat kumpikin kaksi kirkkoa. Muita kirkkoja suunnitelleita arkkitehteja oli kahdeksan: Alvar Aalto (1898-1976), Elsi Borg (1893-1958), Jarl Eklund (1876-1962), Birger Federley (1874-1935), Kauno S. Kallio (1877-1966), Bertil Mohell (1875-1922), Einar Sjöström (1882-1923) ja J.W. Strömberg (1863-1933).

---

22 Esim. Jokinen 1993, 574.

23 Ks esim. Lindberg 1934, Klemetti 1927, Klemetti 1936.

24 Esim. Lindberg 1922, 109-110. Aurejärven kirkko. Arkkitehti 4/1924; ks myös Autio 1986, 222; Nikula 1990, 124.

25 Vuosikymmenen alkupuolella neljä kirkkoa rakennettiin sisällissodassa tuhoutuneiden tilalle. Ne olivat Kalvola (Launis 1923), Valkjärvi (Launis 1922), Pornainen (Launis 1924) ja Savitaipale (Stenbäck 1924). Lindberg 1934, 79, 207, 240, 293. Ks myös Valkjärven kappalainen Yrjö Puolanne Ilmari Launikselle 28.5.1918. MV:hist.top.ark.

26 Jämsän kirkkokilpailu. Arkkitehti 1926, 2-5.

Kolmekymmentäluvulle saavuttaessa edellisen vuosikymmenen suosituimmat arkkitehdit olivat poistuneet näyttämöltä miltei tyystin. Vanhat kiistakumppanit Stenbäck ja Lindgren kuolivat molemmat 1929. Ilmari Launis suunnitteli vielä kolme kirkkoa: Ylämaan kirkko valmistui 1931 ja Saaren sekä Lumivaaran kirkot 1934. V.G. Palmqvistin suunnittelemista kirkoista valmistuivat Jämsänkosken kirkko 1935 ja Anjalankosken Myllykosken kirkko 1936. Lars Sonckin kirkoista viimeisin, kiistelyäkin aiheuttanut Helsingin Agricolan kirkko valmistui 1935. Kirkkoja suunnitelleiden arkkitehtien määrä kasvoi huomattavasti, vaikka kirkkojen kokonaismäärässä ei tapahtunut merkittävää muutosta edelliseen vuosikymmeneen verrattuna. Kauno S. Kallio ja Bertel Liljeqvist suunnittelivat Launiksen ohella vuosikymmenellä eniten kirkkoja, kukin kuitenkin vain kolme.

Bertel Liljeqvist oli perehtynyt Lindgrenin kumppanina toimiessaan alaan. Hänen suunnittelemistaan kirkoista valmistuivat Helsingin Paavalin kirkko 1931, Inkoon Degerbyn kirkko 1932 ja Ähtärin kirkko 1937. Kauno S. Kallio oli esiintynyt jo edellisellä vuosikymmenellä kirkkoarkkitehtina mm Jämsän kirkon ja Kuopion tuomiokirkon korjaustöiden yhteydessä 1924-1925. Näyttävämmin hän astui kirkkoarkkitehtien joukkoon voitettuaan Jämsän uuden kirkon suunnittelukilpailun 1926. Kalliolta valmistui 1931 Vilppulan Pohjaslahden kirkko sekä vuonna 1933 Taivalkosken ja Sääksmäen kirkot.[27] Kaksi kirkkoa suunnittelivat Hilding Ekelund (1893-1984), Erkki Huttunen (1901-1956), Eino Pitkänen (1904-1955) ja Yrjö A. Vaskinen (1892-1963). Yhden kirkon suunnitelleita arkkitehteja on 1930-luvulla peräti 19.

Uudet kirkot ja niiden alttarimaalaukset

Seuraavaksi tarkastellaan uuden kirkon valmistumista ja uuden alttarimaalauksen hankkimista yksityiskohtaisemmin. Vuonna 1918 ei valmistunut yhtään kirkkoa. Seuraavana vuonna valmistui kolme kirkkoa, joista kahteen on hankittu uusi alttarimaalaus. Toinen kirkoista sai alttarimaalauksen kuusi ja toinen 20 vuotta kirkon valmistumisen jälkeen.

Alttarimaalaus oli 1920-luvulla valmistuneissa kirkoissa noin viisi vuotta kirkon valmistumisen jälkeen 26 kirkossa, mikä on yli 60 % kaikista 1920-luvulla valmistuneista kirkoista. Näistä on ns vanhoja alttaritauluja seitsemän. Lopulta 72 % vuosikymmenen kirkoista eli 31 kirkossa 43:sta on ollut alttarillaan alttarimaalaus tähän päivään mennessä. Kuitenkin perinteinen taulumuotoinen uusi alttaritaulu on ollut viiden vuoden sisällä kirkon valmistumisesta vain 13 kirkon alttarilla. Kuuden kirkon alttarilla on ollut joko uusi lasi- tai seinämaalaus. Noin viiden vuoden kuluttua 1920-luvulla rakennetuista kirkoista peräti 17 oli vailla alttarimaalausta.

1930-luvun kirkkoihin hankittiin uusi alttarimaalaus harvemmin kuin 1920-luvulla valmistuneisiin kirkkoihin. Noin viiden vuoden sisällä kirkon valmistumisesta 23 kirkossa oli jo alttarimaalaus, mikä on tasan puolet kirkoista. Vanha alttaritaulu kelpasi kuuden kirkon alttarille. Näin uusi alttarimaalaus oli

---

[27] Varhaisin K.S. Kallion suunnittelema kirkko rakennettiin Alavuudelle vuonna 1914. Lindberg 1934, 15; Suomen kirkot ja kirkkotaide 2, 12.

noin 37 % vuosikymmenen kirkoista viiden vuoden sisällä kirkon valmistumisesta. Kaiken kaikkiaan alttarimaalaus on ollut 1930-luvun kirkoista noin 60 % kirkoista eli 28 kirkossa. Uusista alttarimaalauksista perinteisen mallisia taulumaalauksia oli 13 ja vain neljä oli muulla tekniikalla toteutettu lasi- tai seinämaalaus. Lisäksi kolmeen kirkkoon hankittiin alttarikaappi. Viisi vuotta kirkon valmistumisen jälkeen 1930-luvulla rakennetuista kirkoista peräti puolet kirkoista eli 23 kirkkoa oli ilman alttarimaalausta.

Sodan aikana 1940-1945 valmistui kahdeksan kirkkoa, joista neljään hankittiin alttarimaalaus. Vain yksi kirkko sai uuden alttarimaalauksen noin viiden vuoden sisällä kirkon valmistumisesta. Kaksi kirkoista sai ns vanhan alttaritaulun ja kolmeen kirkkoon ei alttarimaalausta hankittu lainkaan. Kahteen kirkkoon alttarimaalaus hankittiin 13 ja 21 vuoden kuluttua kirkon valmistumisesta. Kaiken kaikkiaan 1940-1945 rakennetuista kahdeksasta kirkosta viiden kirkon alttarilla on ollut alttarimaalaus, kolmella vuoteen 1945 mennessä, kahdella vasta paljon myöhemmin sodan jälkeen.

Käytetyn tietokannan mukaan 1930-luvulla rakennettuihin kirkkoihin lahjoitettiin alttarimaalauksia enemmän kuin 1920-luvulla rakennettuihin. Alttarimaalauksia saatettiin lahjoittaa huomattavasti kirkon valmistumisen jälkeen. Esimerkiksi 1920-luvulla rakennetuista kirkoista kaksi sai alttarimaalauksen lahjoituksena vasta 1930-luvulla, jolloin kirkon valmistumisesta tuli jo 12 ja 16 vuotta. Ja 1930-luvulla rakennetuista kirkoista kolme kirkkoa sai alttarimaalauksen lahjoituksena vasta 1950-luvulla, jolloin kirkon valmistumisesta oli kulunut jo 18-24 vuotta. Kuitenkin 1930-luvun 46 kirkosta 28 kirkkoa sai alttarimaalauksen, joista peräti 11 on lahjoitettuja. Näistä maalauksista suurin osa eli kahdeksan alttarimaalausta on lahjoitettu jo 1930-luvulla. Lahjoitusten ohella monissa hankintatapauksissa seurakuntalaisten keräämillä varoilla on ollut suuri merkitys.

Voidaan todeta, että vuosien 1918-1945 välillä valmistui yhteensä 100 kirkkoa, joista 46 kirkkoa sai alttarilleen uuden eli kirkkoa varten hankitun alttarimaalauksen vuoteen 1945 mennessä ja tämän jälkeen vielä 12 kirkkoa 1950- tai 1960 -luvulla. Mikäli uuteen kirkkoon yleensä hankittiin alttarimaalaus (taulumaalaus, lasimaalaus, mosaiikki tai seinämaalaus), hankittiin se tavallisimmin noin viiden vuoden sisällä kirkon valmistumisesta. Tuolloin oli 37 kirkon alttarilla maalaus, mikä on noin 80 % niistä kirkoista, joihin yleensä on hankittu uusi alttarimaalaus tähän päivään mennessä. Perinteisiä taulumuotoisia alttaritauluja näistä on kuitenkin vain 27. Kun otetaan huomioon ns vanhojen alttaritaulujen osuus uusien kirkkojen alttarimaalauksina, niin viiden vuoden sisällä kirkon valmistumisen jälkeen puolella uusista kirkoista oli alttarimaalaus, joista 42 oli perinteisiä taulumuotoisia alttaritauluja. Kirkkoja, joissa ei ollut alttarimaalausta, oli siis kirkon valmistumisen jälkeen puolet kirkoista. Kaiken kaikkiaan 36 kirkkoa on ollut kokonaan vailla alttarimaalausta tähän päivään mennessä.

Alttarimaalauksen sijoittaminen uuden kirkon alttarille ei ollut kaudella itsestään selvä asia, vaikka sellainen useimman kirkon alttarille hankittiinkin. Mikäli alttarimaalausta kirkkoon suunniteltiin, hankittiin se useimmin välittömästi kirkon valmistuttua. Kirkon valmistumisen ja alttarimaalauksen hankkimisen välinen aika on kasvanut kuitenkin jopa 34 vuoteen. Viimeiset alttarimaalaukset kauden aikana rakennettuihin kirkkoihin hankittiin 1960-luvulla, jolloin alttarimaalauksia tehtiin enää hyvin vähän aikaisempaan verrattuna. Huomatta-

vaa on, että uusiin kirkkoihin hankittiin 1918-1945 välisenä aikana vähemmän perinteisen mallisia alttaritauluja kuin vanhoihin ennen vuotta 1918 rakennettuihin kirkkoihin. Kauden aikana maalatuista 105 alttaritaulusta uusiin kirkkoihin tuli enää 35. Vaikka siis alttaritauluja maalattiin enemmän kuin uusia kirkkoja valmistui, vain kolmasosa niistä tehtiin uusiin kirkkoihin.

Suurin osa uusista kirkoista ja samoin uusista alttarimaalauksista tehtiin maalaisseurakuntiin. Tehdasyhdyskuntien kirkot eivät poikkea juurikaan maalaisseurakunnista uusien alttarimaalausten määrän suhteen, tehdaspaikkakuntien nuoruuden vuoksi ns vanhojen alttaritaulujen osuus niissä jää maalaisseurakuntien osuudesta huomattavasti. Kaupunkiseurakuntien kirkot, huolimatta kaupunkien hyvin erilaisesta asemasta esimerkiksi asukkaiden määrän suhteen, poikkeavat eniten yleisestä linjasta. Kaupunkien uusiin kirkkoihin ei yleensä uutta alttarimaalausta hankittu. Koska kaupunkien, etenkin pääkaupunkiseudun uudet kirkot tavallisimmin rakennettiin kaupungistumisen myötä uusiin kaupunginosiin, jää ns vanhojen alttaritaulujen osuus niissä vähäiseksi. Vaikuttaa muutoinkin siltä, että kaupunkiseurakunnat seurasivat kaikessa herkemmin alttaritaulutraditiota uudistavaa linjaa, johon näyttää vaikuttaneen sekä teologian että arkkitehtuurin painotukset.

Uusien kirkkojen alttarimaalaukset olivat suurimmaksi osaksi perinteisiä taulumaalauksia (35). Lasimaalauksia ja freskoja oli molempia viisi. Muilla tekniikoilla tehtyjä taulumaalauksia ei 1918-1945 valmistettu. Vuoden 1945 jälkeen mosaiikkitekniikalla maalattuja alttaritauluja valmistettiin myös 1918-1945 välisenä aikana rakennettuihin kirkkoihin. Kaikki uusiin kirkkoihin tehdyt alttarilasimaalaukset valmistettiin 1920-luvulla. Alttariseinämaalauksista suurin osa tehtiin puolestaan 1930-luvulla. Tämä näyttäisi liittyneen pitkälti kirkkoarkkitehtuurin kehitykseen ja "kansallisen taidesuunnan" taidekriitikoiden (Okkonen, Wennervirta) esittämiin tavoitteisiin.

Vanhat alttaritaulut uusissa kirkoissa

Uusien kirkkojen alttarille ei hankittu aina uutta, kirkkoa varten tehtyä alttarimaalausta. Viisitoista (15) uutta kirkkoa sai alttarilleen vanhan, toisesta kirkosta siirretyn alttaritaulun. Suurin osa vanhoista alttaritauluista löytyi maaseutuseurakuntien uusista kirkoista (12/15). Maaseudun uusista kirkoista (12/68) peräti noin 22 % sai alttarilleen vanhan alttaritaulun. Kaikista maaseudun kirkkojen alttarimaalauksista (34) vanhojen alttaritaulujen osuus nousee noin 35 %:iin. Vastaavasti kaikista taulumaalauksista vanhojen alttaritaulujen osuus on noin 34 %.

Kaikki vanhat alttaritaulut olivat taulumaalauksia, mutta ne eivät aina olleet iältään kovin vanhoja. Esimerkiksi kuudesta 1920-luvun lopulla uuteen kirkkoon sijoitetusta alttaritaulusta kolme oli tehty 1900-luvun puolella (1900-1916). Uuden kirkon valmistuttua ne olivat iältään 10, 14 ja 27 vuotta. Kolme vanhaa alttaritaulua oli tehty 1800-luvun puolella (1820, 1848 ja 1870-luvulla).

Vanhojen alttaritaulujen osuus maaseudun seurakuntien alttarimaalauksista oli siis huomattavan suuri. Kaupunkien ja tehdasyhdyskuntien kirkot rakennettiin yleensä alueille, joissa ei aikaisemmin ollut kirkkoa. Maaseutuseurakuntiin puolestaan rakennettiin usein kirkko sen jälkeen, kun aikaisempi kirkko oli tuhoutunut esimerkiksi tulipalossa. Tulipaloissa tuhoutuneiden

kirkkojen alttaritaulut oli saatu pelastettuksi useassa tapauksessa. Ne sijoitettiin poikkeuksetta myös uuden kirkon alttarille. Suurin osa vanhoista alttaritauluista on seurakunnan aikaisemmasta kirkosta säilyneitä alttaritauluja. Näin se, että taulumaalaus on siirrettävissä oleva esine, näyttää osaltaan vaikuttaneen siihen, että taulumaalausten osuus uusien kirkkojen alttarimaalausten joukossa nousi niinkin korkeaksi.

Se, että vanha alttaritaulu kelpasi uudenkin kirkon alttaritauluksi, kertonee maaseudun seurakuntalaisten suhtautumisesta myönteisesti perinteisiin. Vanha alttaritaulu koettiin siteeksi uuden ja vanhan välille. Se symboloi jatkuvuutta seurakunnan elämään sen toipuessa kirkkonsa menetyksestä. Myös taloudelliset seikat puolsivat vanhan alttaritaulun sijoittamista uuden kirkon alttarille, sillä uuden kirkon rakentamiskustannukset olivat seurakunnille raskas taloudellinen rasite ilman uuden alttarimaalauksen hankkimistakin. Toisaalta kuitenkin varsinkin 1920-luvulla uuden kirkon koristamiseen seinä- ja lasimaalauksin sekä taideteollisin esinein saatettiin käyttää paljonkin varoja. Ja toisaalta on muistettava, että ei ollut lainkaan selvää, että uusien kirkkojen alttarille olisi ollut edes hankittava alttarimaalaus. Vahvoina vaihtoehtoina olivat joko yksinkertainen risti tai krusifiksi.

Ennen vuotta 1918 rakennetut kirkot

Ennen vuotta 1918 rakennettuihin kirkkoihin hankittiin ensimmäisen tasavallan aikana (1918-1945) yhteensä 70 alttaritaulua. Nämä vanhat kirkot olivat yleensä alttaritaulun hankinta- ja valmistumisaikaan nähden jo melko vanhoja. Ainoastaan kolmea kirkkoa voidaan pitää uusina iältään uuden alttaritaulun hankintaaikaan. Turun Paattisten kirkko valmistui 1909 ja alttaritaulu sinne hankittiin 1920, Raahen kirkko valmistui 1912 ja alttaritaulu hankittiin 1926, Loimaan kauppalan kirkkona toiminut rukoushuone valmistui 1912 (vihittiin kirkoksi 1927) ja alttaritaulu valmistui 1928. Mikäli vertailuajaksi otetaan 34 vuotta, joka oli pisin viive ns uuden kirkon ja uuden alttaritaulun hankkimisen välillä, saadaan otteeksi 12 kirkkoa. Eroksi kirkon valmistumisen ja alttaritaulun hankkimisen välillä, edellä mainitut kolme nuorinta tapausta pois lukien, muodostuu 23 vuodesta 34 vuoteen. Yhdenkään vanhan kirkon ja siihen hankitun uuden alttaritaulun välillä ei ole alle kymmenen vuoden eroa, mikä uusissa kirkkoissa osoittautui melko ratkaisevaksi suhteeksi alttaritaulun hankkimisen ja kirkon rakentamisen välillä. Pitemmissä viiveissä alttaritaulu hankittiin yleensä kirkon perusteellisemman korjauksen yhteydessä.

Vanhoihin kirkkoihin hankittiin käsiteltävänä olevan ajanjakson aikana yhteensä 70 alttaritaulua. Niihin saatettiin hankkia myös lasi- ja seinämaalauksia, mutta niiden osuus jää kuitenkin hyvin vähäiseksi. Lasimaalauksia on vain kahdeksan kirkon alttarilla ja seinämaalauksia oli vain yksi Kuolajärven, nykyisen Sallan, kirkossa ja sekin sittemmin tuhoutunut. Vuosina 1918-1919 tehtiin vanhoihin kirkkoihin kaksi taulumaalausta. 1920-luvulla valmistui 40 alttarimaalausta, joista 32 on taulu- ja seitsemän lasimaalausta. Myös ainoa vanhaan kirkkoon tehty seinämaalaus on 1920-luvulta. Seuraavana vuosikymmenenä maalattiin 32 alttarimaalausta, joista 30 on taulu- ja yksi lasimaalaus. Vuosien 1940-1945 aikana alttarimaalauksia vanhoihin kirkkoihin valmistui kuusi, jotka kaikki olivat taulumaalauksia. Paikallaan kirkon alttarilla on 79

alttarimaalauksesta vielä 62. Muut 15 ovat joko tuhoutuneet kirkon mukana (7 hävinnyt) tai siirretty kirkon myöhemmissä muutostöissä pois alttarilta (8 siirretty).

Perinteiset alttaritaulut 1918-1945

Tässä luvussa tarkastellaan perinteisiä alttaritauluja yksityiskohtaisemmin. Kun kaikista tarkasteluajan kirkkoihin tehdyistä alttarimaalauksista vähennetään tekniikaltaan poikkeavat lasi- ja seinämaalaukset sekä figuurittomat alttarin dekoraatiot,[28] jää tarkasteltavaksi 105 alttaritaulua. Perinteinen tapa koristella kirkkoja alkoi saada huomattavia kilpailijoita rinnalleen muista kuvataidemuodoista vuosisadan vaihteen tienoilla. Vielä 1920-luvun loppupuolella rakennetuissa tai uudistetuissa kirkoissa koristetaiteella oli vahva sija. Useassa tuolloin valmistuneessa kirkossa on selkeä pyrkimys eri kuvataidelajien yhteistyöhön. Tämä kehitys tapahtui pitkälle alttaritaulun merkityksen kustannuksella. Myöhemmin 1930-luvulla alttaritaulun samoin kuin muun kirkkosalien kuvataiteen uhkaksi muodostui arkkitehtuurin tyylikehitys funktionalismin läpimurron myötä.[29]

Tässä luvussa käsiteltävät alttaritaulut ovat kaikki figuratiivisia eli aiheeltaan kertovia maalauksia. Seuraavaksi pyritään aiheita tarkastelemalla seuraamaan traditiossa tapahtunutta muutosta. Oletuksena on, että perinteinen alttaritaulu esitti raamatunhistoriallisen tapahtuman. Edellytetiin, että alttaritaulu kuvasi esittämäänsä Raamatun tapahtumaa historiallisena, taulun tapahtumat ja henkilöt olivat sijoitettavissa ajanlaskun ajan Palestiinaan. Tällöin alttaritaulu edusti historiamaalauksen perinnettä.[30]

Jo edellisen vuosisadan lopulla kirkollisen historiamaalauksen traditio alkoi säröillä, ja esimerkiksi suomalaiskansallisiksi luokiteltavia henkilötyyppejä alkoi esiintyä myös alttaritauluissa.[31] Tämän tutkimuksen tarkasteluaikavälillä kehitys jatkui samansuuntaisena. Figuratiivinen taulumaalaus jatkui edelleen murtumattomana, eikä mitään modernismin nonfiguratiivisia tuotteita vielä esiintynyt alttaritauluina. Taiteen sisäisiksi asioiksi käsitetyt tyylikysymykset eivät sinänsä keskusteluttaneet esimerkiksi kirkon piirissä toimineita kirkkotaiteen vaikuttajia.[32]

Aikakauden kirkkotaidekeskustelussa jo itse kirkkotila käsitettiin olennaiseksi osaksi kirkkotaidetta. Alttaritaulun lisäksi tai jopa sen tilalle alettiin esittää

---

28 Esimerkiksi Sammaljoen kirkon alttaritaulu "Pilvitaivas" (1923), Jurvan kirkon alttaritaulu (samoin 1923), johon on kuvattu risti maiseman keskelle ja Loimaan kauppalaseurakunnan entisen kirkon alttaritaulu (1928), johon oli kuvattu taustalle tähtitaivas ja sitä vasten risti, käärinliina ja aurinko. Viimeksi mainittu oli vain osittain maalattu. JYTH, Alttaritaulutiedosto; Riska 1979, 50.

29 Kirkkoarkkitehtuurin kehityksestä ks esim. Sinisalo 1978, 114-116; Nikula 1990, 127-131. Ks myös Suhonen 1987; Valkonen 1987; Vähäkangas 1994b, 25.

30 Vertaa Hanka 1992, 147.

31 Hanka 1992, 149.

32 Tilanne oli samantapainen jo aikaisemmin autonomian kaudella. Esimerkiksi Hangan mukaan tilaajat eivät puuttuneet tyylikysymyksiin 1800-luvun lopulla. Hanka 1992, 151. Ks myös Mikola 1993, 37. Lisensiaattityön käsikirjoitus, JYTH.

figuratiivista monumentaalimaalausta, ornamentaalista koristemaalausta, lasimaalausta, alttarikaappia tai krusifiksia. Näiden taulumaalausta vankempi käsityö- ja taideteollinen pohja tuli vahvasti esille itse tekniikoiden myötä. Nämä kuvataidetekniikat käsitettiin pitkälle traditionaalisina kirkkotaidemuotoina, jolloin esikuviksi nostettiin maan vanha keskiaikainen kirkkotaide. Lähemmät esikuvat, mallit ja tekniikat omaksuttiin ulkomailta ennen muuta Pohjoismaista ja Saksasta.[33]

Ajan kirkkotaidekeskustelussa alttaritaulutaidetta kohtaan esitettiin jopa voimakasta kritiikkiä. Tämä loi selvästi lisää jännitettä lähentymistä yrittäneiden instituutioiden, kirkon ja taideinstituution välille. Vaikka 1920-luvulla ei vielä tehty suurta eroa eri kuvataidelajien välille, taide-elämä alkoi keskittyä yhä selvemmin vapaiden taulumaalausta harjoittaneiden taiteilijoiden ympärille. Kirkkotaiteen ns koristetaiteelliset muodot edustivat puolestaan heidän näkökulmastaan alempaa, käsityöläisyyteen ja taideteollisuuteen perustuvaa käyttötaidetta. Muutoinkin sitoutumista karttaneiden taiteilijoiden asenteissa tilaustöillä oli pitkälti leipätyön asema todellisen taiteen syntyessä vapaana kaikista ulkopuolisista intresseistä taiteilijan inspiraation pohjalta mystiseksi tapahtumaksi käsitetyssä luomisprosessissa. Todellisuuden ja ihanteiden välinen ero oli huima, ja moni taiteilija joutui turvautumaan ns leipätöihin asenteistaan huolimatta.

Tässä lähemmin tarkasteltavat alttaritaulut ovat sidoksissa aiheeseen ja sitä kautta kirkollisen taiteen traditioon. Enemmistö alttaritaulujen aiheista perustuu Uuden Testamentin kirjoituksiin, ennen kaikkea evankeliumeihin. Esitetyt tapahtumat pyrittiin kuvaamaan tapahtuvaksi yleensä Palestiinan maisemissa. Harvoilla oli ollut mahdollisuus vierailla Palestiinassa tai muualla välimerellisessä ympäristössä, joten maisemalliset virikkeet ammennettiin muista lähteistä.[34] Esikuvallisena pohjana oli laaja kristillinen kuvatuotanto, jota ei kuitenkaan pyritty vain kopioimaan. Vaatimus luovasta persoonallisuudesta ei luonut pohjaa esikuvien jäljentämiseen.

Tunnistettavia esikuviakin edelleen käytettiin ja tehtiin myös kopioita tunnetuista teoksista. Malleina tällöin näyttää käytetyn runsasta painokuvatuotantoa. Eniten kopioitiin saksalaisen Heinrich Hofmannin (1824-1911) teoksia, joista erityisen suosittuja olivat Getsemane-aiheet. Muut ajan suoranaiset kopiot ovat yksittäisistä teoksista, joita on kirkollisessa taiteessa aikaisemminkin käytetty malleina kuten Leonardo da Vincin Ehtoollinen. Kaiken kaikkiaan suoranaisia kopioita tehtiin kymmenen kappaletta, joista Hofmannin Getsemane-aiheet ovat olleet viiden mallina. Kopioista kahdeksan ajoittuu 1920-luvulle ja kuusi niistä vuosikymmen ensimmäiselle puoliskolle. 1920-luvulla tehtiin myös eniten Getsemane-aiheisia alttaritauluja. Kehityksestä voidaan päätellä käsityk-

---

33 Esimerkiksi Taideteollisen oppilaitoksen rehtorina toiminut Bruno Tuukkanen opiskeli koristetaidetta ulkomailla Tukholman Teknisessä koulussa (Högre konstindustri skolan) 1908-12. Lisäksi hän teki lukuisia opintomatkoja Pohjoismaihin ja Keski-Eurooppaan (München 1913 ja 1921, Kööpenhamina 1913, Ranska 1929, 1930 ja 1937). Eliasson 1978. Pro gradu, HYTH.

34 Moni alttaritauluja maalannut taidemaalari oli tehnyt opintomatkoja Italiaan, joten välimerellinen maisema saattoi olla sitäkin kautta tuttua. Ilmeisesti kuitenkin ainoastaan Felix Frang vieraili Palestiinassa, jossa hän oleskeli talven 1925-26. Tämän jälkeen hän ei maalannut kuitenkaan enää kuin kaksi alttaritaulua, Virtasalmen kirkon (1926) ja Urjalan Perhonkylän rukoushuoneen (1928) alttaritaulut. Huusari 1988, 121.

sen taiteilijasta uutta luovana persoonana juurtuneen käytäntöön vahvasti tarkasteluajan aikana.

Tutkittavan ajanjakson aikana suosituimmat alttaritaulujen aiheet olivat *ristiinnaulittu* (27 kpl), *Getsemane* (12 kpl) ja *kirkastus* (7 kpl). Kaikki edellä mainitut aiheet ovat perinteisiä aiheita Suomen evankelis-luterilaisessa kirkkotaiteessa. Esimerkiksi ristiinnaulittu oli 1800-luvun suosituin kirkollisen taulumaalauksen aihe, Getsemane oli kolmanneksi suosituin ja kirkastus viidenneksi suosituin. Kaikki ovat myös tyypillisesti alttaritaulujen aiheita. Getsemane-aihetta on käytetty muita yleisemmin muidenkin kirkollisten taulumaalausten aiheena, kun taas kirkastus-aihetta on käytetty lähes yksinomaan alttaritaulujen aiheena.[35] Perinteisesti juuri alttaritauluna suosittu *ehtoollinen* on aiheena enää kolmessa alttaritaulussa.

Ehtoollis-aihe on perinteisesti ollut nimenomaan alttaritaulun aihe, eikä sen aiheisia tauluja ole muualla kirkkotilassa. Aiheen suosion lasku ajoittuu 1800-luvun jälkipuoliskolta vuosisadan vaihteeseen. Osittain tämä lasku voi selittyä kaksi- tai useampiosaisten alttaritaulujen hankinnoista luopumisella. Tyypillinen yhdistelmä oli ehtoollinen-ristiinnaulittu -yhdistelmä, jossa ehtoollinen oli sijoitettu predellaan ristiinnaulitun alapuolelle.[36] Toisaalta ehtoollis-aiheisia alttaritauluja on ollut myös yksinään alttarilla. Esimerkiksi Ruotsissa 1600-luvulla suurin osa yksiaiheisista alttaritauluista oli ehtoollisaiheisia.[37] Tunnettu esimerkki yksiosaisesta ehtoollisalttaritaulusta Suomessa on Mikael Toppeliuksen maalaus 1760-luvulta Pielaveden kirkkoon.[38] Aiheen suosion laskuun saattoi vaikuttaa myös uusien aiheiden suosion kasvu 1800-luvun loppupuolella. 1910-luvulla Savonlinnan hiippakunnan piispa O.I. Colliander (1848-1924) piti valitettavana, että alttaritaulun aihe viittasi muuhun kuin alttariin. Hänen näkemyksensä mukaan alttaritaulun tuli kiinnittää hartautta yksinomaan ehtoollisen viettämiseen ja siksi alttaritaulun tuli kuvata joko ehtoollisen asettamista tai kohtauksia Kristuksen ristiinnaulitsemisen tai kuoleman historiasta.[39] Toisaalta aihetta rasitti myös kiista ehtoollispakosta, joka oli käynyt voimaakkaana 1880-luvulta lähtien.[40] Asetus kirkkolainmuutoksesta, jossa myös ehtoollispakko kumottiin annettiin 1.7.1910.[41] Suoraa yhteyttä aiheen suosion laskun ja ehtoollispakkokysymyksen välille ei kuitenkaan voida tehdä.

---

35 JYTH, Alttaritaulutiedosto; ks myös Hanka 1992, 152. Huomaa, että alttaritaulujen aiheiden lukumäärä ei ole suoraan verrannollinen alttaritaulujen lukumäärään, koska osa alttaritauluista oli kaksiosaisia (Säynätsalo, Vehkajärvi, Maksamaa).

36 Ks myös Hanka 1992, 153.

37 Ångström 1992, 244-245.

38 Johannes Öhquist piti maalausta suomalaisen maalaustaiteen ensimmäisenä edelläkävijänä, koska siinä esitetyt opetuslapset oli hänen mukaansa kuvattu puhtaasti suomalaisina talonpoikaistyyppeinä. Öhquist 1912, 164. Tämän jälkeen K.K. Meinander toisti Öhquistin näkemyksen. Meinander 1927, 135-137. Oulun kaupunginmaalarista tulikin näin merkittävä "kirkkomaalari" ja suomalaisen maalaustaiteen edeltäjä. Ks myös luku Kirkkotaide taidehistorian yleisteoksissa tässä tutkimuksessa.

39 Ks Hanka 1995, 29.

40 Ks Nokkala, I. 1986. Ehtoollispakkokysymys Suomessa 1818-1910. Helsinki.

41 Nokkala 1986, 397.

Tarkasteltaessa kahden suosituimman aiheen, ristiinnaulitun ja Getsemanen, hankintatapausten suhdetta voidaan panna merkille, että vielä tarkasteluajan alkuvuosina (1918-1929) aiheet esiintyivät lähes yhtä monessa alttaritaulussa. Ristiinnaulittuja tehtiin tuolloin 11 ja Getsemane-aihe esiintyy 10 kirkon alttaritaulussa. 1930-luvulta lähtien tarkasteluajan loppuun Getsemane esiintyy enää kahden alttaritaulun aiheena, kun taas ristiinnaulittu-aiheisia alttaritauluja on peräti 16 kirkossa.

Poikkeamat perinteisistä aiheista

Suurin osa alttaritauluista noudattaa sovinnaisesti historiamaalauksen perinteistä muotoa sijoittamalla tapahtumat ja henkilöt esimerkiksi vaatetuksen avulla historialliseen aikakauteen ja sen topografiseen kontekstiin. Joissakin teoksissa on otettu piirteitä omasta ajasta sijoittamalla muutoin tapahtuma historialliseen kontekstiin. Usein nämä tapaukset ovat varsin tulkinnanvaraisia. Esimerkiksi Enon, Jyväskylän maaseurakunnan predellamaalaus, Lopen, Kuivannon, Pirkkalan, Raahen, Soinin, Utsjoen ja Valtimon sekä Ylämaan kirkkojen alttaritauluissa on henkilötyypeissä, heidän kasvojenpiirteissään ja ruumiinrakenteessaan, kampauksissa tai vaatetuksessaan sekä joskus myös taustan maisemissa piirteitä, jotka rikkovat historiallista illuusiota.

Alttaritaulun aiheena harvinainen ja verrattain uusi aihe oli venesaarna, joka oli esiintynyt alttaritaulun aiheena 1800-luvulla vain kaksi kertaa. Alttaritaulut olivat Karijoen kirkossa (1857) ja Myrskylän kirkossa (1896).[42] Esitystavaltaan aihe ei poikkea suuresti vuorisaarnasta, joka sekin esiintyi jo 1800-luvun lopulla alttaritaulun aiheena. Molemmat aiheet ovat olleet harvinaisia Suomen kirkoissa. Käsiteltävänä olevana aikana vuorisaarna oli aiheena kolmessa alttaritaulussa, Loppi 1929, Kulosaari, Helsinki 1937 ja Muonio 1939. Näistä Anton Lindforssin (1890-1943) maalaama Muonion kirkon alttaritaulu poikkeaa perinteisestä historiamaalauksen esitystavasta sijoittamalla tapahtuman nykyaikaan. Erityistä vuorisaarna-aiheille oli se, että sekä Lopella että Muoniossa alttaritaulu syntyi järjestetyn kilpailun tuloksena.[43] Ainoa venesaarna-aiheinen alttaritaulu on Väinö Hämäläisen (1876-1940) maalaama alttaritaulu Rautalammin kirkkoon.[44] Rautalampi oli Hämäläisten kotipitäjä, ja Väinö Hämäläisen mukaan venesaarna-aihe sopi hyvin "hymyilevien järvien seudulle".[45]

Enemmän perinteisestä historiamaalauksesta poikkeavat Inarin, Jämsänkosken, Karinaisten alttaritaulut, Kuopion tuomiokirkon predellamaalaus, Lohikosken (Sulkava), Muonion, Myllykosken (Anjalankoski), Mäntän, Perhon, Pihtiputaan, Simpeleen alttaritaulut ja Ypäjän predellamaalaus. Martta Helmisen

---

42 Vähäkangas 1994b, 30; Hangan mukaan aihe kelpasi alttarille vasta 1900-luvun puolella. Hanka 1992, 156.

43 Ks esim. Lopen kirkon alttaritaulu, HeSa 18.3.1928; Lopen kirkon alttaritaulu, Iltalehti 4.7.1928; Kilpailu Inarin kirkon alttaritaulusta ratkaistu, HeSa 12.5.1938; ks myös Rönkkö 1985, 151-152.

44 Taiteilijan poika taidemaalari Lauri Hämäläinen (1905-1952) maalasi taulun valmiiksi isänsä kuoleman jälkeen. Vähäkangas 1994b, 28, 30.

45 Väinö ja Lauri Hämäläisen maalaama alttaritaulu, US 8.11.1940.

maalaama Pihtiputaan alttaritaulu on näistä vanhin. Tulkaa minun tyköni -aihe valmistui 1925 ja se paljastettiin juhlallisin menoin saman vuoden juhannuksena.[46] Maalaus kuvaa eri-ikäisiä ihmisiä siunaavaa Vapahtajaa. Jeesus on itsessään varsin tyypillinen, mutta tapahtuma on sijoitettu suomalaiseen maisemaan. Henkilöt, yksinkertaisen ajattomista vaatteistaan huolimatta, ovat selvästi yhdistettävissä Suomeen ja aikalaisaikaan. Maalauksessa osa kansaa on saapunut kutsuvan Jeesuksen luo osan kääntäessä hänelle selkänsä. Kahden maailman ero on tuotu esille, ja teosta voidaan pitää ajatusmaailmaltaan, sikäli kuin sellainen voidaan siitä erottaa, kansankirkollisen teologian mukaisena.

Jyväskyläläinen taide- ja koristemaalari Urho Lehtinen maalasi seuraavana vuonna Kuopion tuomiokirkon vanhan alttarimaalauksen alapuolelle tarkoitetun predellataulun Elämän vesi. Aihe ei ole ennemmin esiintynyt Suomessa kirkollisissa taulumaalauksissa. Kööpenhaminan Aldersron pikkukirkon alttaritauluna on samanaiheinen maalaus. J.H. Tunkelo, Kristillisen Taideseuran pitkäaikainen varapuheenjohtaja ja innokas pikkukirkkoajatuksen kannattaja, oli käynyt Tanskassa tutustumassa sikäläisiin pikkukirkkoihin 1920-luvun alkupuolella. Hän kirjoitti Kirkkojen todistus, Vaikutelmia Kööpenhaminasta -nimisen artikkelin, joka julkaistiin Kotimaan joululehdessä 1928.[47] Artikkelissa Tunkelo tuo esille yhtenä alttaritaulujen aihepiirinä ihmissielun iäisyyskaipuun ja sen esimerkkinä Kööpenhaminan Aldersron kirkon alttaritaulun Elävän veden lähde. Urho Lehtisen maalaus valmistui kuitenkin jo keväällä 1926 ja se paljastettiin 23.5.1926.[48] Virike uuteen aiheeseen on saattanut kuitenkin tulla Kristillisen Taideseuran välityksellä. Aloitteen kirkon maalaus- ja veistokoristelusta teki Kristillisen Taideseuran Kuopion paikallisyhdistys. Suunnitelmia laadittaessa seurakunta otti yhteyttä Kristillisen Taideseuran neuvontatoimistoon, jossa Tunkelo hoiti seuran taholta kirjeenvaihtoa.[49]

Myöhemmin Urho Lehtinen teki samanaiheiset alttaritaulut Ihantalan kirkkoon 1935 ja Suonenjoen kirkkoon 1955.[50] Kuopiossa ja Suonenjoella maalaukset sijoitettiin ristiinnaulittua esittävän alttaritaulun alle, jolloin kuvatun Elämän veden lähteen vesi virtaa ikään kuin ristiinnaulitusta.

Myös Lehtisen Ypäjän kirkon predellamaalaukseksi tekemä Kuninkaiden kumarrus vuodelta 1939 sisältää piirteitä, jotka erottavat sen historiallis-fiktiivisestä kuvauksesta. Vaatimattomasti pukeutuneet suomalaiskuninkaat ovat polvistuneet maalaisemännän sylissään pitävän lapsen eteen lahjojaan tuoden. Marian takana seinällä on kuvattuna supisuomalainen ryijy. Samana vuonna Hämeenkyrön Jumesniemen kirkkoon valmistuneessa alttaritaulussa Lehtinen on kuvannut suomalaisen maata kyntävän talonpojan ja hänelle ilmestyneen Kristuksen.

---

46 Muuan alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 31/ 1925.

47 Tunkelo 1928b. Artikkelin käsikirjoitus on joko vuodelta 1927 tai 1928. KA, SKHS, J.H. Tunkelon arkisto, III:6.

48 Kuopion tuomiokirkon uusi alttaritaulu. Savo 23.5.1926. Ennen vihkimistä maalaus ehti olla myös esillä Jyväskylässä Kristillisten taidepäivien taidenäyttelyssä. Ks esim. nimimerkki R. Kristillisten taidepäivien näyttely. Sisä-Suomi 13.3.1926.

49 KA, SKHS, J.H. Tunkelon arkisto, III:7; Riekki 1994, 106.

50 JYTH, Alttaritaulutiedosto. Ks myös Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 62, 84; Vähäkangas 1994b, 28, 31.

Uuteen Mäntän kirkkoon hankittiin alttaritaulu Alvar Cawénilta. Kirkon vihkiäiset pidettiin 15. syyskuuta 1928 eli juuri samana päivänä kuin Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely avattiin Helsingissä. Helsingin Sanomien taidearvostelija maisteri Edvard Richter toi maalauksen esille onnistuneena esimerkkinä alttaritaulusta, jota ei aiheeltaan ollut sidottu määrättyyn uskonnolliseen, "ei ainakaan raamatulliseen piiriin".[51] Tutkija Hanna Pirinen on pro gradu tutkielmassaan osoittanut, että maalauksen esikuvana voidaan pitää espanjalaisessa Maria-ikonografiassa esiintyvää tyyppiä la divina pastora - Maria paimenettarena.[52] Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn yhteydessä käytiin lehdistössä keskustelua alttaritaulutaiteen tilasta ja sopivasta alttaritauluaiheesta.[53]

Cawén maalasi perinteistä irrottautuvat alttaritaulut myös Simpeleen kirkkoon (1933) ja Jämsänkosken kirkkoon. Viimeksi mainitun viimeisteli valmiiksi taiteilijan kuoleman jälkeen hänen puolisonsa taidemaalari Ragni Cawén 1935. Simpeleen kirkon alttaritaulussa on kuvattuna suomalainen talonpoikaisperhe rukoilemassa työn ääressä viljapellolla. Jämsänkosken alttaritaulu esittää kirkkotiellä kulkevia eri-ikäisiä ihmisiä. Molempien maalausten tapahtumat sijoittuvat aikalaisaikaan sekä henkilöiden vaatetuksen että maalauksissa esitetyn suomalaisen maiseman perusteella. Epäsovinnaisuudessaan maalaukset herättivät aikalaisissa kriittisiä huomioita.

Sulkavan Lohikosken pikkukirkko rakennettiin Hackman & Co lahjoittamalle tontille vuonna 1934. Kirkon piirustukset oli laatinut Ilmari Wirkkala, joka myös maalasi kirkon alttaritaulun "Tulkaa minun Isäni siunatut".[54] Maalaus esittää Kristuksen toista tulemista ja siinä kuvatut ihmiset edustavat aikalaisihmisiä. Pelkistetystä taustasta erottuva juurakko voidaan tulkita aikakauden talonpoikaisen raivaajahengen symboliksi. Ilmari Wirkkala maalasi 1938 Perhon kirkon alttaritauluksi Kristusta erämaassa esittävän maalauksen. Maalauksen voidaan tulkita kuvaavan Kristuksen toista tulemista tai näynomaista ilmestymistä, sillä haavat rinnassa ja käsissä ovat selvästi esillä. Taustan korpimaisema on sijoitettavissa paikkakunnalle.

Karinaisten kirkon kunnostustöiden yhteydessä 1935 kuvanveistäjänä paremmin tunnettu Wäinö Aaltonen toteutti kirkkoon taideteoksia ja uuden alttaritaulun, jonka aiheena on "Joka minun tyköni tulee, sitä minä en heitä ulos" (Joh. 6:37).[55] Maalauksen voidaan katsoa esittävän Jeesusta ja syntistä naista. Jeesuksen hahmo noudattaa perinteistä tyyppiä, mutta polvistunut nainen punaisine leninkeineen on sijoitettavissa aikalaisaikaan. Maisemassa osoitetaan viitteenomaisesti kohtaamisen tapahtuneen Suomessa.

---

51 E. Richter. Mäntän seurakunnan kirkko. G.A. Serlachius Oy:n kaunis lahjoitus. HeSa 16.9.1928.

52 Pirinen 1990, 93. Pro gradu, JYTH.

53 Ks esim. Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus. US 15.9.1928; Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. HeSa 16.9.1928; Nim. E.R-r:lle. Nim. Asianomainen lausunnonantaja. HeSa 18.9.1928; Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Alttaritaulukysymys. HeSa 29.9.1928; Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928.

54 Tikkanen 1934, 11-18.

55 Riska 1988, 26.

Simpeleen seurakunta rakennutti Myllykosken kirkon Yhtyneiden Paperitehtaiden tukemana 1936.[56] Taidemaalari Martti Ranttilan maalaamaan Hyvä Paimen -alttaritauluun on kuvattu nuori poika paimentamassa lammaskatrasta. Taulu oli herättänyt seurakuntalaisissa kriittisiä mielipiteitä, eikä sen nähty olevan kristillisen ajatuksen mukainen.[57]

1930-luvun lopulla opetusministeri Uuno Hannulan aloitteesta toimeenpannussa kilpailussa alttaritaulun saamiseksi Inarin pohjoiseen rajaseutukirkkoon ensimmäisen palkinnon sai Väinö Saikon ehdotus, jonka pohjalta kirkon alttaritaulu toteutettiin ja lahjoitettiin kirkkoon 1938. Maalaus paljastettiin 20.10.1938.[58] Alttaritauluun on kuvattu Kristus, joka ilmestyy näynomaisena vaeltavalle saamelaisperheelle. Samaisessa alttaritaulukilpailussa toiseksi tulleen Anton Lindforssin maalaus "Ylösnoussut Kristus nykyajassa" tai "Jeesus ihmisten keskellä" saatiin valtion lahjoituksena Muonion kirkkoon 1939. Myös tässä alttaritaulussa on kuvattu suomalaista aikalaiskansaa Lapin tunturimaiseman keskellä.

Kaikissa edellä mainituissa alttaritauluissa kuvattu tapahtuma on sijoitettu aikalaisaikaan. Tyypillistä useimmissa on hartaan kirkkokansan kuvaaminen. Pihtiputaan, Karinaisten, Lohikosken, Jumesniemen sekä Inarin ja Sulkavan kirkkojen alttaritauluissa on kuvattu ilmestyneen Kristuksen ja aikalaisten kohtaaminen. Inarin ja Jumesniemen alttaritauluissa tapahtuma on näynomainen kohtaaminen kansan arkisen askareen keskellä. Pihtiputaan, Lohikosken, Karinaisten ja Muonion alttaritaulussa ihminen tai ihmiset tulevat heitä siunaavan Kristuksen luokse. Kysymyksessä on selvästi Kristuksen toinen tuleminen samoin kuin Perhon alttaritaulussa, jossa ei kuitenkaan ole kuvattu kansaa.

Urho Lehtisen Kuopion tuomiokirkon predellamaalauksessa samoin kuin Alvar Cawénin Simpeleen ja Jämsänkosken alttaritauluissa on kuvattu kirkkokansaa saamassa uskonnollista lohtua symbolisesti Elävän veden lähteestä, rukouksesta tai kotikirkostaan. Muuten symbolinen aines noudattaa alttaritauluissa ikonograafista traditiota. Varsin mielenkiintoista symboliikkaa sisältää kuitenkin nuoren taidemaalari Onni Ojan Lehtimäen kirkkoon maalaama ristiinnaulittua esittävä alttaritaulu vuodelta 1933. Maalaus paljastettiin 8.10.1933. Edellisenä päivänä sanomalehti Vaasassa julkaistiin taulun symboliikkaa valaiseva uutinen:

> Uusi alttaritaulu esittää Vapahtajan kuollutta ruumista ristillä. Taistelu on tyyntynyt. Sinervänhämärä aamuyön hetki. Henkilöt ristin juurella eivät ole raamatun kertomuksen mukaisia. Ne esittävät vertauskuvallisesti ihmisiä ristin juurella l. kuoleman läheisyydessä eri ikäkausina. Vanhus tuijottaa hätääntyneenä, nuori nainen, jolla elämä ja äitiys on edessäpäin, on vaipunut syviin mietteisiin. Lapsi kohottaa kädet kasvoilleen itkuun valmiina. Hänen katseensa on kääntynyt suoraan ulos taulusta. Viaton murhe kysyy: miksi tämä? Pääkallo kuvaa elämän voittoa kuoleman yli: kallon silmien lävitse on putkahtanut ulos lilja, joka sovituksen yönä on puhjennut kukkaan.[59]

---

56 Suomen kirkot ja kirkkotaide 2, 14.

57 Nimimerkki S. [Sigrid Schauman]. Samarbetet arkitekt - konstnär. SvPr 17.9.1936.

58 Rönkkö 1985, 151-152; Inarin kirkon alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 44/ 1938.

59 Lehtimäen kirkon uusi alttaritaulu. Vaasa 7.10.1933.

Lähes makaaberimainen maalaus rujoine henkilöhahmoineen ja muutoinkin kaunistelematta toteutettuna onkin saanut väistyä melko pian sakariston puolelle. Vuonna 1946 kirkon alttarille sijoitettiin lehtimäkeläisen taiteilija Kalle Isolehdon veistämä puinen krusifiksi.[60]

Alttaritaulujen tekijät

Rajauksen kohteena oleva aika muodostaa alttaritaulujen tekijöiden suhteen tietynlaisen jatkumon, sillä muutaman taiteilijan kautta ajanjaksolla on siteensä sekä sitä edeltäneisiin että seuraaviin vuosiin. Eli alttaritaulujen tekijöistä osa teki alttaritauluja ko aikana ja ennen sitä ja vastaavasti osa jatkoi alttaritaulujen tekemistä ajan jälkeenkin. Jo tämän voi ajatella enteilevän traditionaalisuutta myös alttaritaulutuotannossa. Kuitenkin vain kahden tekijän alttaritaulutuotanto käsittää teoksia sekä tarkastelussa olevaa aikaa edeltäneeltä että sen jälkeiseltä kaudelta. Nämä kaksi ovat taidemaalarit Aukusti Koivisto ja T.G. Tuhkanen. Mutta oliko alttaritaulujen maalaaminen keskittynyt vain joillekin muutamille tekijöille?

Eniten alttaritauluja tehnyt taidemaalari oli Felix Frang (Frang-Pahlama), jonka alttaritaulutuotanto käsittää yhteensä 17 kirkkoon maalattua alttaritaulua 1880-luvulta vuoteen 1932 kestäneen taiteilijauran aikana. Näistä alttaritauluista tutkimuksen piiriin kuului seitsemän teosta. Toiseksi eniten alttaritauluja on Arthur Heickellillä, jonka tuotanto käsittää yhdeksän alttaritaulua Suomessa. Niiden lisäksi hän teki useita alttaritauluja myös Yhdysvalloissa ja Kanadassa, mutta ne jäivät tämän tutkimuksen ulkopuolelle.[61] Tutkimukseen rajattuna aikana Heickelliltä valmistui kaksi alttaritaulua. Urho Lehtinen ja T.G. Tuhkanen tekivät molemmat määritelmän mukaisia alttaritauluja kahdeksan kappaletta. Sekä Lehtinen että Tuhkanen tekivät myös ns sivualttaritauluja, joita tässä ei ole luettu varsinaisiin alttaritauluihin.[62] Tutkimukseen rajattuna aikana Lehtiseltä valmistui neljä alttaritaulua ja Tuhkaselta kaksi.

Edellisten lisäksi neljä tai enemmän alttaritauluja tehneitä maalareita on vain 12. Hilja Maria Bergman-Karola teki neljä alttaritaulua, jotka ovat kaikki valmistuneet tutkimuksen kohdeaikana. Alvar Cawén teki viisi alttaritaulua, jotka valmistuivat suhteellisen lyhyen ajan kuluessa 1928-1935. Ilmari Heinonen on tehnyt neljä alttaritaulua, joista kaksi valmistui 1930-luvun lopulla. Loput kaksi hän maalasi 1950-luvulla. Martta Helmisen maalaamat neljä alttaritaulua valmistuivat kaikki 1920-luvulla. Väinö Hämäläinen on tehnyt kuusi alttaritaulua, joista puolet on valmistunut ennen tarkasteluna olevaa aikaa ja puolet sen aikana. Viimeisin Hämäläisen alttaritauluista jäi keskeneräiseksi, sen valmisti loppuun hänen poikansa taidemaalari Lauri Hämäläinen 1940. Eino J. Härkönen

---

60 Kirkko ja seurakunta. [Seurakunnan monistettu esite, 1989]. JYTH, Paikkakunnittain järjestetty arkisto.

61 Tuttu tuntematon Arthur Heickell. Antiikki 3/ 1994.

62 Lehtinen esim. Pusulan kirkkoon maalaukset Paratiisista karkotus ja Viimeinen tuomio vuonna 1933 ja Tuhkanen Kalajoen kirkkoon Tuhlaajapoika ja Hyvä Paimen vuonna 1910. JYTH, Alttaritaulutiedosto.

on valmistanut yhteensä viisi alttaritaulua, joista neljä mahtuu tutkimuksen aikarajan piiriin ja yksi on tehty ennen sitä.

Eero Järnefeltin kuudesta alttaritaulusta tutkimuksen kohdeaikana valmistuivat Raahen (1926) ja Helsingin Johanneksen (1932) kirkkojen alttaritaulut. Aukusti Koivisto maalasi kaksi alttaritaulua ennen kohdeaikaa, kaksi sen aikana ja vielä yhden sen jälkeen 1950-luvulla. Berndt Lagerstam teki yhteensä viisi alttaritaulua, joista viimeisin valmistui 1924 ja kuuluu siten tutkimuksen piiriin. Paavo Leinonen teki kirkkoihin kolme alttaritaulua, joista yksi kuuluu tämän tutkimuksen piiriin, sillä loput kaksi valmistuivat sen jälkeen.[63] Leinonen maalasi lisäksi sota-aikana yhdessä Antti Salmenlinnan kanssa alttaritaulut Kristillisen Taideseuran tilaamiin siirrettäviin alttarilaitteisiin, jotka olivat käytössä jatkosodan alkuvaiheiden aikana vallatulla alueella. Ilmeisesti niitä oli myös sotilaspappien käytössä rintamalla.[64] Theodor Schalin teki yhteensä neljä alttaritaulua, joista viimeisin, vuonna 1919 valmistunut, kuuluu tämän tutkimuksen piiriin.

Huomattavaa on kuitenkin satunnaisten maalareiden suuri osuus tekijöiden kokonaismäärästä; valtaosa alttaritaulujen tekijöistä maalasi vain yhden tai kaksi alttaritaulua koko taitelijauransa aikana. Heidät luokiteltiin tässä tutkimuksessa satunnaisiksi alttaritaulujen tekijöiksi. Tämä sotii jo sinänsä traditionaalisuus-teesiä vastaan. Luonnollisesti tekijöistä valtaosan yhden tai kaksi teosta käsittävä alttaritaulutuotanto ajoittuu kokonaisuudessaan ko ajalle. Onkin todettava, että alttaritaulujen tekeminen ei ollut enää keskittynyt erityisesti tietyille taiteilijoille.[65] Felix Frang, joka on tehnyt huomattavan suuren määrän alttaritauluja, on tässä suhteessa poikkeus ja edustaa aikaa, joka oli jäämässä taakse. Hänen tuotantonsa yltää 1920-luvun puoleen väliin saakka. Viimeisin hänen maalaamansa alttaritaulu valmistui 1926 Virtasalmen kirkkoon. Toiseksi eniten alttaritauluja tehnyt Cawén maalasi vain viisi alttaritaulua. Alttaritaulujen tehtailusta voidaan tuskin syyttää myöskään Lehtistä, Bergman-Karolaa tai Helmistä, jotka kukin tekivät neljä alttaritaulua tutkimukseen rajattuna aikana. Ei olekaan pätevää esittää väitettä, jonka mukaan alttaritaulutaide olisi ollut muutamien taiteilijoiden erikoisalana nyt tarkastelun alla olevana ajanjaksona.

Usein toistuu myös väite, että alttaritauluja ovat tehneet pääasiassa vain vähemmän ansioituneet taiteilijat tai suorastaan ns diletantit, taiteen harrastelijat. Kumpia vuosien 1918-1945 aikana alttaritauluja tehneet maalarit oikeastaan olivat, diletantteja vai ammattilaisia? Mikäli taidekoulutusta pidetään jonkinlaisena mittarina pätevöitymisessä taiteilijan tehtäviin, niin voidaan todeta, että suurin osa alttaritauluista on taidekoulutuksen saaneilta tekijöiltä. Heistä useimmat on myös mainittu julkaistuissa taiteilijamatrikkeleissa. Vuoden 1943 matrikkelissa 68:sta alttaritaulun tekijästä mainitaan jo 43. Myöhemmin mukaan tulee vielä kaksi uutta nimeä, mutta vasta vuoden 1991 matrikkelissa (Martta Helminen ja Daniel J. Pesu).

---

63 Kestilän kirkon alttaritaulu Ristiinnaulittu 1946 ja Savonlinnan tuomiokirkon kolmiosainen alttaritaulu Getsemane 1949. JYTH, Alttaritaulutiedosto.

64 KA, KrTs, Toimintakertomukset.

65 Aikaisemmin 1800-luvun keskivaiheilla alttaritaulujen tekemistä olivat hallinneet R.W. Ekman ja B.A. Godenhjelm sekä 1800-luvun lopulla A. Frosterus-Såltin. Ks esim. Hanka 1992, 145-149.

Tärkein opiskelupaikka oli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu Helsingissä. Sen lisäksi opintoja oli suoritettu Taideteollisessa keskuskoulussa, Helsingin yliopiston piirustussalissa, Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja Viipurin taiteiden ystävien piirustuskoulussa. Muutamat olivat opiskelleet useammassa eri oppilaitoksessa. Lisäksi 46 taiteilijaa oli tehnyt opintomatkan tai useampia ulkomaille, olipa muutama täydentänyt opintojaan ulkomailla pitempäänkin. Tosin on todettava, että enemmistön opinnot ulkomailla ovat jääneet varsin lyhyiksi.

Kymmenkunta alttaritaulujen tekijää lienee ollut täysin vailla taidekoulutusta. Heistä voidaan käyttää nimitystä harrastaja. Monenkirjavasta joukosta löytyy esimerkiksi kaksi pastoria, Martti Elo ja Arvi Malmivaara, sekä yksi ruustinna, Edit Martin. Mainittakoon lisäksi, että Tuusniemen alttaritaulun maalannut J.E.W. Petersén oli apteekkari, Lestijärven alttaritaulun maalasi 18-vuotias neiti Beata Ekelund, Ruskealan alttaritaulun teki kansakoulun opettaja Herman Vähämäki ja Ullavan alttaritaulun 19-vuotias puusepän poika Veikko Laine.[66] Laine, myöhemmin Vionoja, kylläkin sittemmin 1930-luvulla sai taidekoulutusta Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja hankki sen jälkeen kunnioitettavan aseman taiteilijana. Hänet mainittiin jo vuoden 1943 taiteilijamatrikkelissa. Vuonna 1959 hän sai Pro Finlandia -mitalin sekä 1973 professorin arvonimen.

Osan nimeä ei löydy taiteilijamatrikkeleista, mutta oppilasmatrikkeleiden mukaan moni heistäkin on suorittanut taideopintoja etupäässä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa tai Taideteollisessa Keskuskoulussa. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa opiskelivat Olli Berggren 1927-28, Albert Carlsson 1902-04, Arthur Heickell 1904 sekä August Ripatti (entinen Rae) 1913-15.[67] Taideteollisessa Keskuskoulussa opiskeli Fredrik Hautala 1923-24. Lisäksi Heikki Hämäläinen ja Hannes Malisto työskentelivät koristemaalareina ja Aina Håkansson oli Yhdysvalloissa opiskellut piirustuksen opettaja ja valokuvaaja, joka kuului jäsenenä Yhdysvaltalaiseen taiteilijajärjestöön The Society of Independent Artists (liittynyt 1919).[68] Leo Pahlama oli taidemaalari Felix Frangin poika, joka sai opetusta omalta isältään. Alttaritaulujen tekijöiden taidekoulutus oli siis yleensä varsin vankkaa. Voidaan todeta, etteivät alttaritaulujen tuotantoa hallinneet diletantit tai epämääräiset harrastajat. Huomattavia taiteilijanimiäkin joukosta löytyy. Moni aikanaan tunnustettu taiteilija teki myös alttaritaulun tai useampia uransa aikana.

Vähän yli puolet tekijöistä (36) kuului Suomen Taiteilijaseuraan, ja monella oli merkittäviä luottamustoimia taideinstituutiossa. Varsin merkittävissä asemissa esimerkiksi taiteilijajärjestöissä olivat seuraavat tekijät: Wäinö Aaltonen, Uuno Alanko, Väinö Blomstedt, Alvar Cawén, Axel Haartman, Eero Järnefelt, Anton Lindforss, William Lönnberg, Elias Muukka, Yrjö Ollila, Teodor Schalin ja Bruno Tuukkanen. Vuonna 1922 perustetun ja vuoteen 1940 saakka

---

66 TuKA, Kirkon rakentamista ja kunnossapitoa koskevat asiakirjat; LeKa, Kirkon kunnossapitoa koskevat asiakirjat, Alttaritaulutoimikunnan pöytäkirjat; Veikko Vionoja. Taide 4/ 1963.

67 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun (Ateneum) oppilasmatrikkelit 1869-1967. KA MF VA Y 4088-4104.

68 Talvitie 1987, 6-7.

toimineen Suomen Taideyhdistyksen luottamusneuvoston, Suomen Taideakatemian[69], jäseninä olivat Aaltonen, Blomstedt, Cawén, Järnefelt ja Anton Lindforss. Professorin arvonimen olivat saaneet tai saivat tarkasteltavana aikana Aaltonen (1940), Järnefelt (1912) ja Elias Muukka (1928). Vuoden 1945 jälkeen professorin arvon ovat saaneet lisäksi Alanko (1952), Axel Haartman (1947) ja jo mainittu Vionoja (1973).

Tarkasteltavana oleva aika ei ollut otollinen taiteilijaryhmittymille. Oman persoonallisen tyylin kehittäminen korostui taidearvosteluissa ja ilmeisesti myös taiteilijakunnan harrastamassa kanssakäymisessä. Muutamat taiteilijat olivat kuuluneet kuitenkin 1910-luvun taiteen uudistusliikkeenä pidettyyn Marraskuun ryhmään. Sen jäseniä olivat olleet Wäinö Aaltonen, Mikko Carlstedt, Alvar Cawén ja Anton Lindforss. Vuoden 1924 Marraskuun ryhmän näyttelyyn ottivat osaa myös Uuno Eskola, Einari Ilmoni ja Paavo Leinonen.[70] Myös William Lönnbergin on usein nähty kuuluvan lähelle ns Sallisen ryhmää. Septemin piiriin taiteilijoista olivat kuuluneet Uuno Alanko ja Yrjö Ollila. 1920-luvulla toimineessa Pro Natura -taiteilijaliittymän näyttelyihin osallistui mm Matti (Matias) Annala.

Osalla alttaritaulujen tekijöistä oli vankka asema taideinstituutiossa myös opetustoiminnan kautta. Berndt Lagerstam oli opettanut Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosisadan alkupuolella. Alanko toimi piirustuskoulun johtajana 1923-38 ja opetti ABC-piirustuskoulussa 1937-40. William Lönnberg antoi opetusta Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1935-41 ja hän opetti lisäksi Vapaassa Taidekoulussa 1935-37. Järnefelt opetti Helsingin yliopiston piirustuskoulussa vuoteen 1928 saakka ja Väinö Blomstedt hänen jälkeensä aina vuoteen 1939 asti. Turussa opetusta oli antanut Elias Muukka vuosisadan vaihteessa Suomen Taideyhdistyksen Turun piirustuskoulussa. Teodor Schalin opetti Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa koko tarkasteltavan ajan. Viipurin Taiteenystävien piirustuskoulussa toimi opettajana Eero Lehikoinen vuosina 1929-37. Taideteollisessa Keskuskoulussa opetusta antoivat Bruno Tuukkanen 1917-20, Yrjö Ollila vuosina 1929-32 ja Paavo Leinonen vuosina 1936-1940 sekä Germund Paaer vuodesta 1926 ja Väinö Hervo vuodesta 1932 lähtien koko tarkasteltavana olevan ajan.

Lisäksi piirustuksen opettajina oppikouluasteella toimivat Martta Helminen, Aina Håkansson, Berndt Lagerstam, Kaarlo Lamminheimo, Elias Muukka ja Teodor Schalin sekä T.G. Tuhkanen, joka oli myös julkaissut oppikirjan Piirustuksen opetuksesta (1908). Schalin puolestaan julkaisi 1938 taidehistorian oppikirjan Kuvaamataidetyylit yhdessä Salme Vehviläisen kanssa. Näillä taiteilijoilla voidaan katsoa olleen arvostusta etenkin omien paikkakuntalaistensa sosiaalisessa kanssakäymisessä.

---

69 Suomen Taideyhdistyksen vuosikokouksessa 1922 saatiin aikaan muutos yhdistyksen sääntöihin, jonka puitteissa yhdistyksen johtoon valittiin Suomen Taideakatemiaksi nimitetty luottamusneuvosto. Reitala kutsuu tapahtumaa häikäilemättömäksi vallankaappaukseksi. Reitala 1990, 226.

70 Marraskuun ryhmän näyttely oli avoinna Stenmanin taidesalongissa 16.2.-8.3.1924. Siihen ottivat osaa edellisten lisäksi mm. "ydinryhmä" T.K. Sallinen, Ilmari Aalto, Alvar Cawén, Ragnar Ekelund, Juho Mäkelä, Alex Matsson ja Eero Nelimarkka sekä Anton Lindforss. Marraskuunryhmä avaa. US 16.2.1924; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Taidenäyttelyjä. Marraskuun ryhmä. HeSa 17.2.1924.

Taiteilija-ammattikunnan kehityksestä Suomessa ei ole saatavissa vielä luotettavia tutkimuksia. Yleisen näkemyksen mukaan taiteilijoiden määrä on kasvanut kiihtyvällä vauhdilla tämän vuosisadan aikana. Taiteilijakunnan sosiaalisen pohjan muutoksesta kertovat myös käsitykset ns taiteilijaproletariaatista, mikä oli yleistä 1920- ja 1930-luvulla. Tästä syystä on aihetta tarkastella tilastollisesti hieman myös alttaritaulujen tekijöiden sosiaalisia lähtökohtia. Tekijöiden sosiaalisen taustan selvittäminen ei ole katsottu tämän tutkimuksen kannalta merkittäväksi kysymykseksi. Sen vuoksi tarkastelussa pitäydytään karkeaan kategoriointiin, eikä sen pohjalta tule tehdä pitkällisempiä johtopäätöksiä. Taidekoulutusta saaneiden taiteilijoiden sosiaalinen tausta on ollut selvitettävissä isän ammatin perusteella. Tiedot tätä varten on kerätty julkaistuista taitelijamatrikkeleista, Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilasmatrikkeleista ja Taideteollisen Keskuskoulun oppilasmatrikkeleista.[71]

Hankittujen tietojen pohjalta tekijät on jaettu ylempään ja alempaan sosiaaliryhmään. Ylempään sosiaaliryhmään katsottiin kuuluvaksi kirkollinen ja siviilivirkamies, upseeri, kauppias, tilallinen sekä taiteilija. Alempaan sosiaaliryhmään luettiin merimies, työläinen, käsityöläinen ja maanviljelijä. Näin jaettuna taitelijoiden joukko jakautui tasan molempiin ryhmiin. Ylempään sosiaaliryhmään luetuissa isän ammattina oli yleisimmin virkamies (13) ja kauppias (9). Vastaavasti alempaan sosiaaliryhmään luetuissa maanviljelijä (11) ja käsityöläinen (9). Virkamiesten suuri osuus johtuu osittain virkamiesnimikkeen varsin tulkinnanvaraisesta luonteesta. Ylempään virkamieskuntaan kuuluviksi voidaan lukea varmast kahdeksan taiteilijan isää. On lisäksi varsin kyseenalaista lukea taiteilijan ammatti ylempään luokkaan, sillä toinen taiteilijaperheen kasvatti oli Leo Pahlama, jonka isä oli pääkaupunkiseudun ulkopuolella työskennellyt ja varsin vaatimattomasti toimeen tullut Felix Frang. Luokittelua haittasi myös taiteilijoiden ikäjakauman suuruus ja siitä johtuva ammattinimikkeiden erilaisuus. Vertailuaineiston puuttuessa on mahdoton arvioida, edustaako saatu tulos lähellekään kaikkien vuosina 1918-1945 toimineiden taiteilijoiden kotitaustan sosiaalista jakautumaa. Tämäkin otos kuitenkin tukee näkemystä, jonka mukaan taiteilijan uralle lähteneiden sosiaalisen taustan hajonta oli suuri. Taiteilijan ammatti ei ollut ylemmän sosiaaliluokan eli ns sivistyneistön yksinoikeus.

Alttaritaulumaalauksen tietystä yhteiskunnallisesta arvostuksesta kertonee sekin, että tilastollinen keskiverto alttaritaulun tekijä oli tutkittavana aikana noin 45-vuotias mies. 1920-luvulla (1918-1929) tekijöiden keski-ikä jäi hieman alemmaksi kuin 1930-luvulla (1930-1945), jolloin keski-ikä lähenteli 46 vuotta. Naisten keski-ikä jäi hieman alemmas, 44 vuoteen, mutta heidän osuutensa alttaritaulujen tekijöistä oli vain 8.5 %. Suhde lienee samansuuntainen koko taiteilijakuntaan nähden, vaikka toisaalta määrän pienuuteen on saattanut vaikuttaa myös käsitykset monumentaalitaiteesta. On esimerkiksi voitu myös katsoa, ettei nainen kyennyt suorittamaan monumentaalista teosta. Tästä esimerkkinä seuraava. Keväällä 1929 Martta Helminen piti ateljeenäyttelyn, jossa hän esitteli mm Luumäen kirkkoon maalaamansa alttaritaulua. Sanomalehti Uuden Suomen

---

[71] Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun (Ateneum) oppilasmatrikkelit 1869-1967, KA MF VA Y 4088-4104; Taideteollisuus-Keskuskoulu, oppilasmatrikkelit 1875-1907, KA MF VA Y 4537-4567.

mukaan taiteilija oli onnistunut parhaiten maisemissa ja parissa sisäkuvassa, mutta:

> Isokokoinen alttaritaulu sitä vastoin on ollut rohkealle maalaajattarelle ylivoimainen tehtävä.[72]

Arvostelun alentuva sävy "rohkea maalaajatar" -teemoineen on hyvin selvä: naistaiteilija on tarttunut monumentaaliseen tehtävään ja - tottakai - epäonnistunut. Lieneekö arvostelun tulosta ollut, että Luumäen alttaritaulu jäi "rohkean maalaajattaren" viimeiseksi. Sitä ennen hän oli tosin onnistunut maalaamaan jo kolme alttaritaulua.[73]

Lienee osittain sattumaa, että nuorimmat alttaritaulujen tekijät löytyvät Keski-Pohjanmaan erämaaseurakunnista Lestijärveltä ja Ullavalta. Toisaalta köyhillä seurakunnilla ei ollut suuria varoja käytettävissä alttaritaulujen hankkimiseen, joten niiden oli turvauduttava paikkakunnan nuoriin lahjakkuuksiin. Lestijärven kirkon alttaritaulun maalasi 1935 Beata Ekelund 18-vuotiaana ja Ullavan kirkon alttaritaulun maalasi 1928, kuten on jo aikaisemmin todettu, Veikko Laine, joka oli tuolloin 19-vuotias. Molemmat "harrastelijat" ovat seuranneet työssään esikuvia. Ekelund käytti perimätiedon mukaan mallinaan postikorttia. Tutkimusten jälkeen esikuvaksi paljastui saksalaisen muotokuva- ja historiamaalari Gottlieb Biermannin (1824-1908) Kristuksen taivaaseenastumista esittävä maalaus, jonka tarkka kopio Ekelundin maalaama alttaritaulu on.[74] Laineella oli puolestaan käytettävänään kaksi Venny Soldan-Brofeltin tekemää luonnosta.[75] Tämänkaltaisten alttaritaulujen arvostuksesta kertoo Ullavan kirkon inventointikertomuksessa vuodelta 1931 ollut toteamus "[a]lttaritaulu on mitätön, paikkakuntalaisen maalaama".[76]

Miesmaalareista iäkkäin oli 71-vuotias Elias Muukka, joka maalasi 1924 Koijärven kirkon alttaritaulun. Naisista iäkkäin oli puolestaan Aina Håkansson, joka maalasi 62-vuotiaana 1939 Raution kirkon alttaritaulun esikuvanaan "ranskalainen postikortti".[77] Mikäli postikortti on ollut mallina, on se esittänyt Alfred U. Soordin maalausta Hyvä Paimen.[78] Maalaus siirrettiin vuoden 1968 uudistustöissä pois alttarilta ja sen tilalle siirrettiin Thomas Kiempen (1756-1808)

---

72 Martta Helmisen taidenäyttely. US 21.3.1929.

73 Pihtipudas 1925, Punkaharju 1927 ja Kangaslampi 1928.

74 Kuva teoksesta löytyi Saksasta. Bildarchiv Foto Marburg, Marburg Index. Teoksen tekovuosi ja sijoituspaikka jäivät ikävä kyllä edelleen pimentoon.

75 Veikko Vionoja. Taide 4/ 1963.

76 Inventointikertomus, Helmer Salmo 1931. MV:hist.top.ark.

77 Arvo Hillukkalan kirje 19.4.1988. MV:hist.top.ark.

78 Nykyisin teoksen kuva on löydettävissä mm lapsille suunnatusta kuvakirjasta Ensi askel Raamattuun. Taylor, K. 1989. Ensi askel Raamattuun. PerusSanoma OY. Kauniainen. Alkuteos The Bibel in Pictures for Little Children (1956). The Moody Bible Institute Chigago, U.S.A. Kyseinen kuva löytyy suomennetusta teoksesta sivulta 152.

maalaama pienikokoinen Ristiinnaulittu-maalaus vuodelta 1804, mutta jälleen vuonna 1988 Håkanssonin maalaus pääsi alttarille.[79]

Tilastojen pohjalta on löydettävissä myös yhteys tekijän syntymä- tai kotipaikkakunnan ja sen seurakunnan välillä, jonka kirkkoon alttaritaulu hankittiin. Tämä yhteys korostuu niiden tekijöiden kohdalla, jotka maalasivat vain yhden alttaritaulun, mutta on havaittavissa myös niitä enemmän tehneiden kohdallakin. Kotiseutuhengen innoittamana näytetään myös suositun maakunnan omia taiteilijoita. Esimerkiksi Karjala-lehdessä kehotettiin 1930-luvulla seurakuntia, joissa ei ollut alttaritaulua tai joissa oli "vain kopio", hankkimaan kunnon alttaritaulu "maakuntalaiselta mestarilta" Eino J. Härköseltä.[80]

Merkitystä on ollut myös alttaritaulun lahjoittajan toimipaikalla. Esimerkiksi Kivijärven kirkon alttaritaulun lahjoitti paikkakunnalta kotoisin ollut Jyväskylässä toiminut varatuomari Toivo Anjala, joka tilasi maalauksen Jyväskylässä asuneelta Carl Bengtsiltä.[81] Myös Raution kirkon alttaritaulun hankinta kokkolalaiselta Håkanssonilta liittyi siihen, että taulun lahjoittajiin kuului liikelaitoksia Kokkolassa.[82] Toisaalta myös läheisillä sukulaissuhteilla on ollut luonnollisesti merkitystä. Esimerkiksi Oulaisten kirkon korjaustyöt 1930-luvun alussa suunnitelleen arkkitehti Rafael Blomstedtin veli taidemaalari Väinö Blomstedt sai maalata kirkon uuden alttaritaulun.[83]

Arkkitehdin ja kuvataiteilijan yhteistyöllä oli muutenkin merkitystä. Esimerkiksi arkkitehti Kauno S. Kallio ja taide- ja koristemaalari Urho Lehtinen työskentelivät yhdessä useiden kirkkojen parissa. Heidän yhteistyönsä alkoi 1923-1924 Jämsän kirkon kunnostuksesta.[84] Seuraavana vuonna Kallio teki Kuopion tuomiokirkon korjaussuunnitelman ja Lehtinen teki samassa yhteydessä kirkkoon uuden alttaritaulun, joka sijoitettiin predellaan vanhan B.A. Godenhjelmin maalaaman alttaritaulun alapuolelle.[85] Kallio suunnitteli myös Pusulan kirkon korjaustyöt 1930-luvun alussa ja Urho Lehtinen teki 1933 - tosin voitettu-

---

79 Håkanssonin maalaama alttaritaulu poistettiin kirkon alttarilta kirkon korjaustöiden yhteydessä 1968. Kaksi vuosikymmentä myöhemmin alttaritaulu pääsi jälleen kirkon alttarille. Paikkakunnalla muodostui keskustelua "kopion" sopivuudesta alttaritauluksi ja myös Museoviraston asiantuntemukseen turvauduttiin. MV:hist.top.ark.

80 A.L. Hintikka. Pohjois-Karjalan kirkoissa. Karjalainen 20.10.1936.

81 Nim. V-ta. Kivijärven kirkon alttaritaulu vihitään tänään. Sisä-Suomi 24.5.1931; Nim. Sakeus. Kolme kumppanusta Kumpulassa. Suomen Kuvalehti 22/ 1931 (10.5.1931); Väinö Kolkkala. Kumpulassa Carl Bengtsiä tapaamassa. HS, viikkoliite 7.6.1931; ks myös Carl Bengts 1876-1934 [1980], 15.

82 1939 uuden alttaritauluhankkeen puuhamiehenä toimi silloinen kirkkoherra Kalevi Vihma. Paikkakuntalaisten muistelun mukaan tuolloin kokoontui myös ompeluseura kirkon koristamista varten. Raution alttaritaulu vaihdettu. Keskipohjanmaa 28.11.1988.

83 Myös Lapinlahden alttaritaulun hankinnan yhteydessä 1929 Väinö Blomstedtin nimi tuli esiin. Rafael Blomstedt, joka kuului Kristillisen Taideseuran kuvaamataiteiden jaostoon, sai jaoston valtuuttamana asiakseen tiedustella alustavasti Väinö Blomstedtilta halukkuutta alttaritaulun maalaamiseen. Kirjekonsepti kirjeestä Lapinlahden seurakunnalle. KA, KrTs, Saapuneet kirjeet.

84 Urho Lehtisen kirjeet rovasti J. Hovilaiselle 13.3.1924, 24.4.1924 ja 6.5.1924 sekä työsopimus kirkon koristemaalauksesta 26.5.1924. JäKA, III Cf 1. Lehtinen oli asunut 1917-1920 Jämsässä, josta hän oli muuttanut Jyväskylään 1920. Hirvi 1978, 18-25.

85 Ks esim. Riekki 1994.

aan järjestetyn kilpailun[86] - kirkon koristemaalaukset ja kaksi ns sivualttaritaulua Felix Frangin 1921 maalaaman alttaritaulun molemmin puolin. Edellisenä vuonna Lehtinen maalasi Kallion suunnittelemaan Pohjaslahden kirkkoon (1932) alttarifreskon.[87] Listaa voisi jatkaa pitkään, sillä Lehtinen teki koristemaalauksia Kallion suunnittelemiin ja rakentamiin kirkkoihin miltei säännöllisesti 1930-luvulla, ja yhteistyö jatkui aina 1950-luvulle saakka.

Toinen Kauno S. Kallion kanssa yhteistyössä toiminut taiteilija oli Paavo Leinonen. Leinonen työskenteli useissa kirkoissa yhdessä myös arkkitehti Armas Lindgrenin vävyn, koristemaalari Antti Salmenlinnan kanssa. Kallio ja Leinonen tekivät yhteistyötä mm seuraavissa kohteissa: Lapuan tuomiokirkko 1927, Vihdin kirkko 1928, Saarijärven kirkko 1930, Kärkölän kirkko 1930 ja Sääksmäen kirkko 1933. Salmenlinna ja Leinonen maalasivat yhdessä mm Säynätsalon kirkossa 1926, Vihdin kirkossa 1926 ja Oulun tuomiokirkossa 1930. Lisäksi he maalasivat yhdessä Kristillisen Taideseuran tilaamat siirrettävät alttaritaulut 1942.[88] Kaiken kaikkiaan piirit olivat tuohon aikaan sangen pienet ja suhdeverkoston riittävyys oli olennainen tekijä takamaan kohtuullisen toimeentulon taiteilijana. Suhdeverkoston selvittelyyn ei ole tämän tutkimuksen puitteissa voitu tarkemmin perehtyä. Sen merkitystä ei voida kuitenkaan aliarvioida.

Traditio ja sen muutos

Perinteisiä alttaritauluja tehtiin tarkasteltavana olevan ajanjakson aikana enemmän kuin uusia kirkkoja. Kuitenkin vain kolmasosa uusista alttaritauluista hankittiin uusiin kirkkoihin. Kirkkojen rakentaminen ei siis suoranaisesti korreloi alttaritaulujen määrän suhteen. Huomattavasti useammin uusi perinteinen alttaritaulu hankittiin vanhaan kirkkoon kirkon korjaus- tai kunnostustöiden yhteydessä.

Tavallisesti perinteinen alttaritaulu hankittiin maaseudun seurakuntien kirkkoihin. Tehdastaajaman kirkkoihin hankittiin myös usein alttaritaulu, mutta aiheiltaan ne poikkesivat muita useammin perinteestä. Kaupunkien kirkkoihin ei yleensä hankittu enää perinteistä alttaritaulua.

---

86 Kilpailu julistettiin Pusulan kirkkoherran viraston ilmoituksella 5.10.1932 ja se päättyi 1.12.1932. Luonnokset tuli toimittaa Kauno S. Kalliolle Helsinkiin osoitteella Temppelik. 17 A. (Taidemaalarit ja Koristetaiteilijat. US 5.10.1932.) Urho Lehtinen voitti kilpailun, jonka palkintolautakuntaan olivat kuuluneet kirkkoherra Aarnio, maanviljelijät Jussila ja Juankoski, Helsingin Sanomien taidearvostelija maisteri Edvard Richter sekä arkkitehdit Tauno Salervo ja Kauno S. Kallio. Kilpailussa toisen palkinnon sai Kaapo Virtanen ja kolmannen Erkki Kulovesi. (Tarinahetki taiteilija Urho Lehtisen kanssa. Keskisuomalainen 31.12.1932.) Ks myös Taidemaalari Urho Lehtinen. Keskisuomalainen 27.5.1933; Maalauksia Pusulan kirkkoon. US 16.6.1933.

87 Arkkitehti Kallio hyväksyi ensin Lehtisen luonnokset, jonka jälkeen ne menivät kirkon rakennustoimikunnan ja Pohjaslahden kirkkoneuvoston hyväksyttäviksi. Rakennustoimikunnan kokous 2.1.1932. PoKA, Rakennustoimikunnan pöytäkirjat 1928-1932; Pohjaslahden kirkkoneuvoston kokoukset 6.1.1932 ja 8.6.1932. PoKA, Pohjaslahden kirkonkokouksen valmisteluvaliokunnan pöytäkirjat 1928-1937; ks myös Mönkkönen 1988, 159-160; Kallio 1933, 138-139.

88 KA, KrTs, toimintakertomukset; Richter 1943, 160; Junttila 1994, 26-33, 48-49; JYTH, Alttaritaulutiedosto, Kirkollisen koristemaalauksen tiedosto.

Kirkkoarkkitehtuuri kehittyi merkittävästi. Esimerkiksi arkkitehtuurikilpailujen kautta alalle pääsi nuoria arkkitehteja uusine ideoineen. 1920-luvun alussa kirkkojen rakentamista hallitsivat Josef Stenbäck ja Ilmari Launis. 1930-luvulla alalla oli lukuisia arkkitehteja, joista suurin osa suunnitteli vain yhden toteutuneen kirkon vuosikymmenen aikana. Rakennusmestareiden suunnittelemia kirkkoja ei enää valmistunut. Arkkitehtuurin tyylikehitys näkyi myös kirkkoarkkitehtuurissa, vaikka perinteiset muodot hallitsivat kokonaiskuvaa.

Mikäli kirkkoon hankittiin alttarimaalaus, suosituin oli edelleen taulumaalaus. Lasi- ja seinämaalauksia tehtiin yhtä paljon, niitä oli kuitenkin alle 20 % aikakauden alttarimaalauksista. Alttarin lasimaalaukset olivat suosituimmillaan 1920-luvulla, kun taas seinämaalausten suosio ajoittuu 1930-luvulle. Myös vanhat eli ennen vuotta 1918 valmistuneet alttaritaulut kelpasivat vielä muutamien maaseudun uusien kirkkojen alttarille. Usein ne oli onnistuttu pelastamaan edellisen kirkon palosta. Alttarimaalauksen sijaan kirkon alttarille hankittiin joko yksinkertainen risti tai krusifiksi. Myös muutamia alttarikaappeja hankittiin.

Alttaritaulujen aiheina ristiinnaulittu ja Getsemane olivat suosituimmat, kuitenkin niitä oli vain kolmasosa kaikista alttaritauluista. Getsemanen suosio laski huomattavasti 1930-luvulle tultaessa. Samanaikaisesti ristiinnaulitun suosio vahvistui hieman entisestään. Aihevaihtelu oli kuitenkin huomattava koko tarkasteltavana olleen jakson ajan. Perinteisistä aiheista vain ehtoollisen suosio oli hyvin vähäistä. Suoranaisia kopioita tehtiin 1920-luvulla kahdeksan, joista suosituimpina olivat juuri saksalaisen Heinrich Hofmannin Getsemane-aiheet. 1930-luvulla suoranaisia kopioita oli enää vain kaksi alttaritaulua. Perinteisistä aiheista poikkesivat eniten aikalaisaikaan sijoitetut kuvaukset, joissa tyypillisesti Kristus ilmestyi suomalaiselle ihmiselle tai ihmisille suomalainen, paikallinen maisema taustanaan.

Alttaritaulujen tekijät olivat yleensä taidekoulutuksen saaneita keski-ikää lähestyviä miespuolisia taidemaalareita. Sosiaaliselta taustalataan he olivat yleensä lähtöisin virkamies-, maanviljelijä-, kauppias- tai käsityöläiskodeista. Alttaritaulujen maalaaminen ei ollut enää 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alun tapaan muutaman alalle vihkiytyneen hallussa. Suurin osa alttaritaulujen tekijöistä maalasi vain yhden tai kaksi alttaritaulua elämänsä aikana.

Tämän pääluvun on tarkoitus toimia kvantitatiivisena analyysinä kohdeajan alttaritaulutraditioon. Seuraavissa luvuissa lähestytään alttaritaulutraditiota tarkastelemalla kirkkotaiteen käytäntöjä instituutioiden ylätasolla ja analysoimalla instituutioiden piirissä tuotettuja diskursseja. Tulevassa tarkastelussa ei suoranaisesti vertailla tämän luvun ja diskurssianalyysin tuloksia. Kvantitatiivisen analyysin on kuitenkin tarkoitus osoittaa, kuinka etäällä lopultakin tuotetut diskurssit olivat kirkkotaiteen käytännöstä seurakunnissa. Yhdelläkään aikakauden kirkkotaidevaikuttajalla ei näytä olleen täsmällistä käsitystä, mitä kirkkotaiteen tekeminen kvantitatiivisesti juuri tuolloin oli. Tämä ei kuitenkaan rajoittanut heidän pyrkimyksiään ohjata kirkkotaiteen kehitystä omista lähtökohdistaan käsin. Tulevissa luvuissa esille nostetut yksittäiset tapaukset ovat esimerkkejä keskeisimpien diskurssien ja käytäntöjen kohtaamisesta. Niitä ei siis ole nostettu esimerkeiksi kvantitatiivisen aineiston tilastollisen edustavuuden kannalta.

KIRKKOTAIDE POLTTOPISTEESSÄ

Nykyinen kirkkotaideaktiivisuus vertailupohjana

Kirkkoarkkitehtuuri on suomalaisen kirkkotaiteen tutkituin alue. Sillä on nähty olevan erityistä kansallista kulttuuriarvoa. Kirkollinen rakennustaide on ollut myös edustetusti esillä kirkkomatrikkelisarjoissa.[1] Taidehistoriallinen tutkimus ei ole yleensä kiinnittänyt suurta huomiota rakennustaiteen lisäksi luterilaisten kirkkojen muuhun kirkkotaiteeseen, alttaritauluihin, taulumaalauksiin tai koristemaalauksiin. Aineisto tutkimusta varten on ollut hankalasti kerättävissä, sillä se sijaitsee pääosaltaan eri puolilla maamme seurakunnissa. Vasta viimeisten kahden vuosikymmenen aikana on tähän taideinstituution reuna-alueen ilmiöön kiinnitetty lisääntyvää huomiota. 1980-luvulla Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksessa alkanut kirkkotaiteen tutkimusprojekti on tuottanut jo tähän mennessä kootusti tilastollista aineistoa ja tutkimustietoa koko maan kirkkotaiteesta.[2] Paikallisesti Kuopion taidemuseo - aluetaidemuseo on inventoinut Kuopion läänin kirkkotaidetta 1980-luvun puolivälistä saakka.[3]

Myös kirkon taholla on kirkkotaiteeseen kiinnitetty yhä enemmän huomiota. Edellä mainittu Kuopion taidemuseon inventointityön osasyynä oli teologian tohtori Matti Komulaisen väitöskirjatyö, jota varten aktualisoitui korkeatasoisen kuvamateriaalin hankkiminen alueen kirkkotaiteesta.[4] Käytännöllisen teologian ja systemaattisen teologian kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan on virinnyt pitkälle liturgianuudistuksen tarpeista. Kuvataiteellekin on haluttu löytää vahvempi rooli kirkollisessa käytännössä laajemmin ja erityisesti jumalan-

---

1 Colliander 1910; Suomen kirkot ja kirkkotaide 2.

2 Ks myös Hanka 1988, 127-129.

3 Ks Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa. Marjanna Huttunen (toim.) Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo ja Kuopion taidemuseo. Kuopio 1994. 127 s.

4 Komulainen, M. 1986. Pohjois-Savon vanhat kirkkomaalaukset. Kuopion vanhan emäseurakunnan alueen kirkkomaalaukset 1721-1809. Kuopio.

palvelusuudistuksessa. Sanan ja sakramenttien kirkossa kuvalle on löytynyt tilaa näkyvänä sanana.[5]

Kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan on poikinut myös kirkkotaiteen näyttelyitä. Ars Sacra Fennica - Aikamme taide kirkossa -näyttely vuonna 1987 toi esille uusinta arkkitehtuuria ja kuvataidetta kirkoissa.[6] Kirkon vuonna 1990-1991 järjestämä kiertonäyttely "Vesi" pyrki selkeyttämään ja vahvistamaan kuvataiteen asemaa kirkossamme.[7] Kirkollista kuvataideperinnettä on esitelty Kuopion luterilaisten kirkkoperinteen päivien yhteydessä Kuopion taidemuseossa.[8]

Vastaavaa kiinnostusta kirkkotaidetta kohtaan saa etsiä Suomen itsenäistymisen ensimmäisiltä vuosikymmeniltä. Jouko Martikaisen mukaan teologikuntamme ei ole Kristillisen Taideseuran aktivistien jälkeen tiettävästi käsitellyt kirkkotaiteen kysymystä.[9] Onkin syytä aluksi tarkastella, miten kyseinen kiinnostus ilmeni tutkimuksen kohdeaikana. Yhden näkökulman asiaan tarjoaa tutustuminen ajan kirkkotaidetta muodossa tai toisessa esitelleeseen näyttelytarjontaan.

Kirkkotaidenäyttelyt 1920-luvulla

Kristillinen Taideseura järjesti Kristillisten Taidepäivien yhteydessä kirkollisten paramenttien näyttelyitä, joissa saattoi olla esillä myös kirkkotaidetta. Näyttelyiden painopiste oli usein kuitenkin seurakuntien käytännön tarpeiden palvelemisessa. Ne toimivat käytännössä alalla toimivien yrittäjien tuote-esittelytilaisuuksina.[10] Suunta oli yleisemminkin sama kirkon piirissä järjestetyissä näyttelyissä. Esimerkiksi Suomen kirkon viidensien kirkkopäivien yhteydessä Kuopiossa 11.-14.1.1926 pidettiin Kristillisen Taideseuran toimesta kirkkotaidenäyttely, jossa esiteltiin etupäässä kirkollisia esineitä (paramentteja).[11] Toisaalta esimerkiksi Jyväskylässä maaliskuussa 1926 järjestettyjen Kristillisten taidepäivien yhteydessä oli esillä tavanomainen taidenäyttely, jossa oli keskisuomalaisten taiteilijoiden

---

5 Ks esim. Cantell, Paavilainen, Raatikainen 1993.

6 Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa. M. Vallisaari (toim.) Helsinki 1987. Ks erityisesti Poutasuo 1987, 5.

7 Vesi. M. Paavilainen (toim.) Portugali, 1990. Ks erityisesti Sarantola & Paavilainen 1990, 5.

8 Näyttely Pohjois-Savon vanhat kirkkomaalaukset Kuopion taidemuseossa 10.10.-9.11.1986 järjestäjänä Kuopion taidemuseo ja Kuopion I luterilaisen kirkkoperinteen päivät. Näyttely 1800-luvun kirkkomaalaukset Kuopion läänissä Kuopion taidemuseossa 6.10.-26.11.1989 järjestäjänä Kuopion taidemuseo ja Kuopion II luterilaisen kirkkoperinteen päivät.

9 Martikainen 1987, 23. Martikainen näyttää olevan oikeassa, kirkkotaiteen kysymyksen ympärille ei ole muodostunut laajempaa teologista keskustelua nykyistä tilannetta aikaisemmin.

10 Jo vuonna 1921 Helsingin Kristillisten taidepäivien yhteydessä Suomen Käsityön ystävät järjestivät pienimuotoisen näyttelyn, jossa esiteltiin kirkollisia käsitöitä. Priha 1991, 62, 67-69.

11 Aloitteen näyttelyn järjestämiseksi oli tehnyt pastori Eino Sormunen. Sormunen 1926b; KA, KrTs, Toimintakertomukset.

teoksia. Mukana oli teoksia Hannes Auterelta, Carl Bengtsiltä, Jonas Heiskalta ja Urho Lehtiseltä sekä Juuso Putrolta. Näyttelyssä ei ollut esillä varsinaista kirkkotaidetta Urho Lehtisen Kuopion tuomiokirkkoon tekemää predellataulua lukuun ottamatta.[12]

Myös kirkon piirin ulkopuolella järjestettiin kirkkotaidenäyttelyitä. Tavallaan tällaiseksi voidaan katsoa jo lokakuussa 1918 Stenmanin taidesalongissa pidettyä taidenäyttelyä, jossa oli esillä Etelä-Suomen keskiaikaisten kirkkojen kalkkimaalausten mukaan tehtyjä vesivärijäljennöksiä. Näyttelyn olivat järjestäneet koristetaiteilijoina paremmin tunnetut Hannes Malin (myöh. Malisto) ja Kyllikki Wartiovaara-Malin (Malisto) yhdessä Muinaistieteellisen toimiston konservaattori Oskari Niemen kanssa. Näyttely oli kaupallinen myyntinäyttely, joka oli kuitenkin Onni Okkosen mukaan omiaan elvyttämään "yleisön harrastusta kulttuurihistoriamme puoleen".[13] Malin ja Niemi olivat järjestäneet vastaavia näyttelyitä vuodesta 1915 lähtien.[14]

Ensimmäinen aloite varsinaisesta kirkkonäyttelystä tuli myös taiteilijoiden taholta vuonna 1925. Tällöin kuvanveistäjä Ville Vallgrenin ideoima näyttely toteutettiin Strindbergin taidesalonkiin, jossa se avattiin 31.10.1925. Näyttelyn tarkoituksena oli lähentää taiteilijakuntaa ja kirkkoa, ja ennen kaikkea esitellä - ainakin joidenkin - taiteilijoiden valmiutta ja mahdollisuuksia tällä taiteen alueella. Aloitteen tietystä vakavuudesta kertoo sekin, että näyttelyn yhteydessä oli esillä lista, jolla kerättiin jäseniä suunniteltuun kirkkotaideyhdistykseen. Näyttely oli koottu lyhyessä ajassa ja näyttelyn sisältö oli ilmeisesti pitkälti Vallgrenin näkemysten mukaista. Esimerkiksi näyttelyyn osallistujat olivat hänen valitsemiaan.[15]

Näyttely oli varsin laaja käsittäen arkkitehtuuria, taidekäsitöitä, taideteollisia esineitä, tauluja, veistoksia ja lasimaalausluonnoksia. Taidesalongin eteishuoneessa oli esillä Armas Lindgrenin, Lars Sonckin ja Josef Stenbäckin kirkkopiirustuksia. Isossa näyttelyhuoneessa oli Emil Halosen leppäpuinen Kristusveistos ja kaksi marmoriveistosta, Johann Fridellin neljän evankelistan kipsireliefit sekä Uuno Alangon maalaukset "Madonna" ja "Hollolan kirkko", Armas Lindgrenin "kaunis kirkon sisusta" (maalaus?), Väinö Hämäläisen "raamatullisia vesivärikuvia", Herman Grönbärjin "koristeellisia esityksiä", Aino Allin "Rukous" ja Hanna Frosterus-Segerstrålen "alttaritaulukuvia" sekä Lennart Segerstrålen lasimaalausluonnoksia.

Suuren näyttelyhuoneen toinen puoli oli holvikaaren avulla erotettu muusta näyttelytilasta ikään kuin kappelin sisustaksi, jossa oli mm alttari.

[12] Nimimerkki R. Kristillisten taidepäivien näyttely. Sisä-Suomi 13.3.1926. Ks myös Jyväskylän kristilliset taidepäivät. US 18.3.1926. Ilmeisesti myös Urho Lehtisen Kuopion tuomiokirkkoon maalaamat kaksi lehterikaiteen maalausta olivat esillä Jyväskylän näyttelyssä. Ks Riekki 1994, 111 (viite 18).

[13] Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen]: Vanhan taiteemme jäljennöksiä. US 31.10.1918. Osaa ko kuvista on käytetty Amos Andersonin kustantamassa julkaisussa Suomen keskiaikaista kirkkotaidetta. Helsinki: Otava, 1921.

[14] Hanka 1995, 23.

[15] Utställningen av kyrkokonst inviges i dag. Hbl 31.10.1925; Antero Rinne. Helsingin taidenäyttelyitä. Ville Vallgren ja kirkkotaidenäyttely. Uusi Aura 29.11.1925. - Ennen Strindbergin näyttelyä Kristillisten taidepäivien yhteydessä oli järjestetty kirkollisten esineiden näyttelyitä Helsingissä 1921, Viipurissa 1922 ja Tampereella 1923. Kauneuden lähteille, 115-116.

Alttariliinan oli tehnyt Lina Palmgren. Alttarin yläpuolella oli Vallgrenin "Ateneumista tunnettu Kristuskuva". Lisäksi kappelin koristuksiin kuului Vallgreniltä mm ehtoollismaljakko, madonnareliefejä, hautauurnia ja "Pietà"-veistos. Lisäksi näyttelyssä oli Viktor Malmbergin ja Gregori Tigerstedtin veistoksia sekä Eva Anttilan kudontatöitä. Taito Oy esitteli näyttelyssä taideteollisia esineitä kuten lampetteja.[16]

Kirkkotaidenäyttelyjen saralla ei tämän jälkeen tapahtunut suurempia ennen vuotta 1928. Kristillisiä taidepäiviä pidettiin Turussa 1927 ja Sortavalassa 1928, lisäksi kirkkopäivien yhteydessä oli taideteollisuusnäyttely Porissa 1928.[17] Muutamia taiteilijoiden omasta aloitteesta syntyneitä kirkkotaiteeseen liittyviä näyttelyitä toki järjestettiin. Eero Järnefeltin Raahen kirkkoon tekemä alttaritaulu esiteltiin yleisölle Säätytalossa pidetyssä näyttelyssä syyskuussa 1926.[18] Samassa kuussa alttaritaulun luonnokset olivat esillä Järnefeltin näyttelyssä Gallerie Hörhammerissa.[19] Lokakuussa Urho Lehtinen esitteli puolestaan Jyväskylässä Kuopion tuomiokirkkon alttaritaulun luonnosta. Sama teos oli esillä myös Strindbergin taidesalongissa tammikuussa 1927.[20] Maaliskuussa 1927 Stenmanin Taidesalongissa oli esillä Martta Helmisen maalaama Punkalaitumen kirkon alttaritaulu.[21] Seuraavan kerran kirkkotaidetta oli esillä joulukuussa 1927 Lennart Segerstrålen näyttelyssä Säätytalossa, jossa oli esillä taiteilijan Koiviston kirkkoon suunnittelemat suuret lasimaalaukset.[22]

---

16 Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Kirkkotaidenäyttely. HeSa 1.11.1925; Utställningen av kyrkokonst. Hbl 21.10.1925; [Ludvig Wennervirta]. Uskonnollinen taide elpymässäkö? Iltalehti 11.11.1925; Nimimerkki S. [Sigrid Schauman]. Konsten och kyrkan. Apropå utställningen i Salon Strindberg. SvPr 21.11.1925; Nimimerkki S.T-lt. [Signe Tandefelt]. Kyrkokonst. Hbl 22.22.1925; Antero Rinne. Helsingin taidenäyttelyitä. Ville Vallgren ja kirkkotaidenäyttely. Uusi Aura 29.11.1925.

17 Kauneuden lähteille, 115-116.

18 Prof. Järnefelts stora altartavla för Brahestad. Hbl 16.9.1926; Raahen alttaritaulu, HeSa 17.9.1926; (alttaritaulun kuva ja kuvateksti) HeSa 18.9.1926; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Eero Järnefeltin uusi alttaritaulu, HeSa 19.9.1926; Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen]. Prof. Järnefelt - Ester Helenius - Väinö Aaltonen, US 19.9.1926; Nimimerkki S.T-lt [Signe Tandefelt]. Eero Järnefelts altartavla. Hbl 21.9.1926.

19 Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Prof. Eero Järnefeltin näyttely Galerie Hörhammerissa, HeSa 26.9.1926; Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen]. Prof. Eero Järnefeltin luonnosten näyttely, US 28.9.1926; Miten monumentaalinen maalaus syntyy. US Sunnuntailiite 9/1926.

20 Nimimerkki R. Urho Lehtisen näyttely. Sisä-Suomi 12.10.1926. Urho Lehtisen teoksia oli esillä yhteisnäyttelyssä, johonka osallistuivat teoksillaan Kalle Löytänä, Gustaf Nyholm ja Gr. Tigerstedt. Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Maalauksia ja veistoksia Strindbergin taidesalongissa. HeSa 16.1.1927; Nimimerkki O. [Onni Okkonen]. Taidenäyttelyjä. US 16.1.1927; Nimimerkki A.L. [Aune Lindström]. Urho Lehtisen, Kalle Löytänän, Gustaf Nyholmin ja Gr. Tigerstedtin yhteisnäyttely Strindbergillä. Iltalehti 17.1.1927.

21 Nimimerkki -n., Martta Helmisen maalaama alttaritaulu. Aamulehti 5.3.1927; Martta Helmisen alttaritaulu. Tampereen Sanomat 6.3.1927; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Martta Helminen: Punkasalmen [po Punkaharjun] alttaritaulu. HeSa 17.3.1927.

22 Lennart Segerstålen lasimaalausnäyttely. HeSa 23.12.1927.

"Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely" vuonna 1928

Aloite Strindbergin taidesalongissa pidetylle kirkkotaidenäyttelylle oli tullut taiteilijakunnan taholta. Myös Kristillisen Taideseuran taholla oli keväällä 1926 virinnyt jo laajempi hanke kirkkotaiteen esittelemiseksi näyttelyn avulla. Helmikuussa 1926 Eino Sormunen toi esille Uuden Suomen haastattelussa seuran aloitteena syntyneen ajatuksen järjestää "retrospektiivinen kirkkotaidenäyttely". Aloite näyttelystä oli virinnyt Kuopion kirkkopäivien yhteydessä. Tuolloin järjestetty näyttely oli osoittanut asian tarpeelliseksi, kuten Sormunen asiaa perusteli. Hänen näkemyksensä mukaan kirkollisen taiteen kehitykselle oli luotava tulevat suuntaviivat, pohja, jolle voisi luoda uutta. Kirkkotaideinnostus oli hänen näkemystensä mukaan vaarassa ajautua väärille urille, sillä "taiteilijatahot" olivat nousseet perinteitä kunnioittavaa suunnittelua vastaan.[23]

Kristillisen Taideseuran toimesta näyttelyn järjestämiseksi kutsuttiin huhtikuussa 1926 koolle suunnittelukokous, johon oli kutsuttu eri organisaatioita, joilla uskottiin olevan asiaan kiinnostusta. Kokoukseen ottivat osaa Teknillisestä korkeakoulusta Carolus Lindberg ja Armas Lindgren, Muinaistieteellisestä toimikunnasta Appelgren-Kivalo ja C.A. Nordman, joka edusti myös Muinaismuistoyhdistystä. Suomen Museoiden liitosta mukana olivat A.W. Rancken ja Roos, Suomen Taiteilijaseurasta Ludvig Wennervirta ja Uuno Alanko, Taideteollisesta yhdistyksestä Bertel Jung, Arkkitehtiliitosta Kauno S. Kallio sekä Armas Lindgren, joka edusti myös Teknillistä korkeakoulua. Ornamon edustajana olivat Rafael Blomstedt ja Arttu Brummer-Korvenkontio, Kirkkohistoriallisen Seuran edustajina toimivat Jaakko Gummerus ja Martti Ruuth, Suomen Kirkon Seurakuntatyön Keskusliittoa edusti Gummeruksen lisäksi Aleksi Lehtonen. Ruotsalaisen seurakuntatyön keskusliittoa edusti Byman ja Kristillistä Taideseuraa edustivat J.H. Tunkelo ja Eino Sormunen. Kutsutuista ainoastaan Historiallinen Seura ei ollut lähettänyt kokoukseen edustajaa.[24]

Näyttelyn järjestämisen tärkeyttä perusteltiin sillä, että seurakunnista puuttuu tietoa kirkkotaiteesta; näyttelyn tuli valistaa seurakuntia kirkkotaidekysymyksessä.

> Se [näyttely] tulisi ennen kaikkea selvittämään sitä epäselvyyttä, joka on havaittavissa kirkollisten esineiden suunnittelussa, valmistuksessa ja koko tämän alan tuntemisessa, sekä ennen kaikkea tutustumista vanhaan, historialliseen ja taiteellisesti arvokkaaseen kirkkotaiteeseemme.[25]

Myös taiteilijoita haluttiin lähestyä. Oletettiin nimittäin, että kirkkotaide tulisi kiinnostuksen sitä kohtaan lisääntyessä tarjoamaan tulevaisuudessa monumentaalisia työtehtäviä. Kirkkotaiteen kansalliseen perintöön vedoten toivottiin, että näyttely esittelisi suomalaisen kirkkotaiteen rikasta perintöä ja toisi näin esille herätteitä, jotka antaisivat "terveitä suuntaviivoja" nyt virinneelle uudelle kirkko-

---

23 Kirkollisen elämän elpyminen on johtanut hedelmöittävään kirkkotaiteen harrastukseen. Kristillinen Taideseura ajaa kirkon piirissä kirkkotaiteen asiaa. US 28.2.1926; Sormunen 1926b, 38-44. Ks myös Priha 1991, 68-69.

24 Historiallinen kirkkotaidenäyttely aikaansaataneen piakkoin. US 21.4.1926.

25 Sitaatti toimintakertomuksesta vuodelta 1926. KA, KrTs, Toimintakertomukset.

taiteelle. Näyttelyn uskottiin, ainakin kutsujan taholla, vaikuttavan jalostavasti sekä luovaan taiteeseen että taiteesta nauttivaan yleisöön.[26]

Laajasta kannatuksesta huolimatta jo ensimmäisessä kokouksessa oli tullut erimielisyyttä siitä, oliko tarkoitus järjestää historiallinen näyttely vai ajankohtaista kirkkotaidetta esittelevä näyttely. Tätä ongelmaa ja monta muuta käytännön kysymystä ratkomaan valittiin näyttelytoimikunta, johon valittiin Alanko, Appelgren-Kivalo, Blomstedt, Lehtonen, Lindberg, Lindgren, Nordman, Roos ja Ruuth sekä toimikunnan itseoikeutettuna sihteerinä Sormunen. Näyttelyn ajankohta jäi vielä avoimeksi, mutta sen oletettiin järjestyvän jo vuoden 1927 aikana.[27]

Sormusen mukaan oli tärkeää, että näyttely antaisi kokonaiskuvan kirkkotaiteen kehityksestä "erittäinkin niistä piirteistä, joitten voi katsoa kotiutuneen oloihimme ja vastaavan hengellisen elämämme omalaatuisuutta". Näkemysero, joka oli noussut esille järjestäjien ensimmäisessä kokoontumisessa keväällä, keskustelutti toimikuntaa vielä pitkään. Kokoonkutsujan samoin kuin muidenkin neuvottelukokouksessa edustettujen kirkollisten järjestöjen taholla pidettiin välttämättömänä, että näyttelyssä esiteltäisiin sekä nykytaidetta että historiallista aineistoa. Vain silloin näyttelyn katsottiin tyydyttävän niitä vaatimuksia, joita kirkon oli silloisissa oloissa tällaiselle näyttelylle asetettava.[28] Kokoonkutsujien intressinä oli siis ennen muuta ohjata kirkkotaiteen kehitystä tulevaisuudessa oikeaan suuntaan.

Monet käytännön kysymykset, kuten näyttelyn tilakysymys ja taloudellinen puoli, olivat pitkään avoimet. Alustavasti näyttelypaikaksi oli suunniteltu Kansallismuseoa, jonka "keskiaikaiseen kirkkoon ja eteishalliin" tulisi näyttelyn historiallinen osasto ja "kansatieteelliseen halliin" nykyaikainen osasto.[29] Hanke suuren kirkkotaidenäyttelyn aikaansaamiseksi eteni muutoinkin verkalleen. Huhtikuun lopulla 1927 antamassaan haastattelussa Sormunen kertoi, että hanketta oli lykätty, kun uuden taidehallin eli Helsingin Taidehallin saaminen oli varmistunut, sillä osa näyttelystä järjestettäisiin uusissa tiloissa. Sormunen piti näyttelyn siirtämistä vain hyvänä asiana, sillä sen rahoitus oli vieläkin osittain avoin. Viivästyksen hyvänä puolena hän piti myös sitä, että näyttelyn suunnitteluun voitiin paneutua kiireettä.[30]

Heinäkuun lopulla 1927 Iltalehdessä olleiden tietojen mukaan näyttelyn rahoitus oli edelleen avoin. Valtioneuvostolta oli anottu lisävaroja otettavaksi ylimääräiseen menoarvioon, myös Kordelinin säätiön puoleen oli käännytty. Tämän lisäksi suunniteltiin takausjärjestelmää, jossa takaajat sitoutuisivat maksamaan sen osan näyttelyn kustannuksista, jota tuloilla ei voitaisi kattaa. Mainittu menetelmä on tällaisissa tapauksissa varsin yleiseen ulkomailla

---

26 Historiallinen kirkkotaidenäyttely aikaansaataneen piakkoin. US 21.4.1926.

27 Historiallinen kirkkotaidenäyttely aikaansaataneen piakkoin. US 21.4.1926. Näyttely oli tarkoitus järjestää syksyllä 1927 Kansallismuseoon. Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdin valmiit. US 22.10.1926.

28 Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdin valmiit. US 22.10.1926.

29 Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdin valmiit. US 22.10.1926.

30 Kirkkotaidenäyttelyä lykätty kunnes uusi taidehalli valmistuu. US 30.4.1927.

käytännössä, arvioitiin lehdessä. Näyttelyn kaksiosaisuus oli varmistunut. Historiallinen osasto tulisi esille Kansallismuseoon ja "uudenaikaista kirkkotaidetta" esittelevä osasto valmistuvaan Taidehalliin.[31]

Näyttelyn järjestäjät pitivät välttämättömänä, että hanke saataisiin toteutetuksi vuoden 1928 aikana, koska samat järjestäjätahot olivat ottamassa osaa Turun tuomiokirkon 700-vuotisjuhlan valmisteluihin seuraavana vuonna. Suunnitteilla oli jo uusi kirkkotaidenäyttelyjen sarja. Turun tuomiokirkon korjaustöiden valmistuttua oli tarkoitus aloittaa Viipurin tuomiokirkon korjaustyöt, jonka päätteeksi pidettäisiin kirkkotaiteen näyttely.

> Näin toimeenpantujen kirkkotaidenäyttelyjen sarja tulee käsittämään kaiken maamme kirkkotaideainehiston. Viipurin näyttely on suunniteltu valaisemaan bysanttilaista ja Hansaliikkeen vaikutusta kirkkotaiteeseen. [...] Turun juhla korostaa puolestaan sitä merkitystä, mitä tuomiokirkolla varsinkin keskiaikana oli keskeisessä asemassaan "maan äitinä".[32]

Tämän jälkeen "Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely" oli esillä lehdistössä usein.[33] Näyttelyn ajankohta varmistui maaliskuussa ja alustava aikataulu avajaisia myöten julkaistiin kesäkuussa. Näyttely avattiin 15.9.1928. Kristillisen Taideseuran suuri aloite oli saatu valmiiksi. Näyttely toteutui suunnitelmien mukaan laajana ja moniosaisena. Historiallinen osasto oli Kansallismuseossa, jossa näyttelyn avajaiset järjestettiin. Teknillinen Korkeakoulu oli sijoittanut kirkkojen piirustuksia samoihin tiloihin. Uudempi osa näyttelystä oli vasta valmistuneessa Taidehallissa. Vanhemman kirkkotaiteen osaston järjestelyistä oli vastannut toht. K.K. Meinander apunaan arkkitehti A.V. Rancken ja maisteri Ludvig Wennervirta. Uudemman kirkkotaiteen osaston järjestelyistä oli vastannut toimikunta, johon kuuluivat prof. Carolus Lindberg, maisteri Ludvig Wennervirta, arkkitehti Rafael Blomstedt, toht. Bertel Hintze, kouluneuvos J.H. Tunkelo ja pastori Eino Sormunen.[34]

Bruno Tuukkanen oli suunnitellut näyttelyn julisteen. Näyttelyjulkaisu oli tehty lähinnä hakemistoksi seurakunnille niiden tarvitessa uusia kirkollisia esineitä. Kuvataiteiden osaston taideteoksista lehdistössä nostettiin esille Hanna Frosterus-Såltinin "Armeliaisuus", Lennart Segerstrålen Turun tuomiokirkon

---

31 Sarja kirkkotaidettamme valaisevia näyttelyitä. Iltalehti 27.7.1927.

32 Sarja kirkkotaidettamme valaisevia näyttelyitä. Iltalehti 27.7.1927. Lindgren laati Viipurin kirkon rakennussuunnitelmat 1926. Työt aloitettiin kesällä 1928 ja saatiin pääosin valmiiksi jo heinäkuussa 1929. Uudistustyöt koskivat kuoriosaa, alttarilaitetta sekä sisämaalausta ja uusien urkujen julkisivua. Wäinö Aaltoselta oli tilattu kirkkoa varten useampia veistoksia: alttarilaitteeseen kuuluneet kerubi-korkokuvat, uusitun saarnatuolin apostoliveistokset sekä Lutheria ja Agricolaa esittävät veistokset, jotka eivät olleet vielä valmiina maaliskuussa 1930. Kirkon Ilmestyskirjaan pohjautuneet kattomaalaukset olivat Lauri Välkkeen käsialaa. Viipurin tuomiokirkko uusittuna. HeSa 16.3.1930; Ks myös Knapas 1988, 140.

33 Esim. sanomalehti Uudessa Suomessa 21.1.1928, 2.3.1928, 17.6.1928, 4.8.1928, 13.9.1928, 15.9.1928.

34 Suomen ensimmäinen kirkkotaidenäyttely. US 4.8.1928; Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. US 17.6.1928. Ks myös Martikainen 1990, 127.

lasimaalausluonnokset ja Karin Slotten mosaiikkityö sekä Antti Salmenlinnan akvarellikopiot Italian kirkollisista freskoista.[35]

Näyttely ei täysin tyydyttänyt sen valmisteluista sihteerinä vastannutta Sormusta. Hän piti Taidehallissa esillä olevaa uutta kirkkotaidetta esittelevää osastoa puutteellisena. Arkkitehtuuria esittelevä osuus oli hänen mielestään varsin onnistunut, mutta kuvaamataiteen osasto näyttelyn heikoin. Sormunen jopa epäili luovan kyvyn puutetta tällä taiteen alueella. Lausunnosta kehkeytyi pientä polemiikkiakin Sormusen ja Helsingin Sanomien taidearvostelijan Edvard Richterin välille. Mutta siitä enemmän tuonnempana.[36] Näyttely päättyi 3.10.1928.

Kirkkotaidenäyttelyt 1930-luvulla

"Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely" muodostui monella tavalla vedenjakajaksi kirkkotaiteen alueella. Sen jälkeen ei enää päästy yhtä näyttäviin ja yhtä laajalta pohjalta syntyneisiin kirkkotaiteen esittelyihin. Suunniteltu sarja näyttävistä kirkkotaidenäyttelyistä raukesi ja ensimmäinen jäi myös viimeiseksi yleiseksi kirkkotaidenäyttelyksi.

Kristilliset taidepäivät näyttelyineen jatkoivat koko 1930-luvun; 1939 järjestettiin seitsemännet kirkkotaidenäyttelyt taidepäivien yhteydessä Helsingissä Kristillisen Taideseuran juhliessa 20 toimintavuottaan. Lehdistössä taidepäivien yhteydessä järjestetyt näyttelyt harvoin läpäisivät uutiskynnyksen, vaikka itse taidepäivien ohjelmasta tiedotettiinkin. Varsin merkittävä oli Oulussa Seurahuonetalossa 7.-16.1.1934 järjestetty kirkkotaidenäyttely, jossa oli teoksia mm Alvar Cawénilta, Yrjö Ollilalta, Väinö Hämäläiseltä, Urho Lehtiseltä, Ilmari Wirkkalalta ja Aukusti Koivistolta. Samana vuonna Strindbergin taidesalonki oli tehnyt Kristilliselle Taideseuralle ehdotuksen kirkkotaidenäyttelystä tai uskonnollisen taiteen näyttelystä. Piispa Aleksi Lehtonen oli puolestaan ehdottanut pysyvää kirkollisten esineiden näyttelyä Helsinkiin Tukholman mallin mukaan, mutta hanke oli kaatunut varojen puutteessa.[37]

---

[35] Suomen ensimmäinen kirkkotaidenäyttely. US 4.8.1928; Suomen ensimmäisen kirkkotaidenäyttelyn valmistelut. US 13.9.1928; Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. US 17.6.1928; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Alttaritaulukysymys. HeSa 29.9.1928; Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen]. Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928; Ks myös Priha 1991, 75-77.

[36] Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus. US 15.9.1928. [Eino Sormusen haastattelu]; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. HeSa 16.9.1928; [Eino Sormunen]. "Nim. E.R-r:lle". HeSa 18.9.1928 [osastolla Yleisöltä, mukana myös Richterin kommentti]; Richterin kommenttina edelliseen voidaan pitää myös kirjoitusta E.Richter, Mäntän seurakunnan kirkko. HeSa 16.9.1928. Artikkelissa hän tuo esille oman esimerkin hyvästä uudesta alttaritaulusta. Richter kommentoi asiaa vielä uudelleen kuun lopulla. Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Ajatuksia kirkkotaidenäyttelymme johdosta. HeSa 29.9.1928. Myös Onni Okkonen otti keskusteluun osaa, mutta vasta näyttelyn päätyttyä. Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen] Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928.

[37] Nimimerkki Rep. Kirkkotaidenäyttely. Kaiku 10.1.1934; Kristillisessä Taideseurassa hanke pysyvän kirkkotaidenäyttelyn aikaansaamisesta Helsinkiin oli ollut esillä jo aikaisemmin 1920-luvulla. KA, KrTs, toimintakertomukset; Hankkeesta myös Sormunen 1926b, 44; ks myös Martikainen 1990, 115.

Kirkkotaidetta oli muutoinkin usein esillä sekä taiteilijoiden yksityisnäyttelyissä että pienemmissä ryhmänäyttelyissä. Myös kahdessa suuressa muistonäyttelyssä oli esillä kirkkotaidetta. Huhtikuussa 1937 järjestetyssä Pekka Halosen muistonäyttelyssä Ateneumissa oli esillä Kotkan seurakunnan alttaritaulu ja heinäkuussa 1942 Väinö Hämäläisen muistonäyttelyssä Taidehallissa oli esillä Sörnäisten suomalaisen seurakunnan ja Töysän seurakunnan alttaritaulut.[38]

Helsingissä järjestetyissä yksityisnäyttelyissä tekemäänsä kirkkotaidetta tai niiden luonnoksia esittelivät taiteilijoista ainakin Väinö Hämäläinen, Alvar Cawén, Einari Ilmoni, Uuno Alanko, Lennart Segerstråle ja William Lönnberg. Hämäläiseltä oli Yrjönkulman taidesalongissa lokakuussa 1930 esillä Miehikkälän kirkon alttaritaulun luonnos. Seuraavan vuoden maaliskuussa Alvar Cawénin yksityisnäyttelyssä Kasarminkadun Taidesalongissa oli esillä Mäntän kirkon alttaritaulun luonnos. Einari Ilmoni piti näyttelyn yhdessä Riitta Hannikaisen kanssa Salon Strindbergillä huhtikuussa 1932. Ilmonilta oli näyttelyssä mm alttaritaulu, jonka hän oli tehnyt erääseen afrikkalaiseen kirkkoon. Uuno Alangon näyttelyssä Taidesalongissa Unioninkatu 28:ssa lokakuussa 1936 oli esillä luonnoksia Etelä-Pirkkalan (nykyisen Pirkkalan) kirkon alttaritaulua varten. Lennart Segerstrålen näyttelyssä Taidehallissa toukokuussa 1937 oli esillä Pohjois-Pirkkalan (nykyisen Nokian) kirkon lasimaalaukset. Saman vuoden lokakuussa William Lönnbergin näyttelyssä Galerie Hörhammerilla oli esillä alttaritaulu Kulosaaren kirkkoon.[39]

Matti Annala esitteli Soinin kirkon alttaritaulua kolmen taiteilijan ryhmänäyttelyssä Taidehallissa syyskuussa 1930. Björn Thunströmiltä oli neljän taiteilijan ryhmänäyttelyssä luonnoksia Noormarkun kirkon seinämaalausta varten Taidehallissa lokakuussa 1934. Turkulaisen taiteen näyttelyssä tammikuussa 1939 oli esillä Aarne Niinivaaran ehdotus Turun uuden siunauskappelin seinämaalaukseksi. Ehdotus oli voittanut ensimmäisen palkinnon Petreliussäätiön toimeenpanemassa kilpailussa.[40]

Kirkkotaidetta on saatettu esitellä näyttelyissä enemmänkin. Esimerkit ovat niistä näyttelyistä, joissa taidearvostelija on maininnut kirkkotaideteoksen kritiikissään. Kirkkotaidetta ei aina otettu huomioon. Esimerkiksi Ludvig Wennervirta ei mainitse Cawénin yksityisnäyttelystä kirjoittamassaan kritiikissä lainkaan Mäntän kirkon alttaritaulun luonnosta, jolle Edvard Richter omassa arvioinnissaan omistaa kokonaisen kappaleen.[41]

---

38 Kristillinen Taideseura 20-vuotias. HeSa 24.3.1939; Paavo Virkkunen. Kristillinen Taideseura 20-vuotias. US 24.3.1939; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Pekka Halosen muistonäyttely. HeSa 10.4.1937; Väinö Hämäläisen suuri muistonäyttely avattiin. Karjala 20.7.1942.

39 Väinö Hämäläinen. Ajan Sana 18.10.1930; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Alvar Cawénin näyttely. HeSa 22.3.1930; Nimimerkki S. [Sigrid Schauman]. Einari Ilmoni och Riitta Hannikainen utställar i Salon Strindberg. SvPr 30.4.1932; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Uuno Alangon näyttely. HeSa 11.10.1936; Nimimerkki -t. [Signe Tandefelt]. William Lönnberg utställer. Hbl 24.10.1937.

40 Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Eilen avattuja näyttelyitä. HeSa 7.9.1930; Nimimerkki S.T-lt. [Signe Tandefelt]. Fyra utställare i Konsthallen. Hbl 13.10.1934; Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen]. Näyttelyitä Taidehallissa. US 14.10.1934; Nimimerkki O.O-n. [Onni Okkonen]. Turkulaisen taiteen näyttely Taidehallissa. US 11.1.1942.

41 Nimimerkki L.W. [Ludvig Wennervirta]. Alvar Cawénin yksityisnäyttely. Suomenmaa 22.3.1931; Nimimerkki E.R-r. [Edvard Richter]. Alvar Cawénin näyttely. HeSa 22.3.1931.

Kaiken kaikkiaan kirkkotaidenäyttelyt ja näyttelyt, joissa oli esillä kirkkotaidetta, jäivät suhteellisen vähäiseksi taide-elämän osailmiöksi. Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely jäi myös viimeiseksi suuremmaksi kokonaisesitykseksi. Myöhemmin toisen maailmansodan aikana taidekapan korkeasuhdanne ja toisaalta kirkollisten tilaustöiden vähäisyys eivät mahdollistaneet suotuisia puitteita kirkkotaiteen esittelylle. Tuolloin taiteilijat eivät enää tarvinneet yhtä kipeästi kirkollisia tilaustöitä eikä seurakunnilla toisaalta ollut tarjotakaan työtehtäviä taiteilijoille.

Näyttelykatsauksessa tuli esille, että kirkon taholla kirkkotaiteeseen liitettiin suuria odotuksia. Jäljempänä tarkastellaan lähemmin, minkälainen "kirkon taho" taidetta oli tarvitsemassa ja mihin taidetta kirkossa ajateltiin tarvittavan. Mutta ennen tätä tarkastellaan taideinstituutiota ja kirkkotaiteen asemaa sen piirissä. Mitkä olivat ne edellytykset ja odotukset, joiden puitteissa taiteilijat tekivät alttaritauluja ja muuta kirkkotaidetta?

KIRKKOTAIDE JA TAIDEINSTITUUTIO

Eräs alkuasetelma

Kirkkotaide asettuu taiteen kentällä horisonttiin. 1920- ja 1930 -lukujen taide on yleensäkin jäänyt kauas nykyisen taideinstituution keskustasta käsin hahmotetusta suomalaisen taiteen suuresta kertomuksesta, modernismin kivuliaasta läpimurrosta syrjäisessä ja eristäytyneessä porvarillis-talonpoikaisessa Suomessa. Ajan kirkkotaide ei saa arvostusta taidetta eteenpäin vievänä voimana, sitä arvotetaan jollei ihan taantumuksellisena niin ainakin sovinnaisena tuotantona. Esimerkiksi Aimo Reitalan mukaan Alvar Cawén (1886-1935) seurasi kansallista taideohjelmaa, vaikka tekikin sen "taiteellisesti korkeatasoisella tavalla":

> Vanha pohja ei kuitenkaan riittänyt pitkälle. Cawén on myös esimerkki siitä, kuinka ajan kansallinen taidepolitiikka ja mm. Okkosen korostama idealistinen kauneusoppi oli omiaan johtamaan umpikujaan. Taiteilijan 1924 tekemä matka Italiaan suuntasi häntä pois modernismista ja vahvisti ihanteellisuutta. Uskonnollisten aiheiden osuus lisääntyi samalla, kun tuotanto kävi epätasaisemmaksi. Viimeisinä vuosinaan hän maalasi useita melko sovinnaisia alttaritauluja. [...][1]

Reitala on artikkelissaan hyödyntänyt vanhaa diskurssia ja kääntänyt samalla osia siitä päälaelleen. Italian matka ei olekaan nyt tuonut taiteilijalle aikalaiskriitikoiden parjaamia vieraita vaikutteita, vaan on johtanut tämän pois taiteen suuren kertomuksen juuresta, modernismista. Uskonnollisuus on johtanut

---

[1] Reitala 1990, 237. Reitala kirjoittaa samassa artikkelissa muutamaa sivua aikaisemmin, ettei ole oikein puhua virallisesta valtiollisesta taidepolitiikasta, koska taide oli varsin kaukana valtiovallasta, hallituksesta ja eduskunnasta, eikä puolueillakaan ollut taideohjelmia. Reitala 1990, 223. Reitalan näkemä "kansallinen taidepolitiikka" on siis jotakin muuta kuin politiikkaa. Kuvaavampaa olisi puhua "kansallisesta" taidekentän diskurssina, joka oli yhteydessä laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiinsa, myös politiikkaan.

taiteellisen veltostumiseen ja sovinnaiseen alttaritaulutuotantoon, jolla ei siis ole - kärjistäen - mitään taidehistoriallista merkitystä.[2]

Pienenä ekskursiona Cawénin aikalaisilta saamaan palautteeseen otan tässä esille Helsingin Sanomien taidearvostelijana toimineen Edvard Richterin näkemyksen Cawénin Mäntän kirkon alttaritaulusta vuodelta 1928.[3] Richterin mukaan:

> Tässä meillä on edessämme ihan erikoinen maalaus, josta on turha etsiä mitään sovinnaisia tai kaavamaisia alttaritauluesityksiä. [...] Työn ja ajatuksen hartaus kohottaa mielemme kuvaa katsellessa ylimpään piiriin ja tekee tästä taulusta sanan kauneimmassa merkityksessä uskonnollisen esityksen. [...] Niinpä voi sanoa, että hän [Cawén] on täten luonut alttaritaulun, joka on luettava hartaimpiin ja kauneimpiin, mitä Suomessa on nähtävissä. Mutta tuskinpa voi kuvitella, että tämän tapaisia vapaa-aiheisia tauluja soisi hyväksytyksi kirkkoihin muut kuin sellaiset seurakunnat, joiden johdossa on valistunut ja vapaamielinen kaikesta tyhjästä sovinnaisesta käsitystavasta riippumaton henki.[4]

Näistä kahdesta näkemyksestä paljastuu, mikä ero kahden eri aikakuden taidevaikuttajan mielipiteiden välillä voi olla. Seuraavassa tutkimusajankohdan taideinstituutiota ja taidediskursseja tarkastellaan yksityiskohtaisemmin.

Kuvataide instituutiona

Instituutiolla voidaan tarkoittaa laissa säädettyä muotoa tai yhteiskunnallista elämän muotoa mutta myös oikeusjärjestystä tai laitoksia. Taideinstituution käsite on ongelmallinen, mikäli sillä tarkoitetaan vain niitä taidelaitoksia tai lailla säädettyjä taidetta koskevia yhteiskunnallisia muotoja, jotka vaikuttivat tutkimuksen kohdeaikana (1918-1945). Käytännössä kuvataidetta tuottava ja sen arvoa ylläpitävä taidekentän osa oli tuolloin organisoitumassa vapaaehtoiselta yhdistyspohjalta alan ammattilaisten ylläpitämiksi laitoksiksi ja taitelijoiden etuja ajaviksi järjestöiksi.

Taiteen tuottajakenttä jäi melko hajanaiseksi, koska kuvataiteilijat järjestäytyivät taidelajien mukaisiin pieniin liittoihin. Yhteistyö liittojen välillä kangerteli, eikä kuvataiteilijoiden yhteistä keskusjärjestöä saatu muodostettuksi. Paikallisia taideyhdistyksiä ei vielä toiminut juuri muualla kuin suurimmissa kaupungeissa. Helsinki oli valtakunnan kuvataiteen ehdoton keskus, sen rinnalla näkyvämpää toimintaa oli Turussa, Tampereella ja Viipurissa. Kuvataideopetusta sai Suomessa jo verrattain monessa paikassa. Kuvataiteilijoiden määrä kasvoikin mutta samanaikaisesti heidän sosiaalinen asemansa heikkeni. Kilpailun kiristyessä mahdollisuudet jatko-opintoihin ulkomailla kapenivat. Hajanaisen järjestöken-

---

[2] Vertaa "Koska heidän [aikakauden arvoasteikossa johtavan aseman saaneiden maalareiden] myöhäistuotantonsa ei kuitenkaan ole taidehistoriallisesti enää merkityksellistä, se voidaan tässä sivuttaa." Reitala 1990, 236. Näistä maalareista Eero Järnefelt maalasi Raahen kirkon alttaritaulun 1926 ja Helsingin Johanneksen kirkon alttaritaulun 1932, jotka eivät siis ole taidehistoriallisesti merkityksellisiä.

[3] On tosin huomattava, että Reitalan mukaan "[...] Richter ei kyennyt uudistumaan ja ymmärtämään uusia suuntauksia." Reitala 1990, 226.

[4] E. Richter. Mäntän seurakunnan kirkko. G.A. Serlachius Oy:n kaunis lahjoitus. HeSa 16.9.1928.

tän vähäinen kyky hoitaa kuvataiteilijoiden yhteisiä etuja ja osittain tästä johtunut työmahdollisuuksien puute, joka erityisesti lamavuosina kiristyi, synnytti aika-ajoin keskustelua taiteilijaproletariaatista.

Taideteosten julkinen esitteleminen yleisölle tapahtui pääasiassa kaupallisissa gallerioissa ja vasta vuonna 1928 toimintansa aloittanut Helsingin Taidehalli muutti tilannetta. Taidehalli myös toi ulkomaista taidetta taiteilijakunnan nähtäväksi. Taidemuseotoiminta oli sekin saamassa muotoansa, mutta se ei vielä kokonaisuudessaan esittänyt ratkaisevaa roolia kuvataiteen esittelijänä tai kokoelmien kerääjänä.

Kuvataiteen yliopistollinen tutkimus oli vakiinnuttamassa asemiaan. Taidehistoriasta tuli itsenäisyyden aikana osa kansallista kulttuurintutkimista sekä samalla kuvataiteiden kansallisten arvojen muokkaaja ja esille tuoja. Suurempi mielipidemuokkaaja oli ehkä kuitenkin päivälehtien taidearvostelu, joka tutkimusta nopeammin otti kantaa ajankohtaisiin taideilmiöihin. Kuvataiteella ei vielä ollut omaa lehteä, joka olisi yleisluonteisesti esitellyt taiteen uusimpia virtauksia ja toiminut alan keskustelufoorumina. Suomenkielinen taidekirjallisuus oli sekin vielä vähäistä.

Taidekentän valtasuhteita on vaikea hahmottaa.[5] Ajatus taiteen vapaudesta lienee vaikuttanut osaltaan siihen, että kuvataiteen organisaatiot ovat edelleen melko hajanaisia ja valtaa sekä kiinteämpää organisoitumista hylkiviä. Taiteilijajärjestöjen muuttuminen selkeämmin professionaalisiksi etujärjestöiksi ei poistane tätä ongelmaa, sillä professionaalisuuteen kuuluva koulutus ja sitä kautta hankittava asiantuntijuus ovat osittain ristiriidassa suhteessa vapauspyrkimyksiin. Taiteilijan nimike ei ollut pelkkä ammattinimike, taiteilija oli myös 'nero' luonnon armosta. Taiteilijan nimikettä sai ja saa edelleen käyttää vapaasti kuka vain.

Mikäli ajatellaan, että taiteilijakunnan kvaliteettia voitaisiin arvioida siltä pohjalta, miksi heidän kvaliteettinsa on aikanaan arvioitu, kohtaa lähestymistapa vaikeuksia. Ensinnäkään ei ole ollut ennen vuoden 1943 taiteilijamatrikkelia,[6] mitään vastaavaa systemaattista yritystä luokitella kuvataiteilijoita. Tuolloin valintaperusteen matrikkeliin hyväksymiselle määräsi Suomen Taiteilijaseuran hallitus. Yleisenä perusteena pidettiin määräkertaista osallistumista yleisiin näyttelyihin. Eräiden lupaavien nuorten taiteilijoiden osalta oli tästäkin yleissäännöstä poikettu. Lisäksi esiteltiin joitakin ulkomaalaisia taiteilijoita, jotka pääasiallisesti olivat työskennelleet maassa tai joiden vaikutus Suomen taiteeseen oli arvioitu huomattavaksi.[7]

Aikaisemmissa suomalaisissa taiteilijaluetteloissa ei tällaisia taiteilijan mahdollista kvaliteettia arvioivia valintaperusteita käytetty. Ernst Nordströmin laatimana ilmestyi vuonna 1926 "Suomen Taiteilijat - Finlands Konstnärer", joka oli siis ainoa ennen toista maailman sotaa ilmestynyt suomalainen taiteilijamatrikkeli. Mutta esimerkiksi Nordström täydensi teostaan pyytämällä nöyrästi

---

5 Myös ns ensimmäisen tasavallan kulttuuripolitiikasta kirjoittaneen Aution mukaan ilmaisun vapautta vaaliva taide monimuotoisuudessaan on epäilemättä valtiovallan säätelyjärjestelmässä herkimpiä ja vaikeimmin käsiteltäviä kulttuurin aloja. Autio 1986, 218.

6 Suomen Kuvaamataiteilijat. A. Paischeff (toim.) Suomen Taiteilijaseura. Helsinki 1943.

7 Odotettu tietoteos ilmestynyt. US 14.3.1943.

"oikaisuja" täydennettyä laitosta varten.[8] Joitakin yrityksiä taiteilijakunnan profiloimiseksi tehtiin taiteilijoiden omasta aloitteesta, mutta ne eivät siis johtaneet näyttävämpään yhteisesiintymiseen matrikkelimuodossa ennen vuotta 1943.[9]

Mitään kattavaa ja suunnitelmallista kuvataiteen apurahasysteemiä ei ollut. Valtion taiteen tukemiseksi myöntämät määrärahat olivat laskeneet itsenäistymisen jälkeen reaaliarvoltaan alle jo tason, joka oli vallinnut vielä ensimmäisen maailmansodan aikana. Ja vaikka hallitus ja eduskunta korottivat jatkuvasti taiteen tukea, sotien välisen kauden määrärahojen kasvu ei saavuttanut tasoa, joka oli vallinnut autonomian ajan loppupuolella.[10] Yksityisistä kulttuurirahastoista merkittävimmäksi muodostui maanviljelysneuvos Alfred Kordelinin testamentissaan määräämän "yleisen edistys- ja sivistysrahaston" toiminta. Kordelinin rahasto jakoi vuosien 1920-1939 välisenä aikana 35 miljoonaa markkaa, josta taiteen osuus oli 8.5 miljoonaa.[11] Suomen Kulttuurirahasto perustettiin 1937, joten sen toiminta ennen toista maailmansotaa jäi lyhyeksi. Yksityisten taiteen edistämisrahastojen merkitystä on kuitenkin pidetty Suomen sotien välisen taide-elämän kehittymisen kannalta elintärkeänä.[12]

Kaikesta tästä päätellen on kyseenalaista, voidaanko edes puhua taideinstituutiosta ja näin ollen sen legitimoimasta taidenäkemyksestä. Toisaalta instituutiolla voidaan tarkoittaa laajemmin yhteiskunnallisen elämän muotoa, tiettyä hallitsevaa yhteiskunnallista, sosiaalista ja intersubjektiivista mielikuvajärjestelmää, jonka ympärille on organisoitunut yksilöiden ja heidän muodostamiensa laitosten, organisaatioiden ja järjestöjen verkosto. Näin instituutio on pikemminkin sosiaalinen käytäntö, joka on rakentunut intersubjektiivisen paradigman (ongelman ratkaisumalli) ja kulttuurisen maailmankuvan (maailmanjärjestys) ympärille ja joka tuottaa paradigmaa ja maailmankuvaa ylläpitäviä ja muuntavia diskursseja ja realista käytäntöä (tapoja, riittejä, esineitä, uskomuksia). Kuvataiteen ympärille on muotoutunut toimintakäytäntö, joka on enemmän tai vähemmän vakiintunut tapa käsitellä tiettyä todellisuudesta erotettua osaa.[13]

Kuvataideinstituutio olisi näin ymmärrettynä sosiaalinen käytäntö, joka on muodostunut yhden yhteiskunnallisen elämänmuodon, kuvataiteen ympärille. Näin se käsittää kaikki ne yksilöt, jotka tietoisesti tai tietämättään omaksumansa ammatti- tai muun statusroolin kautta ylläpitävät tätä sosiaalista käytäntöä (taiteilijat, kriitikot, taiteen tutkijat, kuraattorit) sekä laitokset, organisaatiot ja järjestöt (taidemuseot, yliopistot, taideyhdistykset ja -järjestöt, lehdistö), joiden muodostamissa puitteissa käytännössä toimitaan.

Kuvataidekentän puolestaan muodostavat kaikki ne, joilla on aktiivinen rooli instituutiossa, sekä ne jotka passiivisemmin hyväksyvät paradigman ja maailmankuvan, johon kuvataide kuuluu sosiaalisena käytäntönä. Kuvataide-

---

8 Nordström 1926, [3].

9 Ks esim. Suomalaisia taiteilijoita. Kirjailijain ja taiteilijain joulukirja 1917, 60-89; Humpuukimaalaus ja trokaus taiteen varjolla rehoittaa. Iltasanomat 7.1.1933.

10 Tuomikoski-Leskelä 1977, 36-37.

11 Tuomikoski-Leskelä 1977, 48-49.

12 Tuomikoski-Leskelä 1977, 49-50.

13 Vertaa esim. Säätelä, 66 ja 71-78.

kenttä on nain ymmärrettynä hyvin laaja ja vaikeastikin hahmottuva alue. Periaatteessa siihen kuuluvat kaikki ihmiset ja heidän muodostamansa yhteisöt, laitokset. Näin esimerkiksi kirkkotaiteen osalta taidekenttään kuuluu paitsi taideinstituutio ja kirkko instituutiona myös yksityiset seurakuntalaiset taiteen kuluttajina tai käyttäjinä.

Institutionaaliset taideteoreetikot (Arthur C. Danto, Georg Dickie ja Hovard S. Becker) ovat käyttäneet artworld-käsitettä, joka suomen kielessä on usein käännetty taidemaailmaksi. Yrjänä Levannon mukaan kuitenkin taideyhteisö-sana on vakiintunut paremmin ilmentämään tätä institutionaalisen taideteorian ydintä.[14] Tässä tutkimuksessa taideyhteisö-sanaa ei kuitenkaan ole haluttu käyttää, koska se saattaa viitata liian kiinteään sosiaaliseen yhteenliittymään, jota käytännössä taideinstituutio ei kuitenkaan näytä olleen tai olevan. Taideyhteisö-käsite saattaisi pikemminkin sopia kuvaamaan taideinstituution joitakin kiinteämpiä instituutiossa toimivien henkilöiden muodostamia sosiaalisia sidosryhmiä.

Taidemaailma-käsite voisi tässä tutkimuksessa olla identtinen taidekenttäkäsitteen kanssa, mutta sitä ei sekaannuksen vuoksi ole haluttu käyttää. Lisäksi käsite viittaa liiaksi idealistisen filosofian todellisuuskäsitykseen, jossa taide (kaunis) muodostaa muusta todellisuudesta erottuvan itsenäisen osa-alueen. Eli taidemaailma-käsite viittaa yhteen instituution omaan ontologiseen ja osin myös pragmaattiseen perusteluun. Taidekenttä-käsitteellä on haluttu ilmentää sitä laajempaa kulttuurillista yhteisöä, joka jollakin tapaa on kuvataiteen kanssa tekemisissä ja vaikuttaa siten osaltaan kuvataiteen olemassaoloon intersubjektiivisena todellisuutena. Näin taidekenttä on hyvin laaja käsite, eikä se edellytä taidekentän jäseniltä syvempää taiteen olemuksen tai perustan pohdintaa. Taidekentän "rivijäsenelle" riittää, että taide on olemassa oleva ilmiö (esine, tapoja, riittejä, uskomuksia). Hän ei ole aktiivisesti vallitsevaa diskurssia tuottava tai muuntava, vaan sitä käyttävä ja siten osaltaan sitä ylläpitävä.

Taideinstituutio diskurssin tuottajana

Yksi modernin taideinstituution perustelu liittyy edelleen pitkälti käsitykseen, jonka mukaan taide on autonominen elämän osa-alue, oma maailmansa, jolla on omat lakinsa, taidemaailma.[15] Pitkään uskottiin - ehkä myös edelleen varsin laajasti uskotaan - että tällä osa-alueella oli oikeus sellaiseen itsenäiseen olemassaoloon, jota määrittivät vain taiteen lait, kuten muuttumattomat ja absoluuttiset kauneusarvot. Voi sanoa, että asetelma muodosti implisiittisen premissin, oletusarvon, jonka taideinstituution jäsenet omaksuivat toimintatavakseen sitoutuessaan työhön taiteen kentällä. Läheisesti edelliseen kuului käsitys taiteen kehityksestä päämääränä korkeampi henkinen taso. Nationalistisiin aatteisiin yhdistettynä korkeimmaksi taiteen kehityksen tasoksi ja päämääräksi muotoiltiin kansallinen taide, jollaiseksi katsottiin kansan omaperäisyyttä, sen henkeä ja sielua parhaiten kuvaava taide.

---

[14] Levanto 1991, 284.

[15] Yrjö Sepänmaa toi taidemaailma-käsitteen Suomessa estetiikan alueelle. Sepänmaa 1978; Ks myös Lepistö 1991, 23-37.

Tässä tutkimuksessa oletuksena on, että taidekentän ylätaso instituutiona kirjoitustapoineen ja kulttuurisine esitystapoineen pitää yllä taiteeseen liittyviä uskomuksia ja toimii ratkaisevalta osaltaan taiteilijoiden roolikäyttäytymisen muodostumisen perustana. Usein taiteeseen liittyvistä uskomuksista on puhuttu myytteinä. Tähän on implisiittisesti kuulunut varsin arvottava oletus myyttien kumoamisesta oikeammalla tiedolla. Tässä tutkimuksessa näihin uskomuksiin suhtaudutaan arvostavasti edellisten sukupolvien keinona hahmottaa omaa elämismaailmaansa ja toimia sen jäsenenä. Taiteilijoiden omaksuman roolikäyttäytymisen sijaan on myös puhuttu taiteilijan identiteetistä. Tähän on liittynyt käsitys yksilöstä persoonallisuutena, jonka ydintä on pidetty muuttumattomana.[16]

Taidekenttää ei ole lähestytty persoonien intentioiden temmellyskenttänä, vaan yhteiskunnassa ja sen eri sosiaalisissa tilanteissa olevien yksilöllisten toimijoiden eli eri yhteiskunnallisissa rooleissaan olevien yksilöiden vuorovaikutuskenttänä. Tätä kenttää määrittivät käsitykset taiteesta ja taiteen arvosta, sen tehtävistä ja käytännöstä. Pierre Bourdieu puhuu habituksen, elämäntavan, yksilön sisäistämän käyttäytymisskeeman, ja institutionalisoituneen aseman kohtaamisesta, jonka tuloksena muodostuu "sosiaalinen habitus".[17] Vappu Lepistö käyttää tutkimuksessaan vastaavaa käsitettä "sosiaalinen identiteetti".[18] Vaikka molemmat käsitteet liittyvät taiteilijaidentiteetin analyysiin, voidaan ne mielestäni ulottaa koskemaan yleisemmin missä tahansa instituutiossa toimivan yksilön toiminnan analyysiin. Tällöin esimerkiksi yksilön lausumat mielipiteet eivät selity vain henkilökohtaisista mieltymyksistä ja intentioista käsin, vaan myös yksilön edustaman instituution tarpeista käsin, joita hän asemassaan tulkitsee.

Taideinstituutiossa kirkkotaiteesta lausuttuja käsityksiä on seuraavaksi pyritty analysoimaan diskurssianalyysin keinoin. Instituutiossa toimivien taiteesta käsityksensä kirjallisessa muodossa esittäneiden yksilöiden henkilöhistoria ja siitä mahdollisesti juontuneet vaikutteet eivät kuulu tämän tutkimuksen piiriin. Henkilöhistoriallisilla tekijöillä on tutkimuksen kannalta ollut merkitystä vain sikäli kuin ne ovat määritelleet yksilön paikkaa tai asemaa instituutiossa. Näin on pyritty arvioimaan esitettyjen näkemysten painoarvoa ja vaikuttavuutta instituutiossa ja koko taidekentällä.

Tutkimuksen taideteoreettinen lähestymistapa on taidesosiologinen, taiteen institutionaalisuus -teoriaan perustuva.[19] Toisin sanoen lähtökohtana on olettamus, että taiteen ominaisuus ei ole olemassa ideana jossakin tosiolevaisuudessa tai ideamaailmassa. Kärjistettynä tämä tarkoittaa myös sitä, että taide ei ole esineen ominaisuus, vaan esineeseen tai tapahtumaan yms. liitetty ominaisuus; taideteos ei ole taidetta itsessään. Taidenäkemys ei siis ole idealistinen eikä toisaalta myöskään materialistinen. Mutta lähestymistapa tarkoittaa myös sitä, että taiteen sisällöstä tai merkityksistä ei voida esittää analyyttisesti mitään tarkastelemalla vain taiteen merkitystä kantavaa objektia "taideteos".[20] Taiteen

---

[16] Lepistö 1991, 154.

[17] Bourdieu 1985.

[18] Lepistö 1991, 32-35.

[19] Teoriasta ks mm Sepännaa 1991.

[20] Taidehistoriassa tämä on "itsestäänselvyys" jopa siinä mielessä , että opitut taiteen tulkintatavat selittävät taidetta sanomatta siitä mitään uutta.

analyysi vaatii aina laajemman kontekstin. Toisaalta analyysin tuloksena syntynyttä tulkintaa ei voida yhdistää jäännöksettömästi tai varauksetta taideteokseen.[21]

Taideteos ei ole kokonaan vailla ominaisuuksia, jotka tekevät siitä taideteoksen sosiaalisessa käytännössä. Mutta jotta esineeseen voidaan liittää käsitys taideteoksesta, tulee esineen olla siihen liitettyjen oletusten mukainen nimenomaan siinä samaisessa käytännössä, kontekstissaan ja praksiksessa, joka sen rakentaa. Paradoksaalisesti käytäntö on usein siksi oletusten mukainen, eikä esineen taideominaisuus joudu juuri koskaan testatuksi. Taideteoksen olemassaolo määrittyy intersubjektiisuus-periaatteen mukaan. Esimerkiksi "kaunis" taideteoksen ominaisuutena on muuttunut käsittämään aikaisemmin rumanakin pidettyjä asioita kauniina ja toisaalta kauniina pidettyjä ominaisuuksia vähemmän kauniina. "Kauneus on katsojan silmissä" -klisee pitänee tässä suhteessa paikkansa. Itse käsite taideteos on laajentunut käsittämään varsin erilaisten ilmiöiden joukon, jota ei yhdistä toisiinsa välttämättä muu kuin käsite ja sen ympärille muotoutunut elämänpiiri "taide". Niiden kautta ilmiö on taiteellisen tarkastelun kohteena eli ilmiötä pidetään taiteena.

Ongelmaksi tuleekin se, "kuka" tai "ketkä" pitävät ilmiötä taiteena eli kenelle valta taiteen määrittelyssä kuuluu. Intersubjektiivisuus-käsitteeseen on liitetty usein ajatus sopimuksenvaraisuudesta, vaikka käytännössä mitään todisteita sopimuksellisuudesta ei ole olemassa edes taideinstituution sisällä. Toisaalta on puhuttu myös yhteisymmärryksestä.[22] Vaikka tähän ei katsottaisi kuuluvaksi mitään ylipersoonallista kognitiivista tajuntaa tai kollektiivista ymmärrysprosessia, on lähtökohta yhtä epämääräinen ja ongelmallinen kuin käsitys taiteen sopimuksenvaraisuudesta. Näyttää pikemminkin siltä, että koko käytäntö taidekentällä traditioineen ja toimintamuotoineen ohjaa intersubjektiivista taiteen määrittelyprosessia, josta ei voi eristää lukkoon lyötyä sopimuksellista tai yhteisymmärryksellistä tilaa tai tilannetta. Käsitykset taiteesta muotoutuvat koko ajan samoin kuin taiteen tekemisen käytännöt, jotka ovat kuitenkin usein vain varsin löyhässä suhteessa esitettyihin käsityksiin.[23]

Olennaista tässä tutkimuksessa on, että taideinstituutio ymmärretään varsin epäkiinteänä taidekentän muodostumana, ylärakenteena, jossa käytiin läpi erilaisia taiteen määrittelyn prosesseja. Tutkimuksessa tarkasteltiin vain yhtä taidekentän reunamalle sijoittuvaa taideilmiötä, alttaritaulutraditiota, osana tietyn ajan kirkkotaiteen käytäntöä ja keskustelupiiriä. Diskurssianalyysin avulla pyritään seuraavaksi hahmottamaan niitä ominaisuuksia, joita ilmiöön on taideinstituutiossa liitetty: miksi jotakin taideteosta on pidetty alttaritauluna? Tästä seuraa mm kysymyksiä, Kuka instituutiossa on kyllin tärkeä, jotta hänen mielipiteensä tulisi ottaa huomioon? Mitä ominaisuuksia alttaritaululta on odotettu? Kuinka olennaisia vaatimukset ovat olleet? Onko niillä ollut havaittavissa olevia vaikutuksia ilmiöön? Lopuksi: kuinka ilmiö voidaan nyt nähdä eli miten alttaritaulu nykyään määritellään? Kuinka tämä määrittely vaikuttaa ilmiön havaitsemiseen?

Taideinstituution vaikuttajayksilöiksi kirkkotaidekysymyksessä on poimittu lähinnä päivälehtikriitikoita, jotka ovat käsitelleet omissa päivälehtiarvoste-

---

[21] Vertaa Karjalainen 1993, 170-171.

[22] Ks aiheesta esim. Matilainen 1994.

[23] Vertaa Kallio 1989, 235-236.

luissaan kirkkotaidetta, kirkollista kuvataidetta. Tämä lähtee olettamuksesta, että kriitikko on taideinstituutiossa lähimpänä taiteilijaa oleva kirjoitetun tekstin tuottaja. On oletettavaa, että taiteen tekijät (taiteilijat) ovat ainakin jossakin määrin seuranneet taidekritiikkejä. Lisäksi oletetaan, että taidearvostelut ovat olleet myös muiden asiasta kiinnostuneiden luettavissa. Tehdyn tutkimuksen kannalta tärkeimpinä vaikuttajayksilöinä nousivat esille Onni Okkonen, Ludvig Wennervirta, Edvard Richter, Antero Rinne ja Sigrid Schauman. Päivälehtikritiikin lisäksi on analysoitu niitä olemassa olleita taidehistoriallisia tutkimuksia, joissa on käsitelty kirkkotaidetta. Varsin huomattavia mielipidevaikuttajia lienevät olleet Suomen taidetta käsitelleet yleisteokset.[24] Aluksi käydään läpi näiden yleisteosten välittämä kuva kirkkotaiteesta.

Kirkkotaide taidehistorian yleisteoksissa

Vielä nykyisinkin yleisten suomalaista taidetta koskevien käsitysten perusteella Suomen taiteen yleisteokset ovat olleet huomattavia mielipidevaikuttajia. On hyvin vaikeaa todistaa tämän väitteen paikkansapitävyyttä. On luultavaa, että nämä teokset vain toistivat jo aikoinaankin olemassa olleita käsityksiä eivätkä suinkaan välttämättä muodostaneet tai edes muokanneet niitä. Mutta toisaalta, julkikirjoitettuina nämä näkemykset ovat edelleen näiden teosten kautta tarkasteltavissa ja analysoitavissa, ja toisaalta ne ovat edelleen mahdollisia vaikuttajia.

Ennen kohdeaikaa kirjoitetut taidehistoriat toimivat pohjana uudemmille kohdeaikana kirjoitetuille taidehistorioille. Vertaamalla vanhempia uudempiin voidaan saada käsitys diskurssin kehityksestä. Ei ole merkitystä sillä, että tulkinnat ja esitetyt näkemykset eivät kohdistu niin sanotusti kohteena olevan ajan taiteeseen. Tästä huolimatta ne paljastavat niitä asenteita, jotka kirjoitusajankohtana vallitsivat ja joiden kautta myös ajan kirkkotaidetta arvioitiin.

Yleisteosten välittämä maailmankuva on hienovarainen sekoitus luonnontieteellistä kehitysoptimismia ja saksalaista idealismia. Taiteen perusta on niiden mukaan ihmisen psykofyysisessä olemuksessa, ihmisen tarpeessa, vietissä tai aistissa. Toisaalta juuri tämä taiteen inhimillisyys auttoi yhdistämään sen idealistisen taiteentulkinnan traditioon: taiteen idea oli annettuna ihmisen ideassa ja se oli "ikuinen" ja "muuttumaton" ainakin inhimillisessä mittakaavassa. Hyvä taide oli luonnontieteellisen ja psykologisen perustelun mukaan aitoa, syvää, ihmisen sisintä koskettavaa eli "sielullista" tai "henkistä"[25].

---

[24] Aspelin 1891; Öhquist 1912; Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päiviimme. Myös Onni Okkosen Suomen taiteen historia I-II (1945) on analysoitu, mutta sen ei luonnollisestikaan oleteta vaikuttaneen taideinstituution kirkkotaidediskurssiin käsiteltävänä aikana. Siinä kuitenkin oletetaan esitetyn osittain sitä samaa diskurssia, joka tuolloin vallitsi yleisemmin.

[25] Myös käsitteeseen "henkinen" kuului sekä luonnontieteellinen että idealistinen tulkinta. Idealistisen tulkinnan mukaan "henkinen" ilmaisi ikuista ideaa, joka oli tämänpuoleisen harhaisen "näkyvän maailman" toisella puolella. Luonnontieteellisen tulkinnan mukaan henkinen yhdistettiin lähinnä inhimilliseen ajatteluun, ihmisen "henkiseen toimintaan". Sen mukaan taideteos oli "hengen tuote" tarkoittaen, että se oli syntynyt inhimillisen ajattelun ja toiminnan tuloksena. Sama käsite "henkinen" oli näin luontevasti kahdessa eri merkityksessä ja esti osaltaan kahden toisiinsa nähden ristiriitaisen maailmankuvan yhteentörmäystä.

Idealistisen taiteen tulkinnan mukaan hyvä taide ilmaisi taiteen idean ja taidehistorian kirjoitus oli tämän idean esiin pyrkimisen historiaa. Nämä kaksi pyrkimystä yhdistettynä taiteen historia oli sensitiivisten ihmisten kautta välittyneen hyvän taiteen historiaa: taiteilijanerot loivat yleisinhimillistä taidetta, jossa tuli ilmi ihmisen ikuinen kauneuden tarve. Kansallinen näkökulma vain painotti yleisinhimillisen tulkinnan luonne-eroja, joiden uskottiin perustuvan kansojen erilaiseen mentaliteettiin.

Ennen kaikkea Suomen taiteen yleisteokset piirsivät kuvaa maan taiteen historiasta ja siten sijoittivat sen eurooppalaisen sivistyksen, korkeakulttuurin kartalle - ainakin suomalaisten omasta näkökulmasta. Teokset eivät osallistuneet vuoropuheluna käytyyn, kirkkotaidetta koskeneeseen keskusteluun, mutta ne antoivat sille tarvittavan perustan. Niissä esitetyt käsitykset omaksuttiin enemmän tai vähemmän kriittisesti myös aikalaiskeskusteluun. Varsin yleisluontoisina teokset olivat helppolukuisia ja ilmeisen laajasti tunnettuja. Alan yleisteokset olivat kirkkotaiteesta kiinnostuneiden teologienkin luettavissa.

Valtiollisen itsenäistymisen jälkeen Suomen taiteen historiaa käsittelevillä yleisteoksilla oli kysyntää. Niitä tarvittiin muodostamaan selkeää yleiskuvaa maan taiteen varhaisesta kehityksestä, jonka perustalle taiteen tulevaisuus voitiin rakentaa. Nuorella valtiolla haluttiin nähdä pitkä taidehistoriansa, joka sitoi sen osaltaan länsimaiseen sivistykseen. Syrjäistä Pohjolan kolkkaa ei kuitenkaan haluttu nähdä vain saavana osapuolena. Tärkeää oli löytää taiteen historiasta se, mikä teki siitä erityisen kansallista. Vain omaperäisellä kansallisella taiteella uskottiin olevan myös annettavaa eurooppalaisten kulttuurikansojen yhteisössä. Suomen taiteen oli lunastettava paikkansa.

Tutkimuksessani olen käynyt läpi neljä Suomen taidehistoriaa käsitellyttä yleisteosta. Eliel Aspelinin vuonna 1891 ja Johannes Öhquistin vuonna 1912 ilmestyneet Suomen taiteen historiat muodostavat taustaa itsenäisyyden ajan taidehistorian kirjoitukselle. Ludvig Wennervirran toimittamana 1927 ilmestynyt Suomen taide -teos osallistui puheenvuorona juuri tuolloin vilkkaana käytyyn kirkkotaidekeskusteluun. Onni Okkosen Suomen taiteen historia I-II ilmestyi tämän tutkimuksen aikarajan lopulla 1945. Sen ei oleteta luonnollisestikaan vaikuttaneen vallinneen kirkkotaidediskurssin kehitykseen. Teos toimii kuitenkin ikään kuin omanlaisenaan yhteenvetona tuolloin käydylle keskustelulle ja testamenttina sodan jälkeiselle ajalle. Se syntyi ajankohtana, jolloin maan valtiollinen itsenäisyys oli uhattuna. Teoksen sisältämä kansallinen paatos tuntuu vanhentuneelta, mutta ihmeteltävän sitkeinä elävät edelleen siinä esiin tuodut käsitykset suomalaisen taiteen kansallisista piirteistä.

Vertailemalla taidehistorian yleisteosten välittämiä kuvia Suomen taiteen kehityksestä voidaan saada käsitys siitä, missä diskursiivisessa miljöössä keskustelua myös kirkkotaiteesta tai kirkollisesta taiteesta käytiin itsenäisyyden ajan ensimmäisinä vuosikymmeninä. Oletuksena siis on ollut, että diskurssianalyysin avulla voidaan valottaa niitä alkuasetelmia, jo annettuna olleita käsityksiä, joita aikalaiskeskustelijat instituutioidensa ja rooliensa puitteissa sekä käyttivät että arvostelivat omien intressiensä mukaisesti.

Seuraavaksi esittelen tekemäni diskurssianalyysin tuloksia. Analyysin tarkoituksena on esittää yleisteosten välittämä kuva kirkkotaiteen kehityksestä ja tuoda siitä esiin keskeiset väittämät, jotka edelleen saattavat vaikuttaa käsityksiimme kirkkotaiteesta. Väittämien tieteellistä todenperäisyyttä vanhemman ajan osalta, eli ajalta ennen valtiollista itsenäistymistä, ei ole johdonmukaisesti arvioitu tai kommentoitu. Tämä tutkimus kokonaisuudessaan korjaa

osaltaan kuvaa itsenäisyyden ensimmäisten vuosikymmenien kirkkotaiteen kehityksestä.

Aspelinin ja Öhquistin teoksissa tämän tutkimuksen kannalta keskeisimmät diskurssit koskivat kysymyksiä, jotka esitän tässä neljän vastakohtaparin avulla.

Ensimmäiseksi tarkastelen kysymystä siitä, nähtiinkö kirkkotaide kirkon vai kansan taiteena. Tarkoituksena on tuoda esiin se ristiriita, mikä nähtiin keskiajalta juontuneen taiteen kirkollisen perinteen ja kansalliseksi koetun taiteen välillä.

Toinen läheisesti edelliseen liittyvä vastakohtapari käsittelee kirkollisen ja sen vastakohtana nähdyn itsenäisen eli vapaan taiteen suhdetta. Kun edellinen käsitteli historiallisesta perinteestä juontuvaa ongelmaa, pyrittiin jälkimmäisessä ratkaisemaan ajankohtaista kysymystä, joka oli syntynyt "taiteen irrottautuessa perinteisestä tukijastaan kirkosta".[26]

Kolmantena tuon esiin ongelman, joka sekin nousi historiallisesta taustasta. Sen voi asettaa kysymyksellä: kumpi oli taidemyönteisempi, katolinen vai protestanttinen oppi? Viimeisenä epäsuorasti esiintyvänä ongelmana nousi esiin kysymys: kumpaa kirkollisen taiteen ja taiteen ylipäätään katsottiin olevan, sivistyneistön vai kansan taidetta? Ongelma nousi esiin paitsi kansallisidealismin myös kansanvaltaisen kehityksen myötä. Kysymys liittyy olennaisesti edellä esitettyihin kahteen ensimmäiseen vastakohtapariin.

Lopuksi tarkastelen, millaisen muodon edellä esitetyt diskurssit saivat uudemmissa, tutkimuksen kohdeaikana ilmestyneissä Suomen taidetta esitelleissä kirjoissa eli Ludvig Wennervirran toimittamassa Suomen taide -teoksessa vuodelta 1927 ja Onni Okkosen kirjoittamassa Suomeen taiteen historiassa vuodelta 1945. Tämän jälkeen esitetään yhteenvetona, milaisen kuvan analysoidut teokset antavat Suomen kirkkotaiteesta, erityisesti alttaritaulutaiteesta ja sen kehityksestä suhteessa taiteen yleiseen kehitykseen. Tarkoituksena on myös antaa aineksia kriittiselle arvioinnille nykyisin vallitsevien käsitysten oikeutuksesta. Paljonko siitä, mitä nyt ajattelemme kirkkotaiteesta on "aikaisemmin ajateltua", mitä siitä tulisi ottaa huomioon ja mille pohjalle "uutta" voidaan luoda?[27]

Eliel Aspelinin (1891) ja Johannes Öhquistin (1912) Suomen taiteen historiat ovat molemmat suomalaisen taiteen kehityskertomuksia. Ne käyttävät hyväkseen - ilmeisesti luonnontieteidenkin vaikutuksesta - orgaanisen kasvun metaforia. Taide on niissä ikään kuin herkkä kasvi, joka puhkeaa kukkaan olosuhteiden niin salliessa. Molemmissa taiteen perustana nähdään luonnonlain määräämä ihmiselle myötäsyntyinen tarve, "ihanuuden tarve", "kauneuden aisti" (Aspelin), "esteettiset tarpeet", "taidevietti" tai "taideaisti" (Öhquist). Luontainen tarve, vietti ja aisti ohjasi paitsi yksilön, myös kansan toimintaa.

---

[26] On huomattava, että tämä käsitys itsessään perustuu idealistiseen taidenäkemykseen. Institutionalistisen tulkinnan mukaan "taide" vasta syntyi tuolloin, eikä sitä ennen "taidetta" ollut siinä merkityksessä, minkä se sai instituution puitteissa. Esimerkiksi Victor Burginin mukaan tämän päivän näkemystämme taiteeseen rajoittavat ideat ja instituutiot alkoivat kehittyä vasta 1700-luvulla. Burgin 1989, 114-119. Suomessa nämä ideat ja instituutiot alkoivat vaikuttaa ratkaisevamassa merkityksessä vasta 1800-luvulla. Ks myös Ervamaa 1977.

[27] Näihin kysymyksiin en itse halua antaa vastauksia.

Aspelin lähtee tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin Suomen taiteen historiaa keskiajasta. Molemmat kirjoittajat kuitenkin olettavat, että kansa harrasti taiteita jo ennen kristinuskon maahan saapumista. Kansallisen itsetunnon kohottamiseksi oli tärkeää nähdä myös kansallisella taiteella pitkä historia, sillä olihan taide osoitus "kansan hengen" kehittyneisyydestä. Tosin myös Öhquist joutuu toteamaan, että vasta kristinuskon saapumisen myötä alkoi suomalaisen taiteen historiallinen olemassaolo. Tämä taide ei kuitenkaan ollut vielä kansallista vaan kirkollista, sillä kristillisen kirkon oli ollut pystytettävä oppinsa puolustamiseksi sellaisia kirkkorakennuksia, jotka kykenivät uhmaamaan vuosisatoja.[28] Yhtäkaikki aika ennen kristinuskoa oli molemmille taidehistorioitsijoille ikään kuin luonnontilainen Onnela, jossa taiteen kasvi kukki jalostamattomana, mutta villinä ja vapaana.

Kristinuskon myötä maahan tunkeutui "vieras henki" ja "vieras oppi", joka toi ulkoapäin valmiina kirkollisen taiteen. Taide saapui Suomeen "vieraan kulttuurin lapsena" ja "toisen henkisen vallan palvelijana", eikä kirkollisen taiteen päällimmäisenä tavoitteena ollut kansan esteettisten tarpeiden tyydyttäminen.[29] Aspelinin mukaan länsimainen taide oli kirkollista eikä se voinut saada mitään kansallisia vivahteita.[30] Näin "kirkollinen taide" muodosti vastakohdan "kansalliselle taiteelle". Katolisen kirkon aika oli katkeraa taiteen kehityksen kannalta. Uskonpuhdistuksen myötä ei kirjoittajien mukaan käännettä parempaan tapahtunut, vaikka taide alkoi kirkollisen tradition heikentyessä vähitellen maallistua ja kansallistua. Taiteen kasvi oli tukahtua ansarissaan.

Vasta Suomen "omatakeisen kehityksen aika"[31] toi käänteen parempaan. Kansallisen taiteen kehitys on kuitenkin varsin ristiriitaista kansanvallan kannalta, sillä se oli ennen muuta sivistyneistön ansiota. Aspelinin mukaan "ylempien kansanluokkien jäsenet" kehittivät "kauneudenaistiaan" ulkomailla ja toivat taiteen vapauden ihanteen maahan. Samalla kun taide vapautuu kirkollisesta traditiostaan, se myös kansallistuu. Suomen Taideyhdistyksen perustaminen oli paitsi osoituksena "taiteen itsetajunnan" kehityksestä ja selvyyden saamista päämääristä myös edellytys taiteen tulevalle kehitykselle.[32] Myös Öhquist korostaa valtiollisen autonomian merkitystä taiteen kehitykselle. Sivistyksen suhteen kehitys kuitenkin kärsi Öhquistin mukaan siteiden Ruotsiin katketessa, sillä "henkisen elämän" perustana oli "melkein yksinomaan" ruotsin

---

28 Öhquist 1912, 13. Edelliseen liittyy sitkeästi elänyt käsitys suomalaisten keskiaikaisten kirkkojen puolustustarkoitukseen perustuneesta "linnamaisuudesta". Sen uskottiin todistavan suomalaisten aktiivisesti vastustaneen kristinuskon "maahantunkeutumista". Sangen ristiriitainen on myös Öhquistin väite, jonka mukaan kirkko rakennutti kirkkorakennukset oppinsa puolustukseksi, mutta kuitenkin ne olivat todisteina "vanhojen suomalaisten" uskonnollisista tarpeista. Säilyneet kirkkorakennukset kertoivat Öhquistin mukaan myös kansan kehittyneestä taideaistista. Öhquist 1912, 13.

29 Mutta Aspelinin mukaan keskiaikaisen maalaustaiteen monumentaalisuus ("maalattavain pintain laajuus ja arkkitehtooninen jäsennys") tuotti kuitenkin "tositaiteen kannalta alaarvoisillekin luomille jonkun suuruuden sävyn". Aspelin 1891, 12. Ks myös Öhquist 1912, 69-70.

30 Aspelin, 1891, 1-3, 12.

31 Aspelin 1891, 46.

32 Aspelin 1891, 45-46.

kieli.[33] Seurauksena oli Öhquistin mukaan pitkä siirtymäkausi, "taiteen tienraivaajien aika", joka keskittyi Saksan esimerkin mukaan perustetun Suomen Taideyhdistyksen ympärille.[34]

Eliel Aspelinin oli vielä vuonna 1891 vaikea nähdä mitään kansallista omaperäisyyttä "lyhyessä" Suomen taiteen menneisyydessä.[35] Hän kuitenkin luotti, että sellainen sille joskus ilmaantuisi. Tästä oli toiveita, sikäli kun taiteilijat huomattavasti teknisiltä taidoiltaan edistyneempinä alkaisivat noudattaa Robert Wilhelm Ekmanin (1808-1873) ja hänen aikalaistensa osoittamaa aihevalintaa. Näin taiteen suomalaisuus olisi Aspelinin mukaan taattu.[36] Kaksikymmentä vuotta myöhemmin (1912) suomalaisen taiteen historiasta kirjoittaneen Johannes Öhquistin mukaan taiteen kehitys olikin ollut ripeää. Hänen mielestään Albert Edelfeltin (1854-1905) mukana suomalainen taide oli vihdoin astunut "samanarvoisena, omaa sointiaan soittavana jäsenenä suureen kansainväliseen orkesteriin".[37] Myös Suomen Taideyhdistyksen aika oli jo ohi, sillä taide oli nyt kehittynyt itsenäiseksi, eikä se enää tarvinnut holhoajaa.[38]

Aspelin oli jo aavistellut suomalaisen taiteen puhkeavan kukkaan lähitulevaisuudessa, Öhquist oli näkevinään sen vihdoin vapautuneena ja täydessä kukassaan. Villinä ja vapaana syntynyt suomalainen "kansantaide" oli kirkollisen ansarinsa jälkeen vihdoin olemassaolon kamppailun karaisemana ja sivistyksen jalostamana saavuttanut päämääränsä: kirkollisesti sidotusta taiteesta oli tullut vapaata, "kansallista taidetta".

Edellä tuli selkeästi esille kirkollisen ja kansallisen taiteen vastakkain asettelu. Kirkollinen taide yhdistettiin ulkopäin tuotuun, sidottuun taiteeseen, joka tukahdutti kansallisen taiteen kehityksen. Ulkoa tuotu kristinusko oli tuonut mukanaan myös "vieraan hengen" palveluksessa olleen taiteen. Kirkon katsottiin kuitenkin antaneen tukensa taiteelle ja siten mahdollistaneen sen kituliaankin, epäitsenäisen olemassaolon.

Hegeliläisyyden ja snellmanilaisuuden näkemyksiä myötäillen "kansan hengen" uskottiin kantavan taiteenkin kehitystä. "Kansallinen" yhdistettiin romantiikan ihanteisiin alkuperäisestä, turmeltumattomasta ja luonnollisesta. Toisaalta "kansallinen taide" yhdistettiin sekä kristinuskoa edeltäneen ajan "kansantaiteeseen" että autonomian aikana maallistumisen kautta kirkollisesta traditiosta vapautuneeseen ja itsenäistyneeseen taiteeseen. Ero Suomen taiteen alkutilaan oli kuitenkin selvä. "Vieraan hengen" vallasta vapautunut taide alkoi elää jälleen "kansan hengen" kantamana, mutta nyt itsetietoisuuteen kehittyneenä, kypsänä "kansallisena taiteena".

Taiteen vapaa kehitys alkoi Suomessa sekä Aspelinin että Öhquistin mukaan myöhään. Vasta ulkomailla "kauneuden aistiaan" kehittäneen sivis-

---

33 Suomi korotettiin "kansakuntien joukkoon" 1809, mikä merkitsi "omintakeiseen valtiolliseen elämään kypsyneen kansan valtiollista itsenäistymistä". Öhquist 1912, 191-192.

34 Öhquist 1912, 237-267.

35 Aspelin siis katsoi Suomen taiteen kehityksen alkaneen vasta 1800-luvulla, tarkemmin ottaen vuosisadan puolen välin maissa.

36 Aspelin 1891, 87.

37 Öhquist 1912, 330.

38 Öhquist 1912, 268.

tyneistön taideharrastuksen heräämisen myötä taide alkoi vapautua. Itsetietoinen eli tavoitteistaan ja päämäärästään tietoinen "kansallinen taide" oli oikeaa taidetta. Tämän vuoksi irtautumiset kirkollisesta traditiosta katsottiin myönteisinä tapahtumina. Kirkollisista traditioista vapautumisen merkkejä nähtiin jo ennen taiteen omaehtoista kehityskautta. Esimerkiksi Aspelin luonnehti Kustaa Vilhelm Finnbergin (1784-1833) teoksia Kemiön ja Kakskerran kirkoissa suorastaan innostuneesti. Kemiön kirkon lehterikaidemaalauksista hän kirjoitti seuraavaa:

> Näissä täydentämättömissä kuvissa näkee mikä taiteilijanero piili tuossa maalarinkisällissä. Jos luetaan pois siellä täällä esiintynyt maneerintapainen kohta, osottavat ne kauttaaltaan itsenäisesti luovaa, rohkealuontoista, alkuperäistä taiteilijaa, joka vilpittömällä vakavuudella on ajatellut tehtäväänsä.[39]

Myös Finnbergin maalaamassa Kakskerran kirkon alttaritaulussa, joka esittää perinteisesti suosittua Pyhää Ehtoollista, oli puolestaan jotakin "omituista uutta entiseen verrattuna". Tämä omituinen oli Aspelinin mukaan sitä, että taiteilija oli käyttänyt figuuriensa kuvauksessa "uudenaikaisia alhaisemman kansan pukuja". Ne hän oli yhdistänyt eriaikaisiin yksityiskohtiin ja luonut "realistiseen sommitukseen uskonnollisen mielialan". Maalaus oli Aspelinin mielestä aikaansa edellä.[40]

Kuvaavaa oli, että molemmat, sekä Aspelin että Öhquist, ohittivat aikoinaan alttaritaulujen maalaamista lähes suvereenisti hallinneiden taidemaalareiden, Robert Wilhelm Ekmanin (1808-1873) ja Berndt Abraham Godenhjelmin (1799-1881) alttaritaulutuotannon vähäisin maininnoin. Sen sijaan Aspelin esimerkiksi esitteli Ekmanin "todenperäisen taiteilijaluonnon" ennen muuta opettajana ja suomalaisten aiheiden kuvaajana. Ekman oli osoittanut Aspelinin mukaan Suomen taiteilijoille ne kansalliset aiheryhmät, joiden avulla nämä pystyisivät antamaan teoksille kansan kehitykseen vaikuttavaa aatteellista arvoa.[41] Ekmanin taide ei kuitenkaan Aspelinin mielestä koskaan kohonnut itsenäiseen vapauteen. Esimerkiksi tämän alttaritauluissa heleät värit ja kaikinpuolinen sovinnaisuus liian usein esiintyivät "tositaiteellisen sopusoinnun ja omaperäisen vilpittömän hartauden sijasta".[42]

Aspelinin taiteilijaihanteena nousi esiin itsenäisesti luova, rohkealuontoinen ja alkuperäinen taiteilijanero, joka ajatteli tehtäväänsä vilpittömällä vakavuudella. Hyvä taideteos oli puolestaan itsenäisesti luotu, rohkea ja omaperäinen teos, jonka aihe oli kansallinen. Lähelle tätä pääsivät ne, jotka esimerkiksi osoittivat kykyä rikkoa "omituisella uudella", kuten "alhaisemman kansan puvuilla", kirkollista traditiota. Huono taideteos oli puolestaan esimerkiksi alttaritaulu, joka oli sekä aiheensa että muun toteutuksensa puolesta epäitsenäinen kopio tai muunnelma, kaikinpuolisesti sovinnainen ja ennen kaikkea epäkansallinen aiheeltaan. Aspelinille kirkollinen oli kansallisen vastakohta.

---

[39] Aspelin 1891, 62.

[40] Aspelin 1891, 63.

[41] Aspelin 1891, 69.

[42] Aspelin 1891, 68.

Öhquistin mukaan kansan taiteen ilmaisuja alkoi esiintyä uskonpuhdistuksen jälkeen. Isonkyrön kirkkomaalaukset toimivat hänen mukaansa siltana pohjoisen kirkkojen maalauskoristeluun, jota suosi itse kansa. Siten syntyi luonteeltaan ja käsitykseltään etupäässä kansanvaltainen taide, "talonpoikaistaide".[43] Tämä kansanomainen taide ei kuitenkaan ollut Öhquistin mielestä vielä "kansallista" taidetta. Tästä huolimatta hän nostaa Mikael Toppeliuksen (1743-1821) suomalaisen maalaustaiteen ensimmäiseksi edeltäjäksi tämän maalaaman Pielaveden kirkon ehtoollista esittävän alttaritaulun ansiosta. Öhquistin mukaan alttaritaulussa opetuslapset oli kuvattu "puhtaasti suomalaisina talonpoikaistyyppeinä".[44]

Öhquistin Suomen taiteen historiaa kuvaavassa teoksessa olennaisena piirteenä on se, että uudempaa aikaa (1800- ja 1900 -lukua) käsittelevissä osuuksissa kirkkotaide tuotiin siinä esiin vain, mikäli sen olennaisesti katsottiin liittyneen käsiteltävän taiteilijan muuhun tuotantoon tuoden siihen ja sitä kautta koko taiteen kehitykseen uutta, tai että se oli muuten osoituksena itsenäisen taiteilijan omista sisäisistä pyrkimyksistä. Piirre toistuu sittemmin sekä Ludvig Wennervirran että Onni Okkosen kirjoituksissa. Esimerkiksi Albert Edelfeltin kohdalla Öhquist mainitsee Vaasan kirkon alttaritaulun (1893) yhtenä esimerkkinä taiteilijan tuolloisesta pyrkimyksestä "sisällyksen syventämiseen".[45] Eero Järnefeltin (1863-1937) suurta Liedon kirkon alttaritaulua (1909) Öhquist pitää sommittelun ja tunnelman draamallisen syvyyden vuoksi "uskonnollisen taiteen" parhaimpina tuotteina.[46] Magnus Enckellin (1870-1925) kohdalla hän mainitsee Ateneumin kokoelmiin kuuluvan Kristus Getsemanessa (1902) maalauksen, mutta ei mainitse sen toisintoa, joka oli Savitaipaleen kirkon alttaritauluna.[47] Enckellin parhaimpana saavutuksena Öhquist piti Tampereen Johanneksen kirkon (nyk. tuomiokirkon) alttariseinämaalausta, "joka täydellisesti on täyttänyt ne suuret toiveet, joita hänen maanmiehensä ovat aina häneen panneet".[48]

Olennaista on se, että samalla kun huomio kiinnittyy taiteilijan persoonallisiin näkemyksiin "kirkollinen taide" -käsiteparin sijaan aletaan käyttää käsiteparia "uskonnollinen taide". Tällä haluttiin ilmeisesti viitata perinteisesti kirkollisten aiheiden osalta määräysvallan siirtyneen kirkolta itsenäisesti luovalle taiteilijalle. Toisaalta on myös muistettava, että myös kirkollinen eli kirkkoa varten tehty taide saattoi olla "suuret toiveet täyttävää", mikäli se oli "vapaa kaikesta kirkollisesta ja dogmaattisesta sivumausta". Tampereen Johanneksen kirkon alttaritaulu toimi tästä hyvänä esimerkkinä, sillä se ei ollut perinteisellä tavalla kirkollinen. Maalauksessa esitettiin yleistä ylösnousemusta, eikä se ollut

---

43 Öhquist 1912, 107. Käsitteen myöhempänä vastineena ovat vakiinnuttaneet asemansa "kirkkomaalaus" ja sen johdannainen "kirkkomaalarit". Käsitteiden oletusarvona usein on, että "itse kansa" on niiden aikaansaajina sekä tekijöinä (käsityöläismaalarit) että tilaajina.

44 Öhquist 1912, 164.

45 Öhquist 1912, 358.

46 Öhquist 1912, 426-427.

47 Öhquist 1912, 456. Sama toistuu myöhemmin Ludvig Wennervirran kirjoittamassa osuudessa 1927 ilmestyneessä teoksessa Suomen taide.

48 Öhquistin mukaan teos oli vapaa kaikesta kirkollisesta ja dogmaattisesta sivumausta kuvaten ylösnousemusta tuomiopäivänä tavalla, jota tuskin koskaan on kristillisessä kirkossa nähty. Öhquist 1912, 457.

Kristus-keskeinen, kuten yleensä alttarimaalaukselta oltiin edellytetty ja yhä vielä edellytettiin.[49]

Suhtautuminen katolisen ajan kirkolliseen taiteeseen ei ollut Aspelinilla tai Öhquistilla yksinomaan negatiivinen. Öhquistin mukaan katolinen taide ei kuitenkaan saanut puolelleen kansaa, vaan se jäi vain sivistyneistön henkiseksi omaisuudeksi. Tämä mahdollisti puolestaan uskonpuhdistuksen kivuttoman ja nopean läpimenon Suomessa.[50] Aspelinin mukaan keskiaikaisten kirkkojen maalauskoristelu tuotti monumentaalisuuden vuoksi "tositaiteen kannalta ala-arvoisillekin luomille jonkun suuruuden sävyn".[51] Öhquistin mukaan "keskiajan taiteellinen vaisto" oli puolestaan tulevia vuosisatoja korkeammalla.

Uskonpuhdistus jätti molempien kirjoittajien mukaan taiteen "orvoksi", taide oli koditon ja suojaton. Yllättäen kirkollisesta käytöstään vapautunut taide ei kyennytkään itsenäiseen olemassaoloon, koska siltä puuttuivat tukijat. Aspelinin mukaan taide alkoi kuitenkin vähitellen maallistua ja samalla kansallistua ("kansalaistua"). Siitä huolimatta kirkollinen traditio oli yhä liian voimakasta, eikä kehitystä parempaan juuri tapahtunut.[52] Protestanttisen ajan "taiteellisesti ala-arvoiset kyhäykset" olivat kyllä Aspelininkin mukaan "kotimaista käsialaa".[53]

Taiteelta puuttuivat uskonpuhdistuksen jälkeen tukijat myös Öhquistin mukaan, vaikka "uuden opin luonne" ei ollut hänestä vihamielinen taiteelle. Protestanttisuus kohteli päinvastoin sangen suvaitsevaisesti katoliselta ajalta periytynyttä kirkkotaidetta, vaikka maalausten aiheet koetettiin vähitellen mukauttaa uuden ajan vaatimuksiin.[54] Ruotsin suurvaltakaudella yksinomaan kirkolle pyhitetyn koristelun rinnalla alkoivat yleistyä votiivitaulut, mutta 1700-luvulla taulumaalaus kääntyi Öhquistin mukaan jälleen puhtaasti kirkollisiin esityksiin ja alttaritaulu sellaisenaan voitti yhä yleisemmin alaa vuosisadan jälkimmäisellä puoliskolla:

> Suuri joukko enemmän tai vähemmän taitavia taiteenharjoittajia maalaa monilukuisiin kirkkoihin alttaritauluja, jotka käsittelevät väsyttävän yksioikoisesti aivan samoja aiheita (enimmäkseen "Ristiinnaulitsemista", "Kirkastusta" ja "Ehtoollista").[55]

Kirkollisessa alttaritaulutaiteessa oli kuitenkin myös poikkeuksia. Kuten edellä on jo tullut esille, Aspelin nosti Kustaa Vilhelm Finnbergin esiin "piilevänä taiteilijanerona" hänen muutaman kirkkomaalauksensa ansiosta. Öhquist puolestaan piti Mikael Toppeliusta suomalaisen maalaustaiteen ensimmäisenä edelläkävijänä. Kirkolliset perinteet olivat Aspelinin mukaan kuitenkin unohtuneet "taikka niin vähäisiksi supistuneet, että kirkkojen koristukseksi harvoin

---

49 Vielä vuonna 1932 Viipurin piispa Erkki Kaila otti ko maalauksen esimerkkinä huonosta alttaritaulusta juuri tämän puutteen vuoksi. Erkki Kaila, Pyhäpäivänä. Karjala 9.11.1932.

50 Öhquist 1912, 70-74.

51 Aspelin 1891, 12.

52 Aspelin 1891, 27-28.

53 Aspelin 1891, 33.

54 Öhquist 1912, 101-102.

55 Öhquist 1912, 130.

muuta pyydetään kuin alttaritaulu eikä aina sitäkään".[56] Aspelin toi Robert Wilhelm Ekmanin runsaan alttaritaulutuotannon esiin yksinomaan negatiivisessa mielessä[57] ja samoin Berndt Abraham Godenhjelmin vahvan alttaritaulutuotannon hän ohitti kirjassaan lyhyellä maininnalla.[58]

Öhquistin mukaan myös maalaustaide oli riippuvainen olosuhteista, "kysynnän laista". Tässä suhteessa hänen suhtautumisensa "protestanttisen ajan taideluomiin", alttaritauluihin oli sangen positiivinen:

> Etupäässä alttaritaulujen ja muotokuvien tarve antoi uutta virikettä maalaustaiteen melkein kuivuneelle virralle ja paisutti sitä sen verran, että myöskin maisema- ja laatumaalaus pääsi sen turvissa virkoamaan.[59]

Tosin heikkona puolena kehityksessä oli Öhquistin mukaan se, että alttaritaulut olivat myöhemmin 1800-luvulla ainoat koristukset, joita kirkoissa siedettiin.[60] Suomen taiteen tienraivaajiin lukemansa Ekmanin alttaritaulutuotannon hän ohitti pelkällä maininnalla eikä hän Godenhjelmin kohdalla mainitse alttaritauluja lainkaan.

Kaiken kaikkiaan katolisen ajan kirkollinen taide näyttäytyy kirjoittajien teksteissä myönteisemmässä sävyssä kuin uskonpuhdistuksen jälkeinen kirkollinen taide. Katolisen ajan kirkollisen taiteen etuna oli korkeampi taiteellinen arvo. Uskonpuhdistuksen jälkeinen kirkollinen taide oli puolestaan sekä muodoltaan kangistunutta (alttaritaulut) että esitystavaltaan joko ala-arvoista, väsyttävän yksitoikkoista ja usein sovinnaisuuteen tyytyvää. Taiteellisesti parhaimmat alttaritaulut syntyivät Aspelinin ja Öhquistin mukaan vasta kirkollisen tradition heikentyessä.

Sekä Aspelinin että Öhquistin kirjoittamiin Suomen taiteen kehityskertomusten juoneen kuului oletus, että aikana ennen kristinuskoa taide tyydytti luontaisella tavallaan kansan taideaistia. Suuriin kulttuurisaavutuksiin tämä kypsymätön "kansantaide" ei kuitenkaan vielä yltänyt. Aspelinin mukaan kristinuskon mukanaan tuoma taide ei ollut sen enempää kansan kuin sivistyneistönkään taidetta, koska se oli kirkollista. Myöskään Öhquistin mukaan katolinen aika ei ollut saanut rahvasta puolelleen, koska Suomen kansa oli osoittanut kylmäkiskoisuutta ja jäykkyyttä jumalanpalveluksen juhlallisuuksiin nähden. Katolisuus olikin hänen mukaansa kansan ylempien kerrosten eli sivistyneistön henkistä omaisuutta.

Uskonpuhdistuksen jälkeen taide menetti ainoan suojelijansa. Kuningas Kustaa Vaasa nähtiin taiteen vastustajana, joka otti kirkolta sen arvokkaimmat esineet. Hovista ei ollut taiteen tukijaksi. Aspelinin mukaan kyseisen ajan kirkkoja varten tehdyt taideluomat olivat kyllä kansan tekemää, mutta ne olivat taiteellisesti arvottomia. Öhquist puolestaan näkee niissä arvoa nimenomaan kansan taideaistin ilmentäjinä. Pohjoisten kirkkojen maalauskoristelu oli kansan itsensä suosimaa "talonpoikaistaidetta", ja sen viimeisimpänä edustajana Mikael

---

[56] Aspelin 1891, 46.

[57] Aspelin 1891, 68-69.

[58] Aspelin 1891, 67.

[59] Öhquist 1912, 213.

[60] Öhquist 1912, 273.

Toppelius näyttäytyi suomalaisen maalaustaiteen ensimmäisenä edelläkävijänä.[61] Kansan piirissä Öhquist näki selvästi orastavia mahdollisuuksia. Myös Aspelin löysi kirkkomaalareiden joukosta aikaansa edellä olevan "piilevän neron".

Taiteen vapautuminen kirkollisesta traditiosta tapahtui kuitenkin vasta "Suomen omatakeisen kehityksen" aikana. Aspelinin mukaan ylempien kansanluokkien jäsenet olivat kehittäneet kauneudenaistiaan ulkomailla, siten taiteen viljelijöitä maassa riitti. Taiteen vapautumista edesauttoi Suomen Taideyhdistyksen perustaminen, vaikka vain maalaustaide oli Aspelinin mukaan niin kehittynyttä, että sen etevimmät edustajat olivat "suomalaisia miehiä", jotka matkustivat ulkomaille opintojaan jatkamaan ja täydentämään.[62]

Öhquistin mukaan saksalaisen esimerkin mukaan perustettu Suomen Taideyhdistys etsi aluksi kansan keskuudesta "kykyjä", mutta epäonnekkaiden kokeilujen jälkeen asetettiin käytännöllisempiä päämääriä. Taideyhdistys ei Öhquistin mukaan syntynyt kannattamaan olemassaolevaa taideharrastusta, vaan luodakseen harrastuksen tyhjästä. Taideharrastuksen syntyminen pohjautui Öhquistin mielestä käsitykseen, jonka mukaan taide ei ollut mikään ylellisyystavara vaan välttämätön tekijä maan kulttuurin kehityksessä. Taide oli luotava, milloin sitä ei ennestään ollut olemassa.[63]

Öhquist korosti Taideyhdistyksen merkitystä maan taide-elämälle sellaisella ponnella, että se näyttää ristiriitaiselta hänen esittämälleen väitteelle, että taidevietti oli sekä yksilössä että kansassa ilmenevä luonnollinen ja synnynnäinen tarve. Toisaalta Öhquistin näkemys painotti käsitystä, jonka mukaan pitkä, vuosisatoja kestänyt "kirkollinen" taidekausi oli siinä määrin tukahduttanut kansan taideaistia, että se ei kyennyt jalostumaan ilman apua. Ainoastaan kansan parhaimmisto, sivistyneistö, saattoi valistuneella toiminnallaan korjata tilanteen ja luoda kansallisesti arvokasta, ulkopuolisista auktoriteeteista vapaata taidetta.

Aspelinin ja Öhquistin näkemykset paljastavat sen välirikon, joka vallitsi 1800-luvun lopulta lähtien sivistyneistön ja kirkon välillä. Taiteen kehityskertomuksissa tämä välirikko tuli merkitsemään vapaan (=kansallisen) taiteen ja kirkollisen taiteen vastakkainasettelua. "Vieraan hengen" vallassa ollut taide oli vapautumassa (Aspelin) tai jo vapautettu (Öhquist). Vapautunut taide kehittyi "kansan hengen" kantamana luoden kansan kehitykseen vaikuttavaa aatteellista arvoa. Tässä mielessä "maallistuminen" eli kirkon vaikutusvallasta luopuminen koettiin positiivisena. Tämän ei katsottu johtavan kansaa arvotyhjiöön, vaan ikään kuin takaisin kansan luonnolliseen suhteeseen omien, pitkään kadoksissa olleiden kansallisten arvojensa kanssa.

Kansa jakautui "ylempiin kansanluokkiin" (sivistyneistö) ja rahvaaseen, joista jälkimmäinen oli edellisen valistustoiminnan kohde. Asetelma oli puhtaan elitistinen. Tavallinen kansa, rahvas, ei voinut tietää vaan korkeintaan vaistota kansakunnan edun, joka oli myös heidän omaksi parhaaksi. Vain valistunut osa kansaa, sen parhaimmisto, oli henkisesti kyllin kypsää ja tietoista "kansan hengen" päämääristä, että se saattoi toimia myös tietoisesti koko kansan par-

---

[61] Öhquist 1912, 107, 164.

[62] Aspelin 1891, 45-46.

[63] Öhquist 1912, 267.

haaksi. Hyvä, kansallinen taide oli koko kansaa varten, mutta sen tuli välittää niitä arvoja, jotka kansan parhaimmisto oli sisäistänyt kansallisiksi.

Ludvig Wennervirran toimittama Suomen taide -teos on usean eri alan asiantuntijan kirjoittama. Tämän vuoksi teoksesta puuttuu se kertomuksellinen tai juonellinen yhtenäisyys, joka oli tyypillistä aikaisemmille Aspelinin ja Öhquistin taidehistorioille. Kuitenkin kuten Wennervirta toteaa, "tarkkaavainen lukija voinee eri aikakausien taideilmiöistä [...] löytää piirteitä, jotka vieraista vaikutteista huolimatta ovat ominaisia nimenomaan Suomen taiteelle, muodostaen esim. läntiseen naapurimaahamme verraten karumman ja totisemman, mutta silti sopusuhtaisen olemuksen".[64] Näin myös Suomen taide -teos pyrki löytämään taiteen menneisyydestä kansallisen, erityisen suomalaisen juonen.

K.K. Meinander kirjoitti vanhempaa kuvataidetta koskeneen osan, joka alkaa keskiaikaisista kalkkimaalauksista. Edellisiin taidehistorioitsijoihin yhtyen Meinander näkee "kirkkojenkoristamistaiteen" kirkollisena, mutta myös "ikivanhoihin traditioihin" perustuvana. "Koristamisen halu" oli pakanallisten esi-isien perintöä, vaikka papisto valvoikin kirkollisten koristeiden valmistumista ja niissä noudatettiin "ulkomaisia taidesuuntia".[65] Öhquistin mielestä luterilainen oppi ei ollut taidekielteinen, eikä Meinanderkaan nähnyt sen suhtautuneen vihamielisesti kuvataiteisiin.[66] 1600-luvulla "uhkeasti kukoistanut monumentaalinen kirkkomaalaus" oli tästä todistuksena.

Monumentaalimaalauksen rinnalle tulivat Meinanderin mukaan protestanttisten kirkkojen "liturgiset somisteet", jotka korostivat kirkkotilan kahta pääkohtaa, saarnatuolia ja alttaria.[67] Näiden liturgisten somisteiden aihepiiri rajoitti kirjoittajan mukaan taiteilijan vapautta enemmän kuin luonteeltaan vapaampi monumentaalimaalaus.[68] Vielä 1700-luvulla Pohjanmaalla kukoisti muualta jo hävinnyt monumentaalimaalaus, joka kohosi Meinanderin mukaan:

> [...] sellaiseen loistoon ja laajuuteen, että sitä kenties on pidettävä vanhemman taiteemme parhaimpana ja arvokkaimpana osana. Siinä puhkesi vanha keskiaikainen traditio vielä kerran ilmoille, ja kansan henki on antanut sille leimansa.[69]

Jo Öhquist oli nostanut Mikael Toppeliuksen suomalaisen maalaustaiteen edelläkävijäksi. Myös Meinanderin mukaan Toppelius oli huomattavin ja samalla viimeinen Pohjanmaan monumentaalisista kirkkomaalareista.[70] Hän oli itsenäisesti luova taiteilija, joka omasi rikkaan ja omalaatuisen kyvyn. Toppelius oli myös lähellä kansaa, mikä näkyi hänen taiteestaan. Esimerkiksi Pielaveden

---

64 Wennervirta 1927, V-VI [Alkulauseessa].

65 Meinander 1927, 55-56; 66-67.

66 Meinander 1927, 84-85.

67 On huomattava, että Meinander käyttää käsitettä alttaritaulu ja alttarilaite rinnakkain samassa merkityksessä. Hän ei tee eroa esimerkiksi taulumaalauksen tai puuleikkauksen välillä. Ks. esim. Meinander 1927, 100. Myös eräät epitafit muistuttivat hänen mukaansa alttarilaitteita. Meinander 1927, 101.

68 Meinander 1927, 90-92.

69 Meinander 1927, 129.

70 Meinander 1927, 135, 140. Tosin muutamaa sivua aikaisemmin kirjoittajan mukaan monumentaalisista kirkkomaalareista viimeinen "oli kai" Thomas Kiempe. Meinander 1927, 132.

alttaritaulussa - kuten Öhquist jo aikaisemmin oli esittänyt - kirkkomaalari kuvasi apostolit eriluonteisina talonpoikina.[71]

Suomen taide -teoksessa uudempaa kuvataidetta käsitteli Ludvig Wennervirta. Hänen mukaansa Suomen taide palveli 1700-luvun loppuun saakka kuvakielteistä kirkkoa. Kirkollinen maalaus olikin alkanut tästä syystä rappeutua, vaikka esimerkiksi Mikael Toppelius harjoitti sitä "menestyksellisesti". Wennervirran mukaan vain aniharva taiteilija työskenteli itsenäisesti eli kirkosta riippumatta. Kirkollista maalauksista Wennervirta tuo Aspelinin tavoin esille Finnbergin Kakskerran "omituisen" alttaritaulun.[72] Samaisen taiteilijan Kemiön kirkkoon tekemissä lehterimaalauksissa Wennervirta näki taiteilijan lähestyneen "nykyaikaista ekspressionistista taidetta".[73]

R.W. Ekmanin Suomen kirkkoihin maalaamat alttaritaulut olivat Wennervirran mukaan "syntyneet renessanssin taiteen pohjalta, milloin ne eivät olleet suorastaan jäljennöksiä".[74] Tässä Wennervirta lähestyy Aspelinia, joka oli kuitenkin nähnyt Ekmanissa "todenperäisen taiteilijaluonnon", vaikka moittikin tämän alttaritauluja sovinnaisuudesta. Wennervirran mukaan Albert Edelfeltin uskonnolliset sommitelmat jäivät tilapäiseksi episodiksi. Öhquist oli korostanut Magnus Enckellin Tampereen Johanneksen kirkon alttarifreskon merkitystä taiteilijaan asetettujen toiveiden täyttäjänä. Wennervirta sen sijaan piti freskoa "ratkaisevana käänteenä" Enckellin oman taidekehityksen kannalta.[75]

Loppukatsauksessa Wennervirta poikkeaa edellisistä taidehistorian kirjoittajista selkeimmin. Muut eivät juuri nähneet keskiaikaisessa kirkkotaiteessa kansallisuuden puutteen vuoksi suurta merkitystä, vaikka arvostivatkin sen korkeatasoisuutta myöhempiin vuosisatoihin nähden. Wennervirran arvio on jyrkempi. Keskiajan kukoistavaa taidekulttuuria seurasi laskukausi. Maa menetti katolisen kirkon sille hankkiman aseman, ja kirkollisen taiteen merkitys väheni vähenemistään: "taide työnnettiin ikäänkuin tarpeettomana muinaismuistona, ellei kerrassaan jumalanpalvelusta häiritsevänä aineksena, kirkosta pois". Protestanttisen ajan prameilevilla taidetuotteilla ei ollut samaa merkitystä kuin keskiajan kirkollisella taiteella. Wennervirran mukaan kirkollinen taide oli köyhtynyt, rappeutunut ja barbarisoitunut.[76]

Wennervirran keskiaikaan ja katolilaisuuteen myötämielisesti ja toisaalta protestanttiseen taiteeseen lähes vihamielisesti suhtautuva asenne oli uutta. Wennervirran taiteilijakeskeiset näkemykset poikkesivat jopa Meinanderin samassa teoksessa esittämistä, jotka noudattivat enemmän aikaisempia taidehistorian kirjoituksia. Wennervirran taidehistoriallinen näkökulma oli siirtynyt yhä selkeämmin "kansallisista" aiheista yksilöllisesti luovaan taiteilijaan ja hänen taitelijan tiehensä. "Kansallinen aihe" ei riittänyt enää tekemään taiteilijasta

---

71 Meinanderin mukaan nämä olivat "eriluontoisia karjalaisia talonpoikia". Meinander 1927, 135-137; Öhquistin mukaan samassa teoksessa opetuslapset oli kuvattu "puhtaasti suomalaisina talonpoikaistyyppeinä". Öhquist 1912, 164.

72 Wennervirta ei kuitenkaan pitänyt ko "pienenpuoleista" teosta sanan varsinaisessa mielessä alttaritauluna vaan predellakuvana. Wennervirta 1927, 272.

73 Wennervirta 1927, 274-275.

74 Wennervirta 1927, 294.

75 Wennervirta 1927, 328, 538.

76 Wennervirta 1927, 596-597.

merkittävää. Toisaalta, mikäli taiteilija paneutui aiheeseensa oman persoonansa mukaisesti, syvyydellä ja aitoudella, saattoi myös "uskonnollinen" ja jopa "kirkollinen" taide olla hyvää.[77]

Onni Okkosen Suomen taiteen historiassa[78] kansallinen näkökulma on edelleen hyvin selkeä, sillä teoksen tarkoituksena oli kuvata Suomen taiteen kehityskulkua ja parhaita saavutuksia:

> Tästä kaikesta on itsessään sulkeutunut järjestelmä, joka kuvastaa taiteemme orgaanista kasvua ja kehitystä, sen itsetiedotonta tai jo tietoisempaa ponnistelua eteenpäin, siinä ilmenevää elämänrytmiä kohtalon erilaisissa vaiheissa, kohoamista ylöspäin suotuisissa olosuhteissa ja ehtymistä epäsuotuisina laskukausina.[79]

Okkosen tarkoituksena oli luoda synteesi "kansansielun syvyyksistä ja arkaaisesta muinaisuudesta" juontuvien ilmiöiden ja "nykyaikaisten akateemisen koulukasvatuksen luomien" kanssa. Okkosen mukaan erämaa ja eurooppalainen sivistys olivat yhdistyneet Suomen taiteen parhaimmissa ilmiöissä harvinaisella tavalla ja "kultakauden" taide oli jo "täysiarvoinen osa eurooppalaista taidetta".[80]

Okkosen taidehistoria laajentaa kansallisen taiteen ilmiöiden tutkimisen yhä kauemmas menneisyyteen. Hänelle mm "katolisen kirkkoarkkitehtuurin ilmaukset" todistivat uuden kansallisesti väritetyn sivistyksen varttumista ja alkavaa kukoistusta. Suomi oli omassa perifeerisessä asemassaan "suhteellisen itsenäisesti" mukana suuressa eurooppalaisessa kilvoittelussa.[81] Okkosen mukaan "varsinaisen rahvaan" uhraukset tulivat vähemmän näkyviin, mutta suurin kansallinen arvo oli "tietenkin" teoksilla, joita voitiin täysin pitää "kotimaisina" sekä tekijänsä alkuperän että tyylin puolesta.[82] Okkosen keskiaika oli kansallista, ja tämä kansallinen ilmeni suomalaisten tekijöiden tyylillisesti - ei siis yksinomaan aiheidensa puolesta - kansallisissa taideluomissa.

Myös suhtautuminen monumentaalitaiteeseen on muuttunut Okkosen tekstissä. Kun aikaisemmin monumentaalitaiteessa oli nähty suuremmat mahdollisuudet vapaaseen taiteelliseen ilmaisuun, antoi Okkonen sille pääasiassa "koristeellisen lisäaineksen aseman", joka sulautui erottamattomasti yhteen arkkitehtonisten muotojen kanssa.[83] Näillä arkkitehtuurin koristeellisilla korostuksilla oli lähinnä "kulttuuriarvo".[84]

Keskiajan jälkeen Suomen taiteen "kansanomainen aines" kehittyi puukirkoissa ja niiden vaatimattomissa maalauksissa, jotka jatkoivat Okkosen mukaan

---

77 Sama kehitys oli nähtävissä jo Öhquistin Suomen taiteen historiassa nimen omaan uudemman taiteen kohdalla. Ks myös Levanto 1991, 87.

78 Suomen taiteen historia I-II, 1945.

79 Okkonen 1955, (toinen painos), Esilause (V).

80 Okkonen 1955, V-VI. On huomattava, että jo Okkonen kiinnitti huomiota siihen, ettei ko taide ole saanut "täyttä arvoa" suuressa maailmassa. "Modernismin" suuresta kertomuksesta katsottuna suomalainen "kultakauden" taide oli mitä sovinnaisinta salonkitaidetta, eikä sen edustajat millään tavoin kuuluneet taiteen uudistajiin.

81 Okkonen 1955, 50. Okkosen mukaan yksi merkittävä asia oli, että suomalaiset "viimein" tunnustettiin vuonna 1362 tasavertaisiksi kuninkaanvaaliin. Sama.

82 Okkonen 1955, 51-52.

83 Okkonen 1955, 97.

84 Okkonen 1955, 98.

omalla talonpoikaisella tavalla keskiaikaisia perinteitä ja lännestä päin saatuja provinsiaalisia virikkeitä.[85] Okkosen mukaan suomalainen puukirkko oli vaatimaton, mutta kansan luonteenlaadun ja uskonnollisen elämän arvokkaat ominaisuudet alkoivat siinä päästä yhä paremmin näkyviin. 1700-luvulla porvaripiireissä alkoi Okkosen mukaan esteettisen aistin kohoaminen. Kuitenkin puukirkkoarkkitehtuuri kehittyi "omaa kansanomaista uraansa" ja maakuntamestareiden kirkkointeriöörien monumentaalimaalaus kohosi vain harvoin harrastajatasoa korkeammalle. Okkosen mukaan ainoastaan Toppelius oli merkittävä tekijä yleisemmältäkin näkökannalta, mutta tämänkään parhaat avut eivät olleet maalaustaiteellisia, vaan löytyivät ammatillis-dekoratiivisista ominaisuuksista.[86]

Okkosen mukaan 1800-luvun alkupuoli oli murrosaikaa, jolloin esimerkiksi kuvataide oli harrastajien ja suurelta osalta kehittymättömän yleisömaun varassa.[87] "Ajan henki" kävi kuitenkin Okkosen mukaan aatteellisesti ylenevään suuntaan ja alkoi löytää vähitellen myös taiteen alalla toteutusmuotojaan.[88] Aika merkitsi vanhan kansantradition kuolemaa, mutta samalla se merkitsi myös "intellektuaalisesti johdetun" kehityksen alkua.[89] Syrjäisen maan taiteen johtajien "kansallinen ohjelma" suosi historiamaalausta ja kansankuvauksen harrastusta, mutta ne eivät saaneet kuin harvoja merkittäviä edustajia.[90] Okkosen mukaan vuosisadan lopulla "runebergiläinen henki" eli edelleen, joskin yksilöllisemmin tehostettuna ja kansallisesti selvennettynä.[91] Käännekohdaksi muodostui kuitenkin Pariisi:

> Pariisi merkitsi pohjolasta tulleille taiteenaluille täydellisempää akateemista koulutusta, mutta myös yleensä korkeampaa taiteellista kulttuuria ja hienostusta, uuden avaramman maailman avautumista, älyllisyyden ja tunneherkkyyden huipentumista, uudenaikaista elämää, ilmaa ja valoa.[92]

Okkosen mukaan näin alkuun päässyt kehitys merkitsi suomalaisille taiteilijoille oman temperamentin mukaista näkemiskyvyn teroittumista, mikä johtikin kansallisromantiikan ja kultakauden synteesiin, "taiteen kotoiseen renessanssiin".[93] Suomi oli vihdoin saanut taiteilijapolven, joka oli henkisesti ja taiteellisesti kyllin korkealla tasolla.[94]

Okkonen oli liittänyt "kansallisen" taiteen tekijöiden - sekä vanhojen kansanmestareiden että akateemisesti koulutettujen taidemaalareiden - suomalaisuuteen. Samalla hän korosti näiden suomalaisten luonteen ominaispiirteitä

---

85 Okkonen 1955, 194-195.

86 Okkonen 1955, 244, 251, 257.

87 Okkonen 1955, 278-280.

88 Okkonen 1955, 281.

89 Okkonen 1955, 284.

90 Okkonen 1955, 351.

91 Okkonen 1955, 412.

92 Okkonen 1955, 413.

93 Okkonen 1955, 414.

94 Okkonen 1955, 480.

ja temperamenttieroja, jotka hän yhdisti maan "luontoon". Tämä alkuperäinen karu ja karkeatekoinen kansa ja sen turmeltumaton maaperä saattoivat jalostua korkeamman kulttuurin vaikutuksesta. Kirkollisessa taiteessakin oli kansallisia ominaispiirteitä, eikä taideteoksen aihe ilmaissut "kansallista" vaan se, että taideteos - olipa se aiheeltaan vaikkapa "uskonnollinen" - oli suomalaisen, aidosti omasta persoonastaan luovan taiteilijan käsialaa.

*****

Tämän luvun tarkoituksena on ollut hahmotella taideinstituution käytössä olleita diskursiivisia rakenteita, joilla kirkkotaiteen ilmiöitä aikalaiskeskustelussa selitettiin. Olen käsitellyt aineistoa laajasti ja kokonaisvaltaisesti. Oman kertomukseni kannalta olisi ollut mielekkäämpää hahmotella yksinkertaisempi juonirakenne diskurssien kehitykselle. Olen kuitenkin halunnut tuoda esiin diskursiivisten rakenteiden sisäisen ristiriitaisuuden ja hajanaisuuden, mikä palvelee enemmän tieteellisen objektiivisuuden vaatimusta kuin kertomuksen juonellista kehitystä.

Kehittämääni lähtökohtaa vastaan voidaan esittää kritiikkiä. En ole loppujen lopuksi käsitellyt vain otsikon mukaisesti kirkkotaidetta taidehistorian yleisteoksissa, vaan analysoinut niitä huomattavasti laajemmin. Tämä ei ole ollut harhautumista sivuraiteille, vaan tietoinen valinta. Tarkoituksena ei ollut tutkia vain suoranaisesti kirkkotaiteeseen liittyneitä yksittäisiä diskursseja, vaan koko asenneilmastoa, joka suuntasi tai ohjasi myös kirkkotaiteen arvostusta ja merkitystä Suomen taiteen kehityksen kannalta.

Lähdin analysoimaan taidehistorian kirjoituksia varsin kaukaisesta menneisyydestä. Eliel Aspelinin kirjoittama teos ilmestyi jo vuonna 1891. Minkä vuoksi se on mukana? Perustelen valintaani seuraavasti: Kirja - siis mikä tahansa kirja esineenä - on siitä erikoinen olento, että se ei ole riippuvainen yhtä kiinteästi syntymästään kuin elollinen olento. Kirjan elämänkaari on myös pitkä. Vaikka Aspelinin kirja ilmestyi miltei kolmekymmentä vuotta ennen tämän tutkimuksen kohdeaikaa, oli se edelleen käytössä. Suomen taiteen historiasta ei ollut kirjoitettu paljon, joten kirjalla oli lukijakuntaa edelleen. Myös Wennervirta ja Okkonen olivat lukeneet aspelininsa ja saaneet kirjasta vaikutteita. Käyttääpä Wennervirta samoja esimerkkejä kuin Aspelin. Okkonen puolestaan esittää oman teoksensa taidehistoriallisina auktoriteetteinään kaikki edelliset kirjoittajat, Eliel Aspelinin, Johannes Öhquistin ja Ludvig Wennervirran. Suomalaisen taidehistorian tutkimus ja kirjoitus oli vielä nuorta, ja kaikki aikaisempi tutkimus oli arvokasta. Sitä ei kuitenkaan otettu vastaan sellaisenaan, vaan usein kantaa ottamalla. Esitän seuraavaksi tiivistelmänä tämän pääluvun edellä esitettyjen alalukujen diskursiivisen kehityksen, joka mielestäni valottaa hyvin sitä asenneilmastoa, jossa aikalaiskeskustelu käytiin.

Aspelin kirjoitti taidehistoriansa aikana, jolloin sivistyneistön ja kirkon väliset suhteet olivat varsin kärjistyneet ja tulehtuneet. Tämä näkyy myös teoksessa, jossa kirkollinen taide ja kansallinen taide asetetaan toistensa vastakohdiksi. Kansallinen taide oli kirkollisesta vapaata taidetta. Ongelmaksi muodostui sivistyneistön eurooppalaisen taideharrastuksen ja kansan yhteenliittäminen. Kansallinen liitettiin suomalaiseen taiteilijaan mutta ennen kaikkea kansalliseen aiheeseen. Tämän kansallisen aiheiston muodosti kansankuvaus, laatukuvat ja kansan historiasta kertova historiamaalaus. Esikuvaksi asetettiin

R.W. Ekmanin taide. Kansallinen alkoi ilmetä kuitenkin jo aikaisemmin melkein jo oikean suomalaisen taiteilijan K.V. Finnbergin muutamissa taideluomissa. Henkien taistelussa kansan henki alkoi vähitellen kukistaa vierasta henkeä.

Öhquistin taidehistoria jatkaa Aspelinin viitoittamalla kirkollisen ja kansallisen vastakkain asettelulla. Öhquist on kuitenkin tiedostanut Aspelinia selkeämmin kansan ja sivistyneistön ristiriidan kansallisessa taiteessa. Ratkaisussaan taiteilijayksilöt ovat Öhquistille kansan parhaimmistoa, sen edustajia. Kansalliseen taiteeseen liittyvänä ongelmana on myös kansallisen ilmeneminen taiteen historiassa. Öhquistin, kuten muiden myöhempien taidehistorioitsijoiden, ratkaisuna oli kansallisen taiteen historiallinen aikaistaminen. Kansan hengen ilmentäjänä alkaa Öhquistille näyttäytyä pohjalainen talonpoikaistaide eli monumentaalinen kirkkotaide. Suomalaisen taiteen edelläkävijäksi nousee - kuinka ollakaan - Suomen Taideyhdistyksen pitkäaikaisen vaikuttajan Sakari Topeliuksen isoisä, oululainen kauppaporvari ja kaupunginmaalari Mikael Toppelius.

Meinander jatkaa tässä Öhquistin linjoilla. Monumentaalimaalaus on hänelle luonteeltaan vapaampaa kuin taiteilijan vapautta rajoittavat "liturgiset somisteet". Meinanderille tuotti hieman vaikeuksia nimetä "viimeinen kirkkomaalari"[95], mutta myös hän otti esimerkikseen Mikael Toppeliuksen. Wennervirta jatkaa myös vanhaa erottelua "itsenäisesti työskentelevistä" taiteilijoista. Pääpaino hänellä on itsenäisten taiteilijapersoonien tekemässä taiteessa. Samalla kansallinen taide vapautuu aihesidonnaisuudesta. Rehellisesti ja aidosti omasta persoonallisesta näkemyksestään luova suomalainen taiteilija teki kansallista taidetta aiheesta riippumatta. Samalla kuitenkin kansallinen psykologioitui. Kansallista taidetta alkoivat ilmentää kansalliset piirteet, joiden perusta oli suomalaisen kansan luonteenlaadussa. Näin myös kansallinen jälleen aikaistui: jo keskiajasta tuli kansallisia ominaispiirteitä sisältänyt ajanjakso.[96] Samalla "luterilainen vähäverinen" aika alkoi näyttää yhä selvemmin suomalaisen taiteen laskukautena.

Okkonen on keskiajan suhteen Wennervirran linjoilla, sillä myös hänelle keskiaika oli kansallisesti väritetyn sivistyksen aikaa. Uutta Okkosella oli varsin varauksellinen suhtautuminen monumentaalitaiteeseen, jota aikaisemmin oli arvostettu korkealle mm siinä nähdyn vapaamman ilmaisun vuoksi. Okkosen mukaan keskiaikaisen monumentaalimaalauksen esikuvinakin oli käytetty "kansanomaisia" ja "dogmaattisia" puupiirroslehtiä ja mallipiirustuksia.[97] Hän asettaakin monumentaalimaalauksen arvossaan astetta alemmaksi: se oli arkkitehtuurin "koristeellinen lisäaines". Wennervirran tavoin Okkonen liittää kansallisen suomalaisiin tekijöihin ja kansalliseen luonteen laatuun. Hänelle oli esimerkiksi tärkeää tunnistaa kotimaiset mestarit keskiaikaisen kirkollisen taiteen anonyymistä materiaalista.

Olennaisena juonena Okkosella oli kansantradition kuolema ja sen nousu astetta ylemmäksi, tasaveroiseksi eurooppalaiseksi korkeakulttuuriksi, sivistyksen eli henkisen kasvun myötä. Uudempi suomalainen taidehistoria oli nimekkäiden kansallisten taiteilijoiden elämänvaiheiden seuraamista, eli sen seuraa-

---

[95] Meinander 1927, 132, 135, 140.

[96] Ks myös Levanto 1991, 3, 143.

[97] Okkonen 1955, 101.

mista, kuinka nämä taiteilijat kilvoittelivat säilyttääkseen kansallisen persoonallisuutensa ja kuinka he sulattivat persoonallisuutensa kautta vieraat vaikutteet jalostetuksi suomalaisuudeksi taiteessaan. Suomalaisuus tai kansallisuus ei kuitenkaan ollut Okkoselle taiteen nurkkapatriotismia. Aitoon persoonallisuuteen kuului yleisinhimillisyys ja universalismi. Aito, kaikesta sovinnaisuudesta vapaa taide oli syvällistä, se kosketti ihmisyyden sisintä, joka oli kaikille yhteistä.

Uskonnollisuus ymmärrettiin kaikissa taidehistorioissa ihmisen perustarpeeksi, mutta samalla tämä uskonnollinen ei löytänyt täyttymystään opitussa, ulkoatuodussa ja dogmaattisessa kristillisyydessä. Menneiden kulttuurien uskonnollisuutta ja uskontoja arvostettiin miltei samanarvoisina. Näin ollen uskonnollisuus oli synkretististä, ekumeenista ja myös panteistista ja jopa ateistista. Kristinusko oli yksi uskonnollisuuden ilmentymä, uskonnollisuuden, jonka perusta oli ihmisen luonnollisessa tarpeessa. Kaikki uskonnollisuus, sekä yksilöiden että kulttuurien, oli tämän tarpeen ilmaisua, uskon muotoa. Mystikoiden tapaan tulkittuna jumaluus oli ihmisessä itsesään ja se oli löydettävissä henkisen kasvun kautta. Mutta tämä jumaluus ei ollut persoonallinen vaan kollektiivinen ominaisuus.

Tekemäni analyysin mukaan taidehistoriallisten yleisteosten muodostama diskursiivinen asenneilmasto tai konteksti ei ollut kirkkotaiteen tekemiselle otollinen. Hallitsevana diskurssina oli taiteen kirkonvastaisuus, johon liittyi myös aidon uskonnollisuuden vastakohtana nähdyn kristillisyyden vastaisuus. Vanhana, jo väistymässä olleena diskurssina, oli aiheeseen sidottu kansallisuus, joka sulki pois kirkolliset aiheet hyvän taiteen piiristä. Yhdessä kirkonvastaisuus ja dogmaattisen uskonnon vastaisuus edelleen vastustivat taiteen vapautta rajoittaneen liturgisen somisteen, alttaritaulun perinteisiä aiheita, jotka nähtiin ikävystyttävän yksitoikkoisina ja dogmaattisina. Traditiovastaisuus liittyi myös korkeakulttuurin ja kansankulttuurin väliseen ongelmalliseen suhteeseen. Taiteilija oli kansan edustaja, ja hyvä taide edusti kansaa, se oli edustustaidetta. Taide ei ollut vain kansan tarpeita varten vaan kansan tarpeiden jalostusta, henkistä kasvua varten.

Asenneilmasto ei toisaalta muodostunut yksinomaan kirkollisen taiteen vastaiseksi. Lievenemistä Aspelinin ajoista tapahtui selvästi. Kirkollisen taiteen mahdollisuutena oli aluksi kansallinen aihe. Näin Enckellin Tampereen Johanneksen kirkon alttarifresko, joka esittää kuolleiden ylösnousemusta, saattoi palvella maailmanlopun kuvauksena kristillisyyttä, mutta myös ajankohtaisena ja jopa poliittisena kuvana kansan henkistä heräämistä, kansallisuusaatteen voittokulkua. Näin kansan henki oli vallannut vieraan hengen pyhäkön ikään kuin varkain - tosin tulkinnan mukaan. Vaikka kirkollisen tradition vastaisuus suosi alttaritaulujen - ja muidenkin kirkollisten taideteosten - aiheiden uudistumista, saattoi toisaalta myös perinteinen aihe olla hyvää taidetta, mikäli sen tekijä oli sen luonut aidosti ja persoonallisesti. Mahdollisuuksia alttaritaululle siis jäi.

Enemmän mahdollisuuksia oli aluksi etenkin monumentaalisella kirkkotaiteella, jonka nähtiin jatkaneen kansanomaisella tavalla katolisen kirkkotaiteen rikasta perintöä. Vielä Wennervirran toimittamana vuonna 1927 ilmestyneessä teoksessa tämä asenne on ilmeinen, mutta Okkosen 1945 ilmestyneessä taidehistoriassa myönteinen asenne oli jo muuttunut varaukselliseksi. Syynä saattoi olla tiedon lisääntyminen, joka paljasti, ettei monumentaalinen taide suinkaan ollut

vapaata taidetta. Toisaalta asenne voi olla myös tietoista valintaa, sillä taidehistoria alettiin mieltää ennen muuta vapaan taidemaalauksen historiaksi.[98] Rajausta tehtiin sekä rakennustaiteeseen, kuvanveistoon että koristetaiteeseen nähden, Tässä rajanvedossa monumentaalinen taide jäi arkkitehtuurin koristeelliseksi lisäksi, jonka saattoi lukea myös tarpeettomaksi. Funktionalismi oli murtunut läpi myös taidehistorian kirjoitukseen, eikä monumentaaliselle kirkkotaiteelle jäänyt suurta arvoa. Kaiken kaikkiaan kirkkotaiteen mahdollisuudet jäivät siis vähäisiksi taidehistorian yleisteosten valossa.

Taiteen diskurssit ja aika

Lehdistössä käydyn taiteen suuntaa ja tehtäviä määrittämään pyrkineen keskustelun[99] perusteella voidaan muodostaa ajanjaksosta kuva, jossa taidekentällä keskustelua käytiin lähinnä keskeisten taidekriitikoiden (Okkonen, Wennervirta) ylläpitämän kansallisen taiteen ihanteen ja nuoremman taiteilijakunnan taiteen vapautta korostavan asenteen välillä. Yhdistävänä teemana hahmottui taiteen yhteiskunnallisen aseman parantaminen. Kriitikot näkivät taiteen heikkoon asemaan yhteiskunnallisena instituutiona syitä myös taiteessa itsessään, taideteoksissa, taiteilijoissa, ja vaativatkin myös taiteen tekemiseen muutosta, jotta taide voisi palvella koko yhteiskuntaa.

Kansallinen taide nähtiin keinona ansaita arvostusta, joka johtaisi myös taiteen tekemiseen annetun konkreettisen tuen lisääntymiseen. Taiteelta odotettiin vastavuoroisuutta. Taiteilijat puolestaan näki kriitikoiden vaatimukset usein kohtuuttomina ja perustelemattomina. Tärkeämpää heille oli saada tehdä sellaista taidetta, johon he olivat saaneet koulutuksensa ja jonka he tunsivat omimmakseen. Tältä pohjalta taiteilijat myös yrittivät luoda siteitä valtion taidehallintoon, opetusministeriöön, ja taideyleisöön, joiden toivottiin muuttavan asenteitaan taiteelle myötämielisemmiksi. Asenteiden muokkaamiseksi haluttiin tehdä työtä myös oma-aloitteisesti.

Instituution kehityksen kannalta ajanjakso on varsin merkittävä. Taiteilijan ammatin professionalisoitumisen edistäminen tuli tärkeäksi taiteilijoiden määrän kasvun vuoksi. Kasvaneelle taiteilijakunnalle taideteosten valmistaminen ei ollut yläluokkaisen sivistyneistön miellyttävä harrastus, vaan totista työtä elannon hankkimiseksi. Toimeentulon ja yhteiskunnallisen olemassaolon edellytysten parantamiseksi taiteilijat organisoituivat taiteilijajärjestöjen alaisuuteen ja pyrkivät toimimaan yhteistyössä ammatillisten etujen valvonnassa.

Myös taiteilijoiden ammattikoulutusta pyrittiin kehittämään, mikä sinänsä oli ristiriidassa jyrkimmin tulkitun taiteen vapaus -teeman kanssa. Taiteilijakunnan monimuotoisuus ja siitä johtunut hajanaisuus oli kuitenkin suurempi ongelma kuin vaikeasti hahmottuva näky taiteen vapaudesta, mikä toimi pikemminkin aseena taiteilijakunnan ulkopuolelta asetettuja vaatimuksia vastaan. Asenteen avulla oli mahdollista myös saada taiteilijakunta sisäiseen järjestykseen nostamalla se taiteilijan eettiseksi velvollisuudeksi. Aidon, rehelli-

---

[98] Toisen maailmansodan jälkeen tilanne on jälleen muuttunut olennaisesti.

[99] Olen käsitellyt aihetta yksityiskohtaisemmin lisensiaattityössäni. Ks Vähäkangas 1995, 106-117, JYTH.

sen taiteilijan tuli noudattaa sisäistä kutusumustaan toteuttaa taiteen vapautta. Käytännössä kuitenkin Suomen Taiteilijaseuran jäsenyys tuli osoittamaan tätä rehellisyyttä yhä suuremmassa merkityksessä.

Kriitikot korostivat koulutuksen merkitystä eri perspektiivistä kuin taiteilijat. Heille koulutus takasi taiteelle yhteisen kansallisen perustan yhteisten esikuvien - suuret mestarit, Italian taide, Espanjan taide, suomalainen luonto - kautta. Tosin tästä yhteisestä perustasta ei vallinnut Okkosen ja Wennervirrankaan osalta aivan täyttä konsensusta. Kriitikot myös ylläpitivät taiteilijoihin liitettyä myyttistä ainesta nostamalla taiteilijakunnasta esiin esimerkillisiä nimiä muiden taiteilijoiden seurattavaksi ja taideyleisön tyydyttämiseksi.

Taidekentän siivoamiseksi - kriitikoiden näkökulmasta konsensusta hajoittavista merkityksistä, taiteilijakunnan kannalta ammattiryhmän omien intressien ulkopuolisista merkityksistä - yritettiin saada aikaan joitakin muutoksia, joiden vaikutus jäi kuitenkin vähäiseksi. Lehdistön ja taidekauppiaiden lisäksi nimiä alettiin tehdä nyt myös ammatillisen eli järjestöllisen sitoutumisen kautta. Hyvä taide ei ollut itsessään tae hyvästä taideteoksesta, myös taiteilijan tuli olla hyvä. Valta hyvän taiteen määrittelystä jakautui taiteen asiantuntijoille, kasvavalle ammattitaiteilijoiden ryhmälle, matrikkelitaiteilijoille, ja luonnollisesti myös edelleen taidekauppiaille ja ostavalle yleisölle. Ammattitaiteilijoiden sananvalta oli kasvussa, mikä lisäsi taiteen suuntaa sanelevien kriitikoiden harmiksi arvojen polyfoniaa heidän näkemystensä mukaiseen kansalliseen taiteeseen ja sen yhteiskunnalliseen arvoon nähden. Taidekriitikoiden rooli oli muuttumassa yhä selvemmin ohjaajasta ymmärtäjäksi. Kehitys katkesi vuosikymmeneksi sota-ajan myötä, jolloin taidekauppa ja ostava yleisö saivat hetkeksi lisää määräysvaltaa.

Ammatin - ja koko taideinstituution - arvostukselle takasi luotettavan tukipilarin länsimaisen kulttuurin ja erityisesti sen idealistisen filosofian perintö. Taiteella oli vahva myyttinen ja mystinen sisältönsä, joka takasi myös taiteilijoille paikan yhteiskunnallisen arvohierarkian yläpäässä, vaikka he eivät usein tätä ihannettaan täyttäneet tai tahtoneet seuratakaan. Taiteen katsottiin olevan sivistyneen kansakunnan pääomaa, jota tuli vaalia. Tasavaltaisessa edustuksellisessa demokratiassa tämän keksiminen kesti aikansa. Vasta toisen maailmansodan jälkeen yhteiskunnan tuki taiteelle alkoi näytellä entistä suurempaa roolia. Samalla taiteen asiantuntijoiden vaikutusvalta kääntyi jälleen nousuun.

Myös yleisö etsi taidekentällä paikkaansa - tai sille etsittiin paikkaa. Pääkaupungin pienen valtaeliitin taideharrastuksesta taidekenttä oli laajentunut huomattavasti demokratiakehityksen myötä. Uuden yleisön hahmottaminen tuotti vaikeuksia. Periaatteessa mahdolliseksi taideyleisöksi katsottiin kaikki maan kansalaiset ja suppeimmillaankin ainakin kaikki veronmaksajat, jota joukkoa vaihtelevalla menestyksellä yritettiin saada ymmärtämään taiteen merkitystä. Käytännössä yleisö rajautui asiasta kiinnostuneiden varsin suppeaan piiriin ja taide säilytti elitistisen luonteensa. Okkosen ja Wennervirran käsityksiä taiteen yhteiskunnallisesta velvollisuudesta kansakunnalle voitiin perustella demokraattisin ja antidemokraattisin perustein. Okkonen oli demokraattinen, vaikka hän kirjoituksissaan oli selkeästi myös elitisti. Hänelle taideyleisö oli lähinnä suomenkielinen ja -mielinen nuorsuomalainen sivistyneistö. Wennervirta puolestaan alkoi suuntautua yhä selkeämmin kannalle, jonka mukaan määräysvalta taiteen sisällöstä tuli kuulua taidetta ylläpitäville tilaajille ja yhteiskunnalle. Mutta demokraattinen yhteiskuntamuoto ei ollut hänelle se, minkä määräysval-

taan taide kuului. Wennervirta ihaili avoimesti Saksan ja erityisesti Italian mallia.[100]

Ostavan yleisön taidemaku oli molempien kriitikoiden näkökulmasta riittämätöntä. He vaativatkin yhteiskunnalta tukea taiteelle monumentaalitöinä. Taiteilijoiden piirissä monumentaalitöiden tekeminen ei ollut erityisen haluttua, sillä koulutusta monumentaalitöiden valmistamiseen ei juuri kotimaassa saanut, eikä työtilaisuuksia lopultakaan ollut edes kilpailtavaksi asti. Todennäköisesti myös taiteen vapaus -asenne saattoi osaltaan estää vakavamman paneutumisen aiheeseen, vaikka käytännössä taiteilijat näyttävät tehneen ansioidensa kartuttamiseksi tilaustöitä milloin saivat. Kasvanut taiteilijakunta tarvitsi töilleen suurempaa yleisöä. Tällöin ei kuitenkaan esitetty ihanteena ostavaa yleisöä, joka olisi suunnannut taidetuotannon kysynnän mukaan, vaan taidetta ymmärtävää, valistettua yleisöä, joka tuki taidetta sellaisena kuin se itsensä määritteli. Käytännön tukea taiteelle haluttiin yhteiskunnalta, joka ymmärrettiin jollakin tavalla puolueettomaksi tahoksi. Yleisön tai ainakin poliittisten päättäjien tukea tarvittiin, jotta taide olisi katsottu yhteiskunnallisen tuen arvoiseksi.

Edellä esitetty varsin yleispiirteinen aikakauden taide-elämän kuvaus muodostaa kontekstin sille keskustelulle, jota lehdistössä käytiin kirkkotaiteesta. Suurempien kysymysten vallitessa kirkkotaiteella ei nähty huomattavia merkityksiä. Joissakin kysymyksissä yleinen keskustelu taiteen suunnasta kosketti kuitenkin myös kirkkotaidetta. Tämä keskustelu kokonaisuudessaan pysytteli 1920- ja 1930-luvun vaihdetta lukuun ottamatta marginaalisena.

Kirkkotaide päivälehdissä

Alttaritaulun hankinta oli paikallisseurakunnalle usein varsin suuri taloudellinen ponnistus. Sen hankkiminen otettiin esiin usein myös lehdistössä.[101] Päivälehtien taidekritiikeissä alttaritauluja sen sijaan arvioitiin huomattavasti harvemmin. Diskurssianalyysiä varten käytiin läpi kaikki Suomen Taideakatemian lehtileikearkistossa olleet kirkkotaidetta koskevat lehtiartikkelit. Niistä tarkempaan analyysiin otettiin pääasiassa tunnetuimpien taidekriitikoiden kirjoituksia. Keskeisimmiksi teemoiksi tämän tutkimuksen kannalta hahmottuivat ne kirjoitukset, jotka koskettivat alttaritaulun asemaa ja tehtävää kirkkotaiteena.

Keskiajan kirkkomaalaus ei luonnollisestikaan ollut päivälehtikirjoittelussa keskeisessä asemassa. Siitä ei voi siis nähdä suoraan, kuinka Suomen taiteen yleisteosten antama kuva kirkkotaiteen historiasta tältä osin vaikutti. Joissakin artikkeleissa keskiajan kirkkomaalausta kuitenkin sivuttiin. Hannes Malin, Kyllikki Wartiovaara-Malin ja Oskari Niemi järjestivät Stenmanin taidesalongissa syksyllä 1918 myyntinäyttelyn, jossa oli esillä heidän maalaamiaan vesivärite-

---

[100] Ks myös Levanto 1991, 40-41.

[101] Pieni uutinen alttaritaulun hankinnasta oli käytännössä katsoen ainakin maakuntalehdessä. Valtakunnallisiin lehtiin alttaritaulu-uutinen pääsi lähes kolmasosassa hankintatapauksista. Alttaritaulu-uutiseksi on määritelty lyhyt selostus alttaritaulusta, johon saattoi liittyä lehtikuva ko taulusta. Uutisten lukumäärästä ei ole täsmällistä tietoa, koska aineistoa ei ole käyty läpi tältä osin systemaattisesti.

oksia maan keskiaikaisten kirkkojen kalkkimaalauksista.[102] Onni Okkonen kirjoitti näyttelystä arvion, josta tulee esille tietty, hieman alentuva suhtautuminen aikakauden maalauksiin:

> Keskiajan maalaustaiteemme ei ole kovin korkeaa taiteelliselta arvoltaan, mutta siihen sisältyy eräänlainen vanhanaikainen huvittavuus ja naivin miellyttävä kömpelyys, vieläpä eräissä tapauksissa melkoinen koristeellinen tehoisuus, jolle antaa nykyään suurtakin maalauksellista "patinaa" se seikka, että kuvat ovat rappeutuessaan "kaunistuneet".[103]

Turun tuomiokirkon kunnostustöiden yhteydessä oli noussut esille kirkon alttaritaulun korvaaminen esimerkiksi keskiaikaisen kirkon tyyliin paremmin sopivalla lasimaalauksella. Antero Rinne otti osaa keskusteluun marraskuussa 1925. Hänen näkemyksestään tuli esille kielteinen suhtautuminen ruotsalaisen akatemiaprofessori Fredrik Westinin maalaamaan alttaritauluun (1829-33). Rinne piti teosta kopiona Rafaelin vastaavasta maalauksesta. Hänen mielestään oli selvää, ettei niin hallitsevalla paikalla kuin alttaritauluna tuomiokirkon tapaisessa historiallisessa "aarrerakennuksessa" voinut olla yleisesti tunnettua italialaisen mestarin kopioa. Alttaritaulu ei muutenkaan sopinut kirkkoon, sillä Suomessa tuskin löytyi uuden alttaritaulun tekijäksi kelvollista maalaria.[104]

Yhtenä teemana Rinteen artikkelissa tuli esille kielteinen suhtautuminen kopioon. Rinne korosti taidearvostelijana muutenkin luovaan työhön kuluvaa "luomisen tarvetta" tai "ilmaisutarvetta", taideteos oli hänelle yksilöllisen "idealiteettipyrkimyksen" tulos. Esimerkiksi Rinteen mukaan sellainen taideteos oli huono, jossa taiteilija oli toteuttanut ulkopuolisia intressejä.[105]

Mielipiteitään lehdissä esille tuoneista taiteilijoista ainakin osa oli Rinteen kanssa samoilla linjoilla.[106] Seurakuntatasolla kopioihin ei suhtauduttu vielä 1920-luvulla yhtä kielteisesti.[107] Esimerkiksi vuonna 1921 Vesilahden seurakuntalaiset olivat tehneet sopimuksen taidemaalari Mikko Carlstedtin (1892-1964) kanssa El Grecon "tunnetun ihanan Getsemane-taulun kopioimisesta".

---

[102] Osaa ko kuvista käytettiin Amos Andersonin kustantaman julkaisun Suomen keskiaikaista kirkkotaidetta (1921) kuvituksena.

[103] Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Vanhan taiteemme jäljennöksiä. US 31.10.1918. Okkonen näki näyttelyn ansion siinä, että se elvytti yleisön kiinnostusta kulttuurihistoriaa kohtaan.

[104] Rinteen mukaan tehtävään löytyisi sopiva kuvanveistäjä [Wäinö Aaltonen], vaikka hän ei tätä nimeltä mainitsekaan. Antero Rinne. Turun Tuomiokirkon alttaritaulu uusittava. Uusi Aura 15.11.1925.

[105] Ks esim. Antero Rinne. Elämä ja taide. Eräitä filosofisia mietteitä Wäinö Aaltosen taiteen johdosta. Turun Sanomat 23.10.1923.

[106] Esim. Uuno Alanko, Heikki Asunta ja Uuno Eskola. Ks esim. Uuno Eskola. Turkulaisten taiteilijain ryhmänäyttely Taidemuseossa. Uusi Aura 16.10.1923; Uuno Alanko. Taiteilijaimme kohtalokas asema. HeSa 23.3.1929; Heikki Asunta. Nykyhetken kuvaamataiteestamme. Sisä-Suomi 6.7.1929; Uuno Alanko. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä. US 20.9.1931; Uuno Alanko. Kuvaamataiteemme pulasta. HeSa 18.3.1934.

[107] Vuosien 1918-1930 välisenä aikana maalatuista 45 alttaritaulusta (lukuun sisältyy yksi kaksiosainen maalaus) tarkalleen esikuvaansa noudattavia kopioita oli kahdeksan taulua. Vuosien 1929-1940 välisenä aikana maalatuista 51 alttaritaulusta (lukuun sisältyy kaksi kaksiosaista maalausta) ainoastaan kahta voidaan pitää suorana esikuvansa kopiona.

Ajatuksena oli ollut saada kirkon vanha, "mutta taiteellisesti heikko alttaritaulu" korvatuksi jollakin vaikuttavalla taideteoksella.[108]

Toisena huomionarvoisena teemana Rinne toi esille käsityksensä maalaustaiteen heikosta tasosta. On syytä huomata, että Eino Sormunen esitti samansuuntaisen käsityksen lokakuussa 1926.[109] Rinne ei kuitenkaan vastustanut alttaritaulumaalauksia yleensä, vaikka ne hänen mukaansa olivat tavallisesti taiteellisesti varsin vaatimattomia, usein ala-arvoisiakin. Kesällä 1929 hän kuitenkin onnitteli Oripään kirkkoa siitä, että se oli uuden alttaritaulun, Emil Rautalan Kristuksen kaste -maalauksen (1929) myötä astunut niiden kirkkojen joukkoon, "joissa on todella taiteellisesti arvokas alttaritaulu ja joiden etupäässä kulkee Tampereen ihana Johanneksen kirkko".[110]

Taidekaupan korkeasuhdanteen heiketessä 1920-luvulla ja kääntyessä vähitellen laman puolelle vuosikymmenen lopulla, alettiin lehdissä vaatia voimakkaammin äänenpainoin erityisesti valtiolta, mutta myös kunnilta ja seurakunnilta tukea taiteelle. Keväällä 1926 sanomalehti Uudessa Suomessa julkaistiin haastattelusarja, jossa tiedusteltiin Ludvig Wennervirran, Onni Okkosen ja Wäinö Aaltosen lääkkeitä kuvataiteen ahdinkoon.[111] Julkisten rakennusten kaunistamisessa taideteoksilla nähtiin yksi taiteen tukimuoto. Taiteilijaseuran silloinen puheenjohtaja Ludvig Wennervirta esitti, että esimerkiksi kirkkoihin hankittaisiin alttaritauluja ja freskoja.[112] Myös Onni Okkosen mukaan taiteilijat tarvitsivat lisää monumentaalitehtäviä, koska heidän oli saatava aikaan luonnollinen suhde yhteiskuntaan ja tilaajiin, jolloin taide tulisi yleisemminkin "suomalaisten piirien omaksi".[113] Okkonen antaa kuitenkin epäsuorasti ymmärtää, ettei seurakunnissa ollut kysymys yksinomaan alttaritauluista. Hän kehotti paitsi valtiota, kuntia ja seurakuntia, myös osuuskuntia ja liikeyrityksiä hankkimaan monumentaalitaidetta, joka olisi yhteydessä taideteollisuuteen. Taideteollisuuden tuotteissa yhtyi Okkosen mukaan jälleen vanha taito uudemman ajan herättämään irralliseen taideharrastukseen.[114] Myös Wäinö

---

[108] Kirkkojemme taide. Iltalehti 4.8.1921. Nykyisin Carlstedtin maalaama kopio on kirkon sakastissa ja "vanha, mutta taiteellisesti heikko alttaritaulu" jälleen kirkon alttarilla. JYTH, Alttaritaulutiedosto.

[109] Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten. US 22.10.1926. [Sormusen haastattelu]. Sormunen oli esittänyt kriittisiä näkemyksiään taiteen tilasta jo keväällä Kuopion kirkkopäivien yhteydessä. Ks Sormunen 1926b.

[110] Antero Rinne. Oripään kirkon uusi alttaritaulu. US 7.7.1929.

[111] Ks Kuvataiteemme saama tuki on viime vuosien aikana vain pienentynyt. US 11.2.1926 [Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Ludvig Wennervirran haastattelu]; Kuvaamataiteemme kaipaa paitsi rahallista tukea, myös sisäistä uudistumista. Murrosaikojen järkytyksestä on taiteemme kohottava klassillisempaan synteesiin. US 13.2.1926. [Onni Okkosen puheenvuoro]; Sisäinen uudistus taiteessamme tapahtuu kyllä, jos vain saadaan ulkonaiset vaikeudet vähenemään. US 16.2.1926. [Wäinö Aaltosen puheenvuoro]; Nim. O.O-n. [Onni Okkonen] Taidekauden alkaessa I. Uusi taival. US 28.9.1927.

[112] Kuvataiteemme saama tuki on viime vuosien aikana vain pienentynyt. US 11.2.1926 [Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja Ludvig Wennervirran haastattelu]. Jo edellisenä vuonna Wennervirta oli esittänyt, että kirkkoihin alettaisiin hankkia aikalaisten taiteilijoiden valmistamia taideteoksia. Uskonnollinen taide elpymässäkö? Iltalehti 11.11.1925.

[113] Kuvaamataiteemme kaipaa paitsi rahallista tukea, myös sisäistä uudistumista. Murrosaikojen järkytyksestä on taiteemme kohottava klassillisempaan synteesiin. US 13.2.1926. [Onni Okkosen puheenvuoro].

[114] Nim. O.O-n. [Onni Okkonen] Taidekauden alkaessa I. Uusi taival. US 28.9.1927.

Aaltonen kannatti julkisten rakennusten kaunistamista taidetteoksilla. Hän mm huomautti, ettei vuonna 1891 valmistuneessa Helsingin Johanneksen kirkossa ollut vielä alttaritaulua.[115]

Alttaritaulu kirkon taideteoksena ei ollut päivälehtien kriitikoillekaan ainoa vaihtoehto kirkkojen kaunistamisessa. Suunta ei ollut kuitenkaan yksinomaan alttaritauluja vastaan. Esimerkiksi sanomalehti Karjalaisessa kehotettiin 1934 seurakuntia hankkimaan alttaritaulu "maakuntalaiselta mestarilta".[116] Yleisemminkään mitään yhtenäistä linjaa alttaritaulujen puolesta tai niitä vastaan ei lehdistössä syntynyt, vaikka taustalla hahmottui varsin penseä suhtautuminen luterilaiseen kirkkoon taiteen tukijana. Esimerkiksi Yrjänä Levannon mukaan Ludvig Wennervirta selvästikin toivoi kirkon merkityksen renessanssia, mutta edellytti samalla kirkon muuttumista ja uusiutumista.[117]

Päivälehdissä ei yleensä esiintynyt laajempia pohdintoja kirkkotaiteen tilasta tai sen uudistamisesta. Joitakin esimerkkejä voidaan kuitenkin löytää. Sigrid Schaumanin mielestä luterilaisissa kirkoissa tyypillinen alttaritaulu ei ollut yksin riittävä tekijä, kun kirkosta haluttiin saada aikaan intiimi ja harmoninen seurakuntalaisten kokoontumispaikka. Kirkkotilan viihtyisyyttä voitiin kohottaa esimerkiksi paramenttien avulla. Schauman suhtautui kirkkotaiteeseen yleensä positiivisesti ja hän esitteli artikkeleissaan myös muita kirkollisia taideteoksia kuin alttaritauluja,[118] mutta hän myös edellytti taiteilijoilta kirkon näkökulman ymmärtämistä. Toisaalta hän myös edellytti papistolta avarampaa suhtautumista taiteen mahdollisuuksiin vaikuttaa sen omilla keinoilla:

> Den möglighet konstnären äger att klart framställa en tanke, som har känslans subtilare syftning, skär icke alltid genom en liknelse i bild utan genom konstens speciella språk, genom rytmen och harmonierna. Dessa existera i målning och skulptur lika väl som i musik. Alla äro visserligen icke mottagliga för detta språk, men en del är det och alla kunna bliva det. [...][119]

Myös Helsingin Sanomien taidearvostelijan maisteri Edvard Richterin suhtautuminen kirkkotaiteeseen oli positiivinen. Hänenkin näkemyksensä mukaan taiteen tehtävä kirkossa oli kirkkotilan kaunistaminen ja tunnelman kohottaminen. Hän arvosti kirkkotilan ilmavaa valoisuutta ja eheää kodikkuutta, joka oli

---

[115] Sisäinen uudistus taiteessamme tapahtuu kyllä, jos vain saadaan ulkonaiset vaikeudet vähenemään. US 16.2.1926. [Wäinö Aaltosen puheenvuoro].

[116] "On syytä toivoa että ne seurakunnat (mm Tuupovaara ja Pielisensuu), joiden kirkossa ei vielä ole alttaritaulua, ja ne seurakunnat, joiden kirkoissa on vain jäljennöstaulut (kuten Juuan, Kiteen ja Rautavaaran) seuraavat Rääkkylän, Enon ja Valtimon seurakuntien esimerkkiä ja maalauttavat alttaritaulut kirkkoihinsa maakuntalaisella mestarilla, taidemaalari Eino J. Härkösellä." A.L. Hintikka. Pohjois-Karjalan kirkoissa. Karjalainen 20.10.1934.

[117] Levanto 1991, 253.

[118] Esimerkiksi nim. S. [Sigrid Schauman]. Ett krusifix till Myllykoski kyrka. SvPr 25.5.1936; nim. S. [Sigrid Schauman]. Samarbetet arkitekt - konstnär. SvPr 17.9.1936; nim. S. [Sigrid Schauman]. Lennart Segerstråles glasmålningar. SvPr 4.6.1937.

[119] Nim. S. [Sigrid Schauman] Konsten och kyrkan. Apropå utställningen i Salon Strindberg. SvPr 21.11.1925.

aikaansaatu arkkitehtuuria täydentäneen kuvataiteen, kuten veistosten ja maalausten avulla.[120]

Richter arvosti myös alttaritaulujen maalaamista. Esimerkiksi hän piti Eero Järnefeltin maalaamaa Raahen kirkon alttaritaulua "Kristus asettaa myrskyn" (1926) mestariteoksena, joka saattoi toimia esikuvana kaikille muille alttaritauluille. Vaikka maalaus oli perinnäistapojen mukainen, ei sen ilmentämää dramaattista poljentoa ollut ennen tavattu Järnefeltin taiteessa.[121] Urho Lehtisen Kuopion tuomiokirkon lisäalttaritaulussa "Elävän veden lähde" (1926) Richter näki vakavuutta ja miellyttävän vaatimatonta pyrkimystä sisäiseen syventymiseen.[122] Myös Martta Helmisen Punkaharjun kirkon alttaritaulua "Tuomaan epäilys" (1927) Richter arvosteli positiivisin painotuksin.[123]

Edvard Richterin ja Eino Sormusen välillä syntyi myös pientä polemiikkia lehdistössä syyskuussa 1928 ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn aikana, kun Sormunen oli antanut sanomalehti Uudelle Suomelle lausunnon, jonka mukaan hyvän alttaritaulun saaminen oli ylivoimainen tehtävä.[124] Richterin mielestä lausunto oli "liikaa yleistämistä ja vaatii vastalausetta".[125] Sormunen vastasi Richterille yleisönosastokirjoituksessa. Hänen mukaansa kirkko saattoi paljon suuremmalla luottamuksella kääntyä arkkitehdin puoleen luottaen saavansa hyvän kirkon kuin taidemaalarin puoleen kysymyksen ollessa alttaritaulusta.[126]

Richter oli esittänyt samassa lehdessä näkemyksensä hyvästä alttaritaulusta, jollaisesta esimerkkinä hän esitteli uuden Mäntän kirkon Alvar Cawénin maalaaman alttaritaulun: "Tässä meillä on edessämme ihan erikoinen maalaus, josta on turha hakea mitään sovinnaista tai kaavamaista alttaritauluesitystä."[127] Richterin mukaan Cawénin maalausta katsellessa työn ja ajatuksen hartaus kohotti mielen ylimaalliseen piiriin, mikä teki maalauksesta sanan kauneimmassa mielessä uskonnollisen esityksen. Cawén oli luonnut Richterin mukaan

---

[120] Ks nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Kirkkotaidenäyttely Strindbergin taidesalongissa avattiin eilen. HeSa 1.11.1925; nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Kuopion kirkon uudet sisustustyöt. HeSa 24.2.1926.

[121] Teos oli esillä Säätytalolla pidetyssä näyttelyssä syyskuussa 1926. Ks esim. nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Eero Järnefeltin uusi alttaritaulu. HeSa 19.9.1926.

[122] Teos oli esillä Lehtisen näyttelyssä Strindbergin taidesalongissa tammikuussa 1926. Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Maalauksia ja veistoksia Strindbergin taidesalongissa. HeSa 16.1.1927.

[123] "Kuvatessaan Kristuksen ylösnousseena, valokehän ympäröivänä haamun kaltaisena olentona, joka säteilee kellanhohtoista kirkkautta ja häikäisevää loistetta, hän on onnistunut varsin hyvin tulkitsemaan aavistuksellista valotunnelmaa ja Tuomaan kasvoissa ilmenevää luottamuksellisen uskon vakiintumista." Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Martta Helminen: Punkasalmen [po Punkaharjun] alttaritaulu. HeSa 17.3.1927. Teos oli esillä Stenmanin Taidesalongissa.

[124] Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus. US 15.9.1928. [Eino Sormusen haastattelu].

[125] Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Suomen ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely. HeSa 16.9.1928.

[126] Nim. Asianomaisen lausunnon antaja [Eino Sormunen]. Nim. E.R-r:lle [Edvard Richterille]. HeSa 18.9.1928.

[127] E.Richter. Mäntän seurakunnan kirkko. G.A. Serlachius Oy:n kaunis lahjoitus. HeSa 16.9.1928.

alttaritaulun, joka oli luettava hartaimpiin ja kauneimpiin, mitä Suomessa yleensä oli nähtävissä.[128] Tämä ei riittänyt Sormuselle, jonka mukaan hyväkään maalaus ei välttämättä ollut hyvä alttaritaulu. Hän itse tosin jätti hyvän alttaritaulun määrittelemisen avoimeksi. Lisäksi hän esitti hämmästyksensä Richterin vastalauseesta: "En luullut todellakaan lausuvani mitään odottamatonta valittaessani luovan kyvyn puutetta tällä taiteemme alalla tätä nykyä.[129]

Richter palasi alttaritaulukysymykseen uudelleen vielä saman syksyn aikana. Hän ymmärsi, että alttaritauluun liitettiin erilaisia vaatimuksia ja selityksiä, ja hän yhtyi myös näkemykseen, jonka mukaan protestanttisissa maissa kirkollinen taide ei yleensä ollut kehittynyt niin korkealle kuin katolisissa. Suomen alttaritaulutaiteella hän näki peräti vähän taiteellista merkitystä muutamista poikkeuksista huolimatta. Tavallisesti alttaritaulu riitti kuitenkin tyydyttämään paikkakunnallisen tarpeen. Richterin mukaan alttaritaulun maalaaminen ei myöskään vaatinut taiteilijalta uskonnollista herätystä, mutta kylläkin kykyä antautua uskonnolliseen tunne-elämään. Hän odotti seurakunnilta suurempaa vapaamielisyyttä:

> Hyvä alttaritaulu voi olla sellainenkin teos, joka pystyy kohottamaan mielen, herättämään ylevän tunnelman ja saattamaan henkemme sopusointuun, vaikkakaan mitään raamatullista aihetta ei olisi kuvattu.[130]

Richter kirjoitti alttaritauluista myös myöhemmin. Esimerkiksi Lopen kirkon uusi alttaritaulu ansaitsi hänen mielestään yleisempääkin huomiota. Alttaritaulua varten oli pidetty kutsukilpailu taidemaalareille vuonna 1927. Seuraavana vuonna järjestetyn uusintakilpailun oli voittanut Kaapo Wirtanen, jonka teosta Richter nyt arvioi. Hänen mukaansa teos oli kypsän harkinnan ja tunnollisen esitystaidon tulos, joka oli luettava parhaimpien yleensä kirkossa nähtävien alttaritaulujen joukkoon.[131] On tosin todettava, ettei Richter ollut arvioinnissaan täysin pyyteetön, sillä hän itse oli toiminut asiantuntijana kilpailussa.[132] Huomionarvoista hänen arvioinnissaan kuitenkin oli se, että hän kiinnitti huomiota kirkon muutoin kalseaan ja koleaan sisustukseen ja toivoi kunnostustöiden jatkuvan tältä osin. Richterin mukaan yleensä moitittu alttaritaulu olikin tällä kertaa kirkkotilan onnistunein osa.

Syksyllä 1930 Richter arvioi Matti Annalan näyttelyä Helsingin Taidehallissa. Näyttelyssä oli esillä Soinin kirkon alttaritaulu ja pienempi luonnos maalauksen yksityiskohdasta, jotka kumpikin olivat Richterin mukaan näyttelyn mielenkiintoisimpia töitä. Taiteilija oli kuvannut aiheensa mitä suurimmalla

---

128 E.Richter. Mäntän seurakunnan kirkko. G.A. Serlachius Oy:n kaunis lahjoitus. HeSa 16.9.1928.

129 Nim. Asianomaisen lausunnon antaja [Eino Sormunen]. Nim. E.R-r:lle [Edvard Richterille]. HeSa 18.9.1928.

130 Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Alttaritaulukysymys. Ajatuksia kirkkotaidenäyttelyn johdosta. HeSa 29.9.1928.

131 Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Lopen kirkon alttaritaulu. HeSa 1.12.1929.

132 Iltalehdessä olleen uutisen mukaan Lopen kirkon kirkkoneuvoston asettama alttaritaulukomitea oli tehnyt valinnan Kaapo Virtasen hyväksi keväällä 1928. Komitea oli käyttänyt asiantuntijoinaan prof. O. Okkosta ja maisteri E. Richteriä ja sen tekemä valinta oli perustunut asiantuntijalausuntoihin. Ks Lopen kirkon alttaritaulu. Iltalehti 4.7.1928.

antaumuksella ja hyvin vakuuttavalla tavalla.[133] Myös Alvar Cawénin Lapinlahden kirkkoon maalaama alttaritaulu (1931) todisti Richterille taiteilijan syvää suhtautumista uskonnolliseen tehtävään, "johon hänen sielukas taiteensa on aivan kuin omiaan".[134]

Richterin kiinnostus alttaritaulumaalausta kohtaan ei ollut vain satunnaista kirjoittelua. Todennäköisesti hän pyrki tuomaan sitä esille tietoisesti. Vuonna 1934 Richter kirjoitti pitkän artikkelin maaseutukirkkojen alttaritauluista. Hänen mukaansa seurakunnat osoittivat omituista kitsautta "tai ehkä oikeammin sanottuna ajattelematonta välinpitämättömyyttä" alttaritaulujen maalauttamisessa. Alttaritaulujen hankkiminen oli monissa seurakunnissa ymmärretty tilapäisluonteiseksi hankkeeksi, jonka toteuttamiseksi oli koossa usein vain mitätön rahoitus ellei se jäänyt kokonaan seurakuntalaisten kustannettavaksi. Seurakunnat myös harvoin kysyivät neuvoa asiantuntijoilta.

> Kunhan vain maalauksen aihe määrätään ja kunhan sen sitten joku mahdollisimman halvalla sivelee kankaalle, niin sillä hyvä.[135]

Richter suositteli asiantilan kohentamiseksi järjestettäväksi kilpailuja, vaikka hän näki siinä myös vaikeuden, koska luonnosten perusteella ei aina voitu tietää, oliko teoksen tekijästä monumentaalisen maalauksen suorittajaksi. Olennaista hänellä oli se, ettei teoksen pelkkä aihe riittänyt tekemään maalauksesta hyvää alttaritaulua.

> Alttaritaulun tulee kertovan sisällyksensä lisäksi olla myös taideteos, joka tyydyttää esteettiset eli kaunotieteelliset vaatimukset ja jolla on oma maalauksellinen, kautta aikojen kestävä arvonsa.[136]

Alttaritaulujen tekeminen oli Richterin mukaan jäänyt valitettavan usein etupäässä kypsymättömien harrastajien eli diletanttien käsiin tai kaavoittuneiden tekijäin joukkotuotannon varaan, jolloin "henki ja elämä taiteellisena virvoituksena ei pääse kylliksi näkyviin". Alttaritaulujen tilaajien tuli kääntyä asiantuntijoiden puoleen, jolloin käytännöllisiä neuvoja voisivat antaa Kristillisen Taideseuran lisäksi myös taiteilijaseurat.[137] Kriitikkona taiteen tukemiseen tähdänneen Richterin voidaan nähdä pyrkineen myönteisellä asenteellaan alttaritauluihin tukemaan taiteilijoiden työtä ja lisäämään heidän määräysvaltaansa alttaritaulujen tekemisessä, jotta ne olisivat myös taiteellisesti mielenkiintoisempia.

Richter kirjoitti vielä alttaritauluista kahden näyttelyn yhteydessä. Uuno Alangon näyttelyssä Taidehallissa syksyllä 1936 oli esillä harjoitelma Etelä-Pirkkalan (Pirkkalan) kirkon alttaritaulua varten. Tämä harjoitelma ei Richterin mukaan pyrkinyt tavoittelemaan mitään luonnonmukaisuutta, vaan oli mahdol-

---

133 Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Eilen avattuja näyttelyitä. HeSa 7.9.1930. Annalan teokset olivat esillä yhteisnäyttelyssä, jonka taiteilija oli järjestänyt yhdessä Yrjö Karin ja Sulo Mäkelän kanssa.

134 Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Uusi alttaritaulu. HeSa 7.6.1931.

135 E. Richter. Maaseutukirkkojemme alttaritaulut. HeSa 23.6.1934.

136 E. Richter. Maaseutukirkkojemme alttaritaulut. HeSa 23.6.1934.

137 E. Richter. Maaseutukirkkojemme alttaritaulut. HeSa 23.6.1934.

lisimman yksinkertainen värityksen ja ryhmityksen tutkielma "hyvin hengellistyneeseen tyyliin". Mikäli teoksen piirustuksellinen puoli olisi suoritettu seikkaperäisemmin, olisi teoksen naiivin harras sävy palauttanut mieliin 1800-luvun alun natsareenien taiteen.[138] Kirjoittaessaan Pekka Halosen muistonäyttelystä Richter huomioi Kotkan seurakunnan näyttelyyn lainaaman "Halosen kauneimpina pidetyn alttaritaulun", joka oli hänen mukaansa todella suurenmoinen ja nähtävyys sellaisenaan.[139]

Onni Okkonen oli pysytellyt sivussa Eino Sormusen ja Edvard Richterin välillä käydystä keskustelusta syyskuussa 1928. Hieman myöhemmin hän kuitenkin esitti oman näkemyksensä asiasta ja antoi tällöin varovaisen tukensa Sormuselle. Okkosen mukaan tuntui kyllä olevan aihetta valitteluun, että oikean alttaritaulun saaminen oli vaikea tehtävä. Syynä tähän hän näki, ettei tilaajan, seurakunnan, alttaritaulutilauksen ja taiteilijan välillä vallinnut se hedelmällinen suhde, joka oli tarpeen tällaisen teoksen syntymiselle. Yhteisymmärryksen puutteen syinä hän näki seurakunnissa vallitsevan varattomuuden ja paikalliset vanhoilliset mielipiteet. Taiteilijoita hän syytti mielenkiinnon puutteesta kirkollis-kirjallisiin tehtäviin. Okkosen mukaan eräs tapa selviytyä varsinaisista alttarimaalauksista olikin korvata ne veistetyillä alttarikaapeilla ja krusifikseilla. Myös lasimaalaukset ja mosaiikkityöt olivat suositeltavia.[140]

Okkosen esitys on hieman ristiriidassa hänen aikaisempiin kannanottoihinsa Eero Järnefeltin Raahen kirkon alttaritaulusta. Hän luki sen parhaiden klassiselta pohjalta tehtyjen monumentaalitöiden joukkoon.[141] Toisaalta aikoinaan teosta arvioidessaan hän piti valmista alttaritaulua väriltään kalseana, ilmekieleltään sovinnaisena ja kovana sekä yleisvaikutukseltaan viileänä verratessaan maalausta sitä varten tehtyihin luonnoksiin.[142] Päivälehtikritiikeissään hän ei alttaritauluja juuri tämän enempää käsitellytkään.

Saattaa olla, että Okkonen oli kiusaantunut alttaritauluista käydystä keskustelusta, sillä olihan hän itsekin maalannut 1911 alttaritaulun synnyinseurakuntansa Korpiselän kirkkoon. Varsin heikkotasoisesta kuvasta sommitelmaltaan perinteisesti toteutetun Kristuksen kirkastumista esittävän taulun kvaliteettia on hankala arvioida, mutta se tuskin olisi missään mielessä noussut aikakauden merkkiteosten joukkoon. Korpiselän kirkko säästyi sodassa ehjänä, mutta se jäi rauhan tultua Neuvostoliitolle luovutetulle alueelle. Alttaritaulu lienee sittemmin hävinnyt.[143]

Okkosen näkemyksen selventämiseksi on syytä katsoa hänen kirjoittamaansa Suomen taiteen historiaa (I ja II 1945) sekä sen uusintapainosta (1955). Todennäköisesti Okkonen tunsi velvollisuudekseen kirjoittaa "kultakauden mestarin" alttaritauluista, vaikka hän ei niistä jaksanut innostuakaan.

---

138 Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Uuno Alangon näyttely. HeSa 11.10.1936.

139 Nim. E.R-r. [Edvard Richter]. Pekka Halosen muistonäyttely. HeSa 10.4.1937.

140 Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Kirkkotaidenäyttelyn nykyaikainen osasto. US 4.10.1928.

141 Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Taidenäyttelyt. US 19.9.1926.

142 Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Prof. Eero Järnefeltin luonnosten näyttely. US 28.9.1926. Näyttely oli Galerie Hörhammerissa.

143 Vaienneet temppeli, 50. Jyväskylä [1953]. Julkaisun tiedot antanut kirkkoherra Antero Kopperi arveli teoksen joutuneen tekijän haltuun. Ks myös Korpiselkä. Muistelmia kirjoituksin ja kuvin, 187.

> Alttaritaulut Helsingin Johanneksen kirkkoon (1922) ja Raahen kirkkoon (1926) ovat Järnefeltin viimeiset isompikokoiset maalaukset. Niissä maalari on pyrkinyt takaisin klassilliseen sommittelutaiteen traditioihin.[144]

Tällä maininnalla hän ohittaa Järnefeltin myöhäisemmät alttaritaulut. Johanneksen kirkon alttaritaulun virheellinen valmistumisvuosi (po 1932) voi olla pelkkä lapsus, mutta toisaalta kertoo sinänsä mielenkiinnon puutteesta teosta kohtaan, virhe toistuu samana vuoden 1955 uusintapainoksessa. Sinänsä Okkosen mukaan kultakauden mestarit, ja Järnefelt yhtenä heistä, olivat vielä myöhäistuotannossaan elinkelpoisia ja kykeneviä uudessakin ajan ympäristössä kamppailemaan eteenpäin "osittain sivutettuina ja unohdettuina, osittain jälleen löydettyinä". He olivat tradition ylläpitäjiä, teknillisen taidon ja vanhan ihanteellisuuden edustajia ja uudistajia.[145]

Myös Alvar Cawénin myöhäistuotannosta Okkonen mainitsee tämän maalaamat alttaritaulut Mäntän ja Simpeleen kirkkoihin. Hänen mukaansa Cawénin myöhäistuotantoa leimasi syvä mystillis-uskonnollinen pohjasävy, jonka pohjalta hän saattoi luoda eräitä alttaritauluja, "joskaan ne eivät olleet tavallisessa mielessä kirkollisia".[146] Okkosen mukaan nämä maalaukset antoivat lievästä sovinnaisuudestaan huolimatta aavistaa, "mitä Cawén olisi voinut saada aikaan monumentaalisena freskomaalarina jatkaen lähinnä Gallenin ja Enckellin perinteitä".[147] Ottaen tässäkin huomioon sen, ettei Gallén (Gallen-Kallela) tehnyt kirkollisia tilaustöitä, Okkonen tuskin ajatteli Cawénin mahdollisuuksia nimenomaan kirkkojen freskomaalarina.[148]

Ludvig Wennervirta ei yleensä taidearvosteluissaan kirjoittanut alttaritauluista. Yrjänä Levannon mukaan Wennervirran painotus kirkkotaidekritiikissä oli tältä osin selvä: lasimaalauksia ja veistoksia tuli saada kirkkoihin lisää.[149] Tässä mielessä poikkeuksen muodosti 1931 valmistunut Alvar Cawénin maalaama Lapinlahden kirkon alttaritaulu. Wennervirran mukaan taulu kuului epäilemättä alttaritaulumaalauksemme arvokkaimpiin tuotteisiin. Hän lopetti ponnettoman arviointinsa kaavamaiseen onnitteluun: "Sekä Lapinlahden seurakuntaa että taiteilijaa on syytä onnitella."[150] Samantapainen loppu esiintyi muutamissa alttaritauluja ja muita kirkon taidehankintoja koskevissa uutisissa ja arvosteluissa.[151]

---

144 Okkonen 1945, 259; myös Okkonen 1955, 658.

145 Okkonen 1945, 254; Okkonen 1955, 654.

146 Okkonen 1955, 719.

147 Okkonen 1955, 719.

148 Okkosen mukaan taloudelliset edellytykset ja taiteellisten pyrintöjen laatu olivat Suomessa olleet sellaisia, että "laajempimittaiseen monumentaalisuuteen ja korkeampitavoitteiseen sosiaaliseen eetillisyyteen tähtäävät harrastukset" olivat jääneet vähäisiksi. Lennart Segerstråle oli harvinainen esimerkki, jonka "viimeaikaisista valtavamittaisista työsuorituksista suurimmat" olivat alttarifreskot Rovaniemen ja Varkauden kirkkoihin. Okkonen 1955, 733.

149 Levanto 1991, 258; ks myös Suomen ensimmäinen kirkkotaidenäyttely. Karjala 30.9.1928.

150 Nim. L.W. [Ludvig Wennervirta]. Lapinlahden kirkon alttaritaulu. Suomenmaa 6.6.1931.

151 Ks esim. Martta Helmisen alttaritaulu. Tampereen Sanomat 6.3.1927, Antero Rinne. Oripään kirkon uusi alttaritaulu. US 7.7.1929; Kivijärven kirkko saa alttaritaulun. US 31.5.1931; Käkisalmen kirkon puuveistokset valmistuneet. Käkisalmen Sanomat 10.7.1934. Samantyylinen myös Etelä-Pirkkalan kirkossa. Aamulehti 18.12.1937.

Taidearvostelijoille yleensä kirkollinen taide ja erityisesti alttaritaulu ei ollut mikään automaattisesti huomioitava taideteos. Näyttelyissä, joissa oli esillä taiteilijan tekemä alttaritaulu ja/tai sen luonnoksia, ei arvostelija kiinnittänyt alttaritauluun erityistä huomiota, ellei hän nähnyt sillä erityistä taiteellista arvoa. Ainoastaan Edvard Richter kirjoitti muita säännöllisemmin alttaritauluista. Myös Sigrid Schauman suhtautui kirkolliseen taiteeseen sangen myönteisesti, mutta hän ei painottanut samalla tavoin alttaritauluja kuin Richter.

Alttaritaulumaalauksen tilasta vallitsi kirjoittajien kesken varsin suuri yhteisymmärrys: se oli yleisilmeeltään varsin mielenkiinnotonta ja taiteellisesti vähäarvoista. Tässä linja oli sama kuin Suomen taiteen yleisteosten esittämä. Ludvig Wennervirta oli ehkä johdonmukaisemmin kantansa takana, sillä hän ei juurikaan kirjoittanut ajan kirkollisista taideteoksista eikä erityisesti alttaritauluista.[152] Onni Okkonen näyttää tässä olleen samoilla linjoilla. Hän pyrki ohjaamaan Suomen taidetta näkemyksensä mukaiselle kansalliselle perustalle vaatien taiteen sisäistä uudistumista.[153] Vaikka Okkonen suhtautuikin myötämielisesti ajatukseen kirkosta taiteen tukijana, hän ei nähnyt kirkon edelleen vahvalla alttaritaulutraditiolla suurta arvoa tai merkitystä.

Polemiikissa, joka syntyi syksyllä 1928 ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn aikana Helsingin Sanomien taidearvostelijana toimineen maisteri Edvard Richterin ja näyttelyn järjestelytoimikunnan sihteerin pastori Eino Sormusen välillä, johtavista taidekriitikoista Wennervirta ja Okkonen asettuivat Sormusen kannalle. Huonotasoisten alttaritaulujen sijaan kirkkoihin oli heidän mielestään parempi hankkia muunlainen taideteos. Sormusen yllättyneisyys Richterin vastalauseesta saattoi olla hyvinkin aito, sillä hän tunsi hyvin Wennervirran näkemykset. Wennervirta oli toiminut näyttelyn uuteen kirkkotaiteeseen keskittyneen osaston näyttelykomitean jäsenenä, ja hän oli toimittamassaan vasta ilmestyneessä Suomen taide -teoksessa tuonut selvästi esille näkemyksensä maan luterilaisesta kirkkotaiteesta.

Edvard Richter esiintyi varovaiseen tyyliinsä selvimmin ammattitaiteilijoiden puolestapuhujana ja ehkä juuri tästä syystä hän suhtautui alttaritaulujen maalaamiseenkin myötämielisesti. Oppositioasema Okkoseen ja Wennervirtaan nähden ei tarkoittanut sitä, että Richter olisi asettunut myötäilemään perinteisiä näkemyksiä alttaritaulusta. Hänen taidenäkemyksensä oli taiteen autonomiaa korostava ja hän halusi nimenomaan puolustaa taiteilijan oikeutta luoda ulkopuolisista intresseistä vapaata taidetta myös kysymyksen ollessa kirkol-

---

[152] Wennervirralla "uskonnollisuus" oli sangen keskeinen teema kirjoittelussa, mutta tämä uskonnollisuus ei ollut rajautunut luterilaisen kansankirkon piirissä esitettyihin kannanottoihin. Häntä kiinnostivat erityisesti katolilaisuus ja keskiaika, Birgittalaisliike, mystiikka sekä tolstoilaisuus. Ks Levanto 1991, 252-281.

[153] Okkosen vahvoista suuntapuheenvuoroista Uudessa Suomessa ks esim: Kuvaamataiteemme kaipaa paitsi tukea, myös sisäistä uudistumista. Murrosaikojen järkytyksestä on taiteemme kohottava klassillisempaan synteesiin. US 13.2.1926 [Okkosen haastattelu]; nim. O.O-n. Kuvaamataiteemme tulevaisuudesta. Uuden vuoden mietteitä. US 4.1.1927; nim. O.O-n. Taidekauden alkaessa I. Uusi taival. US 28.8.1927; nim. O.O-n. Taidekauden alkaessa II. Suunta. US 30.8.1927; nim. O.O-n. Taidekauden alkaessa III. Museokysymyksiä. US 31.8.1927; Onni Okkonen. Itsenäisyytemme ja kuvaamataiteet. US 6.12.1927; Onni Okkonen: Uutta aikaa etsimässä. Hieman Suomen taiteesta ja "modernismista". US 25.8.1929; nim. O.O-n. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä. US 6.9.1931; nim. O.O-n. Huomautuksia edellisen johdosta. [vastine Uuno Alangolle]. US 20.9.1931; Onni Okkonen. Kuvaamataiteemme nykyisestä asemasta. US 28.8.1934; nim. O.O-n. Kuvaamataiteemme tulevaisuuden näköaloja. US 12.1.1937.

lisesta taiteesta. Alttaritaulumaalauksessa perinteiset tai raamatulliset aiheetkaan eivät saaneet sitoa tätä vapautta. Tässä hänen kantansa poikkesi myös Schaumanin näkemyksistä, jotka olivat varsin sovittelevia, kirkon ja taiteilijoiden yhteistyöhön tähtääviä. Tosin käytännössä suurin osa alttaritauluista oli aiheiltaan, ellei aivan perinteisiä niin ainakin raamatullisia. Tämä seikka ei estänyt Richteriä arvioimasta arvostelemiaan alttaritauluja positiivisin painotuksin. Aiheen vapaus ei ollut hänelle ehdoton hyvän alttaritaulun tunnusmerkki, vaikka se olikin tästä varsin lupaava osoitus.

Kaiken kaikkiaan kuvataiteilijat alttaritaulujen maalaajina eivät asettuneet päivälehtien arvioinneissa mairiteltavaan asemaan. Taiteilijan uralle instituution jäsenenä sillä ei voinut katsoa olevan suurta meriittiä. Käytännössä taiteilijat tekivät runsaasti alttaritauluja, etenkin 1930-luvulla, yleisen kirkkotaidenäyttelyn synnyttämän keskustelun jälkeenkin. Useimmille taiteilijoille alttaritaulun maalaaminen jäi kuriositeetiksi koko tuotantoon nähden. Syynä voi olla vastenmielisyys maalata alttaritauluja, mutta on myös muistettava, että tekijöitä oli nyt myös runsaammin tarjolla kuin koskaan aikaisemmin.

Rakennustaide ja kirkkotaide

Monumentaalitaiteeksi tai koristetaiteeksi luokiteltuna kirkkotaide liittyy olennaisesti rakennustaiteen kehitykseen. Suomen taiteen yleisteoksissa tämä tuli varsin selkeästi esille. Nuorkirkolliset uudistusmieliset teologit yhdistivät näkemyksensä evankelisen kirkkorakennuksen aatteesta koko kirkkorakennuksen ideaan.[154] On syytä tarkastella kirkkotaiteen kehitystä myös rakennustaiteen näkökulmasta.

Kulttuuriliberaalina tunnettu kirkollis- ja opetustoimituskunnan päällikkö E.N. Setälä oli tunnustanut taiteen sisäisen vapauden, mutta katsoi myös taidehallinnon kehittämisessä valtiovallan etua. Hänen toimestaan organisoituun taidelautakuntasysteemiin, ns Setälän lautakunnat, kuului myös rakennustaidelautakunta, joka nimitettiin 26.9.1918.[155] Ensimmäisen tasavallan kulttuuripolitiikasta Opetusministeriön historiaan kirjoittaneen Veli-Matti Aution mukaan rakennustaidelautakunta edusti muista lautakunnista poikkeavaa linjaa, koska se oli vähemmän riippuvainen taloudellisista realiteeteista. Tämän vuoksi lautakunta saattoi arvostella oloja "puhtaammin taiteen sisäisin kriteerein". Todisteena tästä Autio mainitsee, että lautakunta arvosteli rajusti varsinkin kirkkojen rakentamisjärjestelyjä ja ammattitaidon väheksymistä. Ministeriössä tyydyttiin kehottamaan asiantuntijoita tiiviimpään yhteistyöhön.[156]

Arkkitehdit olivat järjestäytyneet oman ammattijärjestönsä alaisuuteen jo 1800-luvun lopulla. Arkkitehti-lehti alkoi ilmestymisen ruotsin- ja suomenkielisenä 1921 näytenumerolla. Se oli tästä lähtien nimenomaan Suomen Arkkitehtilii-

---

[154] Aiheesta enemmän seuraavassa pääluvussa tässä tutkimuksessa.

[155] Autio 1986, 219. Rakennuslautakuntaan kuuluivat kirkollis- ja opetustoimituskunnan nimeämä puheenjohtaja professori Eliel Saarinen ja jäseninä arkkitehdit Armas Lindgren, Bertel Jung ja M.B. Schalin. Tuomikoski-Leskelä 1977, 57.

[156] Autio 1986, 222.

ton äänenkannattaja. Lehden linjassa näkyy selvä pyrkimys arkkitehtikunnan aseman kohottamiseen. Vuonna 1927 lehti siirtyi kokonaan arkkitehtiliiton huostaan. Tällöin lehden päämääräksi asetettiin säännöissä (2 §) seuraavaa: [lehden tarkoituksena on] julkaisemalla rakennustaidetta ja tekniikkaa koskevia kuvia ja kirjoituksia kaikin tavoin toimia Arkkitehtiliiton tarkoitusperien hyväksi sekä säännöllisesti julkaista tiedonantoja liiton toiminnasta.

Vuonna 1926 esitettiin lehdessä vakavia aloitteita arkkitehtikoulutuksen uudelleenjärjestämiseksi, mikä sekin tähtäsi arkkitehdin aseman parantamiseen.[157] Arkkitehtiliittoa edustivat Teknisen korkeakoulun asettamassa arkkitehtuuriopetuksen uudistamista suunnittelevassa komiteassa Oiva Kallio ja Martti Välikangas. Huomattavana piirteenä on nähtävä arkkitehtien suuntautuminen Pohjoismaihin. Haettiin yhteistä kulttuuripohjaa ja siellä myös uudet virikkeet olivat näköjään helpoimmin omaksuttavissa. Suhteita muihin Pohjoismaihin voitiin solmia henkilökohtaisella tasolla mm Pohjoismaitten arkkitehtikokouksissa, joita järjestettiin Suomessa 1926 ja Norjassa 1930.

Arkkitehtien toimintaa haittasi 1920-luvun alkupuolella rakennustoiminnan lama, joka kesti melko pitkään - asuntotuotannossa aina vuosikymmenen puolivälin tietämille. Olojen vakiinnuttua rakennustoiminta elpyi nopeasti ja saavutti huippunsa vuonna 1928. Vuosikymmenen vaihteessa kansainvälinen talouslama käänsi rakennustoiminnan laskuun, mutta edellisellä vuosikymmenellä saavutettu tuotannon huippu ylitettiin jo vuonna 1934.[158] Kirkkojen rakentamisessa vuosikymmenen vaihteen lama-aika ei näy yhtä selvästi kuin muussa rakennustoiminnassa.

Itsenäisyyden alkuvuosina suuria edustavia tehtäviä ei ollut ja moni suunnitelma sai jäädä paperille. Arkkitehtuurin kehitykselle taloudellisesti niukalla ajalla saattoi olla omat vaikutuksensa. Esimerkiksi taloudelliset vaatimukset edellyttivät standardisointia, mikä alkoi näkyä myös pyrkimyksinä yksinkertaisiin ja tarkoituksenmukaisiksi katsottuihin muotoihin. Usein vanhat perinnäistavat haluttiin saattaa kunniaan: hyvät suhteet, puhtaat, liiallista koristelua välttävät muodot, jotka on sovellettu rakenteiden ja materiaalin mukaan, rehellisyyttä ja yksinkertaista arvokkuutta. Aikalaisen näkemänä myös tuloksia alkoi esiintyä yhä enemmän. Näin Birger Brunila Arkkitehti-lehdessä 1923:

> Tarkastaessa arkkitehtikuntamme viimeaikaisia saavutuksia huomaa selviä pyrkimyksiä kohti hillittyä, tarkoituksenmukaista ja arvokkaan yksinkertaista muodonantoa.[159]

Mikäli funktionaalisuudella tarkoitetaan Louis Sullivanin esittämää ajatusta "Muoto seuraa funktiota", niin Riitta Nikulankin mukaan käsite funktionalismi voidaan ulottaa vuosisadan vaihteesta meidän päiviimme asti. Kuitenkin totunnaisessa mielessä funktionalismilla tarkoitetaan aate- ja tyylihistoriallista virtausta, joka vallitsi Keski-Euroopassa 1925-1935 ja Skandinaviassa noin 1927-

---

[157] Arkkitehti 1926, s.143-151.

[158] Ahvenainen-Kuusterä 1982, 222-261; Nikula 1990, 87.

[159] Brunila 1923, 68-70.

40.[160] Myös Suomessa näyttää olleen selviä pyrkimyksiä myöhemmin funktionalismin nimissä esitettyihin ja jalostettuihin ideoihin ennen varsinaista funktionalismi-tyyliä. Kirkkorakennustaiteessa perinnäiset muodot elivät kuitenkin sitkeimmin.[161]

Itsenäisyyden ensimmäisinä vuosina keskustelu kirkkoarkkitehtuurista keskittyi vielä Arkkitehti-lehdessä päätoimittajan Carolus Lindbergin toimesta varsin suoriksi hyökkäyksiksi arkkitehteja Josef Stenbäckiä (1854-1929) ja Ilmari Launista (1881-1955) vastaan. Lindbergin tarkoituksena oli selvästikin saada arkkitehdeille lisätöitä kirkonrakentamisen alalla vallinneen rakentamisen laman aikana. Keskustelu ulottui myös valtion rakennustaidelautakuntaan.[162] Aution asettama näkemys alan riippumattomuudesta taloudellisista realiteeteista voidaankin asettaa tästä näkökulmasta kyseenalaiseksi. Lindberg kirjoitti mm seuraavaa tavoitteistaan, joiden pyrkimyksenä oli avata

> [...] rakennuttajien silmät huomaamaan, että herrojen Stenbäck'in ja Launiksen rinnalla löytyy muitakin ja ehkä parempia kirkonrakentajia maassamme. Täten saataisiin muutkin kilpailuun alalla, joka tarjoaa mitä mielenkiintoisimpia tehtäviä.[163]

Lindberg katsoi myös puolustavansa kirkkoarkkitehtuurin kehitystä, joka oli hänen näkemyksensä mukaan jäänyt näiden kahden "monopoliperiaatetta" noudattaneen arkkitehdin varaan. Ratkaisuna hän näki kirkkoarkkitehtuurikilpailut, joissa muutkin arkkitehdit saattoivat osoittaa kykynsä. Lindbergin onneksi näyttiin myös johtavissa kirkollisissa piireissä kiinnitetyn asiaan huomiota. Artikkelista ei kuitenkaan käy selville, kenen vaikutusvaltaisen kirkonmiehen lausuntoon näkemys perustui, mutta ei liene kaukaa haettua olettaa, että kyseinen vaikutusvaltainen kirkonmies saattoi löytyä Teologisen Lauantaiseuran piiristä. Esimerkiksi piispa Jaakko Gummerus oli osoittanut varhain kiinnostuksensa arkkitehtuuria sivuavissa kysymyksissä.[164] Opetusministeriössä kirkonrakennusasioita valmistellut Yrjö Loimaranta ei ainakaan vielä 1923 ollut ymmärtänyt arkkitehtipiirien asennemuutosta.[165] Yhtä kaikki Lindgren kirjoitti seuraavasti:

> [...] voisivat nämä työhönsä tuiki perehtyneet ammattimiehet [Stenbäck ja Launis] viedä kirkonrakennustaiteen kehitystä eteenpäin. Näin ei kuitenkaan ole asianlaita.

---

[160] Nikula 1990, 94.

[161] Nikulan mukaan käytännön syyt eivät vaatineet kirkkorakennustaiteessa uudistuksia ja myös rakennustehtävä pysyi ytimeltään samana. Nikula 1990, 93.

[162] Myöskään rakennustaidelautakunnan mukaan kirkkorakentamisen monopolisoituminen uusgoottilaiselle tyylille uskolliselle Josef Stenbäckille ei vastannut enää tarkoitustaan. Autio 1986, 222.

[163] Lindberg 1922, 109-110. Ks myös Nikula 1990, 124.

[164] Jaakko Gummerus oli esimerkiksi kirjoittanut artikkelisarjan Kirkkorakennukset ja nykyaikainen seurakuntaelämä I ja II vuoden 1913 Teoloogiseen (Teologiseen) Aikakauskirjaan ja Kristillisen Taideseuran julkaisemana häneltä ilmestyi 1923 kirja Protestanttisuus ja kirkollinen taide.

[165] Autio 1986, 222. Yrjö Loimaranta valmisteli opetusministeriössä kirkkojen rakennusasiat. Hänet nimitettiin 1935 Viipurin piispaksi, jossa virassa hän toimi kuolemaansa (1942) saakka.

> [...] Ammattipiireissä on niitä jo kauan arvosteltu riittämättömiksi ja sitä ilahduttavampaa on todeta, että johtavissa kirkollisissa piireissä, ainakin erään vaikutusvaltaisen kirkonmiehen lausunnon mukaan, samanlaiset mielipiteet ovat vakiintumassa.[166]

Professionaalinen ote Lindbergin kirjoituksissa on varsin selvä. Kirkonrakennustoiminta oli saatava yleisemmin arkkitehtien valvontaan. Kehitys näytti käyvän kuitenkin melko hitaasti, sillä vielä 1924 [ilmeisesti juuri] hän arvosteli edelleen - nyt nimeltä mainitsematta - kirkonrakentamista monopoleina hallitsevia arkkitehteja. Yleiseen ammattimiestajuntaan vedoten Arkkitehti-lehdessä julkaistussa kirjoituksessa painotettiin monopolirakentamisesta johtuvaa rakennustaiteellisten arvojen vähäisyyttä kirkoissa. Mikä pahinta, kirkot rumensivat ympäristöään ja lisäksi pilasivat yleisen maun. Kirkkoarkkitehtuurin mahdollisuuksista parempaan lehdessä otettiin esille arkkitehti Oiva Kallion suunnittelema Aurejärven kirkko (1924), jota pidettiin hyvänä esimerkkinä siitä, miten ammattinsa mahdollisuuksia oikein ymmärtävä ja olojen vaatimuksia varteen ottava ammattimies ratkaisee tämänlaisen tehtävän.[167]

Arkkitehdeistamme myös Alvar Aalto kiinnitti huomiota vuonna 1925 kirkkotaiteeseen. Hänen mukaansa uudemmistakin kirkoista puuttui "se erikoinen, sanoin selittämätön sävy, joka kaikkien maitten ja aikojen uskonnollisia muotoja pyhittää [...]". Aallon mukaan myös kirkkoihin hankittu huono taide paljasti "nykyajan ihmisen pintapuolisen suhteen uskontoon ja sen läheisimpään sukulaiseen, kauneusmaailmaan". Hänen mielestään oli kauniimpaa nähdä yksinkertainen, vaatimaton huone, jossa pieni yksityiskohta "Kristusristi" harmaalla kalkkiseinällä koristi uskonnollista hartautta. Alttaritaulu oli "kevyttä rihkamaa" sen yhteyden rinnalla, "joka muodostuu huoneesta ja ihmisistä siellä, missä harras ja hienostunut maku on yksinkertaisin keinoin luonut ympäristön uskonnolliselle toimitukselle".[168]

Käsityksillään selittämättömästä sävystä, joka pyhittää uskonnollisia muotoja, Aalto ennakoi kirjoituksessaan Kristillisen Taideseuran piirissä toimineiden teologien, Lehtosen ja ennen kaikkea Sormusen muutamaa vuotta myöhemmin esittämiä näkemyksiä kirkkorakennuksen sielusta tai sisäisestä aatteesta. Myös käsitys kauneusmaailman ja uskonnon sukulaisuudesta näyttää olleen samansuuntainen.[169] Tämä ei ole sinänsä yllättävää, sillä Aalto osallistui tuolloin aktiivisesti Kristillisen Taideseuran toimintaan ja oli mm avustamassa Eino Sormusta Kuopion kirkkopäivien taidenäyttelyn järjestämisessä 1926.[170]

Arkkitehti-lehdessä alettiin vähitellen tuoda esiin yhä enemmän esimerkkejä kirkkoarkkitehtuurin alalta. Vuonna 1925 esiteltiin mm arkkitehtien Armas Lindgrenin ja Bertel Liljeqvistin tekemiä Säynätsalon kirkkoluonnoksia ja arkkitehti Erkki Väänäsen Lumivaaran kirkon suunnitelma.[171] Lehden mukaan

---

[166] Lindberg 1922, 109-110.

[167] Aurejärven kirkko. Arkkitehti 4/1924.

[168] Aalto 1925, 51-52. Ks myös Nikula 1990, 124; Priha 1991, 69-70.

[169] Vertaa Lehtonen 1928; Sormunen 1928a.

[170] KA, KrTs, Johtokunnan kokouksen pöytäkirjat; Sormunen 1926b; Priha 1991, 69.

[171] Suunnitelma jäi Erkki Väänäsen viimeiseksi ja sitä ei toteutettu. Arkkitehti Ilmari Launis sai kirkon tehtäväkseen ja se valmistui 1934. Kirkon alttaritaulun maalasi Ilmari Launis yhdessä poikansa Seppo Launiksen kanssa. Muutamia kirkkoluonnoksia. Arkkitehti 7/1925; Linnimäki 1986, 60. Pro gradu, JYTH.

kirkkosuunnitelmien rauhallinen ja yksinkertainen massavaikutus sopi "karuun ilmastoomme" ja vastasi myös usein maalaisseurakuntien vaatimattomia rahavaroja. Uudessa kirkkoarkkitehtuurissa nähtiin vaikutteita vanhasta kirkkorakennustaiteesta, josta saattoi kehittyä rehti, terve ja ajalle ominainen kirkkorakennustaide.[172]

Seuraavana vuonna järjestetty Jämsän kirkon kutsukilpailu herätti Arkkitehti-lehdessä toiveita kirkkorakennustaiteen noususta kilpailutoiminnan kautta.

> Mielihyvällä on meidän ensiksi todettava, että Jämsän seurakunta on, ryhtyessään toimiin uuden kirkkorakennuksen hankkimiseksi valistuneella ja esimerkiksi kelpaavalla tavalla [järjestämänsä] kilpailun - joskin suljetun - kautta antanut arkkitehtikuntamme jäsenille tilaisuuden jälleen luoda sommitelmia rakennusalalla, joka miespolven ajan miltei kokonaan on ollut muutaman harvan, luomisen laadusta päättäen tuskin tehtävänsä tasalla olevan rakentajan yksinomaisena työmaana.[173]

Jämsän kirkon suunnittelukilpailuun oli kutsuttu Armas Lindgren, Kauno S. Kallio ja Eliel Saarinen, jonka kieltäydyttyä kolmanneksi kutsuttiin Alvar Aalto. Kilpailun voitti Kallio, jonka suunnitelmien pohjalta kirkko rakennettiin vuosien 1927-1929 aikana. Uuden kirkon karua kirkkosalia elävöittävät Elias Ilkan tekemät korkokuvat kuoriseinällä ja Urho Lehtisen lasi- ja koristemaalaukset sekä Toini Kallion tekstiilit ja Oy Taito Ab:n valaisimet.[174] Jämsän kirkkoa voidaan pitää esimerkkinä 1920-luvun lopulla vallinneesta näkemyksestä klassistisen selkeästä mutta detaljeiltaan rikkaasta kirkkotilasta. Jämsän kirkkokilpailun jälkeen seuraavana vuonna 1927 järjestettiin kolme kirkkoarkkitehtuurikilpailua. Töölön kirkkokilpailun voitti Hilding Ekelund, jonka suunnittelema vuonna 1930 valmistunut kirkko on Jämsän kirkon tapaan rikas yksityiskohdiltaan. Mutta Töölön kirkossa oli nähtävissä myös selvästi uusia piirteitä.[175]
Vuonna 1928 pidetyn ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn yhteydessä Armas Lindgren toi esille "eräänlaatuisen italialaisen sävyn", joka oli tullut esiin kirkkokilpailuissa. Vaikka Nikulan mukaan Lindgren oli vaikuttanut osaltaan Suomessakin 1920-luvun alussa virinneeseen vilkkaaseen Italian-matkailuun, suhtautui hän uusiin virtauksiin kirkkorakennustaiteen alalla varsin varovaisesti:

> Mutta kysymyksen alaista vain on eikö tämäkin "romanttinen" suunta jää hedelmättömäksi ilman sisäistä kasvuvoimaa?[176]

Lindgren uskoi kehityksen kulkevan siihen suuntaan, että "vierassyntyiset" piirteet tulisivat häviämään ja vakavampi syventyminen tehtävään sekä luontainen esteettinen vaisto ohjaisivat kehityksen "paremmin liittyväksi omiin traditioihimme".[177] Lindgren esitteli kirkkotaidenäyttelyssä mm Turun tuomiokirkon

---

[172] Muutamia kirkkoluonnoksia. Arkkitehti 7/ 1925.

[173] Jämsän kirkkokilpailu. Arkkitehti 1926, 2-5.

[174] Arkkitehti 1930, 103-105; Nikula 1990, 126; Jokinen 1993, 582-583.

[175] Arkkitehti 1930, 106-108. Samana vuonna Töölön kirkkokilpailu kanssa pidettiin myös Helsingin Käpylän ja Jyväskylän maaseurakunnan (Taulumäen) kirkkokilpailut. Ks myös Nikula 1990, 130.

[176] Lindgren 1928.

[177] Lindgren 1928.

korjaustyöhön liittyneitä kuvia, Käkisalmen (valmistui 1930) ja Kuusankosken (1929) kirkkojen sekä Kulosaaren hautausmaan suunnitelmia, valokuvia Säynätsalon (1926) ja Valkealan (1926) kirkoista.[178] Hänen näkemyksensä edusti 1920-luvulla vallinnutta ja vähitellen funktionalismin tieltä väistymässä olevaa historismia. Edellä esitellyt Lindgrenin kirkot voidaan lukea klassisten kirkkotyyppien kategoriaan, jonka voidaan nähdä myös edustaneen tiettyä legitiimiä arkkitehtuurinäkemystä.[179]

Lindgrenin näkemyksillä oli painavuutta auktoriteettiasemansa ansiosta, mutta hänen kuolemansa jälkeen 1929 kenttä näytti vapaammalta myös kirkkorakennustaiteen alalla. Lindgrenin esittämät näkemykset eivät olleet kuitenkaan yleisesti arkkitehtuurin käytännössä sovellettuja. Esimerkiksi Arkkitehti-lehden numerossa, jossa Lindgren esitteli näkemyksiään kirkkorakennustaiteesta, esiteltiin kuvin Lars Sonckin vasta valmistunutta Maarianhaminan kirkkoa (1928). Kirkossa oli mm Lindgrenin vastustama saarnatuolin ja alttarin yhdistelmä.[180] Vielä 1933 valmistuneeseen P. Björkin suunnittelemaan Kaukolan kirkkoon rakennettiin vastaava Kanzelaltar.[181]

Toisaalta Lindgrenin esittämiä näkemyksiä on myös seurattu. Esimerkiksi Kauno S. Kallion suunnitteleman Kärkölän kirkon muutostöiden yhteydessä 1930 muurattiin kuorin takaseinän ikkunat umpeen ja kuorin oikean seinään avattiin uusi ikkuna.[182] Lindgrenin mukaan oli nimittäin varsin tärkeää välttää ikkunoita kuorin perällä, koska seurakunta tulisi istumaan päin valoa, mikä häiritsi alttarilla tapahtuvan toimituksen seuraamista. Tilanteen korjaaminen esimerkiksi lasimaalauksella ei ollut suositeltavaa.[183] Myös kirkkokilpailuihin 1930-luvulla osallistuneissa ehdotuksissa näyttää tämä vaatimus otetun yleensä huomioon.[184]

Aleksi Lehtonen käsitteli samassa lehdessä kirkkoarkkitehtuuria kirkon kannalta artikkelissaan Evankeelisen kirkkorakennuksen sisäinen aate. Siinä hän esitti kantansa, jonka mukaan näytti siltä, että kirkon piirissä olisi päästy

---

178 Nikula 1990, 123.

179 Valkealan kirkon rakentamisesta oli käyty kiistaa arkkitehtien Lindgren ja Stenbäck välillä, jonka Lindgren oli sitten voittanut. Autio 1986, 222. Vertaa myös Nikula 1990, 124.

180 Lindgrenin mukaan kirkonmenojen "toimivien elinten" (alttarin ja saarnatuolin) keskittäminen yhteen kohtaan vähensi kuorin juhlallista arvokkuutta ja alttarin pyhyyttä. Lindgren 1928.

181 Vaienneet temppelit, 42. Muista kohdeaikana rakennetuista kirkoista saarnatulin ja alttarin yhdistelmä löytyi Ilmari Launiksen suunnittelemista Vieremän (1919) ja Pomarkun (1921) kirkoista. Vieremän kirkossa ratkaisu muutettiin 1965 korjaustöissä, samoin Maarianhaminan kirkossa ratkaisusta luovuttiin 1961 korjaustöiden yhteydessä. Ks myös Linnimäki 1986, 15-26, 36-43, 82-84. Pro gradu, JYTH; Knapas 1993, 200-207; Vähäkangas 1994b,37.

182 Junttila 1994, 30.

183 Lindgren 1928.

184 Esim. Tehtaanpuiston kirkko, toinen luonnoskilpailu. Arkkitehti 12/ 1932; Varkauden kirkkokilpailu. Arkkitehti 1/ 1936; Lahden kirkkokilpailu. Arkkitehti 11/ 1936; Temppeliaukean kirkkokysymys. Uusitun kilpailun tulokset. Arkkitehti 1/ 1937; Porvoon kirkkokilpailu. Arkkitehti 7/ 1937; Enson kirkkokilpailu. Arkkitehti 1938, 125-128; Turun hautauskappelin piirustuskilpailu. Arkkitehti 12/ 1939; Härmälän kirkkokilpailu. Arkkitehti 1940, 62-64; Savonlinnan kirkkokilpailu. Arkkitehti 1940, 109-112; Sakkolan kirkkokilpailu. Arkkitehti 1944, 23-35.

tarpeelliseen tasapainoon keskustelussa evankelisen kirkkorakennuksen aatteesta. Mikäli samantapaiseen tasapainoon oltiin rakennustaiteen piirissä pääsemässä, alkoi se pian järkkyä uusien kirkkojen arkkitehtuurikilpailujen myötä. Esimerkiksi Tehtaanpuiston kirkkokilpailussa uusista ideoista närkästynyt palkintolautakunta sai Nikulan mukaan asemakaavakysymyksestä muodollisen syyn julistaa uusintakilpailu lopullisen ratkaisun löytämiseksi. Kirkkovaltuusto sai kilpailuohjelmaan vaatimuksensa perinnäisten kirkkomuotojen käyttämisestä.[185]

1920- ja 1930-luvun klassistisissa kirkoissa oli usein hyvin rikas detaljeihin keskittynyt taidekoristelu. Aika olikin melko suotuisa eri kuvataiteenalojen yhteistoiminnalle, sillä suurta eroa eri taidemuotojen välillä ei vielä tehty. 1930-luvun kuluessa muotoilijoiden rivit alkoivat kuitenkin jo hajota osan taiteilijoista tukeutuessa edelleen perinteiseen taidekäsityöhön, osan kiinnostuessa enemmän nykyaikaisen teollisuuden ja sarjatuotannon tarjoamista mahdollisuuksista.[186]

Esimerkkinä 1920-luvulla vallinneesta yhteisymmärryksestä mainittakoon Arkkitehti-lehdessä 1926 julkaistu artikkeli, jossa esiteltiin Tukholman kaupungintalon (1923) suunnitelleen ruotsalaisen professori Ragnar Österbergin näkemyksiä käsityöstä ja taiteesta. Österberg piti erottelua taiteilijan ja käsityöläisen välillä uutena nykyajan ilmiönä eikä katsonut sitä täysin oikeutetuksi. Hänen mukaansa ennen kaikkea Pohjoismaissa käsityö edusti taiteellisen luomistyön väkevimpiä alkuperäisvoimia. Hän näkikin ihanteenaan pitämänsä taiteilija-käsityöläisen merkityksen suurena nimenomaan rakennustaiteen alalla, jossa "lopullisen tuotteen tyylikkyyttä ei saavuteta, ellei käsityöläinen ole eläytynyt siihen detaljityöhön, joka hänelle on uskottu".[187]

Keskiaika tarjosikin sopivan myyttisen ihanneajan, missä taiteilija-käsityöläinen -ideaali voitiin nähdä toteutuneen. Esimerkiksi Carolus Lindbergin mukaan keskiaikainen rakennustyyli oli antanut Suomen kirkkorakennustaiteelle tyylillisesti ja rakennusteknisesti paljon. Erityisesti hän näki taiteellisella koristemaalauksella kirkkotilassa suuren merkityksen. Hän kirjoitti 1926 mm seuraavaa:

> Yksityiskohtien merkitys on vähäinen: suuret jykevät massat sekä tyynet, vaikuttavat pinnat määräsivät sisustan rakennustaiteellisen asun. Se ei kuitenkaan tee autiota tahi kylmää vaikutusta, sillä tavallisesti peitettiin seinäpinnat koriste ja henkilömaalauksilla, jotka värikkäänä, loistavana verhona ympäröivät rakennusmuotoja.[188]

---

[185] Tehtaanpuiston kirkko. Toinen luonnoskilpailu. Arkkitehti 12/ 1932; Nikula 1990, 130.

[186] Maunula 1990, 166.

[187] Österberg 1926, 43-56.

[188] Lindberg 1926, 71-82.

Ja hän jatkoi:

> Kirkkohuoneen puolipimeässä, jota vahakynttiläin lepattavat liekit valaisivat, ilmestyi muuripintoihin outoja olioita, jotka kansoittivat seinät ja tuet, sekä köynnösten ja lehtikiermuroiden ympyröiminä täyttivät holvivaippojen kuperat pinnat. Ne olivat kirkkomaalaukset, joiden ihmeellisen kuvakielen avulla alttarilla julistettu sana selitettiin ja tehtiin yleistajuiseksi.[189]

Vielä 1920-luvulla detaljityöhön keskittyneen taiteilija-käsityöläisen ja arkkitehdin yhteistyö näytti saavan arvovaltaista tukea. Sen aika alkoi kuitenkin vähitellen horjua funktionalististen kirkkosuunnitelmien toteutumisen myötä, mutta vielä koko 1930-luku oli pääosaltaan nimenomaan yksityiskohtien elävöittämiseen keskittyneen kirkkotaiteen aikaa. Funktionalistisen kirkkotilan koristelemattomuuskaan ei ollut mitenkään itsestään selvää.

Suomessa funktionalismin läpimurto on ajoitettu 1920- ja 1930-luvun vaihteeseen. Kirkkokilpailujen kautta uudet ideat pääsivät myös kirkkoarkkitehtuuriin, vaikka rohkeimmat niistä usein jäivätkin toteuttamatta.[190] Funktionalismin myötä yleistynyt vastenmielisyys dekoratiivisiin koristemuotoihin ei ollut - aivan kuten Arkkitehti-lehdessä 1931 oikein ounasteltiin - vain nopeasti haihtuva ajan muoti.[191] Samassa lehden numerossa julkaistiin pieni kirkollinen rakennus, arkkitehti Erik Bryggmanin suunnittelema Paraisten siunauskappeli (1930), joka kirjoittajan mukaan erinomaisella tavalla, ainoastaan puhtailla rakennemuodoilla, ilmensi harvinaisen voimakkaan kirkollisen tunnelman.[192]

Uuden arkkitehtuuri-ihanteen mukainen vastustus dekoratiivisiin koristemuotoihin nähden alkoi voimistua. Samalla evankelisen kirkkorakennuksen idea näyttäytyi ongelmalliseksi yhä useamman arkkitehdin mielessä. Varsin mielenkiintoinen oli Gustaf Strengellin artikkeli, jossa hän eritteli ristiriitaisia vaikutelmiaan evankelisesta kirkkorakennuksesta ja päätyi poleemisesti toteamaan lopuksi:

> Mikäli sellaisissa olosuhteissa ylipäänsä lainkaan on mahdollista antaa evankeliselle kirkkoarkkitehtuurille järjellistä, tarkoituksenmukaista, nykyaikaista muotoa, on kysymys, joka hyvinkin voitaneen esittää, mutta johon omalta osaltani en haluakaan pyrkiä vastaamaan.[193]

Tehtaanpuiston uusitussa kirkkokilpailussa 1932 kirkkovaltuusto oli esittänyt toivomuksen "perinnäisten kirkonrakennusmuotojen soveltamisesta",[194] ja luonnoksia tarkastelleen Hilding Ekelundin mielestä kirkkovaltuuston taikasauvan esille loihtimana astuivatkin näkyviin jo eletyn ajan haamut. Vastavetona konservatiivisten ihanteiden esille nousulle hän kertoi Italiassa järjestetystä uusien kirkkotyyppien kilpailusta Sisiliaa varten. Kyseisessä kilpailuohjelmassa

---

189 Lindberg 1926, 71-82.

190 Nikula 1990, 130-131.

191 S.E. & O. 1931.

192 S.E. & O. 1931; Paraisten hautauskappeli. Arkkitehti 1/ 1931.

193 Strengell 1932.

194 Tehtaan puiston kirkko. Toinen luonnoskilpailu. Arkkitehti 12/1932.

oli pyydetty luonnoksia kirkkoja varten, jossa olisi selväpiirteisesti nykyaikainen luonne. Sarkastisesti hän toteaa lopuksi:

> Helsingin ja Messinan välistä etäisyyttä näyttää voitavan mitata muullakin tavalla kuin kilometreillä.[195]

Traditionaaliset muodot vallitsivat käytännössä vielä 1930-luvun kirkkoarkkitehtuurissa, vaikka niiden rinnalla esiintyi vaihtoehtoisia ehdotuksia kirkkotilojen toteuttamiseksi. Esimerkiksi 1935 esiteltiin Arkkitehti-lehdessä P.E. Blomstedtin (1900-1935) laatima Kannonkosken kirkon suunnitelma, jonka lähtökohdaksi piispa Gummerus-vainaja oli antanut joitakin osviittoja. Arkkitehdin oli ollut tutkittava mahdollisuuksia halvan ja vapaasti nykyaikaisen pikkukirkkotyypin aikaansaamiseksi maakuntaan, jossa historiallinen traditio ei vaatinut seuraamaan entisaikaisia muotoja ja aiheita.[196] Pelkistetyn kirkon rakentaminen viivästyi, ja se valmistui vasta 1938. Nikulan mukaan kirkko on yksi harvoista Suomessa rakennetuista puhtaasti funktionalistisista kirkkorakennuksista.[197]

Tyylilleen uskollisena kirkon alttarilla ei ole alttaritaulua, vaan Hannes Autereen veistämä krusifiksi. On kuitenkin muistettava, että vuosikymmenen lopun pehmenneen funktionalismin esikuvaksi nostetun Erik Bryggmanin suunnitteleman Turun Ylösnousemuskappelin alkuperäisiin suunnitelmiin kuului laajan alttarifreskon toteuttaminen kuoriseinälle. Sen toteuttamiseksi järjestetyn kilpailun voittanut Aarne Niinivaara kuoli kuitenkin ehtimättä maalata teosta, ja se jäi lopulta kokonaan valmistumatta.[198]

Yhteenvetona voidaan todeta, että kirkkotaiteella oli sijaa ja jopa huomattavakin asema 1920-luvun historismin hengessä tehdyissä klassistisissa kirkoissa. Vuosisadan taitteessa ilmenneestä kokonaistaideteosnäkemyksestä oli kuitenkin etäännytty detaljinomaiseen arkkitehtonisten yksityiskohtien ja kirkkotilan liturgisten pääelementtien, alttarin ja saarantuolin taiteelliseen korostamiseen. Funktionalismin pelkistämässä kirkkotilassa taiteen merkitys väheni, mutta ei vielä kokonaan merkinnyt kielteistä suhtautumista esim. monumentaaliseen maalauskoristeluun. Pelkistetyn tilan katsottiin kuitenkin myös sellaisenaan soveltuvan kirkolliseen käytäntöön, mikäli traditiot antoivat sille mahdollisuuden. Traditioiden paineessa ajatus "kirkonnäköisestä kirkosta" ja alttaritaulusta kirkkotilan attribuuttina eli vielä voimakkaana, eivätkä kilpailujen kautta esiin nousseet rohkeimmat suunnitelmat saaneet seurakuntien kannatusta taakseen.

---

[195] Ekelund 1932a.

[196] Blomstedt 1935. Ks myös Jokinen 1993, 583; Nikula 1990, 131.

[197] Nikula 1990, 131. On kuitenkin huomattava, että pohjaratkaisultaan kirkko on edelleen varsin traditionaalinen pitkäkirkko kuoriosineen ja runkohuoneineen aina saarnatuolin sijoitusta myöten.

[198] Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Turkulaisen taiteen näyttely Taidehallissa. US 11.1.1942. Ko näyttelyssä oli esillä Aarne Niinivaaran ehdotus, joka oli voittanut Petrelius-säätiön toimeenpaneman kilpailun seinämaalauksen saamiseksi Turun uuteen siunauskappeliin.

KANSANKIRKKO JA KIRKKOTAIDE

Kirkon suhde korkeakulttuuriin

On esitetty, että Suomessa kirkon suhde kulttuurin tuli ongelmalliseksi yhtenäiskulttuurin hajoamisen myötä 1800-luvulla. Tämän hajoamisprosessin on katsottu jatkuneen meidän päiviimme saakka.[1] Käsite "yhtenäiskulttuuri" on kuitenkin ongelmallinen, koska siihen usein liitetään toiveajattelua menetetystä yhtenäiskulttuurisesta kristillisestä ihanneajasta, jonka sijoittaminen historialliseen menneisyyteen on kuitenkin vaikeaa.[2] Yhtenäiskulttuurista puhuttaessa näytään tarkoitettavan lähinnä sekä kirkon yhteiskunnallista määräävää asemaa että kirkon esillä pitämän kristinopin vaikutusta yleiseen elämänkatsomukseen ja ajatustapaan ja sitä kautta koko henkiseen kulttuuriin. Näitä kahta tuskin voidaankaan erottaa täysin toisistaan.[3]

Yhteiskunnallisesta näkökulmasta kirkollisen yhtenäiskulttuurin murentumisessa on kuitenkin ollut kysymyksessä lähinnä sääty-yhteiskunnan murtuminen ja yhteiskunnallisen vaikutusvallan hajaantuminen laajemmalle kansanvaltaiselle pohjalle, mitä tuskin voidaan yksilön eli kansalaisten oikeuksien kannalta katsoa ainakaan yksinomaan kielteisenä kehityskulkuna. Tähän liittynyt kirkollisen auktoriteetin murentuminen on merkinnyt myös ns sekularisoitumisprosessia, jolla voidaan viitata kirkon henkisen auktoriteetin heikentymiseen. Kansan kristillisyyden arvioiminen on kuitenkin hyvin vaikeaa. Esimerkiksi yhtenäiskulttuurin aikaa tarkasteltaessa on syytä muistaa, että kansan osallistumiseen yleisiin jumalanpalveluksiin vaikuttivat monet muutkin seikat kuin yleinen kristillisyys. Esimerkiksi kirkkolaki velvoitti osallistumaan jumalanpalveluksiin

---

Kortekangas 1982; 531, 537-539; 1983, 141-144; Pöyhönen 1983, 80-92; myös Kurtén 1988b, 2; Kurtén 1988a, 190.

[2] Tähän asenteeseen kiinnitti huomiota jo 1923 piispa J.R. Koskimies. Koskimies 1923.

Esim. Murtorinne 1980, 12-15.

ja ehtoollisen viettoon.[4] Tiettyyn kriittisen näkemyksen puutteeseen kiinnitti aikoinaan huomiota jo piispa J.R. Koskimies:

> Paljon liioittelua on puhe "vanhoista hyvistä ajoista", jolloin ihmiset olivat niin ja niin jumalallisia ja nuuhteettomia. Ulkonaista jumalansanan, kirkon ja kristillisen elämän vaatimusten kunnioittamista oli epäilemättä enemmän kuin nykyjään. Jumalanpalveluksiin kertyi kansaa kirkot täyteen. Mutta paitsi että velvoittava laki oli siihen vanhasta kasvattanut, oli lisäksi usea samaan suuntaan ohjaava ulkonainen seikka ja yleinen kansantapa sitä vaatimassa.[5]

Yhtä kaikki voidaan todeta, että kirkon yhteiskunnallisen aseman murentuessa myös kirkon kannasta poikkeavat näkemykset ovat päässeet yhä enemmän esille.[6]

Valtiollisen itsenäistymisen jälkeen kirkon ylläpitämä uskonto, asetettiin vuoden 1922 uskonnonvapauslain myötä periaatteessa muiden uskontojen kanssa samanarvoiseksi. Käytännössä kirkko säilytti valtiollisen erikoisasemansa, eikä kirkosta eroamisistakaan tullut sille suurta ongelmaa. Olojen vakiinnuttua 1920-luvun puoleen väliin menneessä johtava papisto oli varsin yksimielinen siitä, että itsenäistyminen korosti kirkon asemaa entistä aktiivisemman roolin omaksumana kansankirkkona.[7] Todettakoon tässä, että kansallisuusaatteen ja kirkon yhteydet voidaan nähdä edellisen vuosisadan papiston fennomanisoitumisessa ja saksalaisessa idealismissa. Vähäinen kirkosta eroaminen tulkittiin kirkon kannalta myönteisenä seikkana. Kansan katsottiin pitävän kirkkoa tarpeellisena instituutiona, eikä kansa siis ollutkaan niin moraaliton kuin esimerkiksi sisällissodan tapahtumista olisi voitu päätellä.[8] Näin kirkon saama passiivinen tuki oli myös vahvistamassa käsitystä kansan kristillisyydestä ja erityisen vahvana tai puhtaana säilyneestä luterilaisuuden traditiosta. Epäilemättä kirkon saama passiivinen tuki on vaikuttanut myös "kristillinen yhtenäiskulttuuri" -käsiteparin melko kritiikittömään juurtumiseen kirkkohistorialliseen tutkimukseen.[9]

Uskonnonvapauslaki otettiin kirkon piirissä vastaan kahtalaisesti. Toisaalta sen katsottiin takaavan kirkolle erityisaseman valtiovallan rinnalla, mutta toisaalta pelättiin, että kirkko uskontokuntana jäisi riippuvaiseksi hallituksen ja eduskunnan luottamuksesta.[10] Tämän tietyn turvattoman aseman voidaan katsoa myös vaikuttaneen kirkon aktiiviseen toimintapolitiikkaan: kirkko on joutunut ottamaan huomioon myös jäsenistönsä mielipiteen vapaa- tai yhdistyskirkkojen

---

[4] Pentikäinen 1977, 208-217.

[5] Ks esim. Koskimies 1923.

[6] Vertaa esim. Pentikäinen 1977, 217.

[7] Esim. Juva 1977; Murtorinne 1977, 10-11; Seppo 1978, 368-369, 379-380; Kena 1979, 47-73, 334; Murtorinne 1980, 86-92, 128; Mäkinen 1989, 52-66.

[8] Yleinen selitys oli, että kansan luopumus Jumalasta oli tuottanut sodassa ilmenneen "laittomuuden hengen". Ks esim. Murtorinne 1980, 87, 143.

[9] Passiivinen tuki tarkoittaa tässä sitä, että kirkosta tuli erota (eikä liittyä); aktiivinen liittyminen yhdistys- eli "lahkokirkkoon", jollaiseksi kansankirkon vastine on muotoiltu (esim. Rajaniemi 1982, 51-57), olisi saattanut antaa toisenlaisen kuvan kansasta.

[10] Hallitus pystyi lainsäädäntöteitse puuttumaan mm kirkon oikeudelliseen asemaan, hallintoon ja talouteen. Murtorinne 1980, 137.

tapaan, mutta se on joutunut tekemään sen tavallaan kiertoteitse, ei niinkään suoraan jäsenistöltä, kirkkoon kuuluvilta seurakuntalaisilta, kuin valtiolliselta hallinnolta.

Yhteiskunnallisen asemansa säilyttämiseksi kirkon on ollut tärkeä tehdä itsensä myös yhteiskunnallisesti merkitykselliseksi. Tutkittavana aikavälinä se tarkoitti nationalististen painotusten korostumista, olihan valtiovalta lopultakin taannut kirkon yhteiskunnallisen aseman. Tämän takaamiseksi jatkossakin alettiin kiinnittää entistä enemmän huomiota kirkkokansan eli seurakuntalaisten aktivoimiseksi kirkon lähempään jäsenyyteen. Tämä tarkoitti käytännössä mm aktiivisempaa seurakuntatyötä kansankirkon järjestämissä puitteissa.[11] Vaikka lauantaiseuralaisten alkuunpanema kansankirkollinen uudistusmielinen toiminta läpäisi vähitellen koko kirkon toiminnan, edusti arkkipiispana vuodesta 1899 toiminut Gustaf Johansson konservatiivista beckiläistä linjaa.[12]

Itsenäistymisen myötä nationalististen aatteiden nousu vahvisti kirkonkin nationalistista pohjavirettä, vaikka kirkon universaalia luonnetta samanaikaisesti myös korostettiin.[13] Monista linjaeroista riippumatta kansallisuusaate vaikutti kirkon yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin sidonnaisuuksiin. Se myös sävytti kirkon kuvaa uskonnollis-moraalisena instituutiona, joka hallitsi yhteiskunnan sille yhä selkeämmin rajaamaa uskonnollisen elämän aluetta. Oman yhteiskunnallisen alueen ylläpitäminen vahvisti osaltaan kirkon yhteiskunnallista asemaa, mutta samalla se on kuitenkin rajannut kirkon toimivaltaa. Tältä pohjalta kirkko nähtiin ensisijaisesti kansan yhdistäjänä eli itsenäistymisen myötä syntyneeksi katsotun kansallisvaltion henkisenä, hengellisenä ja moraalisena lujittajana.[14]

Alhaalta noussut uskonnollinen liikehdintä, mm aktiivinen yhdistystoiminta, jäsennettiin kansankirkon kokonaisuuteen, vaikkakin kirkon uskonnollis-teologinen kuva sisälsi monenlaisia aineksia.[15] Dogmatiikan ja etiikan professori Antti J. Pietilän hahmottelema erityinen "suomalainen teologia" kuvaa hyvin 1920-luvun kirkollisuutta. Pietilä uskoi teologiansa vastaavan Suomen kirkkokansan kokemuksia ja ymmärrystä.[16] Pietilän rooli kirkon katsomuksellisen kuvan piirtäjänä oli keskeinen, sillä hän toimi paitsi papistoa kasvattavana yliopiston opettajana, myös aktiivisena julkisena keskustelijana ja kannanottajana. Pietilän hahmottelema teologia sai sävynsä herätysliikkeiden subjektiivisesta uskonnäkemyksestä. Toisaalta tämä subjektiivinen uskonnäkemys oli tulkittavissa vain

---

[11] Ajatus kansankirkosta syntyi jo ennen itsenäisyyttä vapaamuotoisessa keskustelupiirissä, Teologisessa lauantaiseurassa, mutta sen voidaan katsoa saaneen itsenäistymisen myötä uusia piirteitä. Ks Veikkola 1969, 9, 187; Veikkola 1977, 31-35; Veikkola 1980, 471; Murtorinne 1980, 138-140; Murtorinne 1986, 181, 258-260; Lauha 1990, 22.

[12] 1910-luvulla käydystä kirkollisesta valtataistelusta ks esim. Veikkola 1977, 28-29; Veikkola 1980, 48-50, 268-269; Lauha 1990, 22-24; lauantaiseuralaisten elitismistä myös Tiililä 1972, 18-21, 159.

[13] Kirkon ulkomaansuhteita itsenäisyyden alkuvuosina on tarkastellut väitöskirjassaan Aila Lauha. Lauha, A. 1990. Suomen kirkon ulkomaansuhteet ja ekumeeninen osallistuminen 1917-1922. SKS:n toimituksia 150. Jyväskylä: Gummerus.

[14] Alapuro 1973, 16-17, 22-23; Murtorinne 1976, 117-118; Seppo 1976, 121-122; Murtorinne 1977, 10; Seppo 1977, 69; Murtorinne 1980, 127; Mäkinen 1989, 60-61.

[15] Ks esim. Heikkilä 1979, 288-294; Murtorinne 1977, 10-17; Murtorinne 1980, 87; Mäkinen 1989, 62.

[16] Kvist 1984, 27; Mäkinen 1989, 62.

kristillisen seurakunnan yhteisen uskonymmärryksen osana. Katsomuksellisesti uskonnollinen kokemusmaailma koettiin ennen muuta mekanistis-rationaalisen ajattelun vastapainona.[17]

Kristillisen katsomuksen ainesten uskottiin kumpuavan kansallisen hengenperinnön terveestä ytimestä ja olevan kansan ja yksilön oikeana ja varsinaisena elämänjärjestyksen perustana.[18] Tämä liittyi johtavan papiston piirissä kannatusta saaneeseen pietistispohjaiseen kirkkokäsitykseen, jonka mukaan kirkko jakaantui toisaalta uskovien ydinseurakuntaan ja toisaalta kirkon rivijäseniin, jotka olivat sisäpiirin lähetystoiminnan kohteina. Tästä näkökulmasta valtionkirkon asemaa uudessakin valtiosäännössä tavoitellut kansankirkko oli edelleen koko Suomen kansaa kasvattava ja ohjaava tekijä.[19] Koska moraalin alue[20] nähtiin tasoksi, jossa usko ja maailma kohtasivat, kristittyjen ensisijainen kulttuuritehtävä oli kulttuuriin "etisoiminen".[21]

Kansan moraalisen ryhdikkyyden vaatimus oli tyypillistä laajemminkin porvarillisessa nationalismissa, mutta kirkollisessa tulkinnassa se sai oman sävynsä, johon liittyi kirkon huoli omasta yhteiskunnallisesta asemastaan.[22] Tästä näkökulmasta kirkollisessa julkisuudessa tarkasteltiin myös sivistyneistöä ja sen hallitsemaa korkeakulttuuria. Sivistyneistö nähtiin osana kansaa ja siten osana missionääristä toimintaa, mutta myös itse vastuullisena vaikuttajana. Kirkon taholla arviot sivistyneistön tilasta olivat 1920-luvulla aluksi suhteellisen toiveikkaita, vaikka niihin liittyi huolta siitä, että sivistyneistö pysytteli edelleen suurelta osin riippumattomana kirkon opetuksesta, opista. Vähitellen kannanotot jyrkkenivätkin, eikä sivistyneistön parissa nähty tapahtuvan mitään myönteistä uskonnollista kehitystä.[23]

Kirkon moraalis-eettistä kulttuuritoimintaa 1930-luvulla sävyttivät kansainvälisen talouslaman kärjistämät asetelmat. Sitä edeltäneen nousukauden siivittämä myönteisyys taittui.[24] Kirkon taholla tämä herätti jälleen toiveita, sillä samanaikaisesti voimistuivat pyrkimykset eheyttää hajonneeksi nähty kulttuuri uudelleen saattamalla luterilainen uskonnollisuus, kristillinen moraalinormisto

---

[17] Pietilän ajattelusta ks Kvist 1984, esim. 57-62; Murtorinne 1986, 271-272; Mäkinen 1989, 62-63.

[18] Mäkinen 1989, 62.

[19] Arkila 1975, 134; Veikkola 1980, 266-267; Heikkilä 1982, 24, 26; Murtorinne 1986, 162; Mäkinen 1989, 63.

[20] 1800-luvun saksalaisen idealismin pohjana oli kreikkalaisesta filosofiasta tuttu nelijako totuus, hyvyys, kauneus, ja pyhyys, jota jakoa voidaan kuvata termeillä tiede, moraali, taide ja uskonto. Mutta esimerkiksi Immanuel Kant ei perustellut uskontoa omaksi kategoriakseen, vaan tyytyi kolmijakoon tieteellinen, eettinen ja esteettinen. Tässä jaossa uskonnon voidaan nähdä kuuluvan eettisen alueelle. Nygren 1982, 334-336. Ks myös Kaila 1924a; Vikström 1966, 29; Pöyhönen 1983, 150-151; Kurtén 1988c, 7-10, 85-87; Kurtén 1988a, 188.

[21] Pietilä 1925, 162; Tiililä 1972, 224-226; Kvist 1980, 25, 54, 67; Heikkilä 1982, 25; Mäkinen 1989, 63.

[22] Vertaa Mäkinen 1989, 64.

[23] Lehtonen 1923; Ilvonen 1924, 105-110; Kaila 1924b; Kilpeläinen 1924. Ks myös Mäkinen 1989, 65.

[24] Tilanne näkyi kirjallisuuden alueella mm tulenkantajien kulttuurioptimismin päättymisenä. Mäkinen 1989, 317-325.

ja kansalliseen kulttuuriperintöön nojaavat arvot kulttuuria ja kansanelämää hallitsevaan ja ohjaavaan asemaan. Kirkon katsantokantaa leimasi koko vuosikymmenen kulttuurikritiikki, jota mm dogmatiikan professoriksi Pietilän jälkeen valittu Sormunen harjoitti Kotimaan palstoilla.[25]

Kirkon käymä taistelu kulttuurin moraalisesta perustasta ulottui kaikille yhteiskuntaelämän aloille. Tämä asenne joutui ristiriitaan esimerkiksi toisen yhteiskunnallisen instituution, taiteen alalla, jossa taiteen vapaus-asenne edellytti taiteelle vapautta luoda itse omat lakinsa vapaana ulkopuolisiksi katsotuista auktoriteeteista. Kirkon taholla taiteen vapauden periaate herätti voimakasta arvostelua. Vaikka protestanttisuus saatettiin nähdä merkittävänä kulttuurivoimana, joka oli sallinut kulttuurille vapauden, ulotettiin "sisäiset eetilliset lait" koskemaan myös taidetta.[26] Erityisesti asetelmat kärjistyivät 1930-luvun lopulla kaunokirjallisuuden suhteen, jota sävytti tulenkantajien vasemmistoradikalisoituminen. Esimerkiksi Lauri Viljasen Taisteleva humanismi (1936) oli kirkon kannalta "lihan evankeliumia".[27]

Kirkon suhtautuminen kulttuuriin oli tietyllä tavalla ambivalentti. Kulttuurielämä kaikessa kirjavuudessaan katsottiin terveelliseksi liittolaiseksi materialistis-rationalistiselle ajattelulle. Kuitenkin sitä kritisoitiin ankarastikin ja pyrittiin saattamaan oikeisiin uomiin, kristillis-isänmaalliselle pohjalle. Kirkon omaksuma kriitikon rooli etäännytti sitä taiteen vapautta korostavista taideinstituution edustajista. Toisaalta on muistettava, että taideinstituution puolellakaan taiteen vapaus -teema ei saanut joka taholta tukea. Asetelmat taideinstituution sisällä kärjistyivät 1930-luvun alkuvuosina.[28]

Talvisodan syttyminen ja jatkosota merkitsivät kirkon edustamien arvojen ja kirkon yhteiskunnallisen aseman korostumista. Samalla sota-aika lähensi kirkkoa sotaa käyviin kansalaisiin, ja kirkko astui "moraalin vartijuudestaan" uuteen rooliin. Käyty kiihkeä kulttuurikeskustelu oli kaikessa kiivaudessaan jäänyt melko teoreettiseksi ja siinäkin pinnalliseksi. Tavallisia seurakuntalaisia se ei juurikaan koskettanut kuin välillisesti.[29] Sodan myötä kirkon kannanotot lieventyivät. Kirkko määritteli uudelleen oman uskonnollisen alueen sisältönsä, kansan moraalinen kasvattaja alkoi yhä enemmän kysellä kaiken mielekkyyttä mielettömäksi koetussa maailmassa. Perustaksi tuli ihmisen osan miettiminen ja eksistentialististen tuntojen korostaminen. Totaalisen tuhon konkreettinen

---

[25] Murtorinne 1980, 96.

[26] Gummerus 1923, 7; ks myös Mäkinen 1989, 68; Ijäs 1993, 388.

[27] Murtorinne 1980, 144-145.

[28] Ks esim. Prof. Gallen-Kallelan ajatuksia taiteesta ja Suomen taide-elämästä. Ajan Sana 24.10.1930; Nim. O.O-n. [Onni Okkonen]. Huomautuksia edellisen johdosta. US 20.9.1931 [kirjoitus oli vastine Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun johtajan Uuno Alangon artikkeliin samassa lehdessä] Uuno Alanko. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä. US 20.9.1931; L. Wennervirta. Taidekriisimme. Porkkana vaiko keisarinna Eugenie? Ajan Sana 7.5.1932; Nim. L.W. [Ludvig Wennervirta]. Vähän väittelyä taideasioista. Uuden taiteen päämääriä. Ajan Suunta 22.8.1934. Ks myös Reitala 1973, 5; Reitala 1978, 4; Reitala 1990, 224, 226.

[29] Esim. elokuvien ennakkotarkastus otettiin käyttöön pitkälti kirkon painostuksesta, vaikka suoritettiinkin yhteiskunnan toimesta. Kristillisellä Taideseuralla oli oma näkemyksensä asiasta. Seura suoritti omaa ennakkotarkastustoimintaa ennen valtion virallisen toiminnan aloittamista. KA, KrTs, Toimintakertomukset.

mahdollisuus vahvisti sodan jälkeisten viimeisten aikojen tunnelmaa. Maailman ja yhteiskunnan parantajan optimismista siirryttiin vähitellen kulttuurirealismiin.

Yhteenvetona sotien välisen kauden kansankirkon roolista suhteessa korkeakulttuuriin voidaan todeta, että kirkko asettui yhteiskunnallisesti saksalaisen idealismin pohjalta hahmottuneeseen sektorijakoon, jossa henkisen elämän (vastakohtana materialistinen) puolisko jaettiin tieteen (tosi), taiteen (kaunis) ja uskonnon (hyvä) osa-alueisiin. Uskonnon osa-alueen tehtävänä oli ajan yleisen psykologisoivan puhunnan mukaan ihmisen uskonnollisten tarpeiden tyydyttäminen. Tämän tarpeen määrittelyssä uskonnon omimmaksi alueeksi katsottiin yhteiskunnallisen etiikan eli kansan[30] moraalin ylläpitäminen. Tämän roolin puitteissa kirkko sai edelleen puuttua muiden osa-alueiden, taiteen ja tieteen asiantuntemukseen eettiseltä kannalta.

Kirkon toimintaa kirkkotaiteen alalla koordinoi Suomen Kirkon Seurakuntatyön Keskusliitton (SKSK) jäsenjärjestöksi vuonna 1925 liittynyt vapaaehtoispohjalta syntynyt yhdistys, Kristillinen Taideseura. Seura harjoitti seurakuntiin suunnattua neuvontatyötä ja sen kuvaamataiteiden jaostossa toimi Eino Sormunen, ajan huomattava kirkollinen kulttuurivaikuttaja.[31]

Kristillinen Taideseura

Kristillisen Taideseuran edeltäjä Kolmisointu oli syntynyt pääkaupungin suomenmielisen sivistyneistön kokemasta tarpeesta lähentää korkeakulttuuria ja kristillistä maailmakatsomusta toisiinsa. Sen perustaminen ajoittuu 1900-luvun alun sivistyneistön ja kirkon välillä käytyihin debatteihin, jotka pohjautuivat maailmankatsomuksellisiin näkemyseroihin. Kolmisointuun kuului jo alusta alkaen huomattavia ja tunnustettuja sivistyneistön edustajia.[32]

Kolmisoinnun perustajana voidaan pitää kirjailija Hilja Haahtea (Hilja Theodolina Krohn vuodesta 1906), joka kutsui ystäviään kotiinsa pohtimaan syitä siihen, miksi korkeakulttuuri oli vieraantunut kristillisistä arvoista ja toisaalta myös kirkko korkeakulttuurista. Ensimmäinen kokoontuminen tapahtui joulukuun toisena päivänä vuonna 1902.[33]

Kolmisoinnulla ei ollut aluksi täsmällisiä sääntöjä. Sen toimintaa ohjasi kolme periaatetta. Jäsenten yhdyssiteenä tuli olla rakkaus taiteeseen, suomalaisuus ja kristillinen maailmankatsomus. Tästä nimi Kolmisointu. Nämä periaatteet säilyivät yhdistyksen toiminnan perustana sen kasvaessakin. Vuoden

---

[30] On muistettava, että myös kansa ymmärrettiin usein hegeliläisittäin hengen ilmentymäksi.

[31] Ks esim Alhonsaari 1987; Alhonsaari 1990; Martikainen 1990. Sormunen toimi myös Kristillisen Taideseuran edustajana SKSK:n valtuuskunnassa 1925-1928. Martikainen 1990, 114.

[32] Jäseninä oli mm kirjailijatar Sofia Theodolinda Yrjö-Koskinen (Yrjö Sakari Yrjö-Koskisen toinen puoliso vuodesta 1895, os Limón, ent. Hahnsson, k.1919, kirkkoherra Kaarle Maunu L:n ja Maria Kristiina Mollinin tytär, kirjailijatar Hilja Haahden äiti), Emma Åkerman (ilmeisesti huomattavan Ruotsista peräisin olevan sotilassuvun jälkeläinen), Hilda Käkikoski (opettaja, kirjailija, kansanpuhuja ja kansanedustaja), Kaarle Krohn (kansanrunoudentutkija Hilja Haahden puolison (vuodesta 1906) tiedemies ja säveltäjä Ilmari Krohnin veli), Arthur Hjelt (jumaluusopin professori, eksegeetti, kristillisen nuorisoliikkeen johtohenkilö) ym, Kansallinen elämäkerrasto I-V (1927-1934).

[33] Hallonblad 1929, 87-91.

toimittuaan yhdistys liittyi Kansanvalistusseuraan sen taidehaaraosastona, josta se itsenäistyi vasta vuonna 1907. Yhdistyksellä oli verrattain vireää julkaisutoimintaa. Kannattajajoukon kasvaessa ja hajaantuessa eri paikkakunnille sen luonne virallistui. Kolmisointu lakkasi olemasta, kun sen piiristä lähtenyt ajatus koko maata käsittävän Kristillisen Taideseuran perustamisesta toteutui vuonna 1919.[34]

Kristillinen Taideseura perustettiin aikana, jolloin nuori itsenäistynyt valtio joutui kokoamaan rivejään ja toipumaan sisällissodan aiheuttamasta traumasta. Seuran tarkoituksena oli perustajien näkemyksen mukaan omalta osaltaan parantaa kansan rappiotilaa, jonka nähtiin kyseiset koettelemukset suurelta osalta aiheuttaneen. Hyvällä taiteella uskottiin olevan sivistävä ja kasvattava vaikutus. Taideseuran sääntöjen toisessa pykälässä määritellään päämääriksi kansan taideharrastuksen herättäminen ja sen taideaistin jalostaminen.[35]

Kristillinen Taideseura jatkoi Kolmisoinnun luomalta pohjalta koko maata käsittävänä kristillisenä yhdistyksenä. Sen toiminta oli toisaalta kansaa sivistämään pyrkivää valistustoimintaa, mutta myös kristillistä moraalia yhteiskunnassa ylläpitävää kulttuurin "etisointia". Taiteen eri ilmiöihin pyrittiin suhtautumaan myönteisesti, eikä taiteen itsessään nähty olevan kristillistä tai pakanallista. Seurassa vallinneen näkemyksen mukaan taide oli vain ilmaisukeino ja havainnollinen esitysmuoto, jota kuitenkin juuri tämän vuoksi voitiin käyttää myös vääriin tarkoituksiin. Taiteen tuli sietää "Kristus-valoa", eikä se siis saanut olla kristilliselle elämänymmärrykselle ristiriitaisella tai vastakkaisella kannalla.[36]

Välineellisyydestä huolimatta taide nähtiin arvokkaana ja sivistykseen kuuluvana. Sen tuntemusta oli sen vuoksi lisättävä kansan keskuudessa. Taiteella oli "erikoisantimensa ja lahjansa" kristityille. Sen avulla voitiin tulkita, elävöittää ja havainnollistaa "uuden elämän suuria totuuksia ja ihania lupauksia". Oikeaksi nähdyllä taiteella oli jo itsessään sivistävä ja jalostava vaikutus, mutta tämän oikean taiteen löytämiseksi oli kansaa valistettava:

> On kehitettävä valintakykyä, herätettävä inho kaikkea huonoa ja ala-arvoista kohtaan ja toisaalta tarjottava sellaista, joka on omansa herättämään tosikauniin, puhdashenkisen ja ylevän vaikutuksen kaipuuta.[37]

Kristillisyyden nähtiin innoittavan taiteellista luomistyötä ja antavan taiteilijoille yleviä aiheita. Mutta taidetta ei saanut missään tapauksessa yliarvioida. Sitä ei saanut pitää henkisen vaikutuksen huippusaavutuksena tai ainoana päämääränä vaan ja ainoastaan välineenä:

> Se on välikappale eli keino, joka itse kohoaa ja jalostuu, mikäli se pysyy palvelemassa jaloja ja arvokkaita tehtäviä eikä kohoa itse päämääräksi tai tarkoitukseksi.[38]

---

[34] Hallonblad 1929, 87-91.

[35] Kristillisen Taideseuran säännöt, KA, KrTs, Painotuotteet; ks myös Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet. Kauneuden lähteille, 111.

[36] Tunkelo 1929, 93-94.

[37] Tunkelo 1929, 97.

[38] Tunkelo 1929, 104.

Aatteellinen pohja seuran toiminnalle oli selvä. Tältä pohjalta muotoutui myös vankan käytännöllinen työsarka mm luento- ja neuvontatyönä. Vuonna 1921 seura päätti perustaa erityisen neuvontatoimiston, jonka tuli antaa yleisluonteisia neuvoja kaikissa seuran työalaan kuuluvissa tehtävissä ja erikseen kuvataiteiden alalla neuvoa alttaritaulujen ja erilaisten paramenttien hankinnassa. Neuvontatyö näyttää alkuvaiheessa kuitenkin käytännössä jääneen melko olemattomaksi. Vasta 1925 Kristillisen Taideseuran toimisto muutettiin käytännössäkin neuvontatoimistoksi, joka palveli Seuran maaseutujäseniä, paikallisia yhtymiä ja yleensä Suomen seurakuntia hankkimalla maksuttomasti avustusta ja asiantuntijain ohjeita kaikissa kirjallisuus-, kuvataide-, tai musiikkiharrastuksiin kuuluvissa kysymyksissä. Vuodesta 1925 lähtien neuvontatyö oli varsin aktiivista aina 1950-luvun alkupuolelle saakka.[39]

Kristillisen Taideseuran johtokunta oli jaettu 1920 neljään jaostoon: yleiseen, kirjalliseen ja kuvataiteiden jaostoon sekä musiikkijaostoon. Kuvataiteiden (silloin kuvaamataiteiden) jaoston jäsenille ohjattiin kirkon korjausta, taiteellista koristamista ja kirkollista esineistöä koskevat kyselyt. Jaoston jäsenistössä tapahtui muutoksia vuosittain 1920-luvun alkupuolella. Vuodesta 1925 aina vuoteen 1940 saakka sen jäseninä toimivat Amanda Bruun, Tauno Salervo, Rafael Blomstedt ja Eino Sormunen. Vuonna 1935 jaostoon tuli lisäksi rakennushallituksen arkkitehti Yrjö A. Vaskinen.[40] Arkkitehtien osuus (Blomstedt, Salervo ja Vaskinen) kuvataiteilijoiden puuttuessa on merkittävä piirre jaoston kokoonpanossa. Näiden jaoston jäsenten vaikutusta kirkkotaiteen käytännön kysymyksiin voidaan pitää suhteellisen merkittävänä, sillä neuvontayön aktiivisin vaihe ajoittuu heidän toimikauteensa.[41]

Kristillisen Taideseuran toiminta pyrki siis olemaan varsin monipuolista ennen toista maailmansotaa.[42] Verrattuna sodan jälkeiseen aikaan ero on huomattava.[43] Sodan jälkeen esimerkiksi seuran harjoittama neuvontatyökin hiipui vähitellen kokonaan. Alkuvuosien innostuksen jälkeen seuran toiminta ja myös jäsenistö vakiintui varsin pienen ydinryhmän ympärille. Eri puolille perustetut paikallisyhdistykset kamppailivat olemassaolostaan muutaman aktiivin varassa. Seuran konkreettinen toiminta näyttää kaiken kaikkiaan jääneen vaikutukseltaan pieneksi. Eri puolille maata ulottunut luentotoiminta ja seurakunnille annettu neuvontatyö muokkasivat kuitenkin osaltaan näkemyksiä

---

[39] KA, KrTs, Toimintakertomukset, Kirjekonseptit, Saapuneet kirjeet.

[40] Eino Sormunen jäi kuvataiteiden jaostosta pois vuonna 1939 siirryttyään Kuopioon piispaksi. Rafael Blomstedt oli Päikki Prihan mukaan Kristillisen Taideseuran toiminnassa mukana vuoteen 1934 saakka. Priha 1991, 67. Tämän jälkeen Blomstedt kuului kuitenkin edelleen seuran kuvataiteiden jaostoon keskusjohtokunnan ulkopuolelta vuoteen 1939 saakka ja tämän jälkeenkin hän oli jaoston neuvottelevana jäsenenä ainakin vuoteen 1945 saakka. KA, KrTs, Toimintakertomukset.

[41] KA, KrTs, Toimintakertomukset.

[42] KA, KrTs, toimintakertomukset; ks myös Vähäkangas 1994c, 113-117. Kristillisen Taideseuran arkistosta neuvontatyön laajuus ei ole kokonaisuudessaan selvitettävissä. Kaiken kaikkiaan Kristillisen Taideseuran neuvontatoimisto oli antanut vuodesta 1921 lähtien apua 219 seurakunnalle ja lisäksi Oulun paikallisyhdistys oli harjoittanut vastaavaa toimintaa omalla alueellaan. Kristillisen Taideseuran 20-vuotisen toiminnan pääpiirteet (1919-1939). Helsinki 1939.

[43] Sodan syttyminen 1939 lamautti seuran toiminnan lähes kokonaan. Jopa seuran lakkauttaminen oli tuolloin esillä. KA, KrTs, Toimintakertomukset.

kirkkotaiteesta ja siten antoivat myös virikkeitä käytännössä kirkkotaiteen kehitykselle. Kuitenkin seura näyttää välittömästi vaikuttaneen vain noin kymmeneen ajanjakson runsaasta sadasta alttaritauluhankkeesta.

Seuran harjoittamaan valistus- ja neuvontatyöhön näytetään suhtaudutun eri tahoilla melko myönteisesti. Esimerkiksi eduskunnan sivistysvaliokunnan lausunto 6.10.1937 valtiovarainministerille antaa kuvan siitä seuran toiminnasta, jota edustuksellisessa tasavallassa katsottiin voitavan tukea:

> Kristillinen Taideseura on pyrkinyt alallaan luomaan entistä syvempää ja kansanomaisempaa taidetta. Uskonnollisen taiteen, jonka tärkeimpänä tehtävänä on palvella kansan syviä rivejä, tuleekin olla kansantajuista. Etenkin syrjäseutujen asukkaille on kysymyksessä oleva taide yleensä miltei ainoa taidemuoto, jonka kanssa he joutuvat kosketuksiin.[44]

Valiokunta kiinnitti erityisesti huomiota seuran valistus- ja neuvontatyöhön. Tämän voidaan katsoa palvelleen valtion kannalta tärkeää kansallistunteen vahvistamista sekä rajaseuduille suuntautuneena jopa maanpuolustustahdon lujittumista.[45] Valiokunnan lausunnosta tulee myös ilmi käsitys (yksinkertaiselle) kansalle sopivasta "kansantajuisesta" taiteesta, mistä asenteesta käy ilmi kirkolliseen ja ehkä yleisemminkin uskonnolliseen taiteeseen yhdistetty havainnollisuuden ja kasvatuksellisuuden näkökulma.

Pääkaupungin sivistyneistön piiristä lähtenyt kulttuuriharrastus oli laajentunut valtakunnalliseksi yhdistystoiminnaksi, jonka seura organisoi Suomen Kirkon Seurakuntatyön Keskusliiton kautta osaksi kansankirkollista valistustyötä. Seuran tarkoituksena oli paitsi antaa konkreettista apua seurakunnille taidetta koskevissa kysymyksissä, myös kasvattaa kansaa taiteen avulla. Korkeakulttuurin ja kristillisen maailmankatsomuksen lähentäminen oli toiminnan pohjavire, lähtökohta, jota ei haluttu kyseenalaistaa.

Eino Sormunen vaikuttajana

Eino Sormunen (1893-1972) oli 1930-luvulla merkittävä Luther-auktoriteetti ja kulttuuriteologi, kristillisen humanismin keulahahmo Suomessa.[46] Tätä ennen Sormunen osallistui aktiivisesti Kristillisen Taideseuran työhön olemalla pitkään seuran Kuvataiteiden jaoston puheenjohtajana. Hänen merkittävimpiä aloitteitaan Kristillisessä Taideseurassa oli ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn järjestelyt Helsingissä syksyllä 1928. Hän toimi näyttelyn sihteerinä ja kantoi sen kokoamisesta huomattavan vastuun. Tätä ennen hän oli kantanut päävastuun Kuopion kirkkopäivien yhteydessä 1926 järjestetystä kirkkotaidenäyttelystä. Kristillisen Taideseuran kustantamassa julkaisussa "Kauneuden pisaroita pieneen kotiin" (1924) Sormunen toi ensimmäistä kertaa laajemmin esille näkemyksiään taiteen suhteesta kansan elämään ja valotti samalla Kristillisen

---

[44] KA, KrTs, Kirjekonseptit.

[45] Rajaseututoiminta oli Kristillisen Taideseuran työn yksi keskeinen painopiste 1930-luvulla. Myös Kuopion hiippakunnan perustaminen 1939 palveli osaltaan rajaseutujen kristillistä kasvatustyötä ja siten valtiovallan painottamaa maanpuolustusnäkökulmaa.

[46] Ks esim. Alhonsaari 1987.

Taideseuran periaatteita. Muutoinkin hänen aktiivisuutensa kirkkotaiteen kysymyksessä oli merkittävää juuri 1920-luvulla.[47]

Osallistuminen Kristillisen Taideseuran toimintaan ja toimiminen puuhamiehenä kahdessa kirkkotaidenäyttelyssä muokkasi Sormusen näkemyksiä kirkkotaiteesta ja liturgiikan kysymyksistä. 1930-luvun alussa Sormunen kirjoitti artikkelin kirkkoarkkitehtuurista ja kirkkotekstiileistä A.W Kuusiston toimittamaan paljon käytettyyn seurakuntatyön opaskirjaan.[48] Antti Alhonsaaren mukaan Sormunen syrjäytti kirkkotaiteen alueen 1930-luvun alkaessa ja ohitti lyhytsanaisesti kirkkotaidetta koskevat kirjoituksensa myös muistelmissaan.[49] Kokonaan kirkkotaiteen harrastus ei Sormuselta kuitenkaan vielä jäänyt, sillä hän toimii koko kolmekymmentäluvun Kristillisen Taideseuran Kuvataiteiden jaoston puheenjohtajana. Myöhemmin kirkkotaiteen harrastus muuntui osaksi liturgiikan harrastukseksi. Jo ennen toista maailmansotaa Sormusen mielenkiinto kosketti kuvataiteiden sijaan laajemmin kulttuurin ilmiöitä. Hänen 1930-luvulla julkaisemat kirjoituksena edustivat teologista kulttuurikritiikkiä.[50]

Eino Sormunen valittiin 1934 Helsingin yliopiston dogmatiikan ja etiikan professorin virkaan. Alhonsaaren mukaan vielä vähän aikaisemmin Sormunen oli ollut lähes tuntematon, ylimääräistä papinvirkaa hoitava, teologiaa harrastava pastori.[51] Toisaalta, kuten Jouko Martikainen huomauttaa, pidettiin Sormusta jo 1920-luvulla kirkkotaiteen, varsinkin tekstiilien teologisena auktoriteettina.[52] Vuonna 1939 Sormunen nimitettiin Kuopion uuden hiippakunnan piispaksi.[53] Näkyvämpi kirkkotaiteen harrastus ajoittuu Sormusen toiminnassa aikaan ennen professorin ja piispan virkoja. Vaikka Sormusen aktiivisuus kirkkotaidekysymyksessä vähenikin, pysyi hänen näkemyksensä esimerkiksi hyvästä alttariratkaisusta ennallaan aina 20-luvulta 60-luvulle saakka.[54]

Seuraavassa luvussa tarkastellaan lähemmin diskurssianalyysin avulla kirkon suhdetta nimenomaan kirkolliseen kuvataiteeseen eli tässä lyhyesti kirkkotaiteeseen. Tarkoituksena on vastata mm kysymyksiin, mitä kuvataiteella oli tekemistä kansankirkossa, sen kirkkorakennuksissa. Mitä kuvataiteilta odotettiin? Miten kirkko ymmärsi roolinsa kirkkotaiteen mahdollistajana? Kuinka yhtenäisiä kirkon näkemykset asiasta olivat? Ketkä määrittelivät osaltaan kirkon kantaa kirkkotaiteen kysymyksessä?

---

[47] KA, KrTs, Toimintakertomukset. Priha 1991, 66-68. Alhonsaari 1987, 11-12; Martikainen 1990, 115. Katso myöhemmin Eino Sormusen näkemyksistä kirkkotaiteesta tässä tutkimuksessa.

[48] Paramentiikka. Mainittu teos, 717-729; Seurakunnalliset rakennukset I. Mainittu teos 690-697; Ks myös Alhonsaari 1987, 17.

[49] Alhonsaari 1987, 11-12.

[50] Vertaa myös Alhonsaari 1987, 12, 17, 104-128.

[51] Alhonsaari 1987, 16.

[52] Martikainen 1990, 115.

[53] Sormunen vihittiin piispaksi 6.8.1939.

[54] Sormusen ja muiden kirkollisten vaikuttajien kirkkotaidenäkemyksiin palataan seuraavissa luvuissa.

Teologinen kirkkotaiteen diskurssi

Kontekstitutkimuksen periaate on tutkittavaan ilmiöön liitettävän merkityksen analysointi. Olennainen merkitys sisältyy niihin tehtäviin eli funktioihin, joita kirkkotaiteen ja tämän tutkimuksen näkökulmasta erityisesti alttaritaulun katsottiin palvelevan kirkossa. Funktioita ei ole aina pyritty tarkastelemaan erikseen. Usein yksi funktio on otettu lähes itsestäänselvyytenä tai ilmiötä dominoivana. Tässä tutkimuksessa alttaritaulun mahdolliset funktiot kuitenkin problematisoitiin. Alttaritaululle ei pyritty hahmottamaan vain yhtä mahdollista tai edes todennäköistä, vaan useampia tehtäviä.

Lähtökohtana toimii oletus, jonka mukaan mikä tahansa aineellinen objekti (esine) voi saada useita erilaisia funktioita kontekstin mukaan. Lisäksi oletetaan, että funktio ei yksin tai yksiselitteisesti määrää ilmiön ulkoista muotoa. Esimerkiksi alttaritaulutraditio on säilynyt tietyssä muodossaan aina nykyaikaan saakka ilman selkeästi määriteltyä teologista funktiota. Myöskään esteettinen funktio ei ole riittävä selitys alttaritaulutraditiolle, koska ei ole esimerkiksi olennaista syytä, miksi juuri alttaritaulun tulisi koristaa kirkkotilaa. On lukuisia kirkkoja, joissa ei ole alttaritaulua.

Alttaritaulun erilaisten funktioiden löytämiseksi ilmiötä pyrittiin tarkastelemaan paitsi kirkollisena taide- tai koriste-esineenä, myös teologisena ja liturgisena esineenä. Alttaritaulua lähestyttiin kirkkoinstituution ja taideinstituution mahdollistamana taideteoksena. Seuraavaksi pyritään tarkastelemaan kirkkoinstituution kantaa yleensä kirkkotaiteeseen ja erityisesti sen suhdetta alttaritaulutaiteeseen. Miten kirkon kanta voidaan hahmottaa? Oliko kirkolla yhtenäistä linjaa? Mitä kirkon piirissä odotettiin alttaritaulutaiteelta? Vaikuttivatko odotukset alttaritaulutradition muotoutumiseen?

Materiaaliksi diskurssianalyysia varten käytiin läpi useita lyhyitä artikkeleita, jotka käsittelivät kirkkotaidetta. Mitään laajempaa julkaisua ei aiheesta ilmestynyt tutkittavana aikana, mistä voidaan jo päätellä, ettei kirkkotaide ollut aikakauden polttavimpia teologisia kysymyksiä. Kirkollisia artikkeleita otettiin analyysia varten Kirkko ja Kansa -aikakauslehdestä (1923-1934) ja Kotimaalehdestä sekä Teologisesta Aikakauskirjasta. Joitakin yksittäisiä artikkeleita on julkaistu myös ei-kirkollisissa aikakauslehdissä.[55] Tärkeänä lähteenä ovat olleet Kristillisen Taideseuran julkaisu Kauneuden lähteille ja A.W. Kuusiston toimittama Seurakuntatyö-julkaisu, erityisesti sen artikkelit Seurakunnalliset rakennukset I (Eino Sormunen) ja Seurakunnalliset rakennukset II (J.H. Tunkelo) sekä Paramentiikka (Eino Sormunen).

Taiteen tehtävä kirkossa

Kirkon piirissä käyty kirkkotaidekeskustelu ei ollut teoreettista eikä uusia merkityksiä avaavaa. Se tukeutui ajan idealistiseen taidekäsitykseen ja pyrki löytämään taiteelle tehtävän kirkossa lähinnä sen muotoilemalta pohjalta. Käsitteiden muodostus tai käytettyjen käsitteiden erittely ei ollut yleistä.

---

[55] Esimerkiksi Eino Sormusen artikkeli Mitä voimme tehdä kotikirkkomme siisteyden ja kodikkuuden hyväksi, Kotiliesi 15-16/ 1924; Aleksi Lehtosen artikkeli Evankeelisen kirkkorakennuksen sisäinen aate, Arkkitehti 9/ 1928.

Esimerkiksi ainoastaan Eino Sormunen pyrki määrittelemään käsitteet 'uskonnollinen taide', 'kirkollinen taide' ja 'kirkkotaide'. Uskonnollisen taiteen hän määritteli taiteeksi, joka ei vain käyttänyt uskonnollista aihetta, vaan joka oli uskonnollisuuden elähdyttämää. Hänen mukaansa taide oli havainnollista tunteen ilmausta. Sen vuoksi oli myös tarkasteltava, minkä hengen innoittamana se esitti aiheensa. Kirkollisen taiteen hän määritteli tarkoittamaan sellaista taidetta, jossa kirkon määräysvalta oli riistänyt taiteelta itsenäisyyden ja kangistanut sen kaavoihin.[56] Kirkkotaiteen Sormunen määritteli taiteeksi, joka liittyi kirkkorakennukseen ja sen sisätilaan, kirkkotilaan, sekä erityisesti jumalanpalveluksen viettoon.[57]

Kirkkotaide-käsite jäi Sormusella siten hyvin väljäksi ja koko taiteen alueen kattavaksi yläkäsitteeksi. Tässä merkityksessä se esiintyy myös muilla kirkon piirissä vaikuttaneilla kirkkotaiteesta kiinnostuneilla teologeilla. Taustalla vaikutti näkemys protestanttisuuden kulttuurielämälle antamasta vapaudesta, jota ei saanut rajoittaa kirkon ulkonainen holhous.[58] Kirkkorakennuksen sisältämä maalaustaide ja kuvanveisto luettiin osaksi kirkkotaidetta, johon katsottiin kuuluvan niiden lisäksi runouden ja musiikin, rakennustaiteen, paramentiikan ja näytelmätaiteen. Tiivistetysti kirkkotaiteeseen luettiin kirkkomusiikki, kirkkorakennustaide ja kirkkojen taiteellinen sisustaminen.[59] Kirkkotaiteesta esitetyt käsitykset koskevat siis myös kuvataidetta, mutta eivät aina tai yksinomaan sitä.

Kirkon aktiivinen kansankirkollinen seurakuntatoiminta otti piiriinsä myös kirkkotaiteen harrastuksen. Taide yhdistettiin kansalliseen idealismiin, mikä perustui länsimaisen kulttuurin saavutuksiin. Korkeakulttuurilla ja siihen luetulla kuvataiteella oli tärkeä merkitys luotaessa mielikuvaa Suomen kansasta, jolla tuli olla oikeus myös kulttuurilliseen olemassaoloon muiden sivistyskansojen rinnalla. Koko taiteen historia nähtiin osoituksena uskonnon ja taiteen läheisestä kosketuksesta kaikissa kukoistaneissa kulttuureissa. Myös kristillisen kirkon nähtiin antaneen taiteille tyyssijansa. Martti Lutheriin vedoten perusteltiin kaikkien taiteiden voivan toimia "hänen palveluksessaan, joka ne on antanut ja luonut".[60]

Kirkon suhde korkeakulttuuriin ei ollut kuitenkaan mutkaton. Esimerkiksi Pietilän mukaan kristinuskon asettaminen oleelliseen yhteyteen kulttuurin kanssa sen olemusta määriteltäessä oli vierasten lainojen assimiloimista, joka aikanaan johtaisi sekä teologian että uskonnon turmeltumiseen.[61] Kuitenkin etenkin Kristillisen Taideseuran toiminta sai aikaan kasvavaa harrastusta kirkko-

---

[56] "Sillä nimellä sanomme siis esim. bysanttilaista ja romaanilaista taidetta, ja sillä nimellä on leimattava nykyinenkin katolilainen paramentiikka." Sormunen 1928, 152. Käsitettä "kirkollinen taide" Sormunen käyttää tässä sangen negatiivisessa mielessä. Käsitteen määrittely jää löysäksi ja arvoviritteiseksi, sen käyttö suuntautuu lähinnä silloista katolista kirkkotaidetta (paramentiikkaa) vastaan. Aikaisemmin Sormunen käytti teksteissään käsitteitä "kirkollinen taide" ja "kirkkotaide" synonyymien tapaan. Ks esim. Sormunen 1925, 1.

[57] Sormunen 1928b, 152.

[58] Gummerus 1923, 7.

[59] Lehtonen 1929b, 13, 15.

[60] Gummerus 1923, 7-8; Lehtonen 1929b, 15; ks myös Tunkelo 1929, 94.

[61] Pietilä 1930, 425.

taidetta kohtaan, vaikka myös se sai kokea vastustusta nimenomaan "vakavamielisimmän kristikansan" piirissä.[62]

Kulttuuri nähtiin kaikesta huolimatta osoituksena yksilön henkisestä sivistyksestä ja kasvusta. Siten se toimi vastapainona rationalistiselle ja materialistiselle maailmankuvalle. Ajan idealistisen taidenäkemyksen mukaan taiteilijan ei uskottu vain jäljittelevän luontoa, vaan myös löytävän sisäisen näkemyksen avulla siitä jotakin todellisempaa.[63] Näin syntyneen taiteen vaikutus ihmismieliin oli kohottavaa ja hartautta herättävää. Hyvällä taiteella uskottiin olevan vapauttava vaikutus ihmismieliin, sillä se vei ihmisen "äärellisen ja ajallisen yläpuolelle" ja antoi aavistaa "korkeamman maailman olemassaoloa".[64] Mutta koska taide ei saanut muodostua uskonnon korvikkeeksi, sen tuli pysyä uskonnon palveluksessa. Taiteen uskottiin tarjoavan uskonnolle palveluksen synnyttämällä ihmisessä mielenvireen, jossa tämä kohosi hetken arkipäiväisyyden yläpuolelle aavistamaan Jumalan läsnäoloa.[65] Tästä näkökulmasta taiteella oli sijansa myös seurakunnan yleisessä jumalanpalveluksessa.

Hieman ristiriitaisestikin tämän ns todellisen tai hyvän taiteen tenhoavasta voimasta huolimatta juuri sivistyneistö nähtiin siksi kansanosaksi, joka oli yhdessä järjestäytyneen ja luokkatietoisen työväen kanssa heikoiten kirkon vaikutuspiirissä.[66] Kaksikehäisen seurakuntakäsityksen mukaisesti kuvataide osana korkeakulttuuria nähtiinkin tienä nimenomaan sivistyneistön saattamiseksi läheisempään yhteyteen kansankirkon toimintaan ja siten osaksi uskovien ydinseurakuntaa.[67] Toinen taiteen avulla lähestyttävä kirkkokansan joukko oli ns tuleva sivistyneistö, ylioppilasnuoriso, jota uskottiin pystyttävän ohjaamaan kirkon näkökulmasta oikealle perustalle taidekasvatuksen avulla. Nuorten uskottiin olevan, mm Hollon tutkimuksiin viitaten, erityisen herkkiä esteettisille vaikutelmille. Heitä voitiin "kirkkotaiteellisen oppiaineksen" avulla kasvattaa omaksumaan "opetuksen tarjoamat herkimmät arvot".[68]

Kirkkojen kaikinpuolinen kunnostaminen, esimerkiksi kirkkojen lämmityksen järjestäminen sekä myös tilojen saattaminen ajanmukaisiksi taiteelliseltakin asultaan, liittyi myös pikkukirkkoliikkeen luomaan ihanteeseen kodikkaasta seurakunnan kokoontumispaikasta. Kirkon tehostuva seurakuntatoiminta vaati omia tiloja, seurakuntasaleja ja kerhotiloja, mutta itse kirkkosalin tuli edelleen olla seurakunnan juhlahuoneisto päiväjumalanpalvelusta varten. Hyvin suunni-

---

[62] Esimerkiksi: "Siinä nähdään eräs uuden ajan yrityksistä saattaa yhteen Jumalan valtakunta ja maallinen kulttuuri, joka on kristinuskon omalle hengelle vieras." Lehtonen 1929b, 13-14. Ks myös Tunkelo 1929, 94.

[63] Esimerkiksi Eino Sormusen käsityksen mukaan taide oli "elämän syvimpien arvojen ja totuuksien tulkki". Sormunen 1928b, 149.

[64] Lehtonen 1929b, 16.

[65] Lehtonen 1929b, 17; Tunkelo 1929, 103-104.

[66] Esim. Lehtonen 1929a, 53; Sormunen 1928b, 147.

[67] Esimerkiksi Kristillisen Taideseuran edeltäjä Kolmisointu oli perustettu lähentämään kristinuskoa ja sivistyneistöä toisiinsa. Ks esim. luku Kristillisen Taideseuran perustamisesta. Maanpäällinen Jumalan valtakunta -ajatuskaan ei tunnu olleen kaukana kansankirkko-ajatuksesta ja sen aktiivisesta seurakuntatietoisuuden herättämispyrkimyksistä. Ks esim. Vartiainen 1924, 170-174; Paunu 1924, 239; Pietilä 1925, 531; Kuusisto 1926, 265-270; Sormunen 1928b, 148; Paunu 1931, 19; Tunkelo 1931, 698-700. Vertaa myös Veikkola 1990, 490.

[68] Helle 1924; Sormunen 1928b, 147-158; ks myös Loimaranta 1925.

tellun kirkkosalin tehtävänä oli muodostaa itsessään puoleensavetävä ympäristö jumalanpalveluksen viettoon:

> Kokemus onkin osoittanut, että esim. työväki kokoontuu mieluummin juhlalliseen seurakuntakirkkoon kuin jumalanpalvelushuoneistoihin, joilla ei ole varsinaisen kirkon leimaa.[69]

Kirkkojen taiteellisen asun korostaminen herätti kirkon piirissä myös vastustusta. Sen pelättiin sotivan erityisesti kirkon vakavamielisten jäsenten näkemyksiä vastaan. Kansankirkon voimavaraksi koettujen pietistispohjaisten herätysliikkeiden kannattajien näkemyksiä ei haluttu tieten tahtoen loukata. Kristillisen Taideseuran valistustoiminnan yksi kohde olikin näiden piirien valistaminen "taiteen ymmärtämiseen".[70] Toinen pelko kohdistui siihen, että liiallisen taiteen huomioon ottamisen kautta lähestyttiin korkeakirkollisuutta ja katolilaisuutta. Tätä ennakkoluuloa ehkäistiin erityisellä näkemyksellä evankelisen kirkkorakennuksen aatteesta.[71]

Kolmas pelko kohdistui siihen, minkä osaltaan uskottiin vieroittaneen sivistyneistöä kirkon piiristä: taide oli korvannut uskonnon.[72] Tämä näyttää olleen Eino Sormuselle myös jollakin tavoin omakohtainen ongelma.[73] Hän asetti esteettisen kokemuksen, ja nimen omaan taiteen tämän kokemuksen synnyttäjänä, lähelle uskonnollista kokemusta. Näiden kokemusten samankaltaisuus aiheutti hänelle huolta.[74] Myös Jaakko Gummeruksen mukaan taide ja uskonto olivat sukua toisilleen ja Aleksi Lehtosenkin mielestä taiteen herättämä kokemus ja uskonto vaikuttivat ihmisiin samantapaisesti.[75] Taide ei kuitenkaan ollut Kristillisen Taideseuran piirissä vaikuttaneille teologeille mystikon tie Jumalan kohtaamiseen, vaikka taide saattoi synnyttää ihmiseen sopivan mielenvireen aavistamaan Jumalan läsnäolon.[76]

Suurlakon jälkeisessä kirkonvastaisessa liikehdinnässä keskeiseksi hyökkäyskohteeksi muodostui kristinuskon moraali. Yleisesti kiistettiin uskonnon positiivinen merkitys siveydelle. Tuolloin ns Teologisen lauantaiseuran piirissä vaikuttaneet kirkonmiehet puolustivat voimakkaasti kristinuskon siveellistä

---

[69] Lehtonen 1928.

[70] Ks mm Gummerus 1923, 19; Lehtonen 1929b, 13-14.

[71] Esim. Gummerus 1923, 6-9; ks myös Ijäs 1993, 388; Ijäksen mukaan Gummerusta vaivasi 1910-luvulta alkaen selvästi pelko katolisen kirkon aseman vahvistumisesta Euroopassa. Ijäs 1993, 372.

[72] Tähän viittasi esim. Gummerus 1923, 20-21.

[73] Tähän on viitannut myös Alhonsaari; Alhonsaari 1987, 93-96; Alhonsaari 1990, 72-76.

[74] Esimerkiksi: "Ja kuitenkin meidän on sanottava: juuri sen vuoksi, että taide herkimmässä muodoissaan on niin pettävästi uskonnon näköinen, se on peloittavan vaarallinen." Sormunen 1936b, 140.

[75] Gummerus 1923, 6; Lehtonen 1929b, 18-17.

[76] Alhonsaari on tuonut tutkimuksessaan esille sen, että Sormunen joutui omaksumaansa luterilaisen teologian liittyen ottamaan kielteisen kannan eräisiin mystiikkaan liittyviin näkemyksiin. Tähän kuului käsitys siitä, että ihmisellä olisi mahdollisuus löytää tie Jumalan yhteyteen oman sisäistymisen ja ylevöitymisen kautta. Luterilaisessa kristinuskon tulkinnassa on korostettu "paradoksaalista armoa": Jumalan yhteyteen hyväksytään ihminen, jolla ei ole mitään uskonnollisia edellytyksiä. Sormunen kuitenkin piti mystiikan ilmiössä hyväksyttävänä kokemuksellisuutta ja elämyspohjaisuutta. Alhonsaari 1987, 99-100 (97-103).

merkitystä ja vaativat esimerkiksi koululaitoksen tunnustuksellisen opetuksen säilyttämistä yhteiskuntamoraalin ylläpitämiseksi. Missionaarinen kansankirkkoihanne tarjosi sopivia aineksia kirkon toiminnallisen puolen uudelleen hahmottamiseksi.[77] Sisällissodan jälkeisessä yhteiskunnallisessa tilanteessa kirkolta odotettiin osaltaan yhteiskunnallista roolia vakaan yhteiskuntajärjestyksen ja kansalaismoraalin suojelijana. Sotien välisenä aikana kulttuurin "etisoiminen" muodostui suomalaiskansallisesti painottuneen kansankirkon kulttuurikritiikin päätavoitteeksi.[78] Taiteen esteettisen ja uskonnon eettisen kokemuksen rinnastaminen näyttää palvelleen tätä samaa tarkoitusta. Taiteen arvo oli kansankirkollisen toiminnan kannalta välineellinen.

Kirkon suhde kirkkotaiteen traditioihin

Turun tuomiokirkon uudistaminen itsenäisyyden ensimmäisenä vuosikymmenenä oli työ, johon kohdistui suuria kansallisia odotuksia. Kirkko korjattiin maan johtavien asiantuntijoiden valvonnassa ja sen restauroinnin periaatteista käytiin ajoittain kiivastakin keskustelua.[79] Kirkko sai paljon täysin uusia lisiä, jotka jo sinänsä kertovat myönteisestä suhtautumisesta uudistuksiin.

Kirkkotaiteen laajeneva harrastus liittyi monelta osin nuorkirkollisen uudistusliikkeen kansankirkon seurakuntaelämän tehostamispyrkimyksiin. Seurakuntatietoisuuden herättäminen ja uudenlaisten seurakuntatyömuotojen kehittäminen koko kirkkokansan saattamiseksi kansankirkon ja sen ydinseurakunnan piiriin oli toiminnan keskeisin tavoite. Kansankirkon yhdeksi ongelmaksi tuli suhde kirkon omaan traditioon.[80]

Evankelisen kirkon perustehtäväksi määriteltiin Jumalan sanan (profeetallinen ja apostolinen sana Raamatussa evankelisen uskonkäsityksen kautta tulkittuna[81]) ja sakramenttien, kaste, ehtoollinen, ylläpito. Vaikka seurakuntaelämän ulkonaisilla ehdoilla eli niillä työmuodoilla, joilla sanaa ja sakramentteja pidettiin kirkossa yllä, nähtiin olevan suuri merkitys kirkon työssä, niiden ei nähty olevan muotoonsa sidottuja. Seurakunta ei ollut kirkkoa varten, vaan kirkko oli seurakuntaa varten.[82] Käytännössä tämä tarkoitti melko rationaalista suhtautumista perinteisiin: kirkollisilla traditioilla oli merkitystä vain sikäli kuin ne katsottiin käyttökelpoisiksi nykyajan vaatimusten mukaisessa eli kansankirkollisessa seurakuntatyössä.

Evankelisen kirkon, esimerkiksi evankelisen kirkkorakennuksen sekä jumalanpalveluksen luonteen etsiminen korostui Suomen valtiollisen itsenäisyy-

---

[77] Veikkola 1969, 147-166, 184; Murtorinne 1977, 7-10; Veikkola 1977, 26-29, 33-36.

[78] Esim. Heinonen 1977, 82-84; Kena 1977, 53-54, 56-57, 64-67; Murtorinne 1977, 10-13; Seppo 1977, 69-70, 77-80; Veikkola 1977, 36-40; Ks myös Välimäki 1994, 298-299.

[79] Ks esim. Autio 1986, 207.

[80] Voidaan sanoa, että protestanttisuuden ongelmana on suhde traditioon, sillä siihen kuuluu jatkuva protesti. Näin esim. Pietilä: "Niin pian kuin kirkon järjestysmuoto tai sen yleinen tila tekee sen sopimattomaksi sanan palvelukseen, se on korvattava toisella ja siinä on pantava toimeen puhdistus, kunnes siinä sana saa jälleen tilaa." Pietilä 1930, 153-154.

[81] Näin esim. Kaila 1923b.

[82] Gummerus 1913, 309.

den ensimmäisinä vuosikymmeninä. Uskonpuhdistuksen vuosisataisjuhla vuonna 1917 viritti Suomessakin uutta Luther-tutkimusta (Ruuth, Gummerus, Sormunen, Alanen). Kansallinen ulottuvuus toi mukanaan pyrkimyksen erityisen suomalaisen luterilaisen tradition vahvistamiseen.[83] Evankelisen kirkon luonnetta etsittiin paljolti vertaamalla sen erityispiirteitä katoliseen ja vapaakirkkoon.[84] Aluksi evankelisen kirkon luonteen määrittely näyttää tapahtuneen etsimällä sille vastakohtia.[85]

Evankelisen kirkon luonteeseen katsottiin kuuluvan vapaus etsiä totuutta. Seurakuntaelämän uudistamisessa tämä "rationalistinen" vaatimus asetettiin esimerkiksi kysymyksellä, miten kirkon ulkonaiset edellytykset palvelisivat evankelisen seurakuntaelämän nykyaikaisia tarpeita.[86] Näin nykyaikaiset tarpeet asetettiin tradition edelle, vaikka samalla vaadittiin menneisyyden muistojen arvossa pitämistä ja vaalimista.[87] Tämä osin ristiriitaiselta vaikuttava seikka selittyy sillä, että traditiolla ei katsottu olevan merkitystä, ellei se ollut elävää ja sopusoinnussa seurakunnan muuhun toimintaan nähden eli ellei traditiolla nähty olevan tehtävää seurakunnassa. Kuvataidekaan ei ollut sidottu menneiden polvien käsityksiin ja kaavoihin.[88] Näin esimerkiksi Jaakko Gummerus 1913:

> Ei sovi esim. sitä moittia, että joku helvetin kauhuja kuvaava taulu, joka sekä loukkaa tunteita että taiteellisessa suhteessa on ala-arvoinen töherrys, siirretään kirkosta muualle säilytettäväksi. Mitään yleisiä määräyksiä ei tällaisissa asioissa voi antaa; kehittyneen aistin täytyy niissä olla ohjaamassa.[89]

Kirkkojen sisustuksessa oli sallittua ja erityisen toivottavaakin panna toimeen uudistuksia, jotka kohottaisivat kirkkorakennusten viihtyisyyttä ja tunnelmaa. Evankelisen kirkkorakennuksen sieluksi Jaakko Gummerus määritteli miellyttävän kodikkuuden ja pyhäkkötunnelman, "jonka vanha kirkkotaide tiesi näille rakennuksille antaa". Itsenäistymisen myötä tämä jumalanpalveluskirkko-teema, adoraatiokirkko yhdistyi käsitykseen vanhasta kansallisesta kirkkotaiteesta. Traditiota oli säilytettävä siinä määrin kuin "kirkollinen tietoisuus", "seurakuntatietoisuus" tai jumalayhteydessä "kehittynyt aisti" vaati sitä säilytettäväksi. Gummerus toi nämä ajatukset esille jo ennen maailmansotaa, mutta itsenäistymisen jälkeen ne saivat kannatusta erityisesti Kristillisen Taideseuran piirissä vaikuttaneilta teologeilta kuten Eino Sormuselta ja Aleksi Lehtoselta.[90]

---

[83] Murtorinne 1993, 16-17.

[84] Esim. Lehtonen 1925a; Lehtonen 1925b. Sormunen 1929, 22-32. Erityisesti suhde katoliseen kirkkoon koettiin kipeänä ja esimerkiksi korkeakirkollisen suunnan pelättiin johtavan katolilaisuuden ekspansioon. Katolisen kirkon etenemistä Euroopassa maailmansodan jälkeen seurattiin huolestuneena esim. Kirkko ja Kansa -aikakauslehden palstoilla. Ks esim. Auspex 1923; Auspex 1925.

[85] Esimerkiksi Kirkko ja Kansa -aikakauslehden näytenumerossa Erkki Kaila nimesi evankelisen uskon päävastustajaksi katolisuuden ja rationalismin. Kaila 1923b, 1-4. Ks myös Lehtonen 1928.

[86] Vertaa Gummerus 1913, 308.

[87] Gummerus 1913, 311.

[88] Gummerus 1923, 18.

[89] Gummerus 1913, 313.

[90] Gummerus 1913, 315.

Kristillisen Taideseuran 1923 kustantamassa julkaisussa "Protestanttisuus ja kirkollinen taide" Gummerus käsitteli yleisesti protestanttisuuden suhdetta taiteeseen. Yhtenä syynä aiheen käsittelyyn hän toi esille "esteettisesti sivistyneiden" piirien kiinnostuksen katolilaisuudesta, joka nähtiin taidemyönteisempänä kuin protestanttisuus. Gummeruksen mielestä oletus protestanttisuuden kulttuuri- ja taidevihamielisyydestä oli perustaltaan virheellinen, koska protestanttisuus oli pikemminkin merkittävä kulttuurivoima.[91] Taide ja uskonto olivat Gummeruksen mukaan sukua toisilleen, eikä uskonpuhdistajienkaan suhde taiteeseen ollut kielteinen. Luther jopa rakasti taidetta.[92] Protestanttisuuden taidemyönteisyyttä hän perusteli näkemyksellä, jonka mukaan uskonpuhdistus oli itseasiassa vapauttanut taiteen kirkollisesta holhouksestaan:

> [Katolilaisuuteen verrattuna] Protestanttisuus sensijaan avasi tälläkin alalla kulttuurielämälle mahdollisuuden vapaaseen kehitykseen, jota ei rajoittanut kirkon ulkoinen holhous, vaan ainoastaan sisäiset eetilliset lait.[93]

Gummeruksen mukaan perustavasta kulttuurimyönteisyydestä huolimatta protestanttisissa kirkoissa oli eroja siinä, kuinka taidetta käytettiin jumalanpalveluksessa. Tässä kalvinilaisuus oli kielteisellä kannalla, kun taas luterilaisuuteen kuului mm taiteen pedagogisten tarkoitusten hyväksyminen.[94] Kirkkotaiteen heikon tason syynä Gummerus pitikin enemmän valistuksen vaikutusta kuin opillisia lähtökohtia. Valistuksen vaikutuksesta kirkot oli riisuttu vanhoista koristuksistaan. Vastareaktiona valistukselle hän toi esille 1800-luvun romantiikan ja myös Suomessa sen johdosta tapahtuneen taide-elämän kehityksen.[95]

Uudemman kirkkotaiteen tehtäväksi Gummerus antoi vapautumisen liiallisesta traditiosidonnaisuudesta. Kirkkotaiteenkin oli sovelluttava evankelisen jumalanpalveluksen luonteeseen ja nykyaikaisen seurakuntaelämän asettamiin uusiin vaatimuksiin. Kuvataidekaan ei ollut sidottu menneiden polvien käsityksiin ja kaavoihin. Esimerkiksi uuden Kristus-tyypin etsiminen ja esittäminen taiteen keinoin oli täysin oikeutettua, koska ei voinut olla saatavilla tietoa todellisen, historiallisen Kristuksen ulkonäöstä.[96] Gummerus piti "taiteellista tajuntaa" ja sen kehittämistä seurakunnissa edellytyksenä kirkkotaiteen taiteellisen tason nostamiseksi.[97] Kehitystä rajoittavana tekijänä hän toi esille kirkon piirissä esiintyvän varauksellisuuden, sillä esteettisen kulttuurin vaarojen varoittelijoita kirkon sisällä riitti. Gummerus päätyikin korostamaan, ettei vaaraa ollut, sillä taide ei ollut uskontoa, vaan se oli olemassa ainoastaan Jumalan kunniaksi.[98]

---

[91] Gummerus 1923 6-9, 12-14, 17-19; ks myös Ijäs 1993, 388.

[92] Gummerus 1923, 8.

[93] Gummerus 1923, 7.

[94] Gummerus 1923, 8.

[95] Gummerus 1923, 16-17.

[96] Gummerus 1923, 18.

[97] Gummerus 1923, 19.

[98] Gummerus 1923, 20-21.

Porvoon, sittemmin Tampereen piispana olleessaan Gummerus vaikutti joissakin kirkkotaidetta koskevissa projekteissa. Hän mm kuului Turun tuomiokirkon lasimaalauskilpailua valmistelleeseen työryhmään 1920-luvun alkupuolella. 1930-luvun alun uudistusvastaisessa ilmapiirissä Gummeruksen näkemyksillä kirkkotaiteesta oli myös käytännön merkitystä. Hän oli antanut Kannonkosken kirkkoa suunnitelleelle arkkitehti P.E. Blomstedtille lähtökohdaksi tutkia mahdollisuuksia halvan ja vapaasti nykyaikaisen pikkukirkkotyypin aikaansaamiseksi seurakuntaan, jossa historiallinen traditio ei hänen mielestään vaatinut seuraamaan entisaikaisia muotoja ja aiheita.[99] Sekä piispalta että arkkitehdilta jäi näkemättä vasta 1938 valmistunut kirkko, jota on pidetty yhtenä harvoista Suomessa rakennetuista puhtaasti funktionalistisista kirkkorakennuksista.[100] Kirkkoon ei hankittu perinteistä alttaritaulua, vaan Hannes Autereen veistämä puinen krusifiksi.[101]

Erityisesti Eino Sormunen näyttää saaneen paljon vaikutteita Gummerukselta, monet hänen näkemyksensä voi löytää tämän jo vuonna 1913 Teologisessa Aikakauskirjassa julkaisemista artikkeleista Kirkkorakennukset ja nykyaikainen seurakuntaelämä I ja II. Sormusen vuonna 1924 Kotiliedessä julkaistusta artikkelista "Mitä voimme tehdä kotikirkkomme siisteyden ja kodikkuuden hyväksi" välittyy kuitenkin selvästi myös omakohtaiset kokemukset toiminnassa kirkkotaiteen parissa ja sitä kautta muotoutuneet konkreettiset ohjeet monissa käytännön kysymyksissä.[102] Sormunen pyrki toimimaan herättääkseen kiinnostusta kirkkotaidetta kohtaan. Hänen suhtautumisensa kirkolliseen traditioon oli kuitenkin pessimismin sävyttämää. Sormusen näkemyksen mukaan melkein kaikki hyvä kirkollinen perimätapa ja perimätieto oli hävitetty. Kirkkotaiteellisen toimintansa kannustimena hänellä näyttää juuri olleen sillan luominen katkenneeksi uskomaansa vanhaan kirkolliseen traditioon ja uuden kirkkotaiteen luominen tälle pohjalle.

Sormusen näkemykset menevät tässä osittain yhteen ajan taidehistoriallisen näkemyksen kanssa, jossa keskiaikainen kirkkotaide arvostettiin varsin korkealle.[103] Myös kansallisen idealismin sävyttämän arkkitehtuurinäkemyksen mukaan vuosisadan lopun arkkitehtuurin eklektismi tuotiin esille tradition katkeamisen aikana ja arkkitehtonisena rappiokautena. Muuallakin Euroopassa uuden

---

[99] Blomstedt 1935.

[100] Vertaa Jokinen 1988; Nikula 1990, 131.

[101] Ks esim. Taiteilija Hannes Autereen Kannonkosken uuteen kirkkoon veistämä puinen krusifiksi. US 14.6.1938.

[102] Eino Sormunen. Mitä voimme tehdä kotikirkkomme siisteyden ja kodikkuuden hyväksi. Kotiliesi 15-16/ 1924. Eino Sormunen toimi tuolloin toista vuotta Helsingin Pohjoisen seurakunnan ylimääräisen papinviran haltijana työkenttänään Pasila. Alhonsaari 1987, 11. Samana vuonna Kristillinen Taideseura julkaisi hänen ensimmäisen kirjasen Kauneuden pisaroita pieneen kotiin. Se oli syntynyt niistä esitelmistä, joita hän seuran lähettämänä piti eri puolilla maata. Tuolloin Sormunen oli ehtinyt olla jo viisi vuotta Kristillisen Taideseuran toiminnassa mukana. KA, KrTs, Johtokunnan kokousten pöytäkirjat, Toimintakertomukset. Ks myös Martikainen 1990, 112-113.

[103] Esim. Öhquist 1912, 69-70, 130, 273; Wennervirta 1927, 596-597.

arkkitehtuurin alalla ko aika nähtiin yleisestikin huonossa valossa.[104] Sormusellekin juuri tämä aika näytti olleen kirkkotaiteen tradition katkeamisen kannalta olennaista, vaikka hän sijoittaakin oman ihanneaikansa aina keskiaikaan saakka.

Sormusen näkemystä tuki myös Gummeruksen esittämä kanta, jonka mukaan valistusaika puhdisti kirkot "oppisaleiksi, joissa ei ollut mitään menneiden pimeiden vuosisatojen muistoja, ei mitään symbolisen hämärää". Sormunen kaipasi Gummeruksen tavoin kirkkotaiteen renessanssia.[105] Olennaista on, että Sormunen ei nähnyt alttaritaulutaiteella tehtävää kirkossa. Näin kultakauden mestaritkaan - joiden mainetta kansallisen taiteen suurina niminä kuvataideinstituution piirissä pitivät yllä esimerkiksi Onni Okkonen ja Ludvig Wennervirta - eivät olleet kyenneet luomaan merkittävää kirkkotaidetta.[106]

Sormunen ei nähnyt alttaritaulutraditiota kannatettavana kirkkotaiteen muotona, vaikka hän hyvin näyttää tiedostaneen tradition merkityksen tässä kysymyksessä:

> Suomen kansa on vanhastaan rakastanut kuvaavia taiteita eikä kirkko vieläkään kansan mielestä ole temppeli ennenkuin siinä on alttaritaulu.[107]

Sormunen suositteli, että ainakin maaseudun pienissä kirkoissa alttaritaulujen sijaan hankittaisiin joko veistetty ristiinnaulitun kuva (krusifiksi), alttarikaappi tai lasimaalaus.[108] "Kansan tahdon" ohittaminen sopi Sormusen elitistiseen kulttuurinäkemykseen[109], joka sai tukea paitsi yleisestä porvarillisesta sivistysihanteesta, myös kirkon omaksumasta kaksikehäisestä seurakuntanäkemyksestä. Kansalla tarkoitettiin usein valtakunnan asukkaiden kokonaisuutta, mutta myös

---

[104] Ks esim. Lindgren 1928; Blomstedt 1929, 48-49; myös Brummer-Korvenkontio 1929, 57. 1920-luvun alkupuolella kysymys hyvästä ja huonosta kirkkoarkkitehtuurista näytti kohdistuvan selvemmin henkilöihin: Josef Stenbäckiä ja Ilmari Launista syytettiin tuolloin monopoliasemansa väärinkäytöksestä kirkonrakennusalalla. Ks. esim. Aurejärven kirkko. Arkkitehti 4/ 1924. Suomen kirkot -julkaisussa (Lindberg 1934) asenne 1800-luvun lopun kirkkoarkkitehtuuria kohtaan on yleisesti varsin negatiivinen. Vaikka näkemyksellä oli kannatusta, erilaisiakin kannanottoja esitettiin. Esimerkiksi A.W. Ranckenin näkemykset asiasta olivat varsin maltillisia, ks esim. Rancken 1930. Taidehistorian puolella Onni Okkonen ei myöskään allekirjoittanut näkemystä 1800-luvun lopun arkkitehtuurin rappiosta, vaikka myötäilikin näkemystä akateemisen virka-arkkitehtuurin heikosta tasosta. Esim. Okkonen 1955, 226, 475, 626-631.

[105] Gummerus 1913, 311; Sormunen 1931, 719.

[106] Taidehistorioitsijat katsoivat modernin taideharrastuksen syntyneen Suomessa varsin myöhään 1800-luvun lopulla. Itsenäisyyden aikana taidehistorian perusvireenä oli kansallisen taiteen "tunnistaminen". Taidehistorioitsijoiden näkemysten mukaan vasta varsin myöhään alkanut kehitys oli kyennyt luomaan nopeasti todellista taidetta. Keskiaikakaan, joka yleisesti nähtiin varsin myönteisessä valossa, ei kyennyt luomaan muuta kuin kirkollista taidetta. Aspelinin mukaan ei vielä vuonna 1891 ollut taiteessa nähtävissä erityistä suomalaista omaperäisyyttä. Aspelin 1891, 87. Öhquvistin mukaan vuonna 1912 suomalainen taide oli jo lunastanut paikkansa "kulttuurikansojen yhteiskunnassa". Öhquist 1912, 268. Wennervirran mukaan Suomen taide oli edistynyt vuoteen 1927 mennessä ripeästi ja sen tulevaisuus näytti turvatulta. Wennervirta 1927, 614. Onni Okkosen kannanottoihin sisältyi aimo annos pessimismiä aikalaistaidetta kohtaan. Hänen taidehistoriallinen yleiskatsauksensa vuonna 1945 päätyy kuitenkin sekin varsin optimistiseen kokonaiskuvaan. Okkonen 1945b, 253.

[107] Olen iloinen, että näyttely on todellisuus. US 15.9.1928. [Sormusen haastattelu].

[108] Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdin valmiit. US 22.10.1926; Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus. US 15.9.1928.

[109] Vertaa Alhonsaari 1990, 73-76.

arvottavasti rahvasta sivistyneistön vastakohtana tai, joskus ihannoiden, talonpoikaisväestöä. Tyypillistä asenteelle oli, että kansa kuvattiin alentuvasti "kulttuuri-ihmisen" näkökulmasta. "Tavallinen kansa" oli sivistyneen kulttuuri-ihmisen kasvatus- ja valistustoiminnan kohde.[110]

Lisäksi kaksikehäisen seurakuntakäsityksen mukaisesti "tavallinen kirkkokansa" oli ydinseurakuntaan kuuluvan jäsenen missionäärisen toiminnan kohde. Molemmat käsitykset tukivat kansanvalistusta, ei kansan mielipiteen huomioon ottamista. Toisaalta kansankirkkoajatukseen liittynyt seurakuntatietoisuuden näkemys edellytti tämän ytimen mielipiteen kuuntelua, silloin kun se oli Kristuksen kirkkona tietoinen toiminnassaan. Mutta tämän tietoisuuden arviointi tuntuu kuitenkin käytännössä jääneen nimen omaan "seurakuntien teologisesti sivistyneille johtajille".[111]

Kirkon piirissä suhtautuminen kirkkotaiteen traditioon oli siis varsin epämääräinen.[112] Siitä tunnutaan käytännössä poimitun perustelematta "nykyaikaisen seurakuntatyön" vaatimia aineksia "kehittyneen aistin" varassa. Tämän lisäksi nationalistiset painotukset eivät olleet vieraita. Kirkollisesta traditiosta etsittiin sitä, mitä saattoi pitää "kansallisena".[113] Tähän liittyi myös vaatimus taidetuotteiden kotimaisuudesta. Se mitä kirkkotaiteelta erityisesti odotettiin, selviää paremmin niistä käsityksistä, joita esitettiin evankelisen kirkkorakennuksen tehtävästä, sillä aikalaiskeskustelussa 'kirkkotaide' käsitteenä liittyi olennaisesti itse kirkkorakennukseen määritelmään.

Kirkkorakennuksen sielu ja kirkkotaide

Kirkon kannalta pidettiin toivottavana, että kirkkoja rakennettaessa ja koristettaessa arkkitehdit ja muut taiteilijat ottaisivat huomioon evankelisen kirkkorakennuksen aatteen ja eläytyisivät siihen sisältäpäin. Tämän seikan huomioon ottaminen ei kuitenkaan aina ollut helppoa jo siitäkään syystä, että kirkon omassa piirissä esitettiin varsin erilaisia näkemyksiä evankelisen kirkkorakennuksen hallitsevasta aatteesta. Kuitenkin vuonna 1928 näytti Aleksi Lehtosesta siltä, että "kirkon omassa piirissä nykyjään saavutettaisiin tarpeellinen tasapaino tässä

---

110 Varpio 1993, 64-75.

111 Vertaa Toimituksen palsta. Uusien kirkkojen piirustukset. Kirkko ja Kansa 5/ 1928.

112 Lutheriin vedoten kirkkotaidetta pidettiin ehdonvallan alaisena seikkana, eikä sitä näin ollen nähty muuttumattoman totuuden kannalta olennaisena kysymyksenä. Ajallisena ilmiönä kirkkotaiteen tulikin seurata aikaansa. Sama "relativistinen" näkemys ulotettiin koskemaan myös muuta kirkollista traditiota, mutta perinteiden täydellinen kieltäminen tällä perusteella oli "uskonnollista irtolaisuutta ja luvatonta individualismia, joka kieltää yksilön riippuvaisuuden seurakunnasta ja nykyajan seurakunnan riippuvaisuuden entisten sukupolvien muodostamasta seurakunnasta". Näin esim. Pietilä 1930, 405; ks myös 42-44, 395-422.

113 Esimerkiksi Sormusen mukaan uuteen kukoistukseen pyrkivässä kirkkoarkkitehtuurissa vallitsisi kanta, jonka mukaan vain Suomen keskiaikaisessa "välitystyylisessä" kivikirkossa "suomalainen uskonnollisuus" oli toistaiseksi löytänyt ilmauksensa. Myös Sormunen itse asettui vahvasti tälle kannalle. Sormunen 1926b, 39. Ks myös Lehtonen 1929a, 63; Sormunen 1931a, 718-719.

keskustelussa". Tämä teologien yksimielisyys puolestaan aiheutti keskustelua arkkitehtien piirissä.[114]

Millaiseksi tämä tarpeellinen tasapaino kirkkorakennuksen aatteessa oli kirkon piirissä muotoutunut? Lähtökohtana näyttää siis olleen, että kirkon ulko- ja sisäasun tuli saada evankelisen uskonkäsityksen mukainen muoto. Kirkon suunnittelu ymmärrettiin taideteoksen luomiseksi. Arkkitehdin miltei uskonnollisesti tulkitusta taide-elämyksestä tuli tärkeä tekijä. Taiteilijan eli arkkitehdin tuli eläytyä työhön sisältäpäin. Tässä yhteydessä saatettiin jopa puhua "rakennususkosta", jolla tarkoitettiin henkilön, arkkitehdin, omakohtaista uskoa. Näin Kirkko ja Kansa -lehdessä 1928, jolloin pääkaupunkiseudun kirkkojen rakentaminen oli edennyt myönteiseen osaratkaisuun:

> Kirkon rakentaminen ei ole ainoastaan mielenkiintoisa, teknillis-konstruktiivisessa, akustillisessa ja taiteellisessa katsannossa moitteettomasti ratkaistava tehtävä, vaan sellainen tehtävä, joka mitä likeisemmin koskee taiteilijan omaa uskoa.[115]

Maailmansodan jälkeisen sukupolven hieno ja herkkä totuuden aisti katsottiin tässäkin suhteessa apuvälineeksi etsittäessä sitä, mikä olisi kirkkojen rakentamisessa totuudenmukaista. Juuri tämän totuuden löytämiseksi arkkitehdin tuli ottaa huomioon kirkkorakennuksen sisäpuolinen uskonnollinen asu eli kirkkorakennuksen sielu tai sisäinen aate. Koska samoihin aikoihin kirkon omassa piirissä oli saavutettu viimeinkin selkeä näkemys asiasta, oli seurakuntien "teologisesti sivistyneitten johtajien" oltava valveutuneita, "etteivät uskonnollisesti enempää kuin taiteellisestikaan epäkypsät ainekset pääse kirkkojen rakentamisessa lopullisesti määräilemään".[116]

Ristiriita "kirkonnäköinen kirkko" -teemassa arkkitehtien ja teologien välillä näyttää olleen pääsemässä hyvään vauhtiin siis jo 1928. Varsinaisesti kiista nousi esille Helsingin Tehtaanpuiston kirkkokilpailun yhteydessä 1930-luvun alussa ja jatkui virkeänä Temppeliaukion kirkkokysymyksen ympärillä koko vuosikymmenen. Kirkon piirissä pääkaupungin kirkoista haluttiin muodostuvan "nykypolven uskon tunnusmerkkejä" tuleville sukupolville. Niiden rakentamiseen tuli osallistua "taiteilijoiden ja pappien kanssa elävän, olemassaolostaan Kristuksen kirkkona tietoisen seurakunnankin".[117]

---

[114] Lehtonen 1928. Yksimielisyys tästä tasapainosta näyttää kuitenkin rajoittuneen ajallisesti varsin lyhyeen ajanjaksoon 1920-ja 1930-lukujen taitteeseen. Keskustelu alkoi uudelleen myös teologien piirissä sodan jälkeen. Jämsä 1959, 31-32; Ks myös Airas 1992, 34-36. Arkkitehtien näkemyksiä kirkkoarkkitehtuurista Arkkitehti-lehdessä ks esim. A.B. 1944, A.B. 1945, Baeckman 1945, Blomstedt 1935, Blomstedt 1944, Brunila 1923, Lindberg 1922, Lindberg 1924, Lindberg 1926, Lindgren 1928, Rancken 1930, Strengel 1932, S.E.&O. 1931, Ekelund 1932.

[115] Uusien kirkkojen piirustukset. Kirkko ja Kansa 5/ 1928. Helsingin suomalaisten ja ruotsalaisten seurakuntien kirkkovaltuusmiehet olivat päättäneet 20.4.1928 pitämässään kokouksessa rakennuttaa Vallilan ja Tehtaanpuiston kirkot. Hyviä uutisia Helsingissä. Kirkko ja Kansa 5/ 1928.

[116] Toimituksen palsta. Uusien kirkkojen piirustukset. Kirkko ja Kansa 5/ 1928.

[117] Toimituksen palsta. Uusien kirkkojen piirustukset. Kirkko ja Kansa 5/ 1928.

Jaakko Gummerus korosti kirkkotaiteen kehityksessä vapautumista liiallisesta traditiosidonnaisuudesta. Hän esitti kehityksen perustaksi evankelisen jumalanpalveluksen luonteen etsimistä ja nykyaikaisen seurakuntaelämän tarpeiden huomioon ottamista.[118]

Eino Sormusen mukaan "jokainen todellinen taideteos" eli muodeista ja suunnista riippumatta. Tällainen teos säilytti jotakin olennaisinta oman aikansa sielusta. Ja jos mikään taideluoma, niin juuri ylevä, kuolematon kirkkorakennus saattoi sulattaa itseensä kokonaisen aikakauden sielun. Tähän saksalaisen idealismiin ja romantiikkaan liittyvään "uusplatonismiin" yhdistyi saumattomasti hegeliläisyyden sävyttämä nationalismi, käsitys kansan hengestä eli kansan sielusta. Sormuselle suomalaisen sielunelämän jykevään laatuun soveltui parhaiten "välitystyylinen keskiaikainen kirkko".

> Kohotessaan pieneltä kummultaan tasangon keskeltä keskiaikainen kirkko [...] kuvaa sitä, mikä kristinuskossa on järkkymätöntä ja muuttumatonta "aikain vaihteluissa".[119]

Sormunen nostaa Keuruun vanhan puukirkon esimerkiksi kansallisesta puukirkkoarkkitehtuurista, mutta hän ei kuitenkaan tunnu siitä innostuvan. Hänen mukaansa Ruotsissa "hyvin pitkälle viety" ajatus kirkkorakennuksen soveltuvuudesta maakunnalliseen ympäristöönsä suosi myös Suomessa ajatusta "kotoisen puukirkkoarkkitehtuurin" esikuvallisuudesta. Sormusen mielestä ns kyläkirkkojen rakentamisessa ajatus olikin hedelmällinen.[120] Parhaimpana vaihtoehtonaan pitämässään keskiaikaisessa kirkossa eli hänen mukaansa kuitenkin evankeliumin henki, jonka koruttomuus oli sukua tyynen talonpoikaisen sielun iäisyysikävälle.

Keskiaikainen kirkko ei kelvannut Sormusellekaan sellaisenaan uuden evankelisen kirkon esikuvaksi.[121] Hänen mukaansa kunkin aikakauden oli uudelleen ratkaistava kirkko-ongelmansa. Uuden tuli kuitenkin elimellisesti sulautua vanhaan keskiaikaiseen kirkkoarkkitehtuuriin. Esimerkkinä onnistuneesta evankelisesta kirkosta hän nostaa esille professori Ivar Tengbomin suunnitteleman Tukholman Högalidin kirkon. Sormusen mukaan kirkossa oli paljon muistoja arkkitehdin lapsuusajan "välitystyylisestä maaseutukirkosta". Näiksi muistoiksi hän nimesi hillityt värit ja valohämyn, mutta erityisiksi evankelisiksi piirteiksi löytyivät kaarien kaunis kaarros ja selkeät linjat. Olennaista tämän tutkimuksen kannalta on se, mitä Sormunen näkee keskeisimpänä kuorissa:

---

[118] Gummerus 1923, 16-17.

[119] Sormunen 1928a.

[120] Sormunen 1926b.

[121] "Tietenkään ei kukaan halua aloittaa niiden sarjaa uudelleen orjallisin kopioin, vaan uudesti runoilluin taideluomin." Sormunen 1926b.

> Katse imeytyy pakostakin kuoriin, jossa on kirkkain värein maalattu alttarikaappi ja sen yläpuolella mahtava bysanttilainen ristiinnaulitun kuva.[122]

Sormuselle yhdistelmän vaikutus oli "tärisyttävän voimakas" ja kirkon askeettiseen vakavaan tunnelmaan sopiva.

Kotimaisena esimerkkinä uudesta evankelisesta kirkkorakennuksesta Sormusella oli Kristillisen Taideseuran aktiivin, rakennushallituksen arkkitehti Yrjö A. Vaskisen suunnittelema Tampereen Viinikan kirkko (1932), jonka klassillisen selkeä yleisvaikutus oli "apollooninen".[123] Sormusen näkemyksen mukaan yksi ajan johtava kirkkoarkkitehtuurin katsomustapa oli se, jota edusti "ryhmä nuoria, epäilemättä lahjakkaita arkkitehteja". Heidän tavoitteenaan Sormunen näki irtautumisen "germaanis-goottilaisesta" kirkkoarkkitehtuurista pyrkimällä kohti apollonista muotopuhtautta, selkeyttä, hillittyä sopusuhtaisuutta ja objektiivisuutta. Sormusen mieleen nousi kuitenkin epäilys:

> [...] onko tällä kirkkotaiteella yhteyttä kansamme hurskauselämän kanssa, ja eikö se historiallisesti siirrä meitä ajassa kauemmaksi kuin kirkon historia näillä rannoilla ulottuu?.[124]

Toisen keskeisen kirkkotaiteesta kirjoittaneen teologin, Aleksi Lehtosen mukaan evankelinen kirkko oli usein määritelty melko negatiivisen näkökohdan valossa, koska oli ymmärretty niin, että protestanttisen kirkon tuli olla täysin erilainen kuin roomalaiskatolinen sakramenttikirkko. Tämä oli Lehtosen mukaan korostanut protestanttisen jumalanpalveluksen olemusta käytännöllisenä opetustilaisuutena (luentosalikirkko) ja eräänlaisena laajennettuna perhehartautena (kirkkokoti). Pohjoismaissa evankelinen kirkko pystyi kuitenkin määrittelemään itsensä Lehtosen mielestä positiivisemmin ottamalla huomioon myös keskiajan kirkkorakennustaiteen opetukset.[125]

Pohjoismaissa uskonnollinen elämä oli Lehtosen mukaan säilyttänyt enemmän sisäistä lämpöä ja evankelista mystiikkaa kuin Keski-Euroopassa. Juuri hänen mielestään kirkollisissa piireissä vallitsi yksimielisyys evankelisen kirkkorakennuksen perustavista näkökohdista. Päätekijänä evankelisessa jumalanpalveluksessa olivat Jumalan palvominen eli adoratio ja seurakunnan sisäinen rakentaminen. Jumalan palvomisen tuli olla myös ensimmäinen näkökohta evankelisen kirkkorakennuksen sisäistä aatetta määriteltäessä. Kirkkorakennuksen sisäisen aatteen esilletuominen saattoi tapahtua lähinnä kirkon sisäkuvalla eli interiöörillä. Kirkkotilan tuli synnyttää hartautta, joka ei

---

[122] Sormunen 1928a, 32. Sormunen nostaa esikuvaksi "bysanttilaisen" ristiinnaulitun kuvan, vaikka hän samana vuonna julkaistussa artikkelissaan Uskonnonopetukselle tarjoutuvasta kirkkotaiteellisesta opetusaineksesta (Teologinen Aikakauskirja 1928, 147-158) kutsuu "bysanttilaista ja romaanilaista" taidetta varsin negatiivisessa mielessä "kirkolliseksi taiteeksi". (s. 152). Toisaalta hän tuo samassa artikkelissa esimerkkinä veistotaiteesta kirkkotaiteena myös ristiinnaulitun kuvat (s. 153). Sormusen näkemys hyvästä alttariratkaisusta näyttää vakiintuneen varhain (ks esim. Sormunen 1924b) ja pysyneen muuttumattomana pitkään (Sormunen 1955, 17-23; Sormunen 1958, 32-33; Sormunen 1962, 26-37; ks myös Martikainen 1990, 122).

[123] Sormunen 1928a. Ks myös Sormunen 1931a, 719.

[124] Sormunen 1926b.

[125] [...]"koska se ei ole vastarintamassa voimakkaan ja aggressiivisen roomalaiskatolisuuden kanssa". Lehtonen 1928.

ollut vain epämääräistä mystiikkaa, vaan sielun tietoiseksi tulemista Jumalan läheisyydestä ja suuntautumista häntä kohti.

Kirkkorakennus taideluomana saattoi omalla äänettömällä tavalla julistaa Jumalan kunniaa, mutta taiteelliset keinot, joilla tämä saavutettaisiin, oli taitelijan itse määrättävä. Taiteilijan oli kuitenkin huomattava, että kuori sai adoratiokirkossa tärkeän aseman. Alttari oli seurakunnan rukouksen ja palvomisen symboli, joka oli omiaan suuntaamaan mieliä Jumalan läsnäoloon. Alttarin ääressä tapahtui myös ehtoollisen pyhä sakramentti. Kuorissa ei saanut olla tätä hartauden keskitystä purkavia häiriötekijöitä, esimerkiksi saarnatuolia tai urkuparveketta ei ollut Lehtosen mukaan tarkoituksenmukaista sijoittaa alttarin yläpuolelle.

Toiseksi evankelisen jumalanpalveluksen päätekijäksi Lehtonen määritteli seurakunnan sisäisen rakentamisen, jossa erityinen asema oli saarnalla. Se toi hänen mukaansa Jumalan sanan elävänä ja persoonallisena nykyajan seurakuntaa lähelle. Vasta Jumalan sana kasvatti palvomiseen. Evankelinen kirkko olikin Lehtoselle ennen kaikkea sanan kirkko, enemmän auditiivinen kuin visuaalinen. Tämän korostamiseksi saarnatuolin tuli saada kirkkorakennuksessa keskeinen paikka.

Olennaista Lehtosen näkemyksessä oli, että kirkkorakennuksen tai oikeammin kirkkotilan tuli olla hartautta herättävä Jumalan palvelustila. Seurakuntatyön tehostamisessa tärkeiksi seikoiksi oli tullut kirkon saattaminen seitsemännen päivän kirkosta seitsemän päivän kirkoksi. Itse kirkkorakennus saattoi sisältää Lehtosenkin mielestä tiloja seurakuntatyölle, mutta käsitys kirkkosalista muunneltavana monitoimitilana oli hänelle vieras. Päiväjumalanpalveluksen tuli edelleen määrätä kirkkosalin luonne.

Lehtonen etsii esikuvaa evankeliselle nykyaikaiselle kirkolle eri suunnasta kuin Sormunen. Sormusella esikuvana kangasteli kotoinen "välitystyylinen" keskiaikainen kirkko. Vaikka Lehtosenkin mielestä keskiajan kirkkorakennustaiteen opetuksia voitiin suomalaisissa olosuhteissa ottaa huomioon, löysi hän herätteitä erityisesti Englannista, "jossa tavallisilla anglikaanisilla seurakuntakirkoilla usein on erittäin kohottava pyhäkön leima". Taiteelliset keinot Lehtonen jättää taiteilijoiden huoleksi, vaikka ei maltakaan olla tässä yhteydessä tuomatta esille omaa mieltymystään lasimaalauksiin.[126]

Mitä alttarille?

Turun tuomiokirkon asema arkkihiippakunnan pääkirkkona oli keskeinen. Kirkkoa uudistettaessa nousi esille myös kysymys vanhasta ruotsalaisen akatemiaprofessori Fredrik Westinin (1782-1862) maalaamasta alttaritaulusta vuodelta 1833. Vuonna 1923 piispa Jaakko Gummeruksen johtama työvaliokunta, jonka tehtävänä oli suunnitella kirkon lasimaalausten kuvaohjelma, esitti kilpailukutsussa mahdollisuuden, että alttaritaulu tulevaisuudessa poistettaisiin ja sen takana oleva keskimmäinen ikkuna avattaisiin ja varustettaisiin lasimaalauksilla. Maalauksen teemana olisi tällöin Kristus maailman sovittajana.

---

[126] Edellä esitetty perustuu pääasiassa Aleksi Lehtosen artikkeliin Evankelisen kirkkorakennuksen sisäinen aate, joka julkaistiin Arkkitehtilehdessä. Arkkitehti 9/ 1928.

Mahdollisina aiheina lueteltiin ehtoollisen asettaminen, ristiinnaulitseminen ja ylösnousemus.[127] Lasimaalausta ei kuitenkaan sisällytetty kilpailuun, eikä muitakaan lopulta toteutettu. Westinin maalaus on edelleen paikallaan.

Eino Sormusen kanta alttaritauluihin oli kielteinen. Hänen mukaansa alttaritaulu oli parempi korvata krusifiksilla tai alttarikaapilla.[128] Tämän ajattelun lähtökohdan arviointi ei kuulu tämän tutkimuksen piiriin.[129] On kuitenkin todettava, että Sormusen käsitykset alttaritaulumaalauksesta sopivat luontevasti hänen näkemykseensä kirkkoarkkitehtuurista, jossa keskiaikainen ns välitystyylinen kirkko oli esimerkkinä ihanteellisesta ratkaisusta. Tähän sisältyi käsitys kirkollisen tradition katkeamisesta ja sen uudelleen herättämisestä.

Ristiriitaisella tavalla Sormusen ihanneajaksi muotoutui keskiaika - katolisen kirkon aika. Kuitenkin esimerkiksi omien Luther-tutkimusten nojalla hänelle oli muodostunut hyvinkin selkeä käsitys evankelisen kirkon tehtävästä sanan ja sakramenttien ylläpitäjänä.[130] Kirkkorakennuksen tuli palvella kaikessa tämän tehtävän hoitamista. Alttari oli kirkkotilan keskeisin paikka, jonka tuli liittyä keskeisesti oppiin, pelastushistorian pääkohtiin, anamneesikseen. Siten myös alttaritaulun tuli liittyä ristin uhriin ja herättää seurakunnassa asiaan kuuluvaa hartautta.[131] Tässä tehtävässä Sormusen mielestä "bysanttilainen" krusifiksi oli paras ratkaisu, jonka rinnalla esimerkiksi pelkkä risti jäi ohueksi vertauskuvaksi.

Sormusella ei toisaalta olisi pitänyt olla esittämiensä perustelujen pohjalta mitään sitä vastaan, että alttaritaulussa esitettäisiin ristiinnaulitun kuva kankaalle maalattuna. Hän kuitenkin piti alttaritauluja taiteellisen arvonsa puolesta heikkoina. Tätä näkemystään hän ei selittele, vaan vetoaa yleiseen käsitykseen taidemaalauksen heikosta tilasta.[132] Asenteen taustalla on nähtävissä idealistinen taidenäkemys yhdistettynä käsityksiin taiteen dekadenssista tai yleisemmin kulttuurin kriisistä, jota kirkon piirissä toimivan teologin näkökulmasta leimasi yhtenäisen kristillisen kulttuurin murtuminen.[133]

Toisaalta ei voida jättää ottamatta huomioon Sormusen läheistä työskentelyä arkkitehtien kanssa ja mahdollisesti heiltä saamiaan vaikutteita. Esimerkiksi Alvar Aalto, joka auttoi Sormusta Kuopion kirkkopäivien taidenäyttelyn järjestämisessä 1926, oli jo edellisenä vuonna esittänyt samantapaisia näkemyk-

---

[127] Arkkipiispa Gustaf Johanssonin keväällä 1923 asettamaan lasimaalausten aihevalintaa ja kilpailun järjestämistä suunnitelleeseen työvaliokuntaan kuuluivat Gummeruksen lisäksi professorit Armas Lindgren, Akseli Gallen-Kallela, Eero Järnefelt, J.J. Tikkanen ja Yrjö Hirn sekä toht. Juhani Rinne ja lehtori Jul. Finnberg. Ks Suurenmoiset lahjoitukset Turun tuomiokirkolle. US 2.3.1923; Kilpailu lasimaalauksia varten julkistettiin toukokuussa 1923, ks esim. Suomen taiteilijoihin vedotaan Turun tuomiokirkon nostamiseksi jälleen loistoon ja kunniaan. Uusi Aura 6.5.1923.

[128] Ks myös Martikainen 1990, 121-123.

[129] Martikaisen mukaan Sormunen eli mystikkojen tapaan ennen muuta "plastisista muodoista ja väreistä". Martikainen 1990, 122.

[130] Vertaa esim. Alhonsaari 1987, 138-145.

[131] Ks Martikainen 1990, 121-123.

[132] "En luullut todellakaan lausuvani mitään odottamatonta valittaessani luovan kyvyn heikkoutta tällä taiteemme alalla tätänykyä." Nimimerkki Asianomainen lausunnonantaja [Eino Sormunen]. Yleisöltä. HeSa 18.9.1928.

[133] Alhonsaari 1987, 111-113; Alhonsaari 1990, 77-81.

siä krusifiksista keskeisenä taideteoksena kirkon kuorissa.[134] Myöhemmin 1930-luvulla Sormunen ei kuitenkaan tuonut enää yhtä selvästi esiin kantaansa krusifiksin puolesta alttaritaulua vastaan. Hän korosti yleisesti, uudemman Luther-tutkimuksen tukemana, ristin olemusta kristinuskon keskuksena.[135]

Aleksi Lehtonen ei asettanut kirjoituksissaan kirkkotaiteesta omia mieltymyksiään yhtä selkeästi esille kuin Sormunen. Kirkkorakennuksen tehtävänä oli synnyttää hartautta. Kirkkotaiteella oli tässä oma tehtävänsä. Keinot, joilla harras tunnelma saavutettaisiin, oli taiteilijan määriteltävissä.[136] Lehtonen ei esimerkiksi Sormusen tavoin aseta mitään taideteosta toisen edelle. Hän jopa esittää kritiikkiä Sormusen ihannoimia krusifikseja kohtaan: "Krusifiksit, joista ristin kauhea häpeä ja kärsimys ovat poissa, jotka eivät häiritse ja tuomitse synnin tekijää, ovat ristin häpäisemistä."[137] Puolustaessaan taiteilijan määräysvaltaa taidekeinoihin nähden voidaan ajatella Lehtosen pitäytyneen kirkon, uskonnon, etiikan "omimmalla alueella", jossa "taiteen alueelle" kuuluvat esteettiset ratkaisut tuli jättää sen omiksi kysymyksiksi.

Myös Lehtosen taidenäkemys vastasi ajan idealistis-romanttista taidenäkemystä. Taiteilija sai luomiskykynsä jumalallisena lahjana, jonka avulla hän näki aiheensa ikään kuin kirkastettuna. Tämän kokemuksen hän sitten kykeni siirtämään taiteellisin keinoin muidenkin omistettavaksi. Ja vaikka taiteelliset keinot olivat taiteilijan ratkaistavissa, oli taiteen oltava siveellistä.[138] Tätä kautta uskonnolla oli velvoitus toimia myös taiteen alueella: "Kauneus ja hyvyys, taide ja vanhurskaus ovat salatussa liitossa keskenään."[139] Kirkkotaide ei saanut Lehtosen mukaan viedä kuitenkaan päähuomiota itse asiasta, sanasta: "[j]umalanpalveluksen pyhä tarkoitus vaatii taiteelta nöyrää ja vaatimatonta itsehillintää."[140] Suorat ohjeet kirkkotaiteen muodosta eivät kuuluneet Lehtosen näkemykseen.

Kristillisen Taideseuran keskeisimpiä vaikuttajia oli ylitarkastaja Juho Heikki Tunkelo, joka toimi seuran varapuheenjohtajana 1919-1937. Tunkelon näkemyksen mukaan kristillisen kirkon historiassa maalaus- ja kuvanveistotaiteet olivat saaneet osoittaa, mitä niillä oli tarjottavana ihmismielen kohottamiseksi ja "pyhän kaunistuksen" aikaansaamiseksi. Hänen mukaansa kirkon tuli käyttää kuvanveistoa ja maalaustaidetta apunaan raamatullisten ja kirkkohistoriallisten aiheiden havainnollistamiseksi ja mieleenpainamiseksi. Hän näki myös taiteella merkitystä nuorison kasvattamisessa, sillä nuoriso oli hänen mukaansa herkkä kauneusarvojen herättämille vaikutteille. Myös rajaseututyössä kirkkotaiteella oli tehtävänsä "idän henkisen hallan" torjunnassa, sillä taiteen avulla voitiin hänen

---

[134] Aalto 1925, 51-52. Ks myös Nikula 1990, 124. Samanaikaisessa Aallon suunnittelemassa Anttolan kirkon korjaustyön yhteydessä (1926) vanha kaksiosainen alttaritaulu siirrettiin sakaristoon ja sen tilalle asetettiin aikaisemmin sakaristossa säilytetty vuodelta 1666 peräisin oleva krusifiksi. Anttolan kirkkoa katsomassa. Mikkelin Sanomat 8.10.1926; ks myös Suomen kirkot ja kirkkotaide 2, 15.

[135] Sormunen 1938.

[136] Lehtonen 1928.

[137] Lehtonen 1929b, 20.

[138] Lehtonen 1929b, 16-17.

[139] Lehtonen 1929b, 17.

[140] Lehtonen 1929b, 19; ks myös sivut 20-21.

mukaansa kasvattaa tervehenkinen ja elinvoimainen väestö rajaseudulle. Tämä sai Tunkelon huolestuneena kiinnittämään erityistä huomiota Pohjois- ja Itä-Suomen luterilaisten kirkkojen vaatimattomaan asuun:

> [...] Ei ole edes kuorissa mitään väriä seinissä; puun sahatun tai höylätyn väri on yleissävyn antavana; ei kohoa alttarin yläpuolella mikään öljyväritaulu kristillisine aiheineen; paljas seinä on alttarin ääressä toimivan papin silmäin edessä, hänen, jolle kuva esim. ristiinnaulitusta voisi tuoda hartautta ja syvyyttä pelastustotuuksista julistettaessa. [...][141]

Tämänsuuntainen rajaseutunäkökulma saattoi vaikuttaa myös Viipurin piispan Erkki Kailan esittämiin näkemyksiin kirkkotaiteen alalla, eikä sitä voitane sivuttaa arvioitaessa Eino Sormusen valintaa vuonna 1939 perustetun Kuopion hiippakunnan piispaksi, "kulttuuripiispaksi". Tässä yhteydessä on syytä myös palauttaa Karjalainen-lehdessä vuonna 1936 esitettyä vetoomusta, jossa Pohjois-Karjalan seurakuntia kehotettiin hankkimaan kirkkoihinsa kunnon alttaritaulu.

Arkkitehtuuri ei Tunkelon mukaan useimmille yksin riittänyt hartauden kehittämisessä ja pyhyyden tunteen luomisessa.[142] Kirkkotilan yleisilmettä voitiin hänen mukaansa parantaa kiinnittämällä huomio kirkon erikoiskohtiin kuten alttariin. Tässä yhteydessä Tunkelo kiinnittää erityisesti huomiota paramentiikkaan, mutta hänen esittämänsä näkemykset voidaan liittää myös alttaritauluun. Alttarin esineillä tuli olla oma erikoisleimansa, jota muualla ei käytetä: "Vain sellainen, jonka luomisessa harrasmielisyys, tuotannollinen harkinta ja henkilökohtainen omatoimisuus ovat yhteisesti olleet myötävaikuttamassa, soveltuu alttarille."[143] Alttaritaulutraditiolle tällä lausumalla on sikäli merkitystä, että se voidaan nähdä myös vaatimuksena "alkuperäisen" alttaritaulun puolesta vielä 1920-luvulla melko yleistä kopiota vastaan.

Tunkelon näkemykset alttaritauluja kohtaan ovat yleisesti myönteisempiä kuin Sormusen. Alttarin keskeisyyttä korostettaessa myös alttaritaulu tuli kysymykseen, mikäli sen aihe oli onnistuneesti valittu ja itse maalaustyö taidolla sekä antaumuksella suoritettu.[144] Myös alttaritauluiksi sopivia aiheita Tunkelo löysi useita. Hän esitti artikkelissaan Kirkkojen todistus[145] näkemyksensä alttaritaulujen sopivista aiheista Kööpenhaminan kirkkojen alttariratkaisut esimerkkinään. Ensimmäisenä aihepiirinä hän nimesi ihmissielun iäisyyskaipuuta kuvaavat alttaritaulut, joista esimerkkinä hän mainitsi Aldersron kirkon alttaritaulun Elävän veden lähde. Toisena aihepiirinä on Jumalan lähestymistä kuvaavat alttaritaulut, joista hän mainitsi Jouluyön, Marian ilmestyksen ja Tuomaan epäilyn. Myös Tunkelon mukaan yleisin aihe oli kuitenkin "pelastustyön tositapahtuma, joka kristinuskon julistuksessa oli ylevin ja keskeisin".[146]

[141] Pyhässä kaunistuksessa. Käsikirjoitus, KA, SKHS, J.H. Tunkelon arkisto, III: 6.

[142] "Useimpien kirkossa kävijöiden silmä ei ole niin kehittynyt, että he voisivat kirkon mittasuhteista, siis arkkitehtuurin kokonaisvaikutuksesta saada elähdyttäviä vaikutelmia. Eivätpä kaikki kirkot voi sitä kunnolleen antaakaan. [...]". J.H. Tunkelo. Kirkkojen paramenteistä. Laatokka 19.7.1928.

[143] J.H. Tunkelo. Kirkkojen paramenteistä. Laatokka 19.7.1928.

[144] Tunkelo 1928a.

[145] Tunkelo 1928b.

[146] Tunkelo 1928b.

Muista ajan merkittävistä kirkollisista vaikuttajista Viipurin piispa (1925-1935), sittemmin arkkipiispa Erkki Kaila seurasi oman hiippakuntansa alueen kirkkotaiteen kehitystä ja esitti myös alttaritauluista selkeän kannan vuonna 1932. Edellisten tapaan hän korosti sitä, ettei alttaritaulu ollut kirkossa taidenautintoa varten, vaan yksinomaan hartauden herättämiseksi. Kailan mukaan kristillisen uskon tuli määrätä myös alttaritaulun aihe, jonka tuli olla "Kristuskeskeinen". Pääaiheina hän luettelee Kristuksen ristillä, Kristuksen kirkastumisen ja Kristuksen ylösnousemisen.[147] Myös Kailan mukaan Golgata-aihe oli yleisin ja suositeltavin. Sopivien aiheiden lisäksi hän kiinnitti huomiota joihinkin alttaritaulujen yksityiskohtiin. Esimerkiksi kuvattavien henkilöiden nykyaikainen vaatetus ei ollut suositeltavaa, koska niiden vaihteleva kuosi häiritsi yhtenäistä tyyliä ja ne vuosien kuluttua vanhanaikaisina herättäisivät katsojissa turhia ajatuksia. Lisäksi hän kiinnitti huomiota taulujen taustan käsittelyyn, Golgata-aiheen tumman taustan käsittelyssä hän asetti esikuvaksi Rembrandtin taiteen.[148]

Myös arkkipiispa (1930-1934) Lauri Ingman esitteli lyhyesti alttaritaulutaidetta samana vuonna 1932. Vastoin Sormusen kantaa hän korosti alttaritaulun asemaa kirkon arvokkaimpana koristuksena. Alttaritaulun puuttuminen kirkosta ei osoittanut Ingmanin mukaan tietoista esteettistä valintaa alttaritaulua vastaan, vaan se selittyi pikemminkin käytännöllisillä syillä kuten seurakunnan varattomuudella. Ingman ei kantanut myöskään huolta Sormusen tapaan alttaritaulujen huonosta taiteellisesta tasosta. Hänen mukaansa useimmat niistä olivat arvokkaita alkuperäisiä taideteoksia ja vain harvemmin jäljennöksiä.[149]

Jo vuonna 1914 Savonlinnan piispa O.I.Colliander (1848-1924) oli esittänyt Pukkilan seurakunnalle ohjeita alttaritaulun hankinnassa, jotka vastaavat pitkälle Ingmanin ja Kailan näkemyksiä.[150] Tiedossa on myös piispa J.R. Koskimiehen myönteinen suhtautuminen alttaritauluihin.[151] Kuitenkin Erkki Kailan ja Lauri Ingmanin kannanotot näyttävät olleen enemmän yhteydessä ajan kiristyneeseen poliittiseen ilmapiiriin kuin syvempään pohdintaan kirkkotaiteen merkityksestä. Vuoden 1930 piispanvaali oli ollut vahvasti poliittinen tapahtuma. Opetusministeri Paavo Virkkunen oli ollut vahvasti Ingmanin takana, joka sai myös tuolloin voimissaan olleen ja herätysliikkeiden suosiman Lapuan liikkeen tuen valinnalleen.[152] Vaikka Lapuan liikkeen suistuminen laittomuuksiin jo saman vuoden aikana sai kirkollisen johdon kieltämään siltä tukensa, saattaa olla, että molempien piispojen lausunnot kahta vuotta myöhemmin viittasivat kirkon pyrkineen näkemyksissään kirkkotaidekysymyksessäkin lähemmäksi

---

147 Yleinen ylösnousemus ei ollut Kailan mielestä sopiva aihe, koska siitä puuttui Kristus "kuten Tampereen tuomikirkossa". Pyhäpäivänä. Karjala 9.11.1932.

148 Pyhäpäivänä. Karjala 9.11.1932; ks myös Santavuori 1937, 11.

149 Ingman 1932, 26; ks myös Hanka 1987, 154-155.

150 Hanka 1995, 29.

151 Koskimies (vuoteen 1906 saakka Forsman) oli vaatinut esimerkiksi Karttulan seurakuntaa vuosisadan alussa kahteen eri kertaan hankkimaan kirkkoon alttaritaulun ja samanlaisen vaatimuksen hän esitti myös Kiuruveden seurakunnalle pitämässään piispantarkastuksessa; KaKA II Cd 1 ptk 3.-8.6.1900; KaKA II Cd 1 ptpk 4.-7.6.1909; KiKA II Cf 1 ptpk 1900; Komulainen 1989, 38, 77-78. Ks myös Vähäkangas 1994a, 21, 31.

152 Heinonen 1977, 84-86; Autio 1986, 351-353; Välimäki 1994, 291-297. Juva viittaa myös kansallisten herätysliikkeiden edustuksen voimistumiseen vuoden 1933 kirkolliskokouksessa. Juva 1976, 128.

"herännyttä talonpoikaiskansaa" eli juuri sitä "vakavamielistä kristikansaa", jota Kristillinen Taideseura yritti valistaa taiteen ymmärtämiseen. Seurakuntalaisten mielipiteen laajempaan huomioon ottamiseen tähtäsivät myös kirkon taholla pyrkimykset seurakuntien maallikkotoiminnan laajentamisessa, mikä johtikin mm kirkkovaltuustojärjestelmän ulottamiseen kaikkiin seurakuntiin 1930-luvun alkupuolella.[153]

Yhtäkaikki Sormusenkin kannanotot kirkkotaiteesta vaimenivat tultaessa uudelle vuosikymmenelle. Saattaa olla, että 1920-luvun muutoksille myötämielisen ilmapiirin vaihtuminen konservatiivisempaan aikaan sai hänetkin miettimään uudelleen edustamaansa kirkkotaiteen uudistumiseen tähtäävää linjaa. Toisaalta hänellä jo tuolloin oli muita kiireitä teologisten tutkimustensa parissa. Vuonna 1934 hänet valittiin dogmatiikan professoriksi. Seuraavana vuonna myös toinen kirkkotaiteen aktivisti Aleksi Lehtonen sai uusia tehtäviä, kun hänet valittiin Tampereen piispaksi edesmenneen Jaakko Gummeruksen seuraajaksi. Erkki Kailan arkkipiispaksi tulon jälkeen vuosikymmenen lopun yhteiskunnallisesti vakaammissa olosuhteissa korostettiin varsin yleisluontoisesti kirkon hengellistä tehtävää.[154] Pienen piirin kirkkotaideharrastus jäi väistämättä yleislinjan varjoon. Kehityksen tuloksena kirkkotaidekeskustelun aktiivinen vaihe kirkon sisällä rajoittuikin 1920- ja 1930-lukujen taitteeseen.

Miksi "kirkko ei ole temppeli ilman alttaritaulua"?

Otsikko on mukailtu lainaus Eino Sormusen lehtihaastattelusta, joka julkaistiin Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn avajaispäivänä 15.9.1928. On korostettava sitä, että otsikon ilmaus ei ole Sormusen oma mielipide, vaan hänen näyttelyn sihteerinä lausumansa käsitys Suomen kansan mielipiteestä. Tarkalleen ottaen Sormunen sanoi lehden mukaan seuraavaa:

> Suomen kansa on vanhastaan rakastanut kuvaavia taiteita eikä kirkko vieläkään kansan mielestä ole temppeli ennenkuin siinä on alttaritaulu.[155]

Sormusen lauseessa on monia asioita, jotka vaativat lähempää tarkastelua. Esimerkiksi lauseessa esiintyvä kansanomainen käsitys kirkosta temppelinä on luterilaisessa teologiassa ongelmallinen, koska sen mukaan kirkko ei ole sakraalirakennus, mikäli käsitteellä tarkoitetaan pyhää, pyhitettyä tai pyhään käyttöön otettua tilaa.[156] Kuitenkaan ei ole välttämättä selvää, että sana 'temppeli' viittaisi tässä kirkkoon pyhänä tilana. On myös muistettava, että Sormunen itse arvosti korkealle kaikkia suuria kulttuurisaavutuksia, joiden hän näki syntyneen

---

[153] Esimerkiksi päätös kirkkovaltuustojärjestelmän ulottamisesta kaikkiin seurakuntiin tehtiin vuoden 1933 kirkolliskokouksessa. Ks esim. Juva 1976, 130.

[154] Heinonen 1977, 91.

[155] Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus. US 15.9.1928.

[156] Nyman 1978; Sarantola 1987, 51. Ks myös Airas 1992; toisaalta käsitteelle sakraali on vakiintunut myös laajempi merkitys yleensä uskontoa tai uskonnollisia menoja koskevana määreenä. Näin sakraalitaide tarkoittaisi kirkkotaidetta. Ks esim. Turtia 1995, 626.

"iäisyyden tähtien alla".[157] Hänelle esimerkiksi "apolloninen temppeli" klassisine muotoineen saattoi toimia tietyin varauksin esikuvana evankeliselle kirkkorakennukselle.[158]

Myös kansan rakkaus "kuvaavia taiteita" kohtaan on edelleen luterilaisen "kuvanteologian" keskeisimpiä ongelmia. Taiteen tulee olla kuvaavaa ja havainnollistaa luterilaisen teologian perustotuuksia. Toisaalta kuvan tulee kertoa oikein ja toisaalta kuvaa tulee tulkita oikein. Se, mikä kuvassa on taidetta, on usein nähty toissijaiseksi tai jopa haitalliseksi.[159]

Seuraavaksi tarkastellaan kirkko ja temppeli ongelmaa kirkkorakennuksen suhteena pyhään siten kuin se tulee esille Jaakko Gummeruksen, Aleksi Lehtosen ja Eino Sormusen teksteissä nimenomaan kirkkotaiteeseen liittyvänä. Tämän jälkeen tarkastellaan kansankirkon suhdetta kansaan muutamien kansankirkollisesti suuntautuneiden aikalaisteologien esittämien näkemysten kautta. Viimeiseksi käsitellään alttaritaulun ja taiteen suhdetta kohdeajan kansankirkollisen teologian näkökulmasta.

Professori Bernard Reymond Lausannen yliopistosta on tutkinut ranskankielisen alueen reformoitua kirkkoarkkitehtuuria. Erotuksena luterilaisen kirkon Kristus-keskeisyydelle Reymond nimittää reformoitua kirkkoa teosentriseksi, Jumala-keskeiseksi. Reymondin mukaan reformoidun kirkkoarkkitehtuurin tehtäväksi tuli tehdä sanan julistukseen tarkoitetusta tilasta sakraali tila, jossa keskeistä oli adoratio eli Jumalan palvelu. Reformoitu kirkkorakennus on Jumalan asunto, la maison de dieu, ja kirkosta käytetään yleisesti nimitystä temppeli.[160]

Protestanttisissa kirkoissa on usein korostettu kirkkorakennuksen käytännöllistä puolta. Kirkko on seurakunnan kokoushuone, jossa sen viettämä jumalanpalvelus muistuttaa opetustilaisuutta.[161] Vuonna 1913 Jaakko Gummerus arvosteli reformoitujen hollantilaisten kirkkotapoja seuraavasti:

> He tulevat kirkkoon lakki päässä ja milteipä sikari hampaissa, juttelevat ja liikkuvat vapaasti, ja vasta kun jumalanpalvelus alkaa, paljastavat he päänsä ja noudattavat hiljaisuutta. *Kirkko on heille pyhä paikka ainoastaan silloin kuin ja niin kauan kuin siinä pyhää toimitusta pidetään.* [Kursiv. PV.][162]

Gummerus korosti, että luterilaisessa kirkossa käytäntö oli toinen, vaikka kirkkorakennus asetettiinkin vain palvelijan asemaan. Seurakunta ei ole kirkkoa varten, vaan kirkko on seurakuntaa varten, painotti Gummerus. Hänen näke-

---

[157] Sormunen 1936b, 62.

[158] Sormunen 1926b; Sormunen 1928a.

[159] Esimerkiksi Savonlinnan piispan O.I. Collianderin mielestä (1914) esteettiset ja taiteelliset piirteet alttaritauluissa veivät vain huomiota pois taulun päätarkoituksesta, hartauden herättämisestä. Hanka 1995, 29; Myös Viipurin piispan Erkki Kailan mielestä alttaritaulu ei ollut kirkossa taidenautintoa varten vaan yksinomaan hartauden herättämiseksi. Pyhäpäivänä. Karjala 9.11.1932; Ks myös Martikainen 1987, 22-25 sekä Sarantola 1987, 50.

[160] Pekka Vähäkangas. Reformoitu kirkko korostaa sakraalia tilaa. Keskisuomalainen 23.3.1995. Artikkeli perustuu professori Reymondin luentoon Jyväskylän yliopistossa 22.3.1995.

[161] Ks esim. Lehtonen 1928.

[162] Gummerus 1913, 309.

myksensä mukaan kirkko oli kuitenkin ennen kaikkea seurakunnan juhlahuone. Tämän vuoksi kirkolle täytyi antaa arvokas ja kaunis asu, jonka kautta rakennus sai arvokkaan ja *pyhän leimansa*. Gummeruksen mukaan luterilaiselle kirkkotaiteelle oli ominaista se, että protestanttisen luonteen mukaisesti siinä maalliselta kutsumukselta on poistettu *epäpyhyyden leima*:

> Emme tahdo kirkkojamme ylellisiksi ja koreiksi, vaan miellyttäviksi ja kodikkaiksi, samalla kuin soisimme sen *juhlallisen pyhäkkötunnelman* niissä säilyvän, jonka vanha kirkkotaide tiesi näille rakennuksille antaa. [Kursiv. PV.][163]

Gummerukselle kirkko ei siis ollut mikä tahansa kokoontumistila, vaan seurakunnan juhlahuoneisto jumalanpalvelusta varten. Vaikka rakennus itsessään ei ollut pyhä, oli siinä oltava pyhäkön leima ja juhlallinen pyhäkkötunnelma. Kirkko oli rakennuksenakin seurakuntaa varten, seurakunnan rakentumiseksi. Ja vaikka rakennus ei ollut itsessään pyhä, tuli siitä huolehtia ja siellä käyttäytyä arvokkaalla tavalla.

Tutkimuksen kohdeaikana 1920-luvulla esitettiin usein samansuuntaisia näkemyksiä evankelisen kirkon luonteesta. Selkeimmin näkemyksensä toivat esille Aleksi Lehtonen ja Eino Sormunen.

Aleksi Lehtosen mukaan evankelinen kirkkorakennus oli ennen kaikkea jumalanpalvelushuone. Evankelisen jumalanpalveluksen päätekijöiksi Lehtonen nimesi Jumalan palvomisen (adoratio) ja seurakunnan sisäisen rakentumisen. Myös kirkkorakennuksen tuli noudattaa päätehtävänsä eli jumalanpalveluksen mukaista ulkoasua. Lehtosen mukaan palvelu on ihmisen perusasento Jumalan edessä, Jumalan pyhyyden tunnustamista. Pyhyyden näkökulman tuli hänen mukaansa olla myös ensimmäinen, kun määriteltiin evankelisen kirkkorakennuksen sisäistä aatetta ja sen mukaista ulkoista muotoa. Kirkon kuori ja alttari olivat seurakunnan rukouksen ja palvomisen symbolit, jotka suuntasivat mieliä Jumalan läsnäoloon. Seurakunnan sisäinen rakentuminen oli kirkkorakennuksen toinen päämäärittelijä. Saarnalla oli tässä keskeinen asema. Saarnatuolin tuli saada itsenäinen korotettu asemansa kirkkorakennuksessa.

Lehtoselle kirkko oli ennen kaikkea juhlallisuuden ja kodikkuuden onnistunut yhdistelmä, jolla oli ylevä ja kohottava kokonaisleima. Kirkossa tuli olla tämän vuoksi seurakunnan arkea varten seurakuntasali sekä sen lisäksi kirkkosali, jonka tuli olla juhlallinen jumalanpalvelushuoneisto. Lehtosen mukaan oikein vietetty jumalanpalvelus oli omalla tavallaan syvästi vaikuttava mysterium tremendum: kokemus elävän Jumalan läsnäolosta hänen seurakunnassaan. Myös liturgin tuli käydä alttarin eteen *kuten käydään pyhään paikkaan*. Kiinteät liturgiset muodot olivat muuttuvan subjektiivisuuden terveellinen vastapaino.[164]

Eino Sormuselle kirkkorakennus itsessään oli taideteos, joka onnistuneimmillaan oli saattanut "itseensä sulattaa kokonaisen aikakauden sielun". Kirkon muoto oli ajassa muuttuvaa ja saattoi myös puhua mykkää kieltään entisaikojen uskonelämästä. Mutta samalla se saattoi kuvata myös sitä, mikä kristinuskossa oli järkkymätöntä ja muuttumatonta aikain vaihtelussa. Sormusen mukaan kunkin aikakauden olikin ratkaistava uudelleen kirkko-ongelmansa. Vaikka

---

[163] Gummerus 1913, 315.

[164] Lehtonen 1925a.

Sormusen näkemykset vaikuttavat varsin vapaamielisiltä, oli hänellä kuitenkin selvä käsitys kirkosta todellisena taideteoksena.[165]

Sormunen arvosteli voimakkaasti ns pedagogista teoriaa, jonka mukaan jumalanpalvelus olisi ollut pelkkä opetustilaisuus. Sormusen mukaan jumalanpalvelusta ei tehnyt jumalanpalveluksi mikään ihmisen toimittama opetus, vaan Jumala itse läsnäolollaan sekä näkymättömässä uskossa että näkyvässä sakramentissa. Jumala oli ainoa objektiivinen todellisuus ja kaikki muodot (subjektiivinen) olivat vain mahdollisuus, jotka "tekevät itsensä tarpeettomiksi sinä hetkenä, jona Jumala on niitä käyttänyt". Sanan vastapainona tuli olla havainnollisen tarttuvaa liturgista ainesta, koska saarna saattoi olla liian abstraktista ja epähavainnollista kulttitarkoituksiin.[166] Sormusen mukaan uskonnonharjoitus ei voinut vapautua ajallisista ja ehdonalaisista muodoista.[167]

Sormunen käyttää kirkosta usein muotoa "kotikirkko", jolla hän näyttää tarkoittaneen ensinnäkin sitä, että kirkon tuli olla seurakuntalaisten kodikas kokoontumistila, toiseksi sitä, että kirkolla tuli olla keskeinen asema seurakuntalaisten elämässä. Itse kirkkorakennuksessa mikään ei saanut Sormusen mukaan viedä huomiota pois kuorista, jonka keskus oli alttari.[168] Alttari kuvasi Jumalan (= korkein objektiivinen totuus) läsnäoloa. Liturgian tuli tehostaa tätä objektiivista jumalanpalveluksessa. Sormusen mukaan vasta liturgia teki Jumalan todellisen läsnäolon eläväksi.[169]

Teologisena ongelmana oli pohjimmiltaan tradition ja elävän Jumalan sanan yhteensaattaminen. Ongelmaa voidaan pitää luterilaisen kirkkotaiteen keskeisimpänä. Sen voi tiivistään Antti J. Pietilän näkemysten avulla. Perinteiden täydellinen kieltäminen oli Pietilän mukaan uskonnollista irtolaisuutta ja luvatonta individualismia, joka kielsi yksilön riippuvuuden seurakunnasta ja nykyajan seurakunnan riippuvuuden entisten sukupolvien muodostamasta seurakunnasta.[170] Kuitenkin vain Jumalan sana oikein julistettuna oli kirkon perusta. Näin Pietilä:

> Niin pian kuin kirkon järjestysmuoto tai sen yleinen tila tekee sen sopimattomaksi sanan palvelukseen, se on korvattava toisella ja siinä on pantava toimeen puhdistus, kunnes sana saa jälleen tilaa.[171]

Teologien näkemyksistä tulee esille, että kirkkorakennus, siellä suoritettava jumalanpalvelus ja alttari liturgian keskipisteenä ovat ulkoisilta puitteiltaan subjektiivisia luomuksia, joiden välityksellä kuitenkin objektiivinen jumalallinen totuus tuli seurakuntalaisia lähelle. Alttari ymmärrettiin Jumalan todellisen läsnäolon symboliksi, ja siksi koko kirkkorakennuksen ja etenkin sen sisätilan tuli saada tehtäväänsä vastaava juhlallinen pyhän leimansa.

---

165 Sormunen 1928a.

166 Sormunen 1926c.

167 "Muistamme silti kaiken aikaa, että kaikki katoava on vain vertausta." Sormunen 1926c.

168 Ks. esim. Sormunen 1924b.

169 Sormunen 1926d.

170 Pietilä 1930, 405.

171 Pietilä 1930, 153-154.

Kansanomainen käsitys kirkosta temppelinä ei siis ole täysin väärä tulkinta luterilaisen kirkkorakennuksen merkityksestä edellä kuvattujen teologisen näkemysten mukaan. Vaikka kirkko rakennuksena ei ollut pyhä, tuli siinä jumalanpalvelushuoneistona olla oma pyhän leimansa. Luterilaisen kirkon "pyhyys" ei ollut rakennuksessa vaan siinä tehtävässä mitä rakennus palveli.[172]

Sanan 'temppeli' merkitys suhteessa sanaan 'kirkko' saattoi Sormusen lausunnossa olla sama kuin käsitteiden 'kirkollinen taide' ja 'kirkkotaide'. Kirkollinen taide merkitsi Sormuselle kaavoihinsa kangistunutta taidetta ja kirkkotaiteen hän puolestaan liitti erityisesti jumalanpalveluksen viettoon.[173] Samaa analogiaa käyttäen temppeli-nimitys kirkosta liittyisi kirkkoon nimenomaan jumalanpalveluskirkkona eli adoraatio-kirkkona, Jumalan todellisen läsnäolon paikkana.[174] Tämän tehtävän mukaisesti kirkon tuli saada oma pyhäkkötunnelmansa. Näin Sormusen lause voidaan esittää muodossa:

> Suomen kansa on vanhastaan rakastanut kuvaavia taiteita eikä kirkolla vieläkään kansan mielestä ole pyhäkkötunnelmaansa tai pyhän leimaansa ennenkuin siinä on alttaritaulu.

Onkin syytä yrittää lyhyesti selvittää, miksi Sormusen mukaan alttaritaulu ei ollut jumalanpalvelushuoneistoon sopiva liturginen muoto. Mutta sitä ennen tarkastellaan kansankirkon suhdetta kansaan. Lausunnossaan Sormunen kuittaa kansan mielipiteen varsin alentuvasti.

Tässä yhteydessä on syytä tuoda esille uudemman kirkkotaidekeskustelun yksi perusnäkemys. Nimittäin teologian tohtori Jouko Martikainen on esittänyt, että taiteen tekijöiden, kriitikkojen ja teologisten teoreetikkojen olisi hyväksyttävä tärkeimmäksi neuvottelu- ja keskusteluosapuoleksi *seurakunnan uskontaju*.[175] Näyttäisi myös siltä, että Eino Sormunen kävi kohdallaan keskustelua seurakunnan uskontajun kanssa. Lienee syytä yrittää selvittää, mitä seurakunnan uskontajulla oikeastaan tarkoitetaan.

Käsitepari ei esiinny vielä Gummeruksen, Sormusen tai Lehtosen teksteissä. Antti J. Pietilän näkemys "Suomen kirkkokansan kokemuksesta ja ymmärryksestä" on varsin lähellä Martikaisen käyttämää käsiteparia. Lisäksi Jaakko Gummerukselta voidaan löytää vastaava ilmaisu "seurakunnallinen tietoisuus".[176] Käsite ei ollut luonnollisestikaan yksinomaan Gummeruksen käytössä, vaan se oli keskeisessä asemassa määriteltäessä kansankirkollista ajattelutapaa vuosisadan alkupuolella. Samoin kuin Martikaisen, myös Gummeruksen käyttämä ilmaisu liittyy juuri seurakuntalaisten tahtoon pitää huolta kirkostaan. Näin Gummerus:

---

[172] Vertaa: "Mikä on pyhänä pidettävä, sen pyhittää käyttötarkoitus, ne intentiot, jotka sen käyttöön liittyvät." Sarantola 1987, 51.

[173] Sormunen 1928b, 152.

[174] Valitettavasti Sormunen ei itse määritellyt käsitettä. Tämä tulkinta ei kuitenkaan liene kaukana Sormusen ajattelusta, josta edempana hieman enemmän.

[175] Martikainen 1987, 24.

[176] Gummerus 1913.

> Se tapa, millä seurakunta hoitaa kirkkoansa, ilmaisee koko joukon siitä, minkälainen sen *seurakunnallinen tietoisuus* on.[177]

Gummeruksen mukaan oikein hoidettu kirkko saattoi vaikuttaa vastavuoroisesti elvyttävästi seurakuntaelämään. Olennaista on, että seurakunnallinen tietoisuus ymmärretään konkreettisesti olemassa olevaksi ja vaikuttavaksi ilmiöksi, josta voidaan saada käsitys seurakunnan tekoina, mutta ei seurakunnan mielipiteen ilmaisuna.[178] Vain teot ilmaisevat seurakunnallisen tietoisuuden tason, joka voi siis olla myös heikko ja korjattava. Esimerkiksi Martikaisen mukaan on selvää, että niin riviseurakuntalaisen, luottamushenkilöiden ja usein seurakunnan paimentenkin taiteellinen asiantuntemus on olematonta, taiteelliset ihanteet kypsymättömiä ja kiiltokuvamaisuuteen tyyntyviä.[179] Seurakunnan uskontaju ei siis ole erehtymätön, mutta sen tulee olla perustaltaan teologisesti kestävää ja "läpiajateltua".

Kysymyksessä ei siis ole puhdas seurakunnan mielipiteen huomioon ottaminen, vaikka demokratiakehitys lieneekin vaikuttanut käsitteen sopeutumiseen nykyiseen teologiseen diskurssiin. Tässä yhteydessä lienee paikallaan lyhyesti tarkastella, mitä seurakunnalla mahdollisesti tarkoitettiin ja miten Suomen kansa tähän seurakuntaan suhteutettiin.

Kansankirkollinen käsitys seurakunnasta näyttää olleen perustaltaan kaksikehäinen. Kristuksen seurakunta oli Jumalan valtakunnan kannattaja ja asianajaja. Seurakunta oli näkymätön suuruus, jossa vaikuttivat sana ja sakramentit. Se oli uskovien yhteisö, jossa Jumalan valtakunnan voimat tekivät työtään uskovien saattamiseksi Jumalan valtakunnan jäseniksi. Näkyvän seurakunnan tunnuspiirteitä olivat kirkkorakennukset jumalanpalveluksineen, sananpalvelijat ja toimitukset. Näkyvä seurakunta oli Jumalan tahdon välikappale, välttämätön kuten ihmisen ruumis ihmishengelle. Seurakunnan välityksellä yksilöistä saattoi tulla Jumalan valtakunnan jäseniä ja myös kansasta Jumalan kansaa.[180]

Kirkko edusti Jumalan valtakuntaa ja Kristuksen seurakuntaa, se oli Jumalan lahja seurakuntalaisten palvelemiseksi ja seurakunnan hoidettavaksi. Kirkkoa seurakunnan oli hoidettava Jumalan tahdon mukaisesti, mikä tarkoitti sitä, että Jumalan sanan ja Kristuksen evankeliumin täysipitoisen sisällön tuli olla kirkossa jatkuvasti esillä.[181] Näin seurakuntalaisten mielipide ei saanut olla taidekysymyksissäkään päällimmäinen, vaikka se luettiin yleisesti ehdonvallan alaisiin, ajassa muuttuviin asioihin. Kirkkotaiteen tuli olla perustaltaan Jumalan tahdon mukaista. Jumalan tahdon määrittely oli puolestaan opillinen, teologinen kysymys. Näin teologinen auktoriteetti viime kädessä määritti sekä kirkkokansan seurakuntatietoisuuden tai kirkkotietoisuuden kuin myös määrittää seurakunnan uskontajun oikean sisällön.

---

[177] Gummerus 1913.

[178] Tutkija Hanna Pirinen on ymmärtänyt, että Martikaisen käyttämä käsitepari "seurakunnan uskontaju" tarkoittaisi paikallisseurakunnan mielipidettä. Pirinen 1995, 216 (viite 13).

[179] Martikainen 1987, 24.

[180] Eroja tulkinnassa oli siinä, katsottiinko Jumalan valtakunnan toteutumisen tapahtuvan jo tässä ajassa. Esimerkiksi A.W Kuusisto näyttä ajatelleen, että Jumalan valtakunnan ja Kristuksen seurakunnan sulautuminen saattoi tapahtua tai oli jo tapahtunut "kansankirkossa". Ks esim. Kuusisto 1926.

[181] Kuusisto 1926.

Tutkimuksen kohdeaikana vallitsi varsin yleisenä näkemys elettävästä murrosajasta, joka kirkon piirissä tulkittiin merkkinä kansan hätätilasta eli kansan hengellisestä etsikkoajasta. Tosin elämän tarkoituksen etsinnän nähtiin koskettavan lähinnä sivistyneistöä, jonka luonnontieteisiin perustuneen kehitysoptimismin nähtiin kokeneen vararikon ensimmäisen maailmansodan myötä.[182] Samaan aikaan käänne kristinuskoon päin nähtiin huomattavana varsinkin porvarillisessa sanomalehdistössä. Tässä nähtiin kirkon mahdollisuus toimia entistä kokonaisvaltaisemmin kansan kirkkona. Murrosaika velvoitti työhön ja toimintaan, eikä toiminnassa kaihdettu nationalistisia painotuksia:

> Kirkkomme on pyrittävä toteuttamaan Jumalan hallintovalta, teokratia, kansamme keskuudessa [...]. Sen ei tule katsoa, tyydyttääkö se toiminnallaan ystäviään tai yleistä mielipidettä, harvainvaltaa tai kansanvaltaa.[183]

Kristinuskon dogmaattista puolta ei nähty enää varsinaisena syynä sivistyneistön vieraantumiseen kirkosta.[184] Tässä alettiin päinvastoin nähdä kirkolle mahdollisuus: kansan tulkittiin tarvitsevan selkeää elämänkatsomusta ja toimintamallia. Kristinuskolla nähtiin tässä mahdollisuutensa kaikkea hallitsevana elämänliikkeenä.[185] Opillisesti tämä suuntautui erityisesti luonnontieteellisen sivistysliikkeen taholta julkilausuttua ajatusta vastaan elämän yleisestä kiertoliikkeestä, johon liitettiin uususkonnollisia piirteitä.[186]

Kristinuskon näkeminen elämänliikkeenä painotti "kristinuskon suoraviivaista johdonmukaisuutta", joka tarjosi apuaan elämän tarkoituksen etsijälle. Kristinuskon samaistaminen elämänliikkeeksi näyttää sisältäneen paljon samoja teemoja, joita kollektiivisuutta painottaneet joukkoliikkeet kommunismia ja kansallissosialismia myöten pitivät esillä. Myös suomalaisen sivistyneistön piirissä ajatukset näyttävät olleen varsin keskeisiä. Esimerkiksi Tulenkantajiin lukeutunut Olavi Paavolainen painotti individualismista luopumista. Uuden ajan ihmisen tuli kyetä alistumaan koneen osaksi, suostua kuriin ja käskyjen täyttämiseen ja tarvittaessa uhrautumaan kokonaisuuden puolesta.[187] Myös kristinuskossa nähtiin paitsi aktiivista ponnistusta, mutta ennen kaikkea passiivista vastaanottavaisuutta. Näin esimerkiksi Paavo Virkkunen kristinuskon elämänliikkeen vaikutuksesta yksilöön:

> Mutta tällöin hän oivaltaa: häneen tähtää tämä elämän liike. Hänen hyväkseen se tapahtuu. Se pyrkii taivuttamaan ihmisen puolellensa. Se huokuu ihmistä antautumaan häntä koskettavan elämänliikkeen valtoihin. Se lupaa, että hän vapaassa, iloisessa mukanakulkemisessa saavuttaa oman elämänsä tarkoitusperän ja löytää elämälleen sen todellisen onnen, jota hän väsymättä etsii.[188]

---

182 Kaila 1924b. Myös E. Kilpeläinen 1924.

183 Kilpeläinen 1924.

184 Kaila 1924b.

185 Ks esim. Virkkunen 1924.

186 Tästä ks Mäkinen 1989.

187 Mäkinen 1989, 265.

188 Virkkunen 1924.

Kristinuskon oli tarkoitus antaa kansalle oikea maailmankatsomus, joka kestäisi kaikissa elämänvaiheissa. Kansan sivistyneistöltä vaadittiin eniten, sillä sen jäsenet olivat kansan johtajia. Sivistyneistön oli hankittava itselleen oikea, kristinuskon mukainen arviointi niistä yhteiskunnallisista kysymyksistä, joiden kanssa se välttämättä joutui asemansa vuoksi tekemisiin. Erityiseksi tässä nähtiin kansalliskysymys. Kansan palvelijan tuli tehdä itselleen selväksi, kuinka hänen oli suhtauduttava kansaan ja sen tarpeisiin.[189] Olennaista oli, että kansan mielipide ei saanut yksipuolisesti ohjata ajallistakaan elämää, vaan kristinuskon oli se oikeana maailmankatsomuksena tehtävä. Kirkon piirissä kansan mielipiteellä näytti olevan erityistä painoarvoa lähinnä vain silloin, kun sen nähtiin antavan tukensa kirkolle.[190]

Kirkkotaiteessakaan ei kansan mielipide saanut ohjata. Kirkkokansan eli seurakuntalaisten täytyi osoittaa oikeaa seurakuntatietoisuutta Kristuksen kirkkona. Mutta vastuu oli kuitenkin ennen kaikkea seurakuntien "teologisesti sivistyneillä johtajilla". Näiden oli valvottava, jotta uskonnollisesti tai taiteellisesti epäkypsät ainekset eivät pääsisi taidekysymyksissäkään lopullisesti määräilemään.[191]

Eino Sormusen alentuva kommentti Suomen kansan mielipiteestä oli siis teologisesti perusteltu. Hänen mukaansa liturgia vasta teki Jumalan todellisen läsnäolon eläväksi.[192] Sormusen mukaan alttarin tuli kertoa dynaamisesta Jumalasta, jonka aktiivisuus huipentui "Kristus-tekoon". Jumala oli ristin kärsimyksen subjekti.[193] Sormusen mukaan alttarin yläpuolella tuli olla tästä muistutuksena ristiinnaulitun kuva, koska pelastushistorian tuli määrätä jumalanpalvelusten sisäistä yhteyttä. Vain silloin kirkon pelastussanoma pääsi Sormusen mukaan lähestymään "tämän ajan lapsia":

> Tämä iäinen ja muuttumaton on tuotava tätäkin sukupolvea lähelle ennen kaikkea yleisessä jumalanpalveluksessa, joka on kirkon elimistön keskus.[194]

Sormusen alentuva ilmaisu Suomen kansan mielipiteestä kertookin enemmän siitä pelosta, että subjektiivinen aines näytti hänen mielestään kangistuneen ulkonaiseen muotoon ilman asian oikeaa ymmärrystä. Sormusen mukaan oli aivan oikein, että alttaria korostettiin taiteellisin keinoin. Mutta hänen näkemyksessään alttaritaulu ei kuitenkaan ollut se väline, jolla "Kristus-tekoa" tuli alttarilla tuoda esille. Alttaritaulu oli hänelle muotoonsa kangistunutta kirkollista taidetta, jota elävä, voisi sanoa liturginen, kirkkotaide ei saanut olla. Tämä ei kuitenkaan liene ollut ainoa syy Sormuselle vastustaa alttaritauluja.

---

189 Loimaranta 1925.

190 Ks esim. Antreus 1926. Antreus tarkasteli pakinassaan sosaalidemorkaattisen puolueen vuoden 1926 uskonto- ja kirkko-ohjelmaa. Hän lopetti arvionsa: "On jännittävää seurata kumpiko tulevaisuudessa pääsee voimakkaammin vaikuttamaan: sosialidemokraattinen kansako johtajiinsa ja puolueohjelmiin, vaiko johtajat ja ohjelmat kansaan. [...]."

191 Toimituksen palsta. Kirkko ja kansa 5/ 1928.

192 Sormunen 1926d. Sormunen ei tässä yhteydessä kirjoita mitään alttarin "liturgisista somisteista", mutta käsityksen voi katsoa pätevän myös niihin.

193 Sormunen 1926c.

194 Sormunen 1926d.

Sormunen siis itse suositteli alttaritaulun tilalle hankittavaksi krusifiksia. Saattoi olla, että Sormunen kykeni henkilökohtaisesti eläytymään veistotaiteeseen paremmin kuin maalauksiin.[195] Tämä ei kutitenkaan sulje pois ajatusta, että krusifiksi voitaisiin tulkita samalla tavoin ja ehkä jopa suuremmalla syyllä "kirkolliseksi", muotoonsa kangistuneeksi taiteeksi. Mistä siis oli kysymys? Seuraavaksi etsitään mahdollista vastausta tähän.

Kirkon suhtautumisessa taiteeseen oli kysymys lähinnä siitä, nähtiinkö kirkon piirissä taide hengen elämän liittolaisena positivistis-materialistista maailmankatsomusta vastaan vaiko kilpailevana elämänkatsomuksena. Näyttää siltä, että 20-luvun puolivälin maissa ja Eino Sormusen kirkkotaideinnostuksen alkutaipaleella painottuivat liittolaisnäkemykset, mutta vuosikymmenen loppupuolella taide alettiin nähdä yhä enemmän kristinuskon kilpailijana. Tosin tätä kilpailuasemaa ei selvästikään pidetty kirkon piirissä ainakaan yleisesti kovin vakavana uhkana. Taide elämänkatsomuksena näytetään torjutun heppoisena ja sivistyneistön piirissäkin vain rajoitetusti kannatusta saaneena maailman estetisointina, josta ei ollut kirkolle uhkaksi.[196] Kirkon ja taiteen vieraantumista toisistaan näyttää edistäneen myös taiteilijoiden havahtuminen entistä painokkaammin puolustamaan taiteen autonomista asemaa yhteiskunnassa. Taide ei näyttänyt alistuvan hiljaisesti kirkon palvelukseen.[197]

Idealististen taideteorioiden ja taiteen tunnestautumisteorian mukaiseen taidenäkemykseen liittyen taiteellinen kokemus arvostettiin varsin korkealle ja sitä verrattiin uskonnolliseen kokemukseen. Esimerkiksi Eino Sormusen mielestä taide oli elämän syvimpien arvojen ja totuuksien tulkki ja Aleksi Lehtosen mukaan hyvä taide saattoi kohottaa ihmisen äärellisen ja ajallisen yläpuolelle aavistamaan korkeamman maailman olemassaoloa.[198] 1920-luvun lopulla suomalaisen sivistyneistön taholla taiteessa alettiin nähdä vastaus uskon etsintään. Esimerkiksi Tulenkantajat -lehden ohjelmajulistus korotti taiteen pyhäksi arvoksi.[199] Taide nähtiin katsomuksellisesti merkittävänä paitsi periaatteena myös ajankohdan henkisen tilanteen kannalta. Modernistinen tulkinta taiteesta ajan hengen ilmaisijana ja muovaajana oli tämän kanssa samansuuntainen, vaikka siihen ei sisältynytkään yhdenmukaisia katsomuksellisia aineksia.[200]

Taiteen vapauden korostaminen oli omiaan kohdistamaan ajatukset kirkollisen taiteen dogmaattisuuteen.[201] Myös taiteilijan persoonallista luomisprosessia korostavat näkemykset torjuivat ajatuksen pitäytyä perinteisissä aiheissa ja tavanomaisissa esitystavoissa. Näin modernistisen taiteen luonne oli omiaan joutumaan ristiriitaan kirkollisen tradition kanssa. Tätä yhteentörmäystä ei lievittänyt lainkaan se, että taiteessa nähtiin mahdollisuus katsomuksellisena kilpailijana. Näin Eino Sormunen:

---

[195] Sormusta tutkineen Jouko Martikaisen mukaan Sormunen eli mystikkojen tapaan ennen muuta "plastisista muodoista ja väreistä". Martikainen 1990, 122.

[196] Esim. Mäkinen 1988, 42-48.

[197] Vähäkangas 1995, 106-118.

[198] Sormunen 1928, 149; Lehtonen 1929, 16.

[199] Tulenkantajat. Näytenumero 1928; Mäkinen 1989, 241.

[200] Mäkinen 1989, 241-247.

[201] Ks myös luku Kirkkotaide taidehistorian yleisteoksissa tässä tutkimuksessa.

> Jos se [taide] korotetaan uskonnoksi, se luo nautiskelevan hellenistisen elämänihanteen, eroottisen maailman, joka on ulkopuolella hyvän ja pahan rajojen. Hellaa, romantiikka ja se ristiriita, mikä yleensä on taiteilijan ja heidän taiteensa välillä, osoittavat tämän pelottavan selvästi. Kristillisen kieltäytymisen, palvelemisen, köyhyyden ja nöyryyden ihanne on esteettiselle syvästi vastakkainen.[202]

Sormunenkin näyttää lopulta hiljaisesti tyytyneen arkkipiispa Lauri Ingmanin kirkkokansaa rauhoittaneeseen näkemykseen, jonka mukaan alttaritaulu oli kirkon arvokkain koriste[203], vaikka hän itse säilyttikin ihanteensa. 1930-luvun johdonmukaisuutta korostavaan ilmapiiriin sopi hyvin piispa Erkki Kailan nimeämät Kristus-keskeiset alttaritaulujen aiheet: Kristus ristillä, Kristuksen kirkastuminen ja Kristuksen ylösnouseminen, jotka olivat olleet myös perinteisesti suosituimpia alttaritaulun aiheita.

Voidaan siis sanoa, että Sormunen jäi varsin yksin ihanteineen 1930-luvulle tultaessa. Käytännöllisesti asiaan suhtautuneiden kirkon johtomiesten oli ilmeisen vaikea vakuuttua krusifiksin ensisijaisuudesta alttaritauluun nähden, mikäli alttaritaulun aihe vastasi kirkon opetusta. Teologiassa samanaikaisesti painottunut Luther-oppi antoi kirkolle selkeän opillisen lähtökohdan, joka myös vastasi muiden ajassa liikkuneiden kollektiivisesti painottuneiden näkemysten mukaisesti murrosaikaa elävän kansan tarpeita. Aika ei ollut enää otollinen kirkkotaiteen uudistuksille, joissa saatettiin joutua vastakkain vakavamielisen kirkkokansan näkemysten kanssa.

Sormunen näyttää ymmärtäneen, että Suomen evankelisen kirkon seurakuntalaiset olivat tottuneet aiheeltaan kertoviin alttaritauluihin eikä kirkko vieläkään heidän mielestään ollut Jumalan todellisen läsnäolon arvoinen paikka, ennen kuin sen alttarin yläpuolella on alttaritaulu. Sormunen piti kuitenkin alttaritaulujen taiteellista tasoa yleisesti huonona. Tämän lisäksi ja ehkä ennen kaikkea hän pelkäsi, että silloiset taiteelliset näkemykset saattoivat tuoda alttaritauluihin sellaisia katsomuksellisia aineksia, jotka eivät olleet luterilaisen teologian mukaisia tai olisivat sille jopa vastakkaisia. Sen vuoksi alttaritaulu tulisi korvata muodoltaan kiinteällä liturgisella koristeella, ristiinnaulitun kuvalla, joka kertoisi havainnollisesti pelastussanomaa myös tämän ajan ihmisille.

Kirkko asettui kuitenkin arkkipiispa Ingmanin johdolla toiselle kannalle. Kirkon mukaan kirkkokansan näkemyksiä tässä asiassa olisi syytä kunnioittaa. Alttaritaulut eivät olleet Ingmanin mukaan taiteellisesti niin ala-arvoisia kuin oli annettu ymmärtää. Niitä ei ollut mitään syytä korvata muunlaisilla alttarin koristeilla, mikäli alttaritaulu kertoo aiheensa puolesta havainnollisesti kirkon opettamaa pelastussanomaa. Tämä toteutui, jos alttaritaulun aiheina oli piispa Kailan luettelemat Kristuksen ristiinnaulitseminen, Kristuksen kirkastus tai Kristuksen ylösnousemus. Näin alttaritaululla oli kiinteä ja opillisesti perusteltu asemansa liturgisena alttarin koristeena. On ilmeistä, ettei kirkon johdon kannalta ollut suotavaa suosia keskiaikaisesta katolisesta traditiosta saatuja taidemuotoja oman luterilaisen perinteen kustannuksella.

Ratkaisu tuli tyydyttämään kirkkoa ja seurakuntalaisia. Se kuitenkin jätti ulkopuolelle taiteen kysymyksen. Taiteen pyrkimys ilmaisun vapauteen ja sen yhdistäminen katsomukselliseen totuuden etsintään olivat omiaan vieraannutta-

---

[202] Sormunen 1936b, 140.

[203] Ingman 1932, 26.

maan kirkkoa taiteesta ja taidetta kirkosta. Lisäksi joidenkin taiteilijoiden tietoisen boheemi elämäntapa nähtiin vastakkaiseksi taiteen korkeiden ihanteiden kanssa, mutta ennen kaikkea niiden pelättiin murentavan kristillisiä arvoja ja yhteiskunnallista moraalia. Kirkkotaiteessa taiteesta oli tullut liittolaisen sijasta pikemminkin haittatekijä. Taiteen sijasta alttaritaulun tuli olla havainnollinen ja liturginen kuva, joka oli sekä sijaintinsa että opin kautta yhteydessä Jumalan todellisen läsnäolon symboliin, alttariin.

Diskurssin merkityksestä

Kuvataiteella kirkoissa ei ollut tutkittavana aikana suurta merkitystä kansankirkon toiminnan kannalta. Sitä ei koettu suureksi uhkaksi[204] eikä sen kautta uskottu seurakuntatyössäkään saavutettavan suurta osuutta kirkkokansasta aktiivisemmin kansankirkon seurakuntatyön piiriin. Kirkkotaiteen osuus jäi siten melko marginaaliseksi ilmiöksi kansankirkon toiminnassa. Sen ympärille ei kehittynyt suurta organisaatiorakennetta eikä selkeää ohjelmallista linjaa. Kirkkotaide luettiin Lutheriin vedoten "ehdonvallan" alaisiin ilmiöihin.

Vasta kun yksityisenä pääkaupungin kulttuuripiirien harrastuksena syntynyt ja valtakunnalliseksi valistusyhdistykseksi muodostunut Kristillinen Taideseura liittyi Suomen kirkon seurakuntatyön keskusliittoon (SKSK) vuonna 1925, kirkkotaide sai vakituisemman aseman kansankirkollisessa seurakuntatyössä. Kyseisenä vuonna seura tehosti seurakunnille kirkkotaidekysymyksissä antamaansa neuvontatyötä.[205] Vaikuttaminen oli kuitenkin edelleen riippuvaista yhdistyksen valistustoiminnan aktiivisuudesta - mitään konkreettisia velvoitteita seurakuntia kohtaan ei ollut käytössä. Laajemmin yhdistyksen vaikutus heijastui lähinnä kirkkojen ja seurakuntatilojen taideteoksia koskevien suositusten kautta.[206]

Kirkon ylin johto oli ollut arkkipiispa Gustaf Johanssonin aikana vuoteen 1930 saakka varsin hajanainen, eikä hallinnon yhtenäistäminen tai kehittäminen ollut tuolloin päällimmäisiä toimia. Vasta arkkipiispa Lauri Ingmanin lyhyeksi jääneen kauden aikana pyrittiin kirkon epäyhtenäisen hallinnon keskittämiseen.[207] Voidaan sanoa, että Ingmanin aikana kansankirkkoteologia alkoi näkyä selvemmin pyrkimyksenä kirkon institutionaalisen rakenteen vahvistamiseen. Tällöin yhtenä tavoitteena oli tehdä ero esivaltaan kirkollisena johtajana ja saavuttaa tältä osin sama itsenäinen asema "puhtaasti kirkollisissa asioissa", joka

---

[204] Oikeastaan ainoa suurempi uhka uskonnolle taiteessa nähtiin silloin, kun sen pelättiin korvaavan uskonnon. Näin Eino Sormunen pelostaan: "Jos se [taide] korotetaan uskonnoksi, se luo nautiskelevan, helleenisen elämänihanteen, eroottisen maailman, joka on ulkopuolella hyvän ja pahan rajojen. Hellaa, romantiikka ja se ristiriita, mikä yleensä on taiteilijan taiteen ja heidän elämänsä välillä, osoittavat tämän pelottavan selvästi. Kristillisen kieltäytymisen, palvelemisen, köyhyyden ja nöyryyden ihanne on esteettiselle jyrkästi vastakkainen." Sormunen 1936, 140.

[205] Samana vuonna myös Eino Sormusesta tuli seuran kuvataiteiden jaoston jäsen. KA/KrTs, toimintakertomukset; ks myös Vähäkangas 1994b, 113-117.

[206] Ks myös Heikkilä 1979, 293.

[207] Välimäki 1994, 298-304. Ingman nimitettiin arkkipiispaksi 10.10.1930 ja hän kuoli 25.10.1934.

oli uskonnonvapauslain myötä ns yhdistyskirkoilla. Usko esivaltaan kirkollisena johtajana oli horjunut jo Venäjän vallan aikana, jolloin kirkon ylin johtaja oli eriuskoinen. Itsenäisyyden aikana ongelmaksi kirkon kannalta tuli se, että kirkon ylimpänä johtajana saattoi toimia opetusministeri, joka oli eronnut kirkosta.[208]

Ingmanin johdolla kansankirkko siirtyi 1930-luvulla yleiseen kulttuurikritiikkiin.[209] Toisaalta jo arkkipiispa Gustaf Johansson oli tarkkaillut huolestuneena ihmiskunnan luopumista Jumalasta. Esimerkiksi vuoden 1923 kirkolliskokouksen avajaispuheessa hän näki kokouksen tärkeimmäksi tehtäväksi kansan sisäisen elämän rakentamisen ja lujittamisen. Erona Ingmaniin voidaan kuitenkin pitää sitä, ettei Johansson nähnyt kirkon harjoittamaa yhdistystoimintaa tärkeänä.[210]

Kirkkotaiteen kehittämisellä ei selvästikään nähty 1930-luvulla suurta merkitystä, varsinkin kun voimistunut populaarikulttuuri, elokuvien ja muiden ajanvietehuvien muodossa, levitti kansankirkon kannalta turmiolliseksi koettua vaikutusta kansan keskuuteen. Sen uskottiin muodostavan suuremman ongelman kuin porvarillinen korkeakulttuuri saati yksittäiset kirkkotaiteelliset ilmentymät konsanaan. Arkkipiispan ja Viipurin piispan konservatiiviset näkemykset alttaritaulutaiteesta olivat selvästi suunnatut rauhoittamaan tilannetta kirkon sisällä. Niitä muutamia kirkollisen rintaman edustajia, jotka omasivat valmiuden tasavertaiseen keskusteluun kulttuurielämän edustajien kanssa, tarvittiin 1930-luvun varsin kiivaanakin käyneeseen kulttuurikeskusteluun.[211]

Ingmanin jälkeen samoin politiikassa ansioituneesta Erkki Kailasta tuli uusi arkkipiispa. Konservatiivinen ja poliittisesta realismista lähtenyt linja jatkui koko tarkastelukauden ajan. Vaikka äärivasemmiston ja -oikeiston toiminnan rauhoittumisen jälkeen ja talouslaman hellittäessä yhteiskunnallinen ilmapiiri selvästi avartui, Euroopan tapahtumat ja suursodan uhka eivät antaneet aihetta edellisen vuosikymmenen lopun optimismiin. Kirkon piirissä harjoitettu yleinen kulttuurikritiikki alkoikin tasaantua selkeämmin vasta jatkosodan loppuvaiheiden aikana, jolloin katseet kirkonkin piirissä suunnattiin sodanjälkeiseen tulevaisuuteen. Esimerkiksi Antti Alhonsaari kertoo tutkimuksessaan kirkon 1930-luvun näkyvimpiin kuuluneen kulttuurikriitikon Eino Sormusen 1940-luvun sotavuosina kokemasta sisäisestä muutoksesta kohti "herkistymistä, avartumista ja syventymistä". Yhtenä selityksenä muutokseen Alhonsaari mainitsee varautumisen edessä olevan rauhan ajan haasteisiin ja muutoksiin.[212]

Sota-ajan kansallista yhtenäisyyttä korostanut paine lienee vaikuttanut mm kirkon toimintamuotojen uudelleen arviointiin. Uutta oli varsinkin ns nuoren papiston aktiivinen elämäntulkinta, jonka mukaan kirkon oli julistuksessaan ja toiminnassaan kyettävä käsittelemään myös kansalaisten arkipäiväiseen elämään

---

[208] Pelko ei ollut aiheeton, sillä vuosina 1926-27 opetusministerinä toimi kirkosta eronnut Julius Ailio. Ks esim. Autio 1986; Välimäki 1994, 314.

[209] Välimäen mukaan Ingmanin tavoitteeksi tuli yleisen moraalisen tilan korjaaminen ja samalla painopisteeksi toiminnassa tuli lapsi- ja nuorisotyön kehittäminen. Välimäki 1994, 298, 305-311.

[210] Juva 1976, 112.

[211] Vertaa Ruuth 1949, 219-221; ks myös Heikkilä 1979, 294.

[212] Alhonsaari 1987, 44-48.

liittyneitä ongelmia. Uuskansankirkollinen toimintaohjelma ja sen uusi sosiaalisen kristillisyyden käsitys alkoivat kuitenkin vaikuttaa selkeämmin seurakuntaelämän muotoutumiseen vasta sodan jälkeen.[213] Vielä jatkosodan alussa syksyn 1941 kirkolliskokouksessa hyväksyttiin aloite kirkon valloitetussa Itä-Karjalassa tehtävää uskonnollista työtä varten.[214] Kristillisen Taideseuran toimesta 1942 tehtiin kymmenen siirrettävää alttarilaitetta tauluineen samaista lähetystyötä silmälläpitäen.[215]

Tunnusomaista ajanjakson kirkkotaiteen teologisessa diskurssissa oli, että varsin suppeassa teologien piirissä "läpiajateltu"[216] näkemys asiasta, joka mahdollisesti oli "kehittyneen aistinkin"[217] varassa syntynyt, puettiin kansankirkon luonteeseen kuuluen "seurakuntatietoisuuden" tai "kirkollisen tietoisuuden" epämääräisiin käsitteisiin. Niillä ikään kuin annettiin ymmärtää, että kyseessä oli (ydin-) seurakuntalaisten eli "uskovien" mielipiteen huomioon ottaminen.[218] Teologinen auktoriteetti ja sen kehittämä idea pyrittiin näin saattamaan yleiseksi "kansankirkolliseksi" ohjenuoraksi esimerkiksi kirkkojen taiteellisen asun suunnittelussa.[219] Toisaalta konkreettisia ohjeita yleensä välteltiin, eivätkä keskeisimpien vaikuttajienkaan näkemykset yksityiskohdissa aina menneet yksiin.

Mistään virallisesta kirkollisesta taide- tai kulttuurinäkemyksestä ei voida puhua.[220] Vaikka esimerkiksi Ingmanilla oli auktoriteettiasema kirkon hierarkiassa arkkipiispana, ei häntä voida pitää taidekysymyksissä tai kulttuurikeskustelussa keskeisenä kirkollisena vaikuttajana. Hänen ja Kailan esittämät sovittelevat ja konservatiiviset näkemykset toimivat kuitenkin vastapainoa Kristillisen Taideseuran piirissä toimineiden teologien (Gummerus, Sormunen, Lehtonen, Tunkelo) esittämille tulkinnoille kirkkorakennuksesta ja kirkkotaiteesta.

On myös todettava Alhonsaaren tapaan, ettei Sormusellakaan ollut kulttuuriteoriaa tai ohjelmaa, vaan eräänlainen ihanne, jonka mukaan uskonto oli

---

213 Uuskansankirkollisesta toiminnasta mm Heikkilä 1980, 221-228.

214 Juva 1976, 153.

215 KA, KrTs, Toimintakertomukset. Ks myös Richter 1943, 160; Hanka 1988, 155.

216 Vertaa Martikainen 1987, 24.

217 Vertaa Gummerus 1913, 313 (lainattu edellä luvussa 'Kirkon suhde kirkkotaiteen traditioihin').

218 Tähän liittyi mielenkiintoinen teologis-filosofinen ongelma siitä, missä määrin uskovainen saattoi tulla asiantuntijaksi uskonsa kautta esim. taidekysymyksissä ja miten lopultakin voitiin tietää, kuka oli uskossa. Esim. Pietilän mukaan viimekädessä vain Jumala voi tietää yksityisen ihmisen uskovaisuuden. Myös Sormunen korosti elämää jatkuvana armonaikana. Vaikka maanpäällinen Jumalanvaltakunta -ajattelu oli kansankirkossa lähellä, ei se saanut johtavien teologien täyttä siunausta. Taidekysymyksessä Sormusella oli ongelmana myös se, miten tuli suhtautua kulttuurin saavutuksiin, jotka olivat syntyneet ilman kristillistä pohjaa. Hänen mukaansa kaikki suuret kulttuurisaavutukset olivat syntyneet "iäisyyden tähtien alla". Sormunen 1936b, 62; Alhonsaari 1987, 124. Ehkä siten antiikin "apolloninen" temppeli ja keskiaikainen "katolinen" kirkkorakennus saattoivat olla hänen mielestään esikuvina evankeliselle kirkkorakennukselle.

219 Tämä ei ole vierasta uudemmallekaan teologiselle kirkkotaideajattelulle. Esimerkiksi Jouko Martikaisen käyttämä "seurakunnan uskontaju" -käsitepari (Martikainen 1987, 24.) voidaan nähdä synonyyminä "teologisesti läpiajatelluille" käsitteille "kirkkokansa", "seurakuntatietoisuus", "kirkkotietoisuus" jne. Yhteistä kaikille on, että teologinen auktoriteetti määrittelee lopulta esimerkiksi "seurakunnan uskontajun" oikean sisällön.

220 Esim. Heikki Hangan mukaan arkkipiispa Lauri Ingmanin käsitykset kuvaavat hyvin "ajan virallista kirkollista käsitystä" alttaritaulukysymyksessä. Hanka 1987, 154.

kulttuurin sielu.[221] Myös toinen 1930-luvun merkittävä kulttuuriteologi professori Yrjö E. Alanen pidättäytyi luomasta selvää kristillistä kulttuuriohjelmaa.[222] 1930-luvulla kirkon tavoitteeksi muodostunut yleinen "kulttuurin etisointi" ei luonnut otollista pohjaa yksittäisten kirkkotaiteellisten kysymysten arviointiin. Arkkitehtien ja yhä enenevässä määrin kuvataiteilijoidenkin ajamat ammattiryhmien etujen turvaamiseen ja toimialan kehittämiseen tähtäävät pyrkimykset kärjistivät osaltaan suhteita. Kirkon esittämä kulttuurikritiikki voitiin torjua taiteen ulkopuolisena vaikutuspyrkimyksenä. Toisaalta kuvataiteilijoiden pitäytyminen varsin sovinnaisessa ja figuratiivisessa taiteessa ei luonut pohjaa samantapaiselle kärkevälle kritiikille kuin teologeille välineellisesti tutumpi taidemuoto, kirjallisuus, jossa eettiset ihanteet olivat selvemmin havaittavissa ja ymmärrettävissä. Kuvataiteilijoiden esteettiset pyrkimykset näyttävät jääneen kirkon kulttuurikriitikoille etäisiksi.

Kristillisen Taideseuran piirissä toimineiden teologien taidenäkemykset olivat yleensä puhtaasti elitistisiä, ylhäältä alaspäin suuntautuvia. Ne perustuivat aikakauden vallitsevaan romanttis-idealistiseen taidekäsitykseen, joka yhdistettiin varsin luontevasti nuoren valtion kansallisiin painotuksiin. Mistään omintakeisesta taiteen teologiasta tai kuvan teologiasta ei voida puhua, eikä mitään täysin yhtenäistä linjaa sen enempää kirkkotaiteen kuin alttaritaulujenkaan muodosta löydy. Idealistisena lähtökohtana oli Kantin filosofiaan perustuva määritelmä, jossa "kaunis" sijoitettiin jokapäiväisistä hyötynäkökohdista vapaaksi kontemplaatioksi, taiteen alueeksi. Tämä näkemys takasi taiteelle itsenäisyyden, jota teologeista erityisesti Aleksi Lehtonen näyttää kunnioittaneen.

Tuoreempana lähtökohtana oli ns tunnestautumisteorian[223] muokkaama käsitys taiteen suggestiivisesta vaikutuksesta eli tunteen siirrosta tai välttämisestä taiteen keinoin sekä K.Fiedlerin formalistinen teoria puhtaasta näkemisestä. Hahmopsykologiasta tukea saaneiden taideteorioiden vaikutuksesta huomio kiinnitettiin ennen muuta taiteelliseen luomistapahtumaan ja katsojan taiteelliseen eläytymiseen. Näkemysten omaksuminen ei vaatinut asiasta kiinnostuneilta teologeilta välttämättä syvempää paneutumista taiteen uusimpiin teorioihin, sillä ne oli löydettävissä yleistajuisessa muodossa esimerkiksi Fredr. J. Lindström kirjasta "Kuvaamataiteet ja yleisö", joka ilmestyi 1906 sarjassa Kolmisoinnun kirjasia.[224]

Lindström ymmärsi taideteoksen taiteilijan tunne-elämän aisteilla havaittavaksi ilmaisuksi. Taiteen kokijalta taiteilijan tunne-elämään samaistuminen vaati aktiivista eläytymistä taiteellisen muodon ja taiteen lakien ymmärtämiseksi. Kaikki ihmiset eivät olleet luonnostaan herkkiä taiteen kielelle, mutta taiteen ymmärtäjien joukkoa saatettiin laajentaa kasvatuksen avulla. Lindström jakoi ihmisen "sielunelämän" järjen (tieto), tunteen (taide) ja tahdon (käytännöllisyys)

---

[221] Ks myös Alhonsaari 1987, 125.

[222] Alanen 1933. Ks myös Alhonsaari 1987, 126.

[223] Tunnestautumisteoria (tunnestautuminen sak. Einfülung) liitetään taidehistoriassa emotionaalisen estetiikan yleisnimikkeen alle. Emotionaalisen estetiikan mukaan taide oli tunteen ilmaisua ja projektiota, joka pohjautui välittömään intuitioon. Ks esim. Huuhtanen 1978, 12; Kallio 1989, 236.

[224] Lindström 1906.

alaisiksi kategorioiksi. Taiteilijan hän käsitti erikoiseksi persoonallisuudeksi, jonka elämässä tunteella oli etusija. Taiteilijan tehtävä oli olla näkevä ja tunteva olio: "[Ruskinia mukaillen] Hänen elintyönsä on yksinomaan kahdenlainen: nähdä, tuntea."[225]

Jo edellä esitetyn pohjalta käy jokseenkin selväksi Kristillisen Taideseuran piirissä toimineiden teologien omaksuman idealistisen taidenäkemyksen tuomat vaatimukset. Koska taide oli tunteen siirtoa, tuli taiteilijan olla "oikean hengen" alainen. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että taitelijan tuli olla "uskovainen" eli kansankirkon kaksikehäisen seurakuntanäkemyksen mukaan hänen tuli kuulua persoonallisen tunnustautumisen kautta ydinseurakunnan jäseneksi. Käytännössä tämän toteutumista ei kuitenkaan voitu, eikä ilmeisesti haluttukaan kontrolloida, vaikka vaatimuksia tähän suuntaan esitettiin. Idealistisen taidekäsityksen ja arkisen käytännön välinen ristiriita saattoi tätä kautta muodostua jyrkäksikin taiteilijoiden osoittautuessa tavallisiksi "heikoiksi" ihmisiksi.[226]

Alttaritaulun merkityksestä ja tarpeellisuudesta esiintyi eriäviä mielipiteitä, mutta alttarin taiteellisen koristuksen aiheesta päästiin keskeisimmän aiheen kannalta vahvaan yksimielisyyteen. Sopivin taideteos alttarilla kuvasi Kristuksen ristiinnaulitsemista eli Golgatan tapahtumaa, joka korosti kirjoittajien mukaan luterilaista uskonkäsitystä ja pelastusopin keskeistä kohtaa. Tilastollisesti vaatimus näyttää vaikuttaneen myös alttaritaulumaalaukseen: 1930-luvulla ristiinnaulittu-aihe oli ylivoimaisesti suosituin. Ko aihe on kuitenkin ollut dominoiva kautta aikojen Suomen alttaritaulumaalauksessa, eikä sen keskeisyyttä voida pitää ajanjakson tunnusmerkkinä. Edelliseen vuosikymmeneen nähden suhde seuraavaksi suosituimpaan aiheeseen, Getsemaneen (Kristus rukoilee Getsemanessa), on selvästi ristiinnaulitun hyväksi.

Kuvataiteen ja erityisesti alttaritaulutradition kannalta yhden keskeisimmän kirkkotaidevaikuttajan, Eino Sormusen asenne vaikutti myös käytäntöön, vaikka hänen asemansa kirkkoinstituutiossa ei ollutkaan vielä 1920-luvulla erityisen vahva ja 1930-luvulla hän keskittyi yliopistoteologina kirkon taholta harjoitettuun yleiseen konservatiiviseen kulttuurikritiikkiin, kulttuurin "etisointiin".[227] Tällöin suorat ohjeet kirkkotaidekysymyksissä jäivät vähemmälle. Hänellä oli kuitenkin mahdollisuus osallistua Kristillisen Taideseuran neuvontatoimiston kautta kuvataidejaoston puheenjohtajana myös käytännön ratkaisujen muotoutumiseen. Sormunen kuului seuran kuvataiteiden jaostoon vuodesta 1925 aina Kuopion piispaksi nimittämiseensä, vuoteen 1940 saakka.[228]

Kirkon yhteiskunnallisen valta-aseman heiketessä 1800-luvun loppupuolelta lähtien mureni myös sen vaikutusvalta. Uskonnollisesti myönteisessä ilmapiirissä itsenäisessä Suomessakaan kirkon konkreettisia yhteiskunnallisia sidoksia ei haluttu lisätä eikä toisaalta säilyneistä luopua. Kuitenkin erityisasemansa säilyttänyt kirkko halusi palauttaa itselleen yhteiskunnassa merkittävän vaikuttajan roolin kansankirkollisen toiminnan ja seurakuntatietoisuuden levittämisen

---

[225] Lindström 1906, 8-12.

[226] Vertaa esim. Sormunen 1936b, 139-141.

[227] Teologeista erityisesti Sormunen ja Alanen asettuivat lähinnä kirjallisuuden ympärillä käydyssä kulttuurikeskustelussa konservatiivien rintamaan. Ks esim. Alhonsaari 1987, 24-30; Alhonsaari 1990, 79-91.

[228] KA, KrTs, Pöytäkirjat, Toimintakertomukset.

avulla. Varsin idealististen pyrkimysten taustalla välkkyi myyttisluonteinen käsitys menetetystä kristillisestä yhtenäiskulttuurista, joka nähtiin ainiaaksi menetettynä kulta-aikana
ja johon tunnettiin kaipuuta.[229] Toisaalta kirkon etujen turvaaminen voidaan nähdä nuorkirkollisten politiikassa ansioituneen teologin saavuttamaksi työvoitoksi. Heidän realististen näkemystensä varaan rakennetun poliittisen toiminnan voidaan katsoa menestyneen kuitenkin myös aktiivisen kansankirkollisen julistustoiminnan avustuksella. Samanlaisella kirkkokansan mielipidettä kuuntelevalla realismillaan he rauhoittivat kirkkotaiteesta käytyä keskustelua. Kansan rakastama alttaritaulu oli edelleen sopiva kirkon taiteellinen koriste.

---

[229] Risto Alapuron mukaan sivistyneistön piirissä sisällissota paljasti akateemisen kulttuurin ohuuden ja johti osaltaan akateemisen kulttuurin puhtauden vaalimiseen, jossa päällimmäisinä tuntoina kangasteli kaipuu menetettyyn ykseyteen ja sopusointuun mutta toisaalta kokemus sen saavuttamattomuudesta. Alapuro 1993, 86-87. Sama kulttuuripessimismi kosketti kansankirkkoa.

ALTTARITAULU AIKANSA KUVANA

Tulkinta ja sen kohde

Teoreettinen perusongelma taideteoksesta ajan kuvana on tuttu filosofinen ongelma siitä, kuinka jokin todellisuuden entiteetti voi kuvata todellisuudessa vallitsevaa asiantilaa. Perusolettamus kuvasta on, että se kuvaa jotakin, eli kuva on kuva jostakin. Asiaa lähestytään tässä kuitenkin toisesta näkökulmasta, nimittäin olettamuksesta, että se mitä kuva esittää, kertoisi itse asiassa jotakin enemmän ajastaan kuin vain sen, mitä se esittää.

Taidehistoriassa käsitys taideteoksesta aikansa kuvana on sosiaalistettu diskurssi, lähes paradigma, jota ei voida tai haluta useinkaan asettaa kyseenalaiseksi. Hippolyte Tainen (1828-1893) "Taiteen filosofia" (alkuperäisteos Philosophie de l'art, suomennos L. Onerva) ilmestyi suomeksi 1915. Teoksen kantavana ideana oli käsitys taiteesta yhteiskuntaelämän ja kulttuurin heijastajana.[1] Tainen käsityksiin vedoten myös tutkittavana aikana taiteen uskottiin kuvaavan aikaansa. Toisaalta myös saatettiin vaatia, että ajan tuli määrätä taidetta. Taiteen tuli palvella aikaansa.[2] Taide ymmärrettiin ajan jättämäksi merkiksi, jonka salaiset merkitykset voitiin avata asiantuntemuksen avulla.[3]

Tainen ajattelun taustalla voidaan nähdä saksalaisen idealismin vaikutus, vaikka näyttää myös siltä, etteivät nämä näkemykset rajoittuneet kielialueisiin. Immanuel Kant (1724-1804) pyrki pääteoksessaan "Kritik der reinen Vernunft" (1781, 1787) osoittamaan, että tieto on osaltaan a priori eikä vain induktiivisesti kokemuksesta johdettua. Olioista sinänsä ei Kantin mukaan voinut olla tietoa.

Kant ajatteli, että havainnon kohteet johtuvat osaltaan ulkoisista olioista ja osaltaan ihmisen omista havaintovarusteista. Kant ei kieltänyt sitä, että aistimuksilla on syynsä (oliot sinänsä, noumena). Siinä mitä ilmenee havainnos-

---

1 Ks Sarajas-Korte 1966, 13; Wäre 1991, 23; Simpanen 1991, 99.

2 Ks esim. Suhonen 1977.

3 Ks myös Levanto 1992, 192-205, 260.

sa (fenomeeni) oli Kantin mukaan kaksi osaa: objektista johtuva "aistimus" ja ihmisen subjektiivisista varusteista johtuva "fenomeenin muoto". Kant siis oletti, että on olemassa tietty rakenteellinen yhteys havaintojen järjestelmän ja niiden syiden järjestelmän kesken. Havaintojen syinä ovat "oliot sinänsä". Mutta "oliot sinänsä" tunnetaan vain subjektiivisessa muodossaan kokemuksen kautta.

Hegel (1770-1831) kehitti edelleen Kantin filosofiaa. Hegeliläisyys vaikutti Suomessakin voimakkaasti 19. vuosisadalla ja vielä tämän vuosisadan alkupuolella. Hegelin perusteemana näyttää olleen se, että maailma ei ollut rakentunut itsenäisistä atomeista tai täysin erillisistä sieluista. Äärellisten olioiden itsenäisyys oli Hegelille näennäistä, harhakuvaa. Vain kokonaisuus "absoluutti" oli täydellisesti reaalista ja tämä "absoluutti" oli olemukseltaan henkistä. Dialektiikka, teesi - antiteesi - synteesi, kuvaa "absoluuttista aatetta" (die absolute Idee), jossa mikään väittämä ei voi olla tosi, ellei sitä lausuta todellisuudesta kokonaisuudessaan.

Tiedolla kokonaisuudessaan oli Hegelin mukaan triadinen liikkeensä, joka alkaa aistihavainnosta, jossa kohde vain vaarinotetaan "puhtaasti subjektiivisesti". Viimein se saavuttaa itsetietoisuuden, jossa subjekti ja objekti eivät enää ole erillisiä. Ainoa todellisuus on Henki, jonka ajatus heijastuu siihen itseensä itsetietoisuudessa. "Tämä ykseys on siis absoluuttinen ja täydellinen totuus, Aate, joka ajattelee itseään."[4]

Näin voidaan nähdä Tainen "ajan henki" -ajattelun taustalla käsitys hegeliläisestä Hengestä tai Aatteesta, joka oli tietyssä historiallisessa kehitysvaiheessaan kohti täydellistä itsetietoisuutta. Vaikka tämä idealismi usein nykyisin torjutaan, ei se aina ole riittänyt torjumaan käsitystä mahdollisuudesta rekonstruoida jonkin historiallisen ajan hengen substanssi tai aikakauden olemus. Eli käsitys aikakauden luonteen, mentaliteetin tai kontekstin mahdollisuudesta selventää todellisuuden todellista olemusta on edelleen elinvoimainen.

Yleensä lähdetään siitä, että tarkasteluna olevan aikakauden "todellinen olemus" ei ole saanut sinänsä ilmiasua kenenkään aikalaisen "subjektiivisessa tietoisuudessa". Mutta historiatieteellisin metodein pystytään kuitenkin jälkikäteen rakentamaan menneisyydessä olemassa ollut tilanne metaforaksi empiirisistä fragmenteista käsin. Oman ajan hengen (mentaliteetin, luonteen, kontekstin) hahmottaminen on puolestaan koettu vaikeaksi, koska aika ei ole luonut siihen objektiivisuuden etäisyyttä. Edellisestä voi huomata itseironiaa ja ristiriitaisuuttakin tämän tutkimuksen sisällä: mistään ei voi sanoa mitään varmaa, mutta...

Perusongelma ei tässäkään tutkimuksessa ole niinkään se, "miten kuva voi kuvata kuvattavaansa" kuin se, "miten taideteos voi olla aikansa kuva". Ongelma ei ole se, mitä taideteos kuvaa, esittää, vaan se, miten se kuvattavansa kuvaa ja mikä tässä mahdollisessa tavassa olisi käsiteltävälle kohdeajalle jotenkin luonteenomaista. Vaikka kysymystä voidaan pitää empiiriselle tutkimukselle vieraana teoretisointina, on kysymys taidehistoriassa perustava. Käsitys taidehistoriasta tieteenä nimittäin lähti pitkälti olettamuksesta, että oli olemassa ajallinen menneisyys, joka voidaan taiteen kautta tuoda esiin todellisuuden metaforana, taiteen historiana. Tässä taiteen historiassa taiteen kehityksen uskottiin heijastavan ajan hengen kehitystä. Taidehistoria oli ikään kuin taiteen kautta luotu

---

[4] Lainaus teoksesta Russel 1967, 304.

näkökulma menneisyyteen, joka ymmärrettiin ulkoisena, tarkkailijasta riippumattomana todellisuutena.[5]

Suomessa taidehistorioitsija Tuula Karjalainen on osuvasti kiinnittänyt huomiota taidehistorian alalla tapahtuneeseen muutokseen varman tiedon tavoittelusta tulkintojen tulkinnanvaraisuuksiin.[6] Väitöskirjani käsikirjoituksen tarkastanut Helsingin yliopiston taidehistorian apulaisprofessori Jukka Ervamaa kiinnitti huomiota lausunnossaan siihen, että olen käsitellyt johdannon alaluvussa Fyysisen ja diskursiivisen iliön vertailu tutkimusongelmana läheisesti ikonografiaan ja -logiaan liittyviä kysymyksiä, näkemättä tätä yhteyttä. Tässä yhteydessä haluan todeta, että olen nähnyt yhteyden, mutta pidän sitä varsin ongelmallisena. Näkemykseni mukaan ei ole olemassa universaalia visuaalista kieltä, joka voitaisiin kääntää oikeaksi tulkinnaksi. Tämän vuoksi en ole tietoisesti lähtenyt tulkitsemaan kuvia niiden mahdollisesta visuaalisesta merkkijärjestelmästä käsin. Olen päätynyt toiseen ratkaisuun: diskurssianalyysin avulla olen hahmotellut kirkkotaiteen ympärille kontekstin, joka myös antaa viitteitä aikalaisten kirkkotaiteen tulkintatavoista. Mitään yhtenäistä merkkijärjestelmää en diskurssitasolta ole voinut löytää. Yksittäisten kirkkotaideteosten sisällön tulkinta jää avoimeksi, eikä minulla ole ollut tarvetta tieteen nimissä legitimoida yhdellekään teokselle oikeaa taidehistoriallista tulkintaa.

Näkemykseni lähestyy itse asiassa kantilaista käsitystä, jonka mukaan olioista sinänsä ei voi olla tietoa. Tässä mielessä mitään ei voi olla puhtaasti "empiirisesti" tai "objektiivisesti", eikä mitään voi tältä pohjalta koota "historialliseksi totuudeksi" tai edes kaikissa olosuhteissa päteväksi metaforaksi. Empiirinenkin on olemassa vain subjektiivisen kokemuksen kautta, joka puolestaan on suhteessa kokijan elämismaailmaan ja sen käytäntöihin. Mutta itse subjektiivinen kokemus ei ole *vain*, vaan se on *ainoastaan*. Subjektiivisen kokemuksen vastapuolena ei ole objektiivista, mutta subjektiivinen voi saada muotonsa vain ilmaisuina, joilla ikään kuin on objektiivinen muoto ja olemus, eli se, mikä voi olla subjektiivisen havainnon kohteena.

Kaikki mitä väitetään objektiiviseksi, on pohjimmiltaan subjektiivista. Tämä väite on luonnollisesti paitsi äärimmäistä subjektivismia myös äärimmäistä relativismia, jolla kuitenkin tarkoitan tässä nimenomaan suhteellisuutta enkä suhteettomuutta, anarkiaa tai kaaosta. Relativismi on sosiaalista suhteellisuutta, elämismaailman käytäntöä. Subjektiivinen on rakentunut sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, ja siten subjektiivinen on sosiaalista subjektiivisuutta, sosiaalisen praksiksen muodostama toimintamalli, paradigma, jota ei voi ylittää siitä itsestään käsin. Intersubjektiivisuus ei ole niinkään yhteisymmärrystä asioiden olemuksesta maailmassa, maailmakuva tai ideologia, vaan yhteistä käytäntöä enemmän tai vähemmän sopuisasti erilaisista näkemyksistä ja kokemuksista huolimatta. Yhteisymmärryksen sijaa on pikemminkin niin, että vahva diskurssi näyttää vaativan heti vastadiskursseja lausuttiin niitä julki tai ei.

Esitettyä ajatusrakennelmaa voidaan syyttää idealismista. Näen sen kuitenkin äärimmäisen realismin ilmentymänä. Tietoisuus on aina subjektiivista ja aina intersubjektiivista. Kukaan ei voi asettua tämän yläpuolelle objektiivisuuteen. Tämä näkemys vaatii itsessään käytännöllistä ja realistista suhdetta

---

5 Ks myös Suhonen 1978.

6 Karjalainen 1993, 170.

todellisuuteen, siihen todellisuuteen, joka jokaisella "ikään kuin on oman itsensä tajunnan kautta. Todellisuuden ei tarvitse olla mielikuvan kaltainen, koska ei ole muuta kuin tämä mielikuva todellisuudesta. Vain käytäntö voi osoittaa kuvan oikeuden, ja vain käytännön kautta voidaan kuvaa tarkistaa. Mutta käytäntökään ei voi osoittaa mielikuvaa itsessään oikeaksi tai vääräksi, koska kaikki on lopulta kiinni saadun palautteen tulkinnasta ja soveltamisesta siihen samaiseen käytäntöön.

Edellä esitetyn teoreettisen luonnostelun pohjalta uskallan väittää, että taide ei voi kuvastaa aikaansa, eikä sen pohjalta voida rekonstruoida aukottomasti palaa taiteen menneisyydestä saati taiteen yhteydestä muihin menneisyydessä havaittaviin ilmiöihin. Taide ei itsessään voi viestiä mitään aikansa mentaliteetista tai hengestä, koska ei aikaa eikä ajan mentaliteettia voi ottaa sellaisenaan haltuunsa. Niitä ei sellaisenaan ole koskaan ollut olemassakaan. Ja toisaalta taide ei voi itsessään viestiä mitään aikansa mentaliteetista tai hengestä, koska taidetta ei sellaisenaan ole koskaan ollut olemassakaan. Mitä tämä tarkoittaa? Onko tämänkin tutkimusraportin antama kuva mahdoton? Kumoaako teoreettinen luonnostelu koko tutkimuksen?

Vastauksena esitän: kyllä ja ei. Itse asiassa kysymykset taiteesta ja ajasta ovat varsin yksinkertaisia. Taidetta ei ole sellaisenaan olemassa ilman subjektiivista tietoisuutta, joka sen on tehnyt "olioksi sinänsä", eikä ilman tietoisuutta, joka tätä tulkitsee. Ja vielä: taidetta ei ole olemassa sellaisenaan ilman niitä subjektiivisia tietoisuuksia, jotka sitä tulkitsevat. Samoin aikaa ei ole ilman subjektiivista kokemusta. Kysymykset taiteesta ja ajasta ovat kysymyksiä näkökulmasta, jolla subjektiivisen kokemuksen välittämää tietoa maailmasta käsitellään. Tietoa ei itsessään ole muutoin kuin subjektiivisen kautta.

Menneisyydestä on säilynyt vain tulkinnan alaisia esineitä ja kirjallisia fragmentteja, joiden pohjalta muotoillaan jatkuvasti muuntuva sosiaalinen kuva ja intersubjektiivinen käytäntö historiakäsityksinä. Menneisyyttä ei voida ottaa haltuun edes hermeneuttisesti ymmärtäen. Siitä voidaan luoda käsityksiä, jotka eivät ole missään mielessä objektiivisia, vaikkakin useassa mielessä sosiaalisia, intersubjektiivisia. Taidehistorian antama kuva voi vastata sosiaalistettuja käsityksiä menneisyydestä, toisaalta se voi niitä ohjata.

Toisaalta myös käytetyt käsitteet ovat omiaan ohjaamaan taidehistorian kirjoitusta. "Ajan henki" ja "mentaliteetin historia" käsiteparit ovat helposti samaistettavissa. Lisäksi ne ikään kuin olioistetaan orgaanisiksi, jopa tiedostaviksi subjekteiksi, jotka toimivat olioina maailmassa tarkoituksenmukaisesti ja itsenäisesti. Pyrin välttämään näitä käsitteitä juuri tämän vuoksi. Yksilöiden välistä yhteyttä kuvaa sosiaalinen praksis eli intersubjektiivinen käytäntö, joka muodostuu yhteiskunnasta kaikkine sääntöineen, sosiaalisine rakenteineen ja instituutioineen sekä diskursseineen ja paradigmoineen, toiminta- ja tulkintamalleineen.

Alttaritaulu ei ole semioottinen tai strukturalistinen merkitysten kasauma tai kokoelma, kätkettyjen viestien ja tarkoitusten merkkijärjestelmä, joka odottaisi lukijaansa, salaisuuden avaajaa, henkisiltä kyvyiltään ylivertaista tai henkisesti korkeammalla olevaa asiantuntijaa. Kuvalle voidaan toki antaa ja löytää merkityksiä. Missä määrin nämä merkitykset voidaan palauttaa teokseen, sen aina subjektiivisesti havaittuun esineelliseen rakenteeseen, on vaikeampi kysymys. Mitään aineellisen objektin kuten esimerkiksi alttaritaulun objektiivista rakennetta ei voida sellaisenaan havaita puhtaana aistihavaintona.

Aineellinen objekti on tarkkailijan tajunnassa kuvina ja siihen liittyvinä käsityksinä, eikä koskaan puhtaasti pelkkänä esineenä tai sen pyytectömänä kokemuksena. Alttaritaulua tarkastellaan alttaritauluna, miten se sitten ymmärretäänkin. Siitä pyritään löytämään merkityksiä ja sille annetaan merkityksiä, joita sillä oletetaan olevan tai halutaan olevan. Alttaritaulun merkitys ei ole esineessä 'alttaritaulu', vaan niissä tiedoissa ja asenteissa, jolla esinettä lähestytään alttaritauluna.

Johdannossa esiteltiin lyhyesti, miten tämän tutkimuksen puitteissa ensiksi lähestyttiin ilmiötä 'alttaritaulu'. Ensimmäiseksi oli tärkeää havaita käsite ja mihin todellisuuden ilmiöön sillä oli viitattu. Tämän jälkeen käsite määriteltiin uudelleen tutkimuksen tarpeeseen. Sitten käsitteen avulla lähestyttiin uudelleen tutkimuskohdetta, joka alkoi saada uutta esitiedosta poikkeavaa muotoa, struktuuria. Käsite toimi välineenä tutkimusongelman hahmottamisessa. Tämän jälkeen hahmotettuihin ongelmiin alettiin etsiä selityksiä ja vastauksia instituutioiden, jotka nekin ensin käsitteellisesti muodostettiin, tuottaman tärkeäksi tulkitun kirjallisen aineiston varassa. Tämäkin tutkimus perustuu hyvin moniin hypoteettisiin oletuksiin ja teorioihin menneisyyden luonteesta ja mahdollisuuksista sen ymmärtämiseen.

Sijoittamalla alttaritaulu aikalaiskontekstiin - sikäli kuin tämä konteksti voitiin hallussa olevan aikaisemman tutkimuksen ja muun aineiston kautta hahmottaa ja mahdollisesti jopa osittain perustella - haluttiin myös osoittaa itsessään pätevien tulkintojen mahdottomuus ja kaikkien tulkintojen suhteellisuus. Mutta samalla haluttiin osoittaa se käytäntö, joka muodostaa tulkintoja niiden pätevyydestä tai pätemättömyydestä huolimatta. Elämme mielikuvissa ja mielikuvista, kertomuksista ja kertomuksissa, eikä ole yhdentekevää, millaisiksi me nämä mielikuvat ja kertomukset muodostamme.

Vaikka toivonkin, että muokkaamani kertomus alttaritaulutraditiosta tässä tietyssä menneisyyteen sijoitettavassa ajanjaksossa olisi mahdollisimman pätevä, en voi väittää, että se olisi totuus. Kertomukseni on tämän ajan kertomus. Kohdeaikana alttaritauluun näyttää tämän tutkimuksen perusteella liitetyn muita kertomuksia, joiden avulla ilmiötä pyrittiin ymmärtämään, käsittelemään ja muokkaamaan.

Edellä ensimmäisessä ja toisessa pääluvussa esiteltyjen kuvataideinstituution ja kirkkoinstituution piirissä alttaritaulusta esitettyjen näkemysten perusteella olen eristänyt muutaman diskurssin ja niiden vastadiskurssin, joiden avulla pyrin asiaa tarkastelemaan ja havainnollistamaan. Valitut diskurssit kysymyksen muotoon puettuina ovat seuraavat:

1) Kumpi alttarille tuli hankkia: taulu vai krusifiksi?
2) Tuliko alttaritaulun aiheen perustua Raamattuun vai riittikö uskonnollinen aihe?
3) Tuliko alttaritaulun olla alkuperäinen vai riittikö kopio?

Yksittäisissä alttaritauluissa olisi luonnollisesti löydettävissä aineksia huomattavasti yksityiskohtaisempaan analyysiin.

Ennen diskurssien käsittelyä tarkastellaan seurakuntatason mahdollisia näkemyksiä kirkkotaiteesta populaarin estetiikan muodostamalta teoreettiselta pohjalta. Tässä tutkimuksessa seurakuntataso rajattiin näkökulmaa valittaessa pois. Osittain päätös johtui aineiston hankaluudesta, joka näytti muodostavan

ylitsepääsemättömän esteen tutkimuksen kohtuulliselle etenemiselle.[7] Seurakuntataso hahmottuu kuitenkin tämänkin tutkimuksen kautta kirkkotaiteen vanhaa traditiota tukevaksi vaikuttajaksi. Miksi näin mahdollisesti oli, vastausta hahmotellaan seuraavassa alaluvussa.

Seurakuntatason reseptio

Ranskalaisen sosiologi Pierre Bourdieun hahmotteleman populaarin estetiikan pohjalta on ollut tarkoitus saada teoreettista tukea oletukselle ns tavallisen ihmisen eli taiteen ilmiöihin suuremmin perehtymättömän henkilön suhtautumisesta taiteeseen. Historiallisesta aineistosta empiiristä tukea teorialle on vaikea muodostaa, mutta muutama anekdoottinen esimerkki voidaan tästäkin aineistosta esittää.

Populaarissa estetiikassa taide ja elämä muodostavat seuraussuhteen, jossa taideteoksella täytyy sen mukaan olla tietty funktio eli tehtävä. Taideteos vetoaa moraaliin ja miellyttävyyden normeihin sitä arvotettaessa, taideteokselta vaaditaan samaa etiikkaa, joka normaalielämässä vallitsee. Populaari estetiikka alistaa taiteen todellisuudelle eikä päinvastoin. Tältä pohjalta voidaan olettaa, että tavallinen seurakuntalainen kiinnittäisi huomiota taideteoksen aiheeseen, mitä kuva esittää, ja hän haluaisi tarkoituksellisen naiivisti uskoa ja eläytyä siihen, mitä taideteoksessa kuvataan. Populaari maku hyväksyisi myös muotokokeilut ja itsetarkoitukselliset taiteelliset keinot, mikäli ne eivät häiritse teoksen substanssin välittymistä. Katsoja haluaa osallistua, samaistua ja eläytyä kuvan kertomukselliseen todellisuuteen.[8]

Näin ymmärrettynä kirkollinen kuvataide, joka oli maailmansotien välisenä aikana figuratiivista ja kertovaa tai toisaalta ymmärrettävää ja ajan maun mukaiseen koristeellisuuteen pitäytyvää, ei useinkaan muodostunut ristiriitaiseksi seurakuntalaisten näkemysten kanssa. Vasta viisikymmentäluvun lopulta lähtien kansainvälisen modernismin läpimurron jälkeen kirkkotaiteen ongelmaksi näyttää muodostuneen pääsääntöisesti ristiriita seurakunnan taidenäkemyksen ja omalakisen taidemuodon välillä. Kuusikymmentäluvun kirkkotaideskismat voidaan nähdä tästä esimerkkinä.[9]

Populaari estetiikka antaa tietynlaisen luontevalta tuntuvan käsityksen keskiverto- eli riviseurakuntalaisen mahdollisesta taideteoksen reseptiosta. On kuitenkin kyseenalaista, voidaanko jonkin teorian valossa hahmottaa mitään todellisuudessa tosiasiallisesti tapahtunutta. Voidaan kysyä, kuinka muuttumaton kohde tavallinen taidekentällä toimija on, tai onko häntä ollut olemassakaan muutoin kuin käsitetasolla. Kuinka aika- ja kulttuurisidonnainen lopultakin on populaarin estetiikan antama kuva tavallisen ihmisen suhtautumisesta taiteeseen? Populaarin estetiikan ottaminen sellaisenaan ja lopullisena totuutena voi

---

7 Seurakuntatasolla käytyä keskustelua alttaritaulun hankinnan yhteydessä on mahdollista jossakin määrin selvittää seurakuntien arkistoissa olevien asiakirjojen avulla. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ollut mahdollista selvittää yli sadan alttaritaulun hankintaan liittyvää aineistoa. Tekemieni satunnaisten arkistotutkimusten valossa tätä kautta käsiin saatu aineisto jää usein ohueksi ja sen hankkiminen työmäärään nähden on kohtuutonta.

8 Bourdieu 1984, 4-5, 32-33; Bourdieu 1985, 35, 149; Karttunen 1992, 133.

9 Ks esim. Löija & Steensma 1994.

johtaa ainakin kahdenlaiseen asennoitumiseen, joista kumpikaan ei kunnioita yksilön mahdollisuuksia toimia itsenäisesti elämismaailmassa.

Ensinnäkin teoria populaarista estetiikasta voidaan ottaa pessimistisenä arviona todellisesta kansan tahdosta, jota demokratian, tasa-arvon, oikeudenmukaisuuden ym aatteiden valossa saatettaisiin vaatia todellisen taiteen standarditasoksi. Toiseksi se voisi vahvistaa käsitystä, että taiteen todellinen olemus on vain harvojen etuoikeutettujen saavutettavissa. Taide olisi valittujen omaisuutta ja valta kuuluisi salaisuuden haltijoille. Tällainen mystiikka ja myyttien luominen ei ole aina kaukana taideinstituution tai kirkonkaan nykyisissäkään kuvataidetta koskevissa arvioinneissa.

Populaaria estetiikan teorian esittämää oletusta tukee sekä taiteilijoiden että Kristillisen Taideseuran piirissä taidetta harrastaneiden teologien edellisissä luvuissa esille tulleet valittelut kansan ymmärtämättömyydestä taidetta kohtaan ja esitetyt näkemykset taiteen valistustoiminnan eli taidekasvatuksen tärkeydestä. Taide oli useimpien aikalaisvaikuttajien idealistisen taidenäkemyksen ja käytännössä omaksutun tunnestautumisteoriankin mukaan massoilta suljettu alue.

Seuraavaksi tarkastellaan edellä muodostettujen diskurssiparien kautta muutospaineiden vaikutusta alttaritaulutraditioon muutamin esimerkein havainnollistettuna. Tarkoituksena on osoittaa, että teologinen ja taideteoreettinen keskustelu ei välittömästi tai suoranaisesti muuttanut traditiota ratkaisevasti, vaikka joissakin yksittäisissä tapauksissa sen vaikutus onkin ilmeinen.

Alttaritaulu vai krusifiksi

Tuntuu varsin luontevalta, että alttaritaulu, krusifiksi tai muulla tekniikalla toteutettu figuratiivinen taideteos kirkon alttarilla olisi toiminut populaarin estetiikan mukaan riittävänä samaistumiskohteena seurakuntalaisten taidekokemukselle. Tästä huolimatta, kuten Eino Sormunen valitti, saatettiin seurakunnissa pitää alttaritaulua ainoana oikeana alttarin koristuksena:

> Suomen kansa on vanhastaan rakastanut kuvaavia taiteita eikä kirkko vieläkään kansan mielestä ole temppeli ennen kuin siinä on alttaritaulu.[10]

Tästä seuraavaksi muutama esimerkki. Vuonna 1928 Ylöjärven kirkkoherra H. Alanko otti yhteyttä Kristillisen Taideseuran puheenjohtajaan Hilja Krohniin (Haahteen) rukoushuoneen alttaritaulun hankintakysymyksessä. Lähtökohtana oli saada alttarille vaikka huonotasoinenkin taulumaalaus:

> Tuo [rukoushuoneen] tienoo on harvaan asuttua ja asukkaat enimmäkseen pieneläjiä, joten ei ole suuria varoja. Emme näin ollen uskalla kääntyä varsinaisten taiteilijain puoleen, mutta jos olisi joku maalaustaitoinen, joka sitä tekee sivutyönään tai muuten ei varsinaisena ammattinaan, niin ehkä tulisi halvemmaksi.[11]

---

[10] Olen iloinen, että tämä näyttely on todellisuus. US 15.9.1928. [Sormusen haastattelu.]

[11] Ylöjärven kirkkoherra H. Alanko Hilja Krohnille 26.1.1926. KA, KrTs, Saapuneet kirjeet.

Kristillisestä Taideseurasta ehdotettiin alttaritaulun sijaan hankittavaksi kuvakudosta. Alustavasti sen toteuttamisesta tiedusteltiin rouva Eva Anttilalta. Kirkkoherra olikin ehdottanut tätä seurakuntalaisille, jotka eivät kuitenkaan olleet asialle lämmenneet. Kuvakudos tekniikkana oli heille vieras. Kirkkoherra ei halunnut painostaa seurakuntalaisia:

> Se on heille suuri uhraus ja jos se ei miellytä, niin olisi kovin ikävä. Taulu, vaikka ei taidearvoltaan suuri, on semmoinen, jota kaikki ymmärtävät. Siksi olisi tässä mielestäni asetuttava heidän kannalleen, joskin se tuntuisi alaspäin astumiselta.[12]

Aloite alttaritaulun hankkimisesta rukoushuoneeseen oli tullut paikallisen ompeluseuran taholta, joka halusi kustantaa sen omin varoin, joten kirkkoherran asettuminen seurakuntalaisten taakse oli ymmärrettävää. Alttaritaulun aiheeksi haluttiin jokin muu aihe kuin ristiinnaulitsemista esittävä, joka oli jo seurakunnan pääkirkossa. Kristillisen Taideseuran tahollakin asia ymmärrettiin ja hankkeessa käännyttiin taiteilijatar Anna Sahlstenin puoleen tiedustellen, oliko tämä halukas jäljentämään rukoushuoneeseen sopiva-aiheisen taideteoksen.[13]

Samana vuonna Lapuan Tiistenjoelta käännyttiin Kristillisen Taideseuran puoleen, koska sitä haluttiin selvittämään syntynyttä erimielisyyttä paikallisen rukoushuoneyhdistyksen johtokunnan ja rukoushuoneelle alttarimaalauksen hankkimiseksi varoja keränneen ompeluseuran välillä. Rukoushuoneyhdistyksen johto halusi kuori-ikkunaan suunnitellun lasimaalauksen, kun taas ompeluseuralaiset halusivat sen tilalle perinteisen alttaritaulun. Taideseuran haluttiin lähettävän paikkakunnalle asiantuntijan, joka olisi pitänyt esitelmän "kummankin taiteen laadusta ja sopivuudesta meidän kirkkoomme". Rukoushuoneyhdistyksen tavoite tuli selväksi:

> Mistään [lasimaalauksen] tilauksesta ei tässä siis olisi vielä kysymys, vaan yleisen mielipiteen saamisesta paikkakunnalla kannattamaan lasimaalausta."[14]

Näissä esimerkkitapauksissa ei siis missään vaiheessa ollut kysymys alttaritaulun aiheen tuottamasta ongelmasta, vaan nimenomaan taideteoksen muodollisen tekniikan aiheuttamasta ristiriidasta seurakuntalaisten välillä. Tiistenjoen tapauksessa kyse lienee ollut pitkälti taloudellinen, sillä lasimaalauksen uskottiin maksavan huomattavasti enemmän kuin taulumaalauksen. Tiisteenjoella sopuun pääseminen kesti pitkään. Vielä 1933 painotettiin käytännöllisiä seikkoja, jotka oli asetettava kirkon koristelun edelle. Kirkon katon korjaaminen nähtiin tärkeämmäksi kuin "irtaimiston lisääminen".[15]

Yksi ja varsin olennainen syy kirkon valmistumisen ja alttarimaalausten hankintojen venymiseen oli se, etteivät kirkon koristamiseksi katsotut hankkeet yleensä kuuluneet varsinaisiin rakennushankkeisiin. Tehtaiden sponsoroimat

---

[12] Ylöjärven kirkkoherra H. Alanko Kristilliselle Taideseuralle 16.2.1928. KA, KrTs, Saapuneet kirjeet.

[13] Kristillisen Taideseuran Kuvaamataiteiden johtokunnan puolesta A. Bruun kirkkoherra H. Alangolle 20.2.1928. Kirjekonsepti. KA, KrTs, Saapuneet kirjeet. Ylöjärven Pengonpohjan rukoushuone saikin Anna Sahlsténin maalaaman öljyvärimaalauksen, jonka aiheena oli Tulkaa minun tyköni. KA, KrTs, Saapuneet kirjeet; JYTH, Alttaritaulutiedosto.

[14] Maanviljelijä Esa Lilja Kristilliselle Taideseuralle 3.5.1928. KA, KrTs, Saapuneet kirjeet.

[15] Nimimerkki Tiisteenjokelainen. Tiisteenjoen kirkon katto vuotaa. Vaasa 18.3.1933.

kirkot olivat tässä erityisasemassa. Yleensä niihin hankittiinkin runsas taiteellinen koristus. Se, että määräysvalta on ollut tavallaan seurakunnan teologisen johdon ulkopuolella, on vaikuttanut, että alttaritaulujen aiheet ovat poikenneet perinteisistä.[16]

Kristillisen Taideseuran piirissä usein esitettiin toivomuksena, että kirkkosalien koristaminen tapahtuisi seurakuntalaisten vapaaehtoistyönä. Erityisesti J.H. Tunkelo korosti seurakuntalaisten uhrimieltä ja aktiivisuutta kirkkojen kaunistamisessa.[17] Tällä haluttiin ilmeisestikin kansankirkollisen näkemyksen mukaisesti motivoida seurakuntalaiset tuntemaan kotikirkkonsa ja seurakuntansa läheiseksi. Osoittamalla harrastusta seurakuntatyössä seurakuntalaiset saattoivat osoittaa myös kuuluvansa kansankirkon ydinjoukkoon. Oletusta tukee myös se, että vanhoihin kirkkoihin hankittiin jopa huomattavasti enemmän alttaritauluja kuin uusiin kirkkoihin. Nämä hankinnat liittyivät usein kirkon kunnostamiseen, mikä sekin oli osoitus kirkkorakennusta kohtaan tunnetusta huolenpidosta.

Taideinstituution puolella tätä kirkon piirissä korostettua seurakuntalaisten omatoimisuutta asiassa ei aina ymmärretty. Sen katsottiin olevan suora osoitus kirkon vähäisestä arvostuksesta kuvataiteita kohtaan. Esimerkiksi taidekriitikko Edvard Richter katsoi, että alttaritaulujen hankkiminen oli näin ymmärretty vain tilapäiseksi hankkeeksi, jonka toteuttaminen oli usein jäänyt seurakuntalaisten harteille.[18]

Taloudellisia realiteetteja tuntevan ja perinteisiin tapoihin tukeutuvan maalaisväestön traditiosidonnaisuuteen yritettiin vaikuttaa sekä Kristillisen Taideseuran valistustoiminnan että kansallisen taiteen puolesta puhuvien taidekriitikoiden toimesta. Molempien näkemysten mukaan perinteisestä alttaritaulusta voitiin kirkoissa luopua. Pienissä maalaisseurakuntien kirkoissa parhaaksi ratkaisuksi nähtiin yksinkertainen krusifiksi. Myös johtavien arkkitehtien taholla näkemys sai jo varhain kannatusta.

Esimerkkinä toteutetusta kirkon taiteellisesta koristamisesta, jossa myötäiltiin kirkon ja myös taideinstituution piirissä vallinnutta alttaritauluja vastustavaa linjaa on, Teuvan kirkossa korjaustöiden päätteeksi toteutettu taitteellinen koristaminen 1920-luvun lopulla Arttu Brummer-Korvenkontion toimiessa taiteellisena johtajana. Työ valmistui 1929.[19] Taiteellinen koristelu keskittyi kuoriin, jota korotettiin muuta kirkkotilaa korkeammalle. Alttarin pyhyyden korostamiseksi sakastiin vievät ovet suljettiin ja kuori aidattiin.

> Vanha alttaritaulu, joka taiteellisesti oli aivan merkityksetön, tai oikeammin avuttomuudellaan häiritsevä, korvattiin uskontomme keskeisemmällä aiheella Kristusta ristinpuulla esittävällä veistoksella.[20]

---

16 Ks esim. E. Richter. Mäntän seurakunnan kirkko. G.A. Serlachius Oy:n kaunis lahjoitus. HeSa 16.9.1928; Nimimerkki S. [Sigrid Schauman]. Samarbetet arkitekt - konstnär. SvPr 17.9.1936.

17 Ks esim. Tunkelo 1928a; Tunkelo 1928b; myös Gummerus 1913; Sormunen 1924b.

18 E. Richter. Maaseutukirkkojemme alttaritaulut. HeSa 23.6.1934.

19 Brummer-Korvenkontio 1929, 58.

20 Brummer-Korvenkontio 1929, 59. Alttarilla oli ollut Selinda Danielssonin (1862-1913) maalaama taulu Jeesus seisoo ovella ja kolkuttaa vuodelta 1908. JYTH, Alttaritaulutiedosto.

Yksi johtava aikakauden diskurssi olikin suunnattu alttaritaulutraditiota vastaan, mutta sen rinnalla oli myös vastustava kanta paitsi seurakuntatasolla myös instituutioiden ylätasolla. 1930-luvun alun konservatiivissa tunnelmissa arkkipiispa Lauri Ingman ja Viipurin piispa Erkki Kaila esittivät perinteistä alttaritaulua puoltavat näkemyksensä. Taidekriitikoista Helsingin Sanomien taidearvostelija maisteri Edvard Richter esitteli uusia alttaritauluja taidearvosteluissa säännöllisesti. Hänen kantansa ei kuitenkaan tukenut perinteistä alttaritaulua sellaisenaan. Hän edellytti taiteellista vapautta paitsi taiteellisissa keinoissa myös alttaritaulujen aiheissa. Tässä hän liittyi Suomen taiteen yleisesityksissä esitettyyn kantaan, jonka mukaan taiteellinen vapaus tarkoitti irrottautumista traditiion mukaisista ja sovinnaisista alttaritaulujen aiheista.

Verrattaessa diskurssien vaikutusta käytännön tilanteeseen alttaritaulujen hankinnoissa voidaan todeta, että alttaritauluja vastustava kanta ei vielä saavuttanut täydellistä voittoa tutkimuksen kohdeaikana. Uusien kirkkojen alttaritaulujen hankinnoissa on kuitenkin jo selvästi nähtävissä kehityksen suunta. Vaikka 1930-luvulla valmistui enemmän kirkkoja kuin edellisellä vuosikymmenellä, hankittiin niihin alttaritaulu yhä harvemmin. Puolet tuolloin rakennetuista kirkoista oli ilman alttaritaulua. Kehitys korostui erityisesti pääkaupunkiseudun ja myös muiden kaupunkien kirkoissa, joihin ei yleensä enää hankittu alttaritaulua. Kuitenkin vanhoihin kirkkoihin tehtiin edelleen paljon perinteisiä alttaritauluja. Kokonaisuudessaan aikakaudella valmistuneiden alttaritaulujen määrä kohoaa lähelle 1800-luvun huippuvuosia.

Näkemys "kirkko ei ole temppeli ilman alttaritaulua" vei erävoiton tämän tutkimuksen tarkasteluaikavälillä, vaikka alttaritaulun tilalla uusissa kirkoissa nähtiin yhä useammin krusifiksi tai pelkkä risti. Krusifiksien suosion yleistymistä saattoi hidastaa se, ettei niitä ollut aina saatavilla kotimaasta.[21] Osoitus 1930-luvun alun konservatiivisuudesta oli sekin, että pitkään alttaritaulua vailla ollut Helsingin Johanneksen kirkko sai alttaritaulun 1932 ja edesmenneen Armas Lindgrenin hyvinä, mutta kalliina pidetyt suunnitelmat hylättiin. Lindgrenin suunnitelmiin kuului sijoittaa alttarille krusifiksi ja alttarikaappi.[22]

Uskonnollinen vai raamatullinen aihe

Kansankirkollisen toiminnan vaikutuksena voidaan nähdä suomalais-kansallisten tyyppien tuleminen alttaritauluihin. Kyse ei kuitenkaan ole uudesta keksinnöstä, vaan jo varhain käytetystä tehokeinosta tehdä uskonnollinen sanoma aikalaisille läheiseksi. Jeesuksen toista tulemista kuvaavat alttaritaulut ovat kuitenkin varsin selvästi kansankirkollisesti herättäviä, tyyliin "Jeesus tulee, oletko valmis". Erityisesti piispa Gummeruksen kotiseurakuntaan Pihtiputaalle Martta Helmisen maalaama alttaritaulu (1925) voidaan nähdä erityisen kansankirkolliseksi, koska siinä on kuvattu ydinseurakuntaan kuuluvaa kansaa ja uskolle selkänsä kääntäneitä kadotettuja.

---

[21] Asia oli usein esillä Kristillisen Taideseuran kuvataidejaostossa. Sormunen itse suositteli esimerkiksi jyväskyläläistä eläinlääkäri Elis W. Reinilää (1896-1947) veistämään krusifikseja. Priha 1994, 12; ks myös Vähäkangas 1994b, 32.

[22] Johanneksen kirkon kuoriosa kaipaa täydennystä. HeSa 27.9.1930.

Myös muutamat kirkollisesta traditiosta irrottautuneet Alvar Cawénin maalaukset voidaan nähdä tässä mielessä kansankirkollisen seurakuntakäsityksen mukaisiksi, vaikka taiteilijalla lienee ollut suurempi paine esiintyä sovittelevaan suuntaan nimenomaan edustamaansa instituutioon nähden. Alttaritaulun aiheen tuli olla uusi ja epäsovinnainen perin vastenmieliseksi koettuun alttaritaulumaalauksen traditioon nähden. Cawénin alttaritaulut voidaan nähdä eräänlaiseksi synteesiksi kahden voimakkaan diskurssin paineessa. Teknistä kirkkotaiteen uudistajaa Cawénista ei kuitenkaan tullut, vaikka häneen oli asetettukin toiveita monumentaalimaalauksen uudistajana.[23]

Esimerkkinä taideinstituution näkemyksen mukaisesta hyvästä alttaritaulusta voidaan pitää Inarin kirkon alttaritaulua, jonka hankkimiseksi valtio järjesti taidekilpailun. Palkintolautakuntaan kuului Suomen Taiteilijaseuran nimeämänä edustajana T.K. Sallinen. Valtion kuvaamataidelautakunta oli palkintolautakunnassa edustettuna kokonaisuudessaan lukuun ottamatta yhtä jäsentä, jonka tilalla oli taidearvostelija Sigrid Schauman. Kilpailuun osallistuneiden lähes sadan luonnoksen perusteella ensimmäisen palkinnon saajaksi valittiin Väinö Saikko, joka sai tehtäväksi alttaritaulun maalaamisen. Kilpailun palkintolautakunta hyväksyi myös valmiin työn.[24] Saamelaisperheelle näynomaisesti ilmestyvää Kristus -aihetta ei voida pitää perinteisenä raamatullisena aiheena, vaikka se onkin Kristuskeskeinen.

Yhtenä osoituksena kansankirkollisen teologisen kehityksen vaikutuksena voidaan pitää uuden Luther-tutkimuksen korostamaa "ristin jumaluusoppia", jonka keskuksena nähtiin erityisesti Kristuksen kärsimys ja ylösnousemus.[25] Tämän voidaan katsoa esimerkiksi vaikuttaneen niiden maalausten aiheisiin, jossa ylösnoussut Kristus ilmestyy aikalaisihmisille. Myös ristiinnaulittujen selvä suosion kasvu 1930-luvulla voidaan tulkita johtuneen osittain tästä teologisesta painotuksesta. Oletusta tukee myös Getsemane-aiheen suosion samanaikainen lasku.

Kansallisen taiteen ihanteeksi ehkä marraskuulaisen ekspressionismin vaikutuksesta omaksuttu näkemys suomalaiskansallisesta karuudesta ja kömpelyydestä myös taiteen alalla lienee sekin antanut sävynsä alttaritaulumaalaukseen ja yleensä kirkolliseen koristemaalaukseen. Rujoimmillaan tämän voidaan nähdä toteutuneen Onni Ojan Lehtimäen kirkkoon 1933 maalaamassa ristiinnaulittu-aiheisessa alttaritaulussa. Ikään kuin maalaus yrittäisi vastata Eino Sormusen vaatimukseen: "Miksi emme nykyaikana saa aikaan alttaritaulua, josta huokuisi samaa hartautta kuin naiivin kömpelöistä vanhojen mestareiden töistä?"[26]

Muutamista alttarimaalauksista ei voi olla huomaamatta pyrkimyksiä tietoiseen muodon kömpelyyteen ja yksinkertaisuuteen: tyypillistä on ääriviivojen korostus, väritysmäinen kuvapintojen täyttö ja plastisuuden puuttuminen tai sen veistoksellinen korostaminen. Nämä piirteet ovat toisaalta saattaneet tulla myös kansainvälisistä tyyli-ihanteista, esim. uusasiallisuudeksikin kutsutusta

---

[23] Okkonen 1945b, 327.

[24] Kilpailu Inarin kirkon alttaritaulusta ratkaistu. HeSa 12.5.1938.

[25] Ks esim. Sormunen 1938.

[26] Suunnitelmat historiallista kirkkotaidenäyttelyä varten ovat pääkohdin valmiit. US 22.10.1926. [Eino Sormusen haastattelu].

saksalaisesta taidesuunnasta, italialaisen taiteen metafyysissävytteisestä realismista tai ranskalaisesta Ingresin ihailusta.[27] Voidaankin ehkä puhua kansainvälisten muodollisten vaikutteiden soveltamisesta suomalais-kansalliseen taiteen käytäntöön.[28]

Alttaritauluksi alkuperäinen vai kopio

Aikalaistaidekriitikot vaativat taiteilijoilta persoonallissuutta. Taiteen tekeminen tuli jättää rehellisten taiteilijoiden vastuulle, joilla oli oikeus ja vapaus ainutlaatuiseen persoonalliseen näkemykseen. Taiteilija loi taidetta luomisen tarpeen tai ilmaisuntarpeen pohjalta. Vain sellainen taideteos oli huono, jossa taiteilija oli toteuttanut ulkopuolisia intressejä.[29] Nämä näkemykset puolsivat taiteilijan oikeutta vapaaseen aiheen valintaan, mutta edellyttivät myös taiteelta autenttisuutta.

Kopio ei voinut olla persoonallisen taiteilijan luomistyön tuote. Suomen taidetta käsitelleissä yleisteoksissa alttaritaulujen ja niiden tekijöiden hyvyys mitattiin sillä, oliko taiteilija perehtynyt työnsä suorittamiseen tarpeellisella hartaudella. Kirkon taholla kirkkotaidetta tehneeltä taiteilijalta saatettiin vaatia uskonnollista vakaumusta, mutta taideinstituution taholla katsottiin riittävän kyvyn eläytyä uskonnolliseen aiheeseen.

Kuitenkin kopioita alttaritauluksi tehtiin vielä runsaasti ja esikuvia käytettiin yleisesti.[30] Useimmat ristiinnaulitsemista ja muita ns perinteisiä aiheita kuvanneet alttaritaulut sijoittuvat luontevasti tradition jatkeeksi. Seurakunnissa kopio nähtiin edullisena vaihtoehtona taiteellisesti kunnianhimoisemmalle alttaritaululle. Usein kopion tekijäksi kelpasi taiteen harrastaja, mutta myös tunnetummat taiteilijat käyttivät esikuvia.[31]

Vuonna 1921 Vesilahdella kristillinen nuorisopiiri toimitti keräystä, jonka varoilla hankittiin kirkkoon Mikko Carlstedtin maalaama El Grecon "tunnetun ihanan Getsemane-taulun" kopio. Seurakuntalaiset olivat hankkeen takana:

---

27 Ks esim. Reitala 1990, 224.

28 Ks myös Hirvi 1987, Simpanen 1991, Simpanen 1993.

29 Ks esim. Uuno Eskola. Turkulaisten taiteilijain ryhmänäyttely Taidemuseossa. Uusi Aura 16.10.1923; Antero Rinne. Elämä ja taide. Eräitä taidefilosofisia mietteitä Wäinö Aaltosen taiteen johdosta. TS 23.10.1923; Nimimerkki M.P. Uusi taide ja yleisö. Kaleva 4.11.1923.

30 Esimerkiksi tunnistettava tai suoranainen esikuva löytyy seuraavien kirkkojen alttaritauluille: 1) Maalahti, Bergö (Schalin 1919), 2) *Säyneinen* (Häme 1920), 3) *Turku, Paattinen* (Ylinen 1920), 4) *Vesilahti* (Carlstedt 1921), 5) Kiikoinen (Frang 1924), 6) *Kitee* (Lagerstam 1924), 7) Savitaipale (Frang 1924), 8) *Kuusankoski, Voikkaa* (Malmivaara 1925), 9) Kajaani (Tuhkanen 1925), 10) Kiuruvesi (Annala 1925), 11) *Hankasalmi* (Bergman-Karola 1926), 12) *Ullava* (Laine 1928), 13) Rääkkylä (Härkönen 1929), 14) *Lestijärvi* (Eklund 1935), 15) Ruskeala (Vähämäki 1937), 16) *Rautio* (Håkansson 1938); 17) Kihniö (Paaer 1939), 18) Kuivaniemi (Halttu 1941), 19) Pertunmaa (Carlsson 1936), 20) *Pielavesi, Laukkala* (Bergman-Karola 1945). Näistä suoranaisina kopioina voidaan pitää kymmentä teosta (kursivoidut).

31 Esimerkiksi Teodor Schalin ja Berndt Lagerstam.

> Asianharrastajat Vesilahdella ovat ryhtyneet toteuttamaan monen seurakuntalaisen mielessä kauan ollutta ajatusta saada kirkon vanha, mutta taiteellisesti heikko alttaritaulu korvatuksi jollakin vaikuttavalla taideteoksella.[32]

Seurakuntalaiset saivat pian ihailla "yli maailman tunnettua mestaria Vesilahden kirkossa". Muutamaa vuotta myöhemmin Turussa Antero Rinne vaati tuomiokirkon alttaritaulun poistamista alttarilta ensi sijassa:

> Onhan selvää, ettei niin hallitsevalla paikalla kuin alttaritauluna tuomiokirkon tapaisessa historiallisessa aarrerakennuksessa voi olla yleisesti tunnetun italialaisen mestarin kopio. Minkä vaikutelman se tekee vierailevien ulkomaalaistenkin silmissä, voi ymmärtää.[33]

Tuomiokirkon alttaritaulu sai jäädä paikalleen, mutta myös Teuvan kirkon koristamistöiden yhteydessä haluttiin "taiteellisesti merkityksetön" ja "avuttomuudellaan häiritsevä" vanha Selinda Danielssonin (1862-1913) maalaama alttaritaulu poistaa alttarilta. Taulun aihe, Jeesus seisoo ovella ja kolkuttaa, tavataan Suomen kirkkotaiteessa ensimmäisen kerran Danielssonin maalaamassa Luhangan kirkon alttarimaalauksessa, joka on vuodelta 1906.

Epäilemättä aihe tunnettiin jo 1800-luvun puolella kuvajäljennöksinä. Myös Luhangan alttaritaulu on jäljennetty painokuvasta. Tästä huolimatta sitä pidettiin aikanaan arvokkaana ja harrastunnelmaisena teoksena. Sen lahjoitti seurakunnalle taiteilija itse ja emäntä Eva Sofia Jutila. Teuvan kirkon alttaritaulu oli Danielssonin toinen ja perustuu samaan esikuvaan. Maalauksen lahjoitti Teuvan kirkon alttaritauluksi kirkkoväärtti Antti Jussila vuonna 1908.[34] Se siis korvattiin vuonna 1929 kirkon korjaustöiden yhteydessä Eino Räsäsen veistämällä ja Göran Hongellin värittämällä puisella krusifiksilla.[35] Maalausten epäjohdonmukaisesta kohtalosta kertoo omaa kieltään se, että Luhangan kirkossa kopio on edelleen paikallaan alttarilla.

Vielä niinkin myöhään kuin 1938 Raution kirkkoon hankittiin kokkolalaisen taidemaalari Aina Håkanssonin maalaama kopio, jonka lahjoittivat kirkkoon seurakuntalaiset ja liikelaitokset Kalajoella ja Kokkolassa.[36] Kirkon korjaustöiden yhteydessä 1968 (arkkitehti Saara Juola) alttaritaulu siirrettiin kirkon itäsakaraan ja alttarille sijoitettiin Thomas Kiempen (1756-1808) maalaama ristiinnaulittua esittävä maalaus vuodelta 1808. Monet seurakuntalaiset kaipasivat kuitenkin alttariseinälle sodan aikaista Håkanssonin Hyvä Paimen -alttaritaulua ja kaksikymmentä vuotta myöhemmin se palautettiinkin paikoilleen alttarille.[37]

---

32 Kirkkojemme taide. Iltalehti 4.8.1921. Alttarilla oli tuntemattoman maalarin 1800-luvun alkupuolella maalaama Getsemane-aiheinen suurikokoinen (353x194) taulu. Nykyisin teos on jälleen alttarilla ja Carlstedtin maalaama El Greco -kopio on saanut väistyä sakastiin. JYTH, Alttaritaulutiedosto.

33 Antero Rinne. Turun tuomiokirkon alttaritaulu uusittava. Uusi Aura 15.12.1925.

34 JYTH, Alttaritaulutiedosto.

35 Brummer-Korvenkontio 1929, 66.

36 Maalaus on kopio Alfred U. Soordin maalauksesta. Ks luku Alttaritaulujen tekijät tässä tutkimuksessa.

37 Raution seurakuntaneuvoston kokous 7.3.1988, 43 §. Pöytäkirjaote, MV:hist.top.ark. Hankkeella oli myös vastustajansa. Esimerkiksi Museoviraston tutkija Heikki Hyvösen mukaan maalaukseen mahdollisesti liittyvät tunnesyyt eivät olleet riittävä peruste kopion sijoittamiseen alttaritauluksi. Sama.

Taideinstituution piirissä kopioiden vastustaminen alkoi olla johdonmukaista tarkasteluaikana. Niiden osuus alttaritaulujen kokonaismäärässä vähenikin 1930-luvulle tultaessa. Esimerkiksi Pohjois-Karjalan seurakuntia, joissa oli alttarilla kopio, kehotettiin hankkimaan tilalle oikea alttaritaulu.[38] Kristillisen Taideseuran varapuheenjohtajana toiminut J.H. Tunkelo korosti kirkkotaidetta koskevissa kirjoituksissaan "alttarin ihanuutta". Hän vaati esimerkiksi "elävää" eli kynttilän valoa alttarille, eikä alttarille tullut laittaa "koneellisen tuotannon välitöntä tuotetta".

> Alttarin esineillä tulee olla oma erikois-leimansa, jota muualla ei käytetä. [...] Vain sellainen, jonka luomisessa harrasmielisyys, tuotannollinen harkinta ja henkilökohtainen omatoimisuus ovat yhteisesti olleet myötävaikuttamassa, soveltuu alttarille.[39]

Myös Aleksi Lehtosen näkemykset korostivat taiteellisen luomistyön ainutlaatuisuutta, joka ei jättänyt sijaa kopioille. Lehtosen mukaan kaiken todellisen taiteen takana oli taiteellinen haltioituminen:

> Sellainen sisällinen innoitus tulee sieluun kuin salama, se tulee lahjana, niin että "se joka sen saa, hämmästyen ihmettelee valloittajaansa." Taiteilija ei nyt jäljittele luontoa tai ihmistä, vaan häntä pakottaa hänen saamansa kirkastava sisällinen näkemys, jonka hän taiteellisin keinoin siirtää muitten omistettavaksi, tartuttaa sen heihin.[40]

Kopio ei siis kelvannut alttaritauluksi luomisprosessin puutteen vuoksi. Se ei ollut autenttisen taiteellisen luomistyön tulos, eikä se sen vuoksi voinut - tunnestautumisteorian valossa - siirtää taiteilijan kirkastunutta näkemystä katsojan koettavaksi. Kopiota pidettiin myös sen vuoksi sisällöllisesti huonona taiteena, vaikka se teknisesti olisi ollutkin korkeatasoinen. Mikäli esikuvia käytettiin, pyrittiin ne usein häivyttämään viitteellisiksi.

Diskurssien vaikutus ilmiöön

Tutkimuksen hypoteettiseksi perustaksi määritellyn tieteenteoreettisen näkökulman valossa voidaan lopuksi todeta, että instituutioiden valta- ja vastadiskursseista löydetyt kirkkotaiteen määritelmien ja kirkkotaiteen tulevaan kehitykseen vaikuttamaan pyrkineiden näkemyksien, diskurssien, ei voida päätellä kausaalisesti vaikuttaneen itse kokonaisilmiön, alttaritaulutradition, kehitykseen. Yksittäisissä tapauksissa vaikutussuhde lienee vaihdellut huomattavasti. Tässä tutkimuksessa keskityttiin instituutioiden ylätasojen pyrkimysten hahmottamiseen, joten seurakuntatason tapauskohtaiset vaikutteet jätettiin tietoisesti hypoteettiselle tasolle. On selvää, että jokainen alttaritaulun hankintatapaus muodostaa oman historian mikrotason, jolla on siteensä laajempiin historiallisiin tapahtumakulkuihin.

Tämä tutkimus on osaltaan pyrkinyt osoittamaan, kuinka historiallisen ajan mentaaliseksi miellettyjä ilmiöitä voidaan lähestyä eristämällä instituutioi-

---

38 A.L. Hintikka. Pohjois-Karjalan kirkoissa. Karjalainen 20.10.1934.

39 J.H. Tunkelo. Kirkkojen paramenteistä. Laatokka 19.7.1928. Ks myös Tunkelo 1928a.

40 Lehtonen 1928b, 16.

den puitteissa tuotetuista diskursseista erilaisia näkemyksiä ja niiden taustalla vaikuttaneita pohjimmiltaan institutionaalisia intressejä. Taideteos ei ole tässä mielessä aikakauden merkitystiheytymä, jota voitaisiin purkaa tulkinnoiksi ajan kuvasta. Alttaritaulu ei ole aikansa kuva, vaan pikemminkin kuva, johon aika on jättänyt jälkiänsä. Näistä jäljistä ei voida rekonstruoida historiallista kontekstia teosten ympärille, eikä toisaalta selittää tyhjentävästi teoksen sisältöä muiden lähteiden varassa luodun kontekstin avulla. Alttaritaulukin on aina paitsi mielen ennakoiva asenne, myös todellinen aineellinen esine, jolle voidaan saada tulkintoja ja praksista kulloistenkin käytännöllisten tilanteiden mukaan.

Kirkkotaiteen tutkimukselle tällä perustavalla tutkimustuloksella soisi olevan merkitystä. Esimerkiksi yksittäisen alttaritaulun sisältöä tulkittaessa epämääräiset viittaukset yleisesti ajan, taidemaun tai teologian vaikutuksesta tulisi pystyä perustelemaan entistä täsmällisemmin. Alttaritaulun saamaan muotoon ovat vaikuttaneet useat eri tekijät. Tämän huomioon ottaminen tekee alttaritaulujen ja yleensä kirkkotaiteen tutkimuksesta entistä monisyisemmän ja kiinnostavamman ilmiön. Vaikka minkään diskurssin ei lopultakaan voitaisi osoittaa jäännöksettömästi vaikuttaneen tiettyyn kirkkotaiteen saamaan muotoon, tulee aikakausi ongelmineen lähemmäksi meitä. Tehdyt ratkaisut diskursseina ja toteutuneena kirkkotaiteena saavat inhimillistä syvyyttä ja mahdollisesti auttavat meitä ymmärtämään niitä ongelmia, joihin kirkkotaiteen saralla joudutaan toistuvasti etsimään ratkaisuja.

On kuitenkin muistettava, että menneisyydessä tehdyt ratkaisut eivät ole sellaisenaan ratkaisuja nykyisiin kirkkotaiteen kysymyksiin. Asioiden tietystä olotilasta ei voida päätellä, kuinka niiden tulisi olla.

Alttaritaulu on osa vanhaa ja vahvana säilynyttä kulttuuri- ja taidehistoriallista perintöä. Traditioita kunnioittava ilmapiiri on kaiken muuttuvankin keskellä säilyttänyt siitä merkittävän osan näihin päiviin. Toivon, että tämä tutkimus auttaa osaltaan ymmärtämään muutoksen luonnetta ja kunnioittamaan menneiden sukupolvien ratkaisuja.

ALTTARITAULUTRADITIO 1918-1945

Alttaritaulutraditio oli käytäntönä voimissaan tutkimuksen kohdeaikana 1918-1945. Siihen kohdistui kuitenkin sekä kirkon että taideinstituution taholla muutospaineita, vaikka molemmissa instituutioissa alttaritauluilla oli myös ymmärtäjänsä. Diskurssien kamppailussa voittava kanta ei ollut vielä varma. Muutospaineet kohdistuivat joko yleensä alttaritauluja vastaan tai rajoitetummin alttaritaulujen aiheita kohtaan. Alttaritaulujen taiteellinen laatu oli yksi kriteeri, jolla uudistuksia perusteltiin. Taiteellisen laadun vaatimus kohdistui myös suoranaisten taiteellisten esikuvien käyttöä vastaan. Vaikka kopioita vielä tehtiin, ei niiden yleensä katsottu enää kelpaavan alttarille.

Alttaritaulutradition hiipumisesta alkoi jo olla selviä merkkejä tarkasteluajanjakson loppua kohti mentäessä. Uusiin kirkkoihin alttarimaalaus hankittiin yhä harvemmin. Vanhojen kirkkojen korjaus- ja muutostöiden yhteydessä moni kirkko sai kuitenkin edelleen alttarilleen myös perinteisen alttaritaulun. Huomattavaa on, että suurin osa aikakauden uusista alttaritauluista hankittiin vanhoihin, ennen vuotta 1918 rakennettuihin kirkkoihin.

Perinteisiä alttaritauluja tehtiin etenkin maaseutuseurakuntien kirkkoihin. Myös tehtaiden ympärille muodostuneiden taajamien uusiin kirkkoihin hankittiin yleensä alttaritaulu. Aiheiltaan nämä kuitenkin muita useammin poikkesivat perinteisistä esityksistä. Kaupunkien uusiin kirkkoihin perinteinen alttaritaulu hankittiin muita harvemmin. Etenkin pääkaupunkiseudun uudet kirkot olivat julkisen kiinnostuksen kohteena, ja myös innovaatiot näyttävät toteutuneen niissä helpommin kuin muualla.

Alttaritaulujen tekijät olivat yleensä taideinstituutiossa paikkansa lunastaneita taidemaalareita, taidekoulutuksen saaneita keski-ikää lähestyviä miehiä. Heidän koko taiteellisessa tuotannossaan alttaritaulut edustavat kuitenkin kokonaisuuden kannalta pientä osaa. Julkisina taideteoksina ne yleensä ovat olleet meriittiä, vaikka kärjistetyimmillään niitä saatettiin pitää taiteen ulkopuolisten intressien vaikutuksen alla syntyneinä leipätöinä. Naisten osuus alttaritaulujen tekijöinä jäi alle kymmenen prosentin. Suunnilleen saman verran oli täysin ilman taidekoulutusta olevia maalareita, nuorista teini-ikäisistä harrastelijoista apteekkariin, opettajaan ja aina kirkkoherroihin saakka.

Taideinstituution sisällä eri taidealojen eriytyminen johti vähitellen arkkitehtuurin, taidemaalauksen, koristetaiteen, taidekäsityön ja taideteollisuuden etääntymiseen yhä kauemmas toisistaan. Tämä alkoi näkyä yhteistyön vähentymisenä taidealojen välillä. Esimerkiksi arkkitehtuurissa kokonaistaideteos tuli merkitsemään taidealojen yhteistyön sijaan ennen kaikkea sitä, että arkkitehti suunnitteli rakennuskokonaisuuden sisustusta myöten. Rakennustaiteessa funktionalismin tyylikehityksen myötä alettiin suunnitella myös kirkollisia rakennuksia, joiden nähtiin itsessään olevan riittäviä taideteoksia ilman irrallisiksi katsottuja kuvataiteellisia lisiä. Suurimmassa osassa uusista kirkoista oli kuitenkin edelleen tilaa myös taiteelle, vaikka perinteisen mallisia alttaritauluja hankittiin uusiin kirkkoihin yhä harvemmin. Mitään dramaattista muutosta ei käytännössä kuitenkaan ehtinyt tapahtua.

Kirkkotaide kohtasi taideinstituution ja kirkon näiden omimpien alueiden leikkauskohdassa, joka tutkimuksen kohdeajan alkupuolella oli poikkeuksellisen suuri. Pohja yhteisymmärrykselle oli idealistisessa historiankäsityksessä, joka antoi perustelun molempien instituutioiden autonomialle toisiinsa nähden. Lisäksi taide ja uskonto nähtiin hengenelämän liittolaisiksi rationalistista ja materialistista maailmankatsomusta vastaan. Taideinstituution heikkouden vuoksi kirkon ja taideinstituution kohtaaminen tapahtui aluksi pitkälti kirkon ehdoilla. Konkreettisia työtilaisuuksia tarjonnut kirkko organisoi yhdistyspohjaisen neuvontatyön osaksi kansankirkon seurakuntatyötä. Seurakuntiin kohdistunut neuvonta tuotti myös konkreettisia tuloksia, vaikka sen suora vaikutus näyttää jääneenkin kokonaisuuden kannalta vaatimattomaksi.

Suomen taidetta käsittelevissä julkaisuissa kirkkotaide ja erityisesti alttaritaulutaide tuotiin esille pääasiassa negatiivisessa valossa. Se oli mielenkiinnotonta ja vapaan taiteen kehityksen kannalta merkityksetöntä tai jopa haitallista. Tehdyssä analyysissä näkyy diskurssin kehitys ja sen vaikutus myös kirkollisen taiteen arviointeihin. Varhaisimmissa teoksissa kirkollinen taide muodostui vastakohdaksi kansalliselle taiteelle. Taide ennen 1800-luvulla tapahtunutta kansallisen tietoisuuden heräämistä oli ala-arvoista. Vähitellen kansallinen aikaistui ja yhä varhaisemmat esimerkit alkoivat kertoa kansallisesta omaperäisyydestä taiteenkin alalla. Tämän tutkimuksen kohdeajan alkupuolella kansallinen keskiaika näkyi varsin selvästi katolisen ajan kirkollisen taiteen arvostuksen nousuna. Varsinkin monumentaalista kirkkomaalausta suosittiin. Toisaalta 1800-luvun lopun ja 1900-luvun akateemista taidetta arvioitaessa perinteisesti kirkolliset aiheet tulkittiin taiteilijapersoonallisuuksien luomina uskonnollisina taideteoksina. Määräysvalta oli siirtynyt kirkolta itsenäisesti luovalle taiteilijanerolle. Kirkollinen taide ei ollut sinänsä huonoa, mikäli sen katsottiin tuoneen taiteen kehitykseen jotakin uutta. Asenne oli jo itsessään traditiota murtavaa.

Taidehistorioiden muokkaama ja ilmaisema näkemys kirkkotaiteesta näyttää vaikuttaneen yleiseen suhtautumiseen kirkkotaidetta ja varsinkin alttaritauluja kohtaan. Myös aikalaiskriitikot suhtautuivat varsin vähätellen muodoltaan ja aiheiltaan rajoitettuihin alttaritauluihin. Mikäli kirkollista taidetta kritiikeissä arvioitiin, huomio kiinnitettiin usein epäsovinnaisiin eli vanhasta kirkollisesta traditiosta irrottautuviin piirteisiin kuten aiheen poikkeamiseen "raamatullisesta" aihepiiristä. Taiteilijoille leimautuminen kirkkomaalariksi saattoi haitata urakehitystä. Käytännössä taiteilijoiden oli kuitenkin hankittava elantonsa. Kirkollisen leipäpuun hylkääminen ei ollut mielekästä aikana, jolloin

taidekauppa kävi hiljaisena. Ristiriita vapaan taiteen ideaalin ja käytännön välillä oli olemassa.

Itsenäistymisen jälkeen kirkko sopeutti traditioitaan ja toimintaansa uuden yhteiskunnan tarpeisiin. Tutkimuksen kohdeaikana kirkon merkitys ja asema yhteiskunnassa ei ollut kokonaisuudessaan uhattuna. Kirkolla katsottiin olevan yhteiskuntaa tukeva merkitys ulkoisia ja sisäisiä uhkia torjumaan asennoituneessa ja kansakunnan yhtenäisyyttä painottavassa yhteiskuntapolitiikassa. Kirkkotaiteella oli kirkon sisällä pieni merkityksensä kansankirkollisesti organisoidussa seurakuntatyössä. Sen tehtävänä oli toisaalta saattaa kirkosta vieraantunut sivistyneistö kirkon piiriin ja toisaalta tehdä kirkkotilasta viihtyisä ja mieliä kohottava paikka jumalanpalveluksen viettoon.

Figuratiivisen kirkkotaiteen oletettiin voivan toimia myös sanan havainnollistajana. Kirkkotaiteen päätehtäväksi hahmotettiin sopivan tunnelman luominen Jumalan kohtaamiseksi. Varsinaisesti tämän kuitenkin katsottiin tapahtuvan vain sanan ja sakramenttien välityksellä. Taide oli apuväline tai keino, ei itse sanaa. Kirkon sisällä taiteella ei ollut ehdotonta vapautta, mutta sillä oli varsin laajasti tunnustettu autonomiansa taiteellisiin keinoihin nähden. Mitään yhtenäistä kirkkotaiteellista linjaa tai ohjelmaa ei muodostunut, eikä kirkolla ollut esimerkiksi teoreettisesti perusteltua kuvan teologiaa. Nähdyt käytännön tarpeet ohjasivat toimintaa.

Kirkkotaidekeskustelun tärkeimmät vuodet ajoittuvat 1920-luvun lopulle. Tuolloin myös uusien kirkkojen rakentaminen oli voimakkainta. Myös pääkaupungin uudet kirkkohankkeet saivat tuolloin alkunsa. Aikakauden kirkkotaiteelle myönteisestä suhtautumisesta kertoo monien viranomaisten ja yhdistysten yhteistyönä organisoima ns ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely vuonna 1928. Ensimmäinen yleinen kirkkotaidenäyttely jäi kuitenkin myös viimeiseksi. Suunniteltu suurien kirkkotaidenäyttelyiden sarja ei saanut jatkoa.

Talouslama alkoi vuosikymmenen lopulla synkistää uudistuksille myönteistä ilmapiiriä. Esimerkiksi poliittiset suhdanteet kärjistyivät oikeistolaissuuntauksen vahvistuessa. Myös kirkkotaiteen alalla eri osapuolten näkemykset alkoivat etääntyä toisistaan. Esimerkiksi kirkon sisällä konservatismi ja kansankirkollinen reaalipolitiikka valtasi tilaa. Kulttuurin alalla kirkko suuntautui selvemmin yleiseen kulttuurikritiikkiin, jonka tarkoituksena oli kulttuurin etisoiminen. Pohjavireenä oli kansan eheyttäminen ja ihanteena kristillisen yhtenäiskulttuurin aika. Luther-tutkimus selkeytti opillista perustaa ja jyrkensi suhtautumista esimerkiksi mystiikkaan ja yleensä ihmisen mahdollisuuteen kohdata jumalallista. Tämä aiheutti ristiriitaa mystiseksi luomistapahtumaksi ymmärretyn taiteen tekemisen ja myös sen kokemisen suhteen.

Kirkon piirissä kirkkotaiteen alalla uudistusinto vaimeni 1930-luvun kuluessa. Taiteessa alettiin entisen liittolaisen sijaan nähdä yhä useammin kilpailija kirkon opille. Samanaikaisesti kuvataiteilijoiden pyrkimykset yhteiskunnallisen asemansa lujittamiseksi voimistuivat. Kasvavan taiteilijakunnan yhä laajemmin omaksuma taiteen vapauden vaatimus etäännytti taiteilijoita taiteen ulkopuolisiksi katsotuista intresseistä ja myös kirkollisista tilaajista. Taiteen vapaudesta tuli sosiaalistettu malli, joka yhdisti taiteilijoita ja rajasi vakavasti otettavien ammattitaiteilijoiden ryhmää. Taiteessa tuli näkyä taiteilijan oma persoonallisuus, eikä esimerkiksi määrätty aihe saanut sitoa taitelijan käsiä.

Itsenäistyneessä maassa varsin elitistisellä yhdistyspohjalla toiminut taideinstituutio etsi muotoaan ja asemaansa yhteiskunnassa. Taideinstituution valta-

asetelmat eivät olleet vielä selkeytyneet. Huomattavimmilla taidekriitikoillakaan ei ollut ehdotonta asiantuntija-asemaa, mutta he saivat kuitenkin näkemyksensä muita helpommin esille julkisuudessa. Mitään virallista taidepolitiikkaa ei maassa ollut. Taiteen alat jatkoivat eriytymistä ja organisoitumista sekä pyrkimyksiä tätä kautta taiteen yhteiskunnallisen aseman kaikinpuoliseen vahvistamiseen. Myös taiteilijaliittojen ja paikallisten taideyhdistysten ja -seurojen välistä yhteistyötä viriteltiin, vaikka pyrkimykset eivät johtaneetkaan vielä merkittävimpiin tuloksiin. Pohja toisen maailmansodan jälkeiselle kehitykselle oli kuitenkin luotu.

Kirkon piirissä kirkkotaiteen ja myös alttaritaulutradition muutosta vaati voimakkaimmin Kristillisessä Taideseurassa vaikuttanut Eino Sormunen. Hänen mukaansa alttaritaulujen taiteellinen taso oli heikko, eikä taiteilijataho ollut hänen mukaansa aina perillä kirkon tarpeista ja näkemyksistä. Oman tulkintani mukaan Sormunen päätyi suosittelemaan kirkon alttarille krusifiksia nimen omaan ohjatakseen alttaritaiteen näkemyksensä mukaisesti kirkon opetuksen pohjalle, ajan vaihteluissa säilyvään liturgiseen muotoonsa. Ihanteensa Sormunen löysi kansalliseksi katsomastaan keskiajasta.

Krusifiksi ei saanut kuitenkaan kirkon johdon varauksetonta hyväksyntää. Ilmeisesti sen katsottiin liittyvän liiaksi katolisen kirkon perinteisiin aikana, jolloin katolisen kirkon vallan vahvistumista Euroopassa seurattiin huolestuneina. Aiheiltaan sidottu alttaritaulu vastasi kirkon johdon mukaan paremmin luterilaista perinnettä ja oli myös perinteisten arvojen polkemiseen kyllästyneen talonpoikaisen kirkkokansan rakastama. Krusifiksia suositeltavampaa oli ristiinnaulittu alttaritaulun aiheena.

Kirkon sisällä johtavien teologien näkemykset kirkkotaiteesta menivät siis osin ristiin. Seurakuntalaisten näkemykset ja odotukset kirkkotaiteesta tulivat esimerkiksi harjoitetun neuvonnan kautta tutuiksi, mikä sekin oli omiaan karsimaan idealistisimpia uudistuspyrkimyksiä. Kirkon laajentaessa maallikoiden vaikutusvaltaa seurakuntatason päätöksenteossa yleistyivät kirkkoneuvostot 1930-luvun aikana. Näin seurakuntalaisten mielipiteet tulivat entistä johdonmukaisemmin esille. Perinteinen alttaritaulu oli edelleen seurakunnissa halutuin taide-esine alttarille. Sitä ei tahdottu korvata esimerkiksi krusifikseilla: taulumaalausta ymmärsivät kaikki.

Kirkkotaiteessa myös taloudelliset kysymykset vaikuttivat ratkaisuihin suuresti. Yleensä kirkolliset taide-esineet eivät kuuluneet rakennushankkeeseen, ja usein ne siirtyivätkin kirkon valmistumisen jälkeiseen hämärään tulevaisuuteen. Toisaalta seurakuntalaisten omaehtoisuutta kirkkonsa kunnossapidossa ja taiteellisessa somistamisessa korostettiin osana kansankirkollista seurakuntatyötä. Ompeluseuran tai muun seurakunnallisen toiminnan tuloksena hankittiin usein ainakin osa kirkkojen alttaritaulujen hankintakuluista. Myös yksityisten tekemät lahjoitukset olivat suosittuja. Rahavarojen niukkuuden vuoksi kuvataidekilpailuja alttaritauluja varten ei juuri pystytty järjestämään. Kelpasipa pienen seurakunnan tai kylän kirkkorakennuksen alttarille harrastajankin maalaama taulu, joka oli yleensä kopio tunnetusta esikuvasta.

Kuvataiteilijoiden ja kirkon välillä ei muodostunut yleensä avoimia konflikteja, vaikka pientä kärhämää asian tiimoilta olikin. Ristiriidat tulivat usein välillisesti esiin. Esimerkiksi Onni Okkonen kirjoitti Alvar Cawénin taiteesta seuraavasti:

> Voidaan kuitenkin kysyä, eivätkö Cawénin taiteellisesti merkittävimmät aikaansaannokset olleet hänen puhtaasti persoonallisilla aloillaan ja intiimeissä aiheissa. Suurissa sommitelmissa hän joutui ottamaan huomioon ulkopuolisia suhteita, ja kun hän ei tahtonut olla tavanomainen ja sovinnaisiin aiheisiin tyytyvä, joutui hän pakostakin eräänlaiseen yleistävään idealismiin.[1]

Okkonen jatkaa:

> Uskonto itsessään, rukouksena, lohdutuksena näyttää hänelle olleen mysteerio ja uskonnollisten aiheiden käsittely samalla tavoin tunnustuksellista kuin varhaisten aikojen maalareilla. Siitä johtuu hänen uskonnollisten taulujensa satuttava vaikutus, joskin niitä vastaan kylmä kristillisyys ehkä voi tehdä huomautuksiaan.[2]

Ristiriita taiteen vapauden ja kirkon tunnustuksellisen opin välillä ei siis muodostunut avoimeksi välien selvittelyksi. Vaikuttaa siltä, ettei kummallakaan taholla ollut valmiuksia syvällisempään keskusteluun asiasta. Taidekriitikoista ja -historioitsijoista Ludvig Wennervirta ja Onni Okkonen pitivät parempana vaihtoehtona kirkon alttarille muunlaisia taideteoksia kuin alttaritauluja. Ainoastaan Helsingin Sanomien taidekriitikko maisteri Edvard Richter asettui tukemaan yleisemmin alttaritauluja, joista hänen mukaansa parhaimmat irtautuivat epäsovinnaisuudessaan kirkollisesta traditiosta. Esimerkiksi Cawénin Mäntän kirkon alttaritaulu (1928) ei herättänyt suoranaista keskustelua laajemmalti päivälehtien taidekirjoittelussa, vaikka aineksia keskusteluun oli tarjolla. Richterin ylistäessä sovinnaisuudesta poikkeavaa suomalaiseen järvimaisemaan sijoitettua Madonna ja lapsi -aiheista alttaritaulua, tyytyi pastori Eino Sormunen toteamaan, ettei hyväkään taideteos ollut välttämättä hyvä alttaritaulu. Okkonen yhtyi varovasti Sormusen kantaan alttaritaulujen heikosta tasosta ja suositteli seurakuntiin hankittavaksi alttaritaulun sijaan lasimaalauksia tai krusifikseja.

Taidemaalareiden, jotka eivät halunneet tehdä kirkollisia tilaustöitä, oli lopultakin helppo jättää ne väliin ja pysytellä ns vapaan taiteen alueella. Satunnainen alttaritaulun maalaaminen ei leimannut taiteilijaa, mutta saattoi helpottaa senhetkistä taloudellista tilannetta. Tämä oli omiaan ehkäisemään ristiriitojen selvittelyä. Lopulta sota-ajan taidekaupan korkeasuhdanne mahdollisti taiteilijoiden paremman toimeentulon taidekaupan varassa. Samanaikaisesti kirkolliset tilaustyöt vähenivät. Kun esimerkiksi sanomalehti Keskisuomalaisen haastattelija Wäinö Kolkkala tiedusteli, milloin aikansa suosituimpiin kuuluneella kirkkotaiteilija Urho Lehtisellä oli aikaa syventyä vapaampaan taiteeseen, saattoi taiteilija helpottuneena todeta seuraavaa:

> Viime kesänä oli minulla tilaisuus maalailla kaikessa rauhassa omassa maakunnassa, koska kirkkotyötkään eivät [sota-] ajan vuoksi sillä kertaa häirinneet.[3]

Tämän tutkimuksen näkökulmasta vuosien 1918-1945 välinen kirkkotaideilmiö hahmottuu kahden autonomiseksi katsotun elämänalueen ja niiden pohjalta yhteiskunnallista muotoaan hahmottaneen instituution väliseksi yhteistyön alueeksi, jossa käytiin kirkkotaiteen alalla valtakamppailua ennen kaikkea

---

1 Okkonen 1958, 16.

2 Okkonen 1958, 19.

3 Nim. W.K-la. [Wäinö Kolkkala]. Kestävä taide nousee kotoiselta pohjalta. Tarinahetki Urho Lehtisen parissa. Keskisuomalainen 1.12.1940.

alttarin taideteoksen muodosta ja sen sisällön määräysvallasta. Taiteilijat edellyttivät taiteen vapauden nimissä oikeutta määritellä myös alttaritaulun sisältö eli aihe, eikä vain ns taiteellisia keinoja, tekniikka, tyyli, värit, jotka kirkon taholla katsottiin yleisesti kuuluvan taiteen vapauteen. Kirkon näkemyksen mukaan alttaritaulun aihe kuului puolestaan kirkon pääsääntöiseksi katsotun toimialan, teologian ja etiikan alueelle.

Pitkälti saksalaisen idealismin pohjalle rakentuva yhteiskunnan jako elämänalueisiin (tiede, taide ja etiikka =uskonto) ja niiden varaan muodostuneet instituutiot toimialueineen ovat osaltaan vaikuttaneet yhteiskuntaelämän yhä syvempään pirstaloitumiseen ja sektorijakoon. Eri instituutioiden on vaikea löytää yhteistä kieltä instituutioiden leikkausalueille muodostuneiden ilmiöiden käsittelyyn. Myös instituutioiden itsevarjelu sekä yhteiskunnallisen aseman lujittaminen ja varmistaminen ehkäisee radikaalia keskustelua instituutioiden historiallisista ja maailmankatsomuksellisista perusteista.

Olemassaolevat organisaatiot ja institutionaaliset käytännöt muodostavat miltei läpipääsemättömän praksiksen, joka on omiaan luomaan varsin idealistisista lähtökohdista pragmaattista realismia. Toisaalta vanhat ihanteet kuten "kristillisen yhtenäiskulttuurin aika" tai "taiteen kulta-kausi" vaikuttavat yhä kauemmaksi jääviltä utopioilta, myyteiltä, joihin ei yksilöiden oikeuksia ja tasaarvoa kunnioittamaan pyrkivässä yhteiskunnassa ole enää paluuta.

Kirkkotaiteen alalla taide-elämä ja kirkko kohtasivat tutkimuksen aikavälillä tietyin ehdoin. Historiallisen kehityksen myötä kohtauspinta-ala kuitenkin kapeni ja kirkkotaide ikään kuin putosi takaisin tyhjiöön instituutioiden rajamaille, kummankin instituution valtavirran kannalta vähämerkitykselliseksi ilmiöksi. Sodan jälkeen yksipuolisesta pitäytymisestä vanhoihin traditioihin tai vähän myöhemmin vähäeleisestä arkkitehtuurista näyttää lopultakin tulleen vuosikymmeniksi helppo ratkaisu kirkon kuvataidekysymysten edessä. Jatkotutkimuksen tehtävä onkin selvittää näitä asetelmia perusteellisemmin.

LYHENTEET

HYTH	Helsingin yliopisto, taidehistorian laitos
JYTH	Jyväskylän yliopisto, taidehistorian laitos
JäKA	Jämsän kirkonarkisto
KA	Kansallisarkisto
KaKA	Karttulan kirkonarkisto
KiKa	Kiuruveden kirkonarkisto
KrTs	Kristillisen Taideseuran arkisto
KHM	Kuopion kulttuurihistoriallinen museo
KTM	Kuopion taidemuseo
LeKA	Lestijärven kirkonarkisto
MV	Museovirasto
PoKA	Pohjaslahden kirkonarkisto
SKHS	Suomen kirkkohistorian seuran arkisto
TuKA	Tuusniemen kirkonarkisto

Sanomalehdistä käytetyt lyhenteet on annettu ko listassa.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET JA ASIAKIRJAT

Bildarchiv Foto Marburg, Marburg, Saksa
Marburg Index. Mikrofilmi

Helsingin yliopisto, taidehistorian laitos, Helsinki (HYTH)
Eliasson, K. 1978. Bruno Tuukkanen (1891-). Pro gradu -työ, taidehistoria. Mikrofilmi

Jyväskylän yliopisto, taidehistorian laitos, Jyväskylä (JYTH)
Alttaritaulutiedosto (ALT.DBF 2.2.1995)
Kirkollisen koristemaalauksen tiedosto (DEKO.DBF 12.11.1994)
Paikkakunnittain järjestetty arkisto
Valkokuvakokoelma

Hirvi, M.L. 1978. Urho Lehtinen kirkkomaalarina. Lisensiaatin työ
Linnimäki, A. 1985. Ilmari Launiksen kirkkoarkkitehtuuri. Pro gradu -työ
Mikola, J. 1993. Alttaritaulumaalauksesta Suomessa 1869-1919. Lisensiaatin työn käsikirjoitus
Mikola, J. 1994. Alttarimaalaus Suomessa 1869-1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta. Lisensiaatin työ
Pirinen, H. 1990. Neitsyt Maria -aiheiset maalaukset Suomen luterilaisessa kirkkotaiteessa. Ikonografian ja teologisen taustan tarkastelua. Pro gradu -työ
Valkeapää, L. 1993. Kauno S. Kallion Sääksmäen kirkko, keskiaikaisen kirkon uudelleen rakentamisen problematiikkaa. Pro gradu työ

Valkeapää, L. 1995. Kauno S. Kallion Sääksmäen kirkko. Keskiaikaisen kirkon uudelleen rakentamisen problematiikkaa 1920-luvun kirkko-arkkitehtuurin valossa. Lisensiaatin työ

Vähäkangas, P. 1995. "Kirkko ei ole temppeli ilman alttaritaulua." Alttaritaulutraditio Suomessa vuosina 1918-1945. Lisensiaatin työ

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Kristillisen Taideseuran arkisto (KrTs)

Diarit, luettelot

Pöytäkirjat

Yleisten kokousten pöytäkirjat

Vuosikokousten pöytäkirjat

Johtokunnan kokousten pöytäkirjat

Muut pöytäkirjat

Kirjekonseptit

Toimintakertomukset

Saapuneet kirjeet

Painotuotteet

Suomen kirkkohistorian seuran arkisto (SKHS)

J.H. Tunkelon arkisto

III:6, Kirkollista toimintaa koskevat asiakirjat

III:7, Kirkkotaide ja Kristillinen Taideseura

Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun (Ateneum) arkisto

Oppilasmatrikkelit 1869-1967. MF VA Y 4088-4104

Taideteollisuus-keskuskoulu

Oppilasmatrikkelit. MF VA Y 4538-4567

Kuopion taidemuseo, Kuopio (KTM)

Kuva-arkisto

Kuopion kulttuurihistoriallinen museo, Kuopio (KHM)

Kuva-arkisto

Museovirasto, Helsinki (MV)

Historian topografinen arkisto (Hist.top.ark.)

Inventointikertomukset

Pekka Vähäkankaan arkisto, Kuopio

Anna-Maija Nenosen haastattelu Siilinjärven kirkossa 6.6.1994

Mannermaa, T. 1994. Kasuaaliat sanan ja kuvan, eleen ja riitin välityksellä julistavina toimituksina. Alustus Suomen kirkkotaide ja kuvan teologia-seminaarissa Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian laitoksessa 30.10.1994. Moniste

Kirkonarkistot

Jämsän kirkonarkisto, Jämsä (JäKA)
Kirkon korjausta koskevat asiakirjat 1924. III Cf 1

Karttulan kirkonarkisto, Karttula (KaKA)
Piispantarkastus 3.-8.6.1900. II Cd 1
Piispantarkastuksen pöytäkirja 4.-7.6.1909. II Cd 1

Kiuruveden kirkonarkisto, Kiuruvesi (KiKA)
Piispantarkastuksen pöytäkirja 1900. II Cf 1

Lestijärven kirkon arkisto, Lestijärvi (LeKA)
Kirkon kunnostussapitoa koskevia asiakirjoja
Alttaritaulutoimikunnan pöytäkirjat

Pohjaslahden kirkon arkisto, Pohjaslahti (PoKA)
Rakennustoimikunnan pöytäkirjat 1928-1932
Pohjaslahden kirkonkokouksen valmisteluvaliokunnan pöytäkirjat 1928-1937

Suomen Taideakatemian arkisto, Helsinki
Leikekortisto
Leikkeet 1918-1945. Mikrofilmi

Tuusniemen kirkon arkisto, Tuusniemi (TuKA)
Kirkon rakentamista ja kunnossapitoa koskevat asiakirjoja 1854-

PAINETUT LÄHTEET

Sanomalehdet

Aamulehti
Ajan Sana
Ajan Suunta
Elanto
Etelä-Savo
Hufvudstadsbladet (Hbl)
Helsingin Sanomat (HeSa)
Hämeen Sanomat
Ilkka
Iltalehti
Ilta-Sanomat
Kaiku
Kaleva
Karjala
Karjalainen
Keskipohjanmaa
Keskisuomalainen
Kotimaa
Käkisalmen Sanomat
Laatokka
Mikkelin Sanomat
Salmetar
Savo
Sisä-Suomi
Suomenmaa
Svenska Pressen (SvPr)
Tampereen Sanomat
Turun Sanomat (TS)
Uusi Aura
Uusi Suomi
Vaasa

Muut painetut lähteet

A.G-s. 1942. Turun uuden hautakappelin koristekilpailu. Arkkitehti 1942, 99-100.
A.R. 1925 Kirkollista paramentiikkaa. Kirkko ja Kansa 3/ 1925.
Aalto, A. 1925. Kirkkotaiteestamme. Käsiteollisuus 1925.
Alanen, Y.J.E. 1933. Kristinusko ja kulttuuri. Porvoo.
Alanko, U. 1959. Kuvaamataiteen vastuu. Teoksessa Taiteen vastuu, 28-30. Kristillisen Taideseuran 40-vuotisjulkaisu. Rauma.
Andersson, A. 1928. Kuvia Rooman ja Bysantin välisestä taistelusta Suomessa. Suom. Jul. Finnberg. Helsinki.
Anterus. Päivän pakinaa. Kirkko ja Kansa, näytenumero 1923.

Antreus. Päivän pakinaa. Tampereen kirkkopäivät. Kirkko ja Kansa 1/ 1924.
Antreus. Katsaus Kuopion kirkkopäiviin. Kirkko ja Kansa 2/ 1926.
Aurejärven kirkko. Arkkitehti 4/ 1924.
Auspex. Kiertokatsaus. Kirkko ja Kansa, näytenumreo 1923.
Auspex. Kiertokatsaus. Kirkko ja Kansa 1925.
Aspelin, E. 1891. Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään. Liite W. Lübken taiteen historian suomennokseen. Helsinki.
Baeckman, W. 1945. "Kilpailevan arkkitehdin ohdakkeinen tie." Pakina Arkitekt-gillet'n kokouksessa 10.4.1945. Arkkitehti 1945, 58-61.
Blomstedt, A. 1944. Kirkollinen rakennustaide ja nykyaika. Arkkitehti 1944, 19.
Blomstedt, A. 1945. Kirkkokilpailuohjelmista. Arkkitehti 1945, 49-50.
Blomstedt, P.E. 1935. Kannonkosken kirkko. Arkkitehti 3/ 1935.
Blomstedt, M. 1940. Kannonkosken kirkko. Arkkitehti P.E. Blomstedt, Märta Blomstedt. Arkkitehti 1940, 49-52.
Blomstedt, R. 1927. Taideteollisuus. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme, 615-643. Helsinki.
Blomstedt, R. 1929. Maaseutukirkkojemme restauroinnit, korjaukset ja uusinnat. Teoksessa Suomen kirkon elämää I, 35-51. Suomen Kirkon Seurakuntatyön Keskusliitto. Helsinki.
Blomstedt, R. 1944. Seurakunta ja rakennuskulttuuri. Arkkitehti 1944, 20-21.
Blomstedt, Y. 1930. Vanhojen rakennusmuistojemme restauroinnin periaatteita. Arkkitehti 9/ 1930.
Brummer-Korvenkontio, A. 1929. Kirkko ja taide. Teoksessa O.A. Palletvuori (toim.) Teuvan kirkon juhlajulkaisu 8/12 1929.
Bryggman, E. 1942. Turun hautauskappeli. Arkkitehti 1942, 81-98.
Bryggman, E. 1944. Kakskerran kirkko. Sisustus- ja korjaustyöt. Arkkitehti 1944, 40-43.
Brunila, B. 1923. Uudempaa suomalaista puuarkkitehtuuria. Arkkitehti 1923, 68-70.
Colliander, O.I. 1910. Suomen kirkon paimenmuisto I. Helsinki.
E.K.O.W. 1944. Sakkolan kirkkokilpailun esittelytilaisuus. Arkkitehti 1944, 22.
Ekelund, H. 1932a. (E.H.) Apropos. Arkkitehti 12/ 1932.
Ekelund, H. 1932b. Lutherkirkko Helsingissä. Arkkitehti 9/ 1932.
Ekelund, H. 1937. Lastensiirtola "Barnens by" Porvoon saaristossa. Arkkitehti 1/1937.
Enson kirkkokilpailu. Arkkitehti 1938, 125-128.
Gummerus, J. 1913. Kirkkorakennukset ja nykyaikainen seurakuntaelämä. Teologinen Aikakauskirja 1913. Helsinki.
Gummerus, J. 1923. Protestanttisuus ja kirkollinen taide. Kristillisen Taideseuran esitelmiä 1. Helsinki.
Gummerus, L. 1928. Kertomus evankelisluterilaisen kirkon tilasta vuosina 1923-1927. Sortavala.
Gyllenberg, R. 1924. Piirteitä nykyajan uskonnollisuudessa ja teologiassa I-II. Vartija 1924.
Haahti, H. 1959. Kristillinen Taideseura 40-vuotias. Teoksessa Taiteen vastuu, 60-73. Kristillisen Taideseuran 40-vuotisjulkaisu. Rauma.
Hahl N.G. 1933a. Näyttelykatsaus. Domus 3/1933.
Hahl N.G. 1933b. Rikas rakas köyhä kerjäläinen. Domus 1/1933.
Hahl N.G. 1933c. Suomalaisten taiteilijain näyttely XLI. Domus 3/1933.

Hallonblad, A. 1929. Kolmisointu. Teoksessa Kauneuden lähteille, 87-91. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
Haluavat tehdä taidetta eivätkä karriääriä. Tulenkantajat, näytenumero 25.11.1932.
Helle, V. 1924. Uusimmat virtaukset uskonnonopetuksen alalla. Kirkko ja Kansa 5/ 1924.
Huttunen, E. 1938. Nakkilan kirkko. Arkkitehti 3/ 1938.
Huttunen, E. 1940. Rajamäen kirkko. Arkkitehti 1940, 58-60.
Hyviä uutisia Helsingistä. Toimituksen palsta. Kirkko ja Kansa 5/ 1928.
Härmälän kirkkokilpailu. Arkkitehti 1940, 62-64.
Iisalmen uuden kirkon saarnatuoliveistokset. Suomen Kuvalehti 43/ 1934.
Ilvonen, E. 1924. Kirkko ja sivistyneistömme. Teoksessa Tulkoon sinun valtakuntasi. Tampereen kirkkopäivillä tammikuun 7.-10. p. 1924 pidettyjä esitelmiä, alustuksia ja raamattutunteja. Porvoo.
Inarin kirkon alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 44/ 1938.
Ingman, L. 1932. Isiemme kirkko. Liite tekijän Raamatun historiaan kansakouluja warten. Helsinki.
Jesu Lif. En julgåfva för kristliga familjer. Tolf tecknigar af Heinrich Hofmann. R.Blader & Co. Stockholm 1885.
Jämsä, R. 1959. Eräitä ajatuksia kirkkorakennustaiteen piiristä. Teoksessa Taiteen vastuu, 31-35. Kristillisen Taideseuran 40-vuotisjulkaisu. Rauma.
Jämsän kirkkokilpailu. Arkkitehti 1926, 2-5.
Kaila, E. 1923a. Professori Euckenin luennot. Kirkko ja Kansa, näytenumero 1923.
Kaila, E. 1923b. Suuntaviivoja. Kirkko ja Kansa, näytenumero 1923.
Kaila, E. 1924a. Immanuel Kant. Kaksisataa-vuotismuisto 1724-1924. Kirkko ja Kansa 4/ 1924.
Kaila, E. 1924b. Maamme sivistyneistön suhteesta uskontoon. Kirkko ja Kansa 1/ 1924.
Kallio, K.S. 1933. Pohjaslahden kirkko. Arkkitehti 1933, 138-139.
Kallio, K.S. 1935. Sääksmäen kirkko. Arkkitehti 3/ 1935.
Kansallinen elämäkerrasto I-V. Helsinki 1927-1934.
Kansamme siveellinen ja uskonnollinen hätä. Etsivä kirkko. Porin kirkkopäivillä tammikuun 9.-12. p:nä pidettyjä esitelmiä, alustuksia ja raamattutunteja. Porvoo 1928.
Karjalan tuhoutuneet pyhäköt 1939-1942. Kirkkoja Karjalaan. Mikkeli 1942.
Kauneuden lähteille. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki 1929.
Kilpeläinen, E. 1924. Murrosaika kansamme elämässä. Kirkko ja Kansa 1/ 1924.
Kirjailijain ja taiteilijain joulukirja. Julkaisseet suomalainen kirjailijaseura "Kirjallinen työ" ja Suomen Taiteilijaseuran maalariliitto. Helsinki 1917.
Kirkko ja isänmaa jouluna 1940. A. Lehtonen ja L. Pohjanpää (toim.) Helsinki 1940.
Klemetti, H. 1927. Suomalaisia kirkonrakentajia 1600- ja 1700-luvuilla. Porvoo.
Klemetti, H. 1936. Suomalaisia kirkonrakentajia 1800-luvulla. Porvoo.
Kolkkala, V. 1948. Taipaleella tapaamiani. Muistelmasirpaleita elämäni varrelta. Jyväskylä.
Koskimies, J.R. 1923. Mietteitä seurakuntatyöstä. Kirkko ja Kansa, näytenumero 1923.

Kristillisen Taideseuran toiminnan yleispiirteet 1919-1929. Teoksessa Kauneuden lähteille, 111-123. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki 1929.

Kristillisen Taideseuran säännöt. Helsinki [1919].

Kuoppala, J.K. 1930. Syyt kansamme elämän rappeutumiseen ja sen aihuttama toiminta. Teoksessa Uskon kirkko. Seitsämänsillä suomalaisilla kirkkopäivillä Lapualla tammikuun 8.-10. p:nä pidettyjä esitelmiä, alustuksia, saarnoja ja raamattutunteja. Porvoo.

Kuusisto A.W. 1926. Suhteemme Jumalan valtakuntaan ja kristilliseen seurakuntaan. Kirkko ja Kansa 9/ 1926.

Lahden kirkkokilpailu. Ote palkintolautakunnan pöytäkirjasta. Arkkitehti 11/ 1936.

Lampén, M. 1944. Kivennapa. Väliaikainen kirkko ja pappila. Arkkitehdit S.A.F.A. Matti Lampén ja Märta Blomstedt. Arkkitehti 1944, 36-39.

Lankinen, J. 1936. Tammiston hautauskappeli, Viipuri. Arkkitehti 11/ 1936.

Lehtonen, A. 1923. Nykyinen käänne kristinuskoon ja sen velvoitus kirkolle. Porvoo.

Lehtonen, A. 1925a. Eräitä näkökohtia liturgiasta ja sen suorittamisesta. Kirkko ja Kansa 5/ 1925.

Lehtonen, A. 1925b. Eräitä näkökohtia liturgiasta ja sen suorittamisesta II. Kirkko ja Kansa 6/ 1925.

Lehtonen, A. 1928. Evankeelisen kirkkorakennuksen sisäinen aate. Arkkitehti 9/ 1928.

Lehtonen, A. 1929a. Katsaus Suomen kirkon elämään lokak. 1928 - syysk. 1929. Teoksessa Suomen kirkon elämää I, 53-65. Suomen Kirkon Seurakuntatyön Keskusliitto. Helsinki.

Lehtonen, A. 1929b. Kristittyjen taideharrastuksen oikeutus ja eräitä sen vaaroja. Teoksessa Kauneuden lähteille, 13-21. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.

Lehtonen, A. 1931. Pyhä kaste. Teoksessa A.W. Kuusisto (toim.) Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle, opas seurakuntatyöntekijöille, 69-80. Porvoo.

Liljequist, B. 1932. Degerbyn kirkko. Arkkitehti 9/ 1932.

Lindberg, C. 1922. Aloite kirkkorakennustaiteen parantamiseksi. Arkkitehti 1922, 109-110.

Lindberg, C. 1924. Turun tuomiokirkon lasimaalaus-ehdotukset. Arkkitehti 4/ 1924.

Lindberg, C. 1926. Vanhempaa rakennustaidetta Suomessa. Arkkitehti 6/ 1926.

Lindberg, C. 1927. Rakennustaide. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme, 141-247. Helsinki.

Lindberg, C. 1934. Suomen kirkot. Maamme kirkkorakennuksia käsittelevä tietoteos. Helsinki.

Lindberg, C. 1935. Hollolan kirkko. Uusintelu 1934-1935. Arkkitehti 12/ 1935.

Lindgren, A. 1928. Nykyaikainen kirkkorakennustaide. Arkkitehti 9/ 1928.

Lindström, F.J. 1906. Kuvaamataiteet ja yleisö. Kolmisoinnun kirjasia III. Helsinki.

Loimaranta, H. 1930. Kirkollisista käsitöistä. Teoksessa Suomen kirkon elämää II, 77-90. Suomen Kirkon Seurakuntatyön Keskusliitto. Helsinki.

Loimaranta, Y. 1925. Kristinusko ja kansallisuuskysymys. Kirkko ja Kansa 4/ 1925.

Malmivaara, A. 1923. Tehdasseurakunnan työmailla. Kirkko ja Kansa, näytenumero 1923.
Mannermaa J.A. 1940. Kirkko ja isänmaa. Teoksessa A. Lehtonen, L. Pohjanpää (toim.) Kirkko ja isänmaa jouluna 1940, 4-9. Helsinki.
Mantere, O. 1942. Kuvataiteet ja nykyaika. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taiteen vuosikirja 1942, 1-4. Porvoo.
Mauclaire, C. 1931. Elävän taiteen ilveily. Suomentanut Akseli Gallen-Kallela. Jyväskylä.
Meilahden kirkkokilpailu, Helsinki. Arkkitehti 1945, 62-68.
Meinander, K.K. 1927. Vanhempi kuvaamataide. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme, 53-140. Helsinki.
Muuan alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 31/ 1925.
Muutamia kirkkoluonnoksia. Arkkitehti 7/ 1925.
Nervander, E. 1887. Kirkollisesta taiteesta Suomessa keski-aikana. Kansanvalistusseuran toimituksia LVIII. Helsinki.
Nervander, E. 1905. Suomalainen kirkkomaalari Michael Toppelius ja hänen teoksensa. Suomentanut Edvard Richter. Kansanvalistusseuran toimituksia 133. Helsinki.
Nordström, E. 1926. Suomen taiteilijat. Maalarit ja kuvanveistäjät. Helsinki.
Nordström, E. 1931. Suomen taiteilijat. Maalarit ja kuvanveistäjät. Lisäys. Helsinki.
Okkonen, O. 1944. Wäinö Aaltosen taidetta. Porvoo.
Okkonen, O. 1945. Suomen taiteen historia II. Jälkimmäinen osa 1880-luvulta nykypäiviin. Porvoo.
Okkonen, O. 1948. Santeri Salokivi impressionismin edustajana. M. Salokivi (toim.) Santeri Salokivi. Toinen painos. Porvoo.
Okkonen, O. 1955. Suomen taiteen historia. Toinen painos. Porvoo.
Okkonen, O. 1958. Alvar Cawén 1886-1935. R. Cawén (toim.) Alvar Cawén, 5-20. Porvoo.
Paalanen, M. 1940. Warkauden seurakunnan kirkko ja pappila. Arkkitehti 1940, 53-57.
Paatela, T. 1935. Kosken kirkko. Arkkitehti 3/ 1935.
Paatela, T. 1935. Kiikalan kirkko. Arkkitehti 3/ 1935.
Paavolainen, O. 1929. Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita. Helsinki.
Paraisten hautakappeli. Arkkitehti 1/ 1931.
Paunu, U. 1923. Ristin saarnan "hullutus". Kirkko ja Kansa, näytenumero 1923.
Paunu, U. 1931. Seurakunnat ja kirkko. Teoksessa A.W. Kuusisto (toim.) Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle, opas seurakuntatyöntekijöille, 5-68. Porvoo.
Pietilä, A.J. 1930. Kristillinen dogmatiikka I. Helsinki.
Pietilä, A.J. 1932. Kristillinen dogmatiikka II. Helsinki.
Pietilä, A.J. 1932. Kristillinen dogmatiikka III. Helsinki.
Pitkänen, E. 1935a. Iisalmen kirkko. Arkkitehti 3/ 1935.
Pitkänen, E. 1935b. Riistaveden kirkko. Arkkitehdit Eino Pitkänen ja Harry W. Schrenk. Arkkitehti 3/ 1935.
Porvoon kirkkokilpailu. Arkkitehti 7/ 1937.
Pylkönmäen kirkon alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 24.5.1941.

Rancken. A.W. 1930. Vanhojen rakennusmuistojemme restauroinnin periaatteita. Arkkitehti 9/1930.
Rancken, A.W. 1935. Sipoon vanha kirkko. Arkkitehti 12/ 1935.
Rautalammin kirkon alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 16.11.1940.
Richter, E. 1943. Taidekatsaus vuoteen 1942. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taiteen vuosikirja 1943. Porvoo.
Ruin, H. 1923. Uusi näkemistapa kuvaamataiteessa. Valvoja-aika. Huhitkuu n:o 4/ 1923.
Ruuth, M. 1949. Kirkon elämää kotimaan kuvastimessa. Vuosisatamme aatehistoriaa. Helsinki.
S.E.&O. 1931. Uudet kirkot kerran vielä. Arkkitehti 1/ 1931.
Sakeus. (Kolkkala W.) Kolme kumppanusta Kumpulassa. Suomen Kuvalehti 22/ 1931 (10.5.1931).
Sakkolan kirkkokilpailu. Arkkitehti 1944, 23-35.
Santavuori, K.A. 1937. Kulttuuripersoonallisuus Viipurin piispanistuimella 1925-1935. Teoksessa Sana ja kirkko. Arkkipiispa Erkki Kailalle hänen täyttäessään 2.VI.1927 70 vuotta. Helsinki.
Savonlinnan kirkkokilpailu. Arkkitehti 1940, 109-112.
Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle, opas seurakuntatyöntekijöille. A.W. Kuusisto (toim.) Porvoo 1931.
Sirén, J.S., 1941. Temppeliaukion kirkko Helsingissä. Arkkitehti 1941, 117-118.
Sonck, L. 1935. Mikael Agricolan kirkko. Arkkitehti 12/ 1935.
Sormunen, E. 1924a. Fredrigsbergin kappelin alttari. Kirkko ja Kansa 6/ 1924.
Sormunen, E. 1924b. Mitä voimme tehdä kotikirkkomme siisteyden ja kodikkuuden hyväksi. Kotiliesi 15-16/ 1924.
Sormunen, E. 1925. Kirkollinen käsityötaide eli pramentiikka. Esteettisiä ja liturgisia ohjeita kirkollisten käsitöiden hankkimiseen ja käyttämiseen Suomen kirkon oloja silmällä pitäen. Suomen Käsityön Ystävät. Helsinki.
Sormunen, E. 1926a. "Jumalan pelto." Hajamietteitä hautausmaista ja hautakappeleista. Kirkko ja kansa 6/ 1926.
Sormunen, E. 1926b. Kuopion kirkkopäivien taidenäyttely. Huomioita kirkkotaiteemme nykyisistä pyrkimyksistä. Kirkko ja Kansa 2/ 1926.
Sormunen, E. 1926c. "Subjektiivisesta" ja "objektiivisesta" jumalanpalveluksessa. Kirkko ja Kansa 7/ 1926.
Sormunen, E. 1926d. "Subjektiivisesta" ja "objektiivisesta" jumalanpalveluksessa II. Kirkko ja Kansa 8/ 1926.
Sormunen, E. 1928a. Kirkkorakennuksen sielu. Kirkkokansan joulu 1928.
Sormunen, E. 1928b. Uskonnonopetukselle tarjoutuvasta kirkkotaiteellisesta opetusaineksesta. Teologinen Aikakauskirja 1928, 147-158. Helsinki.
Sormunen, E. 1929. Evankeelista ja katolista. Teoksessa Kauneuden lähteille, 22-32. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
Sormunen, E. 1931a. Paramentiikka. Teoksessa A.W. Kuusisto (toim.) Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle, opas seurakuntatyöntekijöille, 717-729. Porvoo.
Sormunen, E. 1931b. Seurakunnalliset rakennukset I. Teoksessa A.W. Kuusisto (toim.) Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle, opas seurakuntatyöntekijöille, 690-697. Porvoo.
Sormunen, E. 1936a. Kansankirkkomme ja luterilaisuuden henki. Tutkielmia kansankirkon elinkysymyksistä. Helsinki.

Sormunen, E. 1936b. Selvyyttä kohti. Kulttuurikriitillisiä tutkielmia. Porvoo.
Sormunen, E. 1938. Ristin edessä. K. Kallio (toim.) Lappeenrannan Seurakuntatervehdys 3-4/ 1938. Lappeenrannan Kirkkoneuvosto.
Sormunen, E. 1948. Ajan kuvastimessa. Tutkielmia ja puheita. Kuopio.
Sormunen, E. 1955. Alttari. Teoksessa E. Sormunen (toim.) Jumalan huoneen vartijana, 17-23. Pieksämäki.
Sormunen, E. 1958. Sakraalirakennukselle asetettavista historiallisista, esteettisistä ja liturgisista vaatimuksista. Teoksessa Hyvinvointivaltio ja henkinen elämä. Eräitä ajankohtaisia ongelmia, 28-37. Suomen kirkon Sisälähetysseura. Pieksämäki.
Sormunen, E. 1962. Kirkko ja seurakuntakoti. Johdatus nykyiseen kirkkorakennustaiteeseen. Ajankohtaisia kirjoja 1. (Omakustanne.) Kuopio.
Strengell, G. 1932. Tradis ja funkis palvonnassa ja kirkkorakennuksissa. Arkkitehti 12/ 1932.
Suomalaisia taiteilijoita. Teoksessa Kirjailijain ja taiteilijain joulukirja, 60-89. Suomalainen kirjailijaseura "Kirjallinen työ" ja Suomen Taiteilijaseuran maalariliitto. Helsinki 1917.
Suomen keskiaikaista kirkkotaidetta. Helsinki 1921.
Suomen kirkot ja kirkkotaide 1. M. Haapio (toim.) Lieto 1978.
Suomen Kuvaamataiteilijat. A. Paischeff (toim.) Suomen Taiteilijaseura. Helsinki 1943.
Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme. L. Wennervirta (toim.) Helsinki 1927.
Suunniteltuja uudisrakennuksia. [Temppeliaukean kirkko]. Arkkitehti 2/ 1937 [liite].
Taiteen vastuu. Kristillisen Taideseuran 40-vuotisjulkaisu. Rauma 1959.
Tammisto, I. 1930. Pikkukirkkoliike Suomessa. Teoksessa Kirkkomme työvainioilta. Suomi-Synodin 40-vuotismuistojulkaisu 1890-1930, 227-230. Suomalais-luterilainen kustannusliike. Hancock, Michigan.
Tehtaanpuiston kirkko. Toinen luonnoskilpailu. Arkkitehti 12/ 1932.
Temppeliaukean kirkkokysymys. Uusitun kilpailun tulokset. Arkkitehti 1/ 1937.
Teuvan kirkon juhlajulkaisu 1929. Teoksessa O.A. Palletvuori (toim.) Painopaikka tuntematon [1929].
Tikkanen, A. 1934. Lohikosken kirkko. Savonlinna.
Tunkelo, J.H. 1926. "Tuskien mies" maalaustaiteen aiheena. Kirkko ja kansa 4/ 1926.
Tunkelo, J.H. 1928a. Kirkkojen kauneusarvoista. Kansan Kuvalehti 37/ 1928 (14.9.1928).
Tunkelo, J.H. 1928b. Kirkkojen todistus. Vaikutelmia Kööpenhaminasta. Kotimaan joululehti, 10-12/ 1928.
Tunkelo, J.H. 1929. Kristillinen Taideseura. Teoksessa Kauneuden lähteille, 92-104. Kristillisen Taideseuran 10-vuotisjuhlajulkaisu. Helsinki.
Tunkelo, J.H. 1931. Seurakunnalliset rakennukset II. Teoksessa A.W. Kuusisto (toim.) Seurakuntatyö. Tietokirja kristikansalle, opas seurakuntatyöntekijöille, 698-716. Porvoo.
Turun hautauskappelin piirustuskilpailu. Arkkitehti 12/ 1939.
Uusien kirkkojen piirustukset. Toimituksen palsta. Kirkko ja Kansa 5/ 1928.
Vaienneet temppelit. Suomen Neuvostoliitolle luovuttaman alueen kirkot sanoin ja kuvin. L.G. Pohjola (toim.) Jyväskylä [1953].

Vartiainen, J.V. 1924. Muutamia ajatuksia protestanttisen kristinuskon heikkouksista. Kirkko ja Kansa 6/ 1924.
Viipurin uusi siunauskappeli ja ruumishuone. Viipurin kaupungin rakennuskonttorin huonerakennustöitä. Kaupunginarkkitehti Ragnar Ypyä. Arkkitehti 1942.
Virkkunen, P. 1924. Kristinusko elämänliikkeenä. Kirkko ja Kansa 6/ 1924.
Vähäkallio, V. 1940. Kytäjän kyläkirkko. Arkkitehti 1940, 61.
Warkauden kirkkokilpailu. Otteita palkintolautakunnan pöytäkirjasta. Arkkitehti 1/ 1936.
Wennervirta, L. 1923. Väinö Aaltonen. Suomen Kuvalehti 28.4.1923.
Wennervirta, L. 1927. Uudempi kuvaamataide. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme, 249-614. Helsinki.
Wennervirta, L. 1930. Goottilaista monumentaalimaalausta Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkoissa. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXVIII:1. Helsinki.
Wennervirta, L. 1943. Suomen taiteen tie. Teoksessa L. Wennervirta (toim.) Suomen taiteen vuosikirja 1942, 5-18. Helsinki.
Wennervirta, L. 1943. Suomen taiteen uranuurtajia eli uusklassisuudesta romantiikkaan. Porvoo.
Y.H-a. 1923. Käynti taiteilija Arthur Heickellin atelierissa. Viikko Sanomat 22.9.1923.
Ylermi, A. 1926. "Otsasi hiessä pitää sinun syödä leipää ... " Talonpoikaiselämää taiteen kuvastimessa. Kirkkokansan joulu 1926.
Ylämaan kirkon alttaritaulu. Suomen Kuvalehti 11.1.1941.
Äyräpään kirkko. Arkkitehti Oiva Kallio. Arkkitehti 3/ 1935.
Öhquist, J. 1912. Suomen taiteen historia. Helsinki.
Österberg, R. 1926. Käsityöläinen ja taide. Arkkitehti 1926.

Kirjallisuus

Adorno W.T. 1991. Sosiologia ja empiirinen tutkimus. Suomentaja J. Kotkavirta. Teoksessa J. Kotkavirta (toim.) Järjen kritiikki, 147-167. Jyväskylä. (Alkuteksti julk. 1957).
Ahlgren, L. 1987. Lasimaalauksista Suomessa. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 58-63. Espoo.
Aho, A. 1987. Kirkollisen taiteen ongelmasta. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 7-9. Espoo.
Ahvenainen, J. 1982. Sotien välinen kausi. Teoksessa J. Ahvenainen, E. Pihkala, V. Rasila (toim.) Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi, 173-175. Helsinki.
Ahvenainen, J. & Kuusterä, A. 1982. Teollisuus ja Rakentaminen. Teoksessa J. Ahvenainen, E. Pihkala, V. Rasila. Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi, 222-261. Helsinki.
Airas, J.P. 1992. Uuden kirkkoarkkitehtuurin ongelmat. Kirkkorakennus Suomen evankelis-luterilaisen kirkon taidekysymyksenä. Suomalaisen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 178, Helsinki. Vammala.

Airas, P. 1956. Yksilö ja hänen suhteensa yhteisöön J.V. Snellmanin historiafilosofiassa. Jyväskylä.
Alapuro, R. 1973. Akateeminen Karjala-Seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvuilla. Politiikan tutkimuksia 14. Porvoo.
Alapuro, R. 1993. Kansalaissota ja yhteiskuntatieteet. Teoksessa H. Ylikangas (toim.) Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.
Alhonsaari, A. 1987. Eino Sormunen, kulttuuripiispa. Kirkon tutkimuskeskus sarja N:o 47. 1987. Pieksämäki.
Alhonsaari, A. 1988. Teologisia kulttuurikuvia. Teoksessa T. Kurtén (toim.) Kirkko suomalaisessa kulttuurissa. Erään tutkimusprojektin tuloksia, 171-186. Kirkon tutkimuskeskus, sarja A n:o 49. Pieksämäki.
Alhonsaari, A. 1990. "Selvyyttä kohti". Kysymyksiä Eino Sormusen kulttuurityön äärellä. Teoksessa V. Saloheimo, H. Sihvo, A. Valkeavaara (toim.) Eino Sormunen, tutkija - esipaimen - kulttuurikriitikko. Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö. Joensuu 1990.
Arkila, R. 1975. Kansankirkko vai tunnustuskirkko? Suomen Luterilaisen Evankeliumiyhdistyksen suhde Suomen evankelis-luterilaiseen kirkkoon 1917-1939. Helsinki.
Arnkil, H. 1987. Materian tuolle puolen. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 66-69. Espoo.
Arras, R. 1980. Edvin Lydén. Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska studier 5. Taidehistorian Seura. Helsinki.
Autio, V.M. 1986. Ensimmäisen tasavallan kulttuuripolitiikka 1917-1944. Opetusministeriön historia IV. Kirkollistoimikunta - Opetusministeriö. Järvenpää.
Bergh, E. 1986. Taiteemme aurinkomaalari. Santeri Salokivi 1886-1940. 100-vuotisnäyttelyn luettelo. Amos Andersonin taidemuseo. Helsinki.
Becker, H.S., 1984. Art Worlds. Berkley, Los Angeles & London.
Bourdieu, P. 1984. A social critigue of the judgement of taste. Routledge & Kegan Paul.
Bourdieu, P. 1985. Sosiologian kysymyksiä. Tampere.
Burgin, V. 1989. Taideteorian loppu. Suomentajat M. Lintunen, T. Saarela, J. Seppänen. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Jyväskylä.
Burke, P. 1993. History & Social Theory. Cornell University Press, Ithaca, New York.
Cantell, R., Paavilainen, M., Raatikainen, E. 1993. Näkyvä sana. Pieksämäki.
Carl Bengts. Maalauksia ja luonnoksia 22.7.-20.8.1980. Galleria Level-Taide Oy. Seinäjoki [1980].
Danto, A.C., 1964. The Artworld. The Journal of Philosphy, 61/ 1964, 571-584.
Dickie, G. 1981. Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia. Helsinki.
Dickie, G. 1984. The Art Circle. A Theory of Art. New York.
Ervamaa, J. 1977, Käsityöläsmaalareista von Wright -veljeksiin. Taiteilijan urasta ja asemasta Suomessa 1700-luvulta 1800-luvun alkupuolelle. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia 3, 9-56. Taidehistorian Seura. Karkkila.
Eskola, S. 1990. Yksilö vaikuttajana historiassa. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 511-522. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki.
Foucault, M. 1974. The Arhology of Knowledge. Tavistok.

Gullman, E. 1991. Teosofia ja Suomen uusromantiikka. Kansallishengen inspiraatiota Ervastista Leinoon. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma Joensuun yliopisto 1990. Ihmisyyden tunnustajien julkaisuja n:o 17. Jyväskylä.

Haapalainen-Tiainen, H., Strandman, P. 1982. Etelä-Karjalan kirkot Suomen kirkkoarkkitehtuurissa. Etelä-Karjalan museo. Lappeenranta.

Halila, A. 1984. Kaupunkien kunnallinen kulttuuripolitiikka. Teoksessa P. Tommila (toim.) Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. Itsenäisyyden aika. Suomen Kaupunkiliitto. Vantaa.

Hanka, H. 1988. Kirkolliset taulumaalaukset Suomen luterilaisissa kirkoissa 1600-1980: hankintatapausten kvantitatiivinen analyysi. Teoksessa T. Kurtén (toim.) Kirkko suomalaisessa kulttuurissa. Erään tutkimusprojektin tuloksia, 127-170. Kirkon tutkimuskeskus, sarja A N:o 49. 1988. Pieksämäki.

Hanka, H. 1992. Kirkkomaalaus Suomessa 1800-luvulla. Teoksessa J. Nuorteva (toim.) Biblia 350. Suomalainen Raamattu ja Suomen kulttuuri, 137-157. Suomen kirkkohistorian seuran toimituksia 556. Hämeenlinna.

Hanka, H. 1995. Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja 5. Jyväskylä.

Harlu, Laatokan-Karjalan nuori siirtopitäjä. E. Vauramo (toim.) Harlun pitäjäseura. Pieksämäki 1962.

Hart, J. 1989. The Origins of Heinrich Wölfflin's Art History. The Humanities between Art and Science. Intellectual Developments 1880-1914, 91-110. Center for Research in the Humanities. Denmark.

Hauser, A. 1974. Sosiologie der Kunst. Verlag C.H. Beck München. Germany.

Hegel, G.W.T., 1978. Järjen ääni. Historiafilosofian luentojen johdanto. Suomentaja Mauri Noro. Helsinki.

Heidegger, M. 1995. Taideteoksen alkuperä. Suometaja H. Sivenius. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki. (Alkuteos julk. 1935/36).

Heikkilä, M. 1977. Yhdistysten jäsentyminen kirkolliseen toimintaan. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 150-168. Hämeenlinna.

Heikkilä, M. 1979. Kirkollisen yhdistysaktiivisuuden leviäminen Suomessa. Virallisen jäsenorganisaation kehitys 1900-luvun alusta toiseen maailmansotaan. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 112. Kouvola.

Heikkilä, M., Murtorinne, E. 1980. Kotimaa 1905-1980. Routavuosien kristillisyhteiskunnallisesta lehtiyrityksestä monipuoliseksi kristilliseksi kustannusyhtiöksi. Teoksessa H. Mustakallio, P. Raittila (toim.) Vuosisatamme kirkko Kotimaan kuvastimessa, 294-303. Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 70-71, 1980-1981. Suomen kirkkohistoriallinen seura. Loimaa.

Heikkilä, M. 1982. Kyrkobegrepp och kyrkopolitik i mellankrigstidens Finland. Kirken, krisen og krigen. Redigert av Stein Ungelvik Larsen, Ingun Montgomery. Skrifter utgift av Nordiskt institut för kyrkohistorisk forskning 5. Bergen.

Heikkilä, M. 1985. Kielikeskustelusta sortovuosiin 1869-1917. Opetusministeriön historia III. Helsinki.

Heikkilä, M., Seppo, J. 1987. Uskonnollinen liike, esivalta ja "maailma". Teoksessa Kansa liikkeessä. Helsinki.

Heikkilä, M. 1990. Suomalaisesta kansallisuususkonnosta kansalaisuskontoon. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 500-509. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki.

Heinonen, R.E. 1977. Kirkko ja oikeistoradikalismi Suomessa 1930-luvulla. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 82-92. Hämeenlinna.

Helander, V. 1982. Arkkitehtuuri. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 486-521. Porvoo.

Hintze, B. 1953. Albert Edelfelt. Suomentajat Helka Varho ja Eino Palola, luettelo-osa Aune Lindström. Porvoo.

Hirvi, M.L. 1987. Urho Lehtinen 1887-1982. Teoksessa M. Mäkinen (toim.) Keskisuomalaisia kuvataiteilijoita IV. Alvar Aalto -museon julkaisuja. Jyväskylä.

Historian kirjoituksen historia. P. Setälä, P. Suvanto, M. Viikari (toim.) Tampere 1983.

Hofmann, H. 1993. "Kulturprotestantismus" - zum Problem moderner Religion. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialepsychologie. Religion und Kultur, Sonderheft 33/1993, 169-190.

Horkheimer, M. 1991. Traditionaalinen ja kriittinen teoria. Suomentaja J. Kotkavirta. Teoksessa J. Kotkavirta (toim.) Järjen kritiikki, 5-58. Jyväskylä. (Alkuteksti julk. 1937).

Horkheimer, M., Adorno T.W. 1991. Valistuksen käsite. Suomentaja J. Kotkavirta. Teoksessa J, Kotkavirta (toim.) Järjen kritiikki, 81-121. Jyväskylä. (Alkuteksti julk. 1944/47).

Husserl, E. 1995. Fenomenologian idea. Viisi luentoa. Suomentajat J. Himanka, J. Hämäläinen, H. Sivenius. Helsinki. (Alkuteos julk. 1950).

Huuhtanen, P. 1978. Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900-1939. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Huusari, M.L. 1988. Felix Frang 1862-1932. Ikaalinen.

Hyvönen, H. 1993. Iisalmi, Pielavesi, Kiuruvesi, Lapinlahti ja Vieremä. (Kirkkojen kiinteää sisustusta, taideteoksia ja esineistöä koskevat artikkelit) Teoksessa M.T. Kanpas (toim.) Ylä-Savon kirkot, sivut 24-44, 60-63, 82-92, 113-121, 158-165, 209-211. Suomen kirkot - Finlands kyrkor 19. Museovirasto. Tammisaari.

Ijäs, M. 1993. Jaakko Gummerus kirkkohistoriantutkijana. Suomen kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia 165. Jyväskylä.

Jokinen, A., Juhila, K., Suoninen, E. 1993. Diskurssianalyysin aakkoset. Jyväskylä.

Jokinen, T. 1988. Kannonkosken kirkko 50 vuotta. Kannonkoski.

Jokinen, T. 1993. Keski-Suomessa itsenäisyyden ajalla rakennetut kirkot. Teoksessa M. Jokipii (toim.) Keski-Suomen historia 3. Keski-Suomi itsenäisyyden aikana, 574-592. Jyväskylä.

Jonsson, H.B. 1994. Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige. Akademisk avhandling framlagd vid Uppsala universitet 1994. Uppsala.

Jutikkala, E. 1984. Urbanisoituminen. Teoksessa P. Tommila (toim.) Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. Itsenäisyyden aika, 9-37. Suomen kaupunkiliitto. Vantaa.

Juva, M. 1960. Valtiokirkosta kansankirkoksi. Suomen kirkon vastaus kahdeksankymmentäluvun haasteeseen. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 61. Porvoo.

Juva, M. 1976. Kirkon parlamentti. Suomen kirkolliskokousten historia 1876-1976. Pieksämäki.

Juva, M. 1977. Kirkko vallankumouksen keskellä. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 42-81. Hämeenlinna.

Kaiser, P. 1994. Das sogenannte Eisenacher Regulativ von 1861: ein kirchenrechtiliches Phantom. Geschihte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag, 114-118. Hg. Klaus Raschzok und Reiner Sörries. Erlangen.

Kalela, J. 1993. Aika, historia ja yleisö. Kirjoituksia historiantutkimuksen lähtökohdista. Poliittisen historian laitos, Turun yliopisto, julkaisuja C:44. Jyväskylä.

Kallio, R. 1989. Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 10, 233-249. Taidehistorian Seura, Helsinki. Jyväskylä.

Kallio, R. 1991. Taiteen henkisyyttä tavoittamassa. Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekritiikissä. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 12, 67-89. Taidehistorian Seura, Helsinki. Vammala.

Kallio, V. 1982. Aate ja yhteiskunta. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 11-53. Porvoo.

Kangas, A. 1993. Kulttuurisihteeri - hyvinvointivaltion ammatti. Teoksessa Ammattikunnat, yhteiskunta ja valtio. Suomalaisten professioiden kehityskuva. Jyväskylän yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja 55. Jyväskylä.

Kansanaho, E. 1976. Suomen kirkkohallinto. Vaasa.

Karjalainen, T. 1993. Käsintehty maailma - Martta Wendelinin kuvaston diskurssiivisia ulottuvuuksia. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 13, 167-178. Taidehistorian Seura, Helsinki. Tammisaari.

Karjalan kankailla. A. Waenerberg (toim.) Pohjois-Karjalan ja Laatokan Karjalan kuvataidehakemisto. Joensuu 1985.

Karttunen, S. 1992. Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. Kulttuuriset musiikkiskeemat musiikkikirjastonhoitajien puheessa. Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 35. Jyväskylä.

Kemiläinen, A. 1985. Mongoleista eurooppalaisiksi 1900-luvun rotuteorioissa. Teoksessa A. Kemiläinen (toim.) Mongoleja vai germaaneja? -rotuteorioiden suomalaiset. Suomen Historiallinen Seura. Historiallinen Arkisto 86. Uusi painos. Helsinki.

Kemp, M. 1990. Introduction The altarpiece in the Renaissance: a taxonomic approach. Teoksessa P. Humfrey and M. Kemp (toim.) The Altarpiece in the Renaissance, 1-20. Cambridge, USA.

Kena, K. 1979. Kirkon asema ja asenteiden muotoutuminen itsenäistyneessä Suomessa 1918-1922. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 110. Helsinki.

Kilpeläinen, J.I. 1985. Rotuteoriat läntisistä suomalais-ugrilaisista kansoista Keski-Euroopan antropologiassa 1800-luvulla ja suomalaisten reaktiot niihin. Teoksessa A. Kemiläinen (toim.) Mongoleja vai germaaneja? - rotuteorioiden suomalaiset, 163-193. Suomen Historiallinen Seura. Historiallinen Arkisto 86. Uusi painos. Helsinki.

Kilström, B.I. 1985. Bildens funktion i kyrkans undervisning. Teoksessa T. Riska (toim.) Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 8, 143-152. Taidehistorian seura. Eknäs.

Kirkko ja politiikka. H. Mustakallio (toim.) Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki 1990.

Kirkkososiologia. I. Askola, T. Lampinen, P. Lempiäinen. (toim.) Saarijärvi 1982.

Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa. M. Huttunen (toim.) Kuopion kulttuurihistoriallinen museo ja Kuopion taidemuseo. Kuopio 1994.

Klemelä, E. 1977. Kirkon sisä- ja ulkopoliittinen rooli toisen maailmansodan aikana. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 93-106. Hämeenlinna.

Klinge, M. 1967. Kansalaismielen synty. Helsinki.

Klinge, M. 1982. Historia- ja perinnetieteet, filosofia. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio. Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 189-221. Porvoo.

Knapas, M.T. 1988. Huolenpito vanhasta. Teoksessa Nikula, Riitta. Armas Lindgren 1874-1929 arkkitehti. Rakennustaiteen museo. Helsinki.

Knapas, M.T. 1993. Vieremän kirkko. Teoksessa M.T. Knapas (toim.) Ylä-Savon kirkot. Suomen kirkot - Finlands kyrkor 19. Kuopion hiippakunta 1, 200-208. Museovirasto. Ekenäs.

Kneer, G. 1990. Die Pathologien der Moderne. Zur Zeitdiagnose in der 'Theorie des kommunikativen Handelns' von Jürgen Habermas. Studien zur Sosialwissenschaft, Band 88. Westdeutscher Verlag. Germany.

Knuuttila, S. 1993. Hiljainen kevät? Miksi kansanrunouden tutkimuksessa ei oltu tietääkseen kansalaissodasta puolcen vuosisattaan. Teoksessa H. Ylikangas (toim.) Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.

Koivisto, J., Väliverronen, E. 1988. Julkisuuden valta. Jürgen Habermasin sekä Oskar Negtin ja Alexander Klugen julkisuusteorioiden tarkastelua. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, julkaisuja sarja A 57/1987.

Korpiselkä. Muistelmia kirjoituksin ja kuvin. Pieksämäki 1958.

Korvenmaa, P. 1991. Innovation versus tradition. The architect Lars Sonck. Works and projects 1900-1910. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 96. Helsinki.

Komulainen, M. 1986. Pohjois-Savon vanhat kirkkomaalaukset. Kuopion vanhan emäseurakunnan alueen kirkkomaalaukset 1721-1809. Kuopion Isänmaallisen Seuran julkaisuja Aarni 21.

Komulainen, M. 1989. Sanan kaunistukset. Kuopion vahan emäseurakunnan alueen kirkkomaalaukset 1810-1918. Jyväskylä.

Kortekangas, P. 1982. Kirkko. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio. (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 525-543. Porvoo.

Kruskopf, E. 1989. Suomen taideteollisuus. Suomalaisen muotoilun vaiheita. Porvoo.

Kuhn, T.S. 1969. The Structure of Scientific Revolutions. 2nd edition. Chicago.
Kuhn, T.S. 1994. Tieteellisten vallankuomousten rakenne. Suomentaja K. Pietiläinen. Art House. Juva. (Alkuteos julk. 1962, korjattu uusintapainos 1969).
Kuisma, M. 1990. Teollisuuden vuosisata 1890-1990. Teollisuusvakuutus ja sen edeltäjäyhtiöt 100 vuotta. Keuruu.
Kurtén, T. 1988a. Eräs kulttuuriteologinen ongelma ja kulttuuriteologinen hahmotelma. Teoksessa T. Kurtén (toim.) Kirkko suomalaisessa kulttuurissa, 187-205. Kirkon Tutkimuskeskus sarja A N:o 49. 1988. Pieksämäki.
Kurtén, T. 1988b. Tutkimusprojekti kirkosta ja kulttuurista. Teoksessa T. Kurtén (toim.) Kirkko suomalaisessa kulttuurirssa, 1-13. Kirkon Tutkimuskeskus sarja A N:o 49. 1988. Pieksämäki.
Kurtén, T. 1988c. Suomen kirjailijat, jumalausko ja kirkko. Kirkon tutkimuskeskus. Sarja B:54. Pieksämäki.
Kuuliala, W.K. 1951. Aleksi Lehtonen Tampereen piispana. Teoksessa Jumalan työsaralta, 9-21. Tampereen hiippakunnan vuosijulkaisu 1952. Helsinki.
Kuusamo, A. 1990. Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta. Gaudeamus. Helsinki.
Kuusamo, A. 1996. Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia. Gaudemus. Tampere.
Kuvataiteilijat 1991. Taiteilijahakemisto. Jyväskylä 1991.
Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. K. Mäkelä (toim.) Helsinki 1992.
Kvist, H.O. 1984. Trosvisshet och världsåskådning i Antti J. Pietiläs dogmatiska tänkande. En principiell och kritisk undersökning. Åbo Akademi. Åbo.
Laitala, S. 1993. Intendentit, ostolautakunta ja hankinnat. Kuinka Ateneumin taidemuseon kokoelmat karttuivat vuosina 1919-1969. Teoksessa S. Laitala (toim.) Ateneum 1993, 67-87. Valtion taidemuseon julkaisu 1993. Helsinki.
Larkio, M. 1976. Papisto ja raittiuskysymys kieltolain voimassaolon aikana v. 1919-1932. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 98. Rauma.
Lauha, A. 1990. Suomen kirkon ulkomaansuhteet ja ekumeeninen osallistuminen 1917-1922. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 150. Jyväskylä.
Lemminkäinen, T. 1952. Kuusankosken kirkko rakennustaiteellisine, kuvataiteellisine ja vertauskuvallisine piirteineen. Eripainos Kuusankosken Seurakuntatervehdyksestä n:ot 2-4 1952.
Lepistö, V. 1989. Kuvataiteen havaitseminen ja kokeminen. Taideteosten vastaanotosta ja merkityksistä. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia A:19. Tampereen yliopisto. Tampere.
Lepistö, V. 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Tampereen yliopisto, Yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan lisensiaattityö. Tutkijaliitto, Tampere.
Levanto, Y. 1991. Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 10. Helsinki.
Lillie, Louise 1985. Luthersk ikonografi og lutherske billedprogrammer. En vurdering af disse begebes inhold set i relation til 1600-tallets kirkerlige kunst i Danmark. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 8, 173-186. Taidehistorian seura, Helsinki. Ekenäs.
Lindström, A. 1957. Pekka Halonen. Elämä ja teokset. Porvoo.
Linko, M. 1992. Outo ja aito taide. Ammattikoululaiset ja lukiolaiset kuvataiteen vastaanottajina. Jyväskylän yliopisto, Nykytaiteen tutkimusyksikön julkaisu 30. Jyväskylä.

Luukkanen, N. 1983. Kulttuurihistoria - muuttuvia tulkintoja. Teoksessa P. Setälä, P. Suvanto, M. Viikari (toim.) Historian kirjoituksen historia, 399-412. Tampere.

Löija, P., Steensma R. 1994. Modern Altarpieces in Finnish Churches. Offprint from jaarboek voor Liturgie-onderzoek. Yearbook for Liturgy-research, deel 10. Groningen 1994.

Marcuse, H. 1991a. Filosofia ja kriittinen teoria. Suomentaja J. Kotkavirta. Teoksessa J. Kotkavirta (toim.) Järjen kritiikki, 59-80. Jyväskylä. (Alkuteksti julk. 1937).

Marcuse, H. 1991b. Viettirakenne ja vapaus. Suomentaja J. Kotkavirta. Teoksessa J. Kotkavirta (toim.) Järjen kritiikki, 123-146. Jyväskylä. Gummerus (Alkuteksti julk. 1955).

Martikainen, J. 1987. Kirkkotaiteemme ristiaallokossa. Teoksessa M. Vallisaari (toim.). Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 22-24. Helsinki.

Martikainen, J. 1990. Eino Sormusen kirkkotaiteellinen toiminta ja ajattelu. Teoksessa V. Saloheimo, H. Sihvo, A. Valkeavaara (toim.) Eino Sormunen, tutkija - esipaimen - kulttuurikriitikko, 112-130. Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö. Joensuu.

Matilainen, K. 1994. Bathinin ajankohtaisuus. Dialogisesta monikielisyydestä postmoderniin diskurssisensitiivisyyteen. Kulttuurintutkimus 11 /2 1994, 22-40. Jyväskylä.

Maunula, L. 1982. Taideteollisuus. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 470-485. Porvoo.

Murtorinne, E. 1977. I yleiskatsaus. Kirkon seitsemän vuosikymmentä. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 7-25. Hämeenlinna.

Murtorinne, E. 1978. Kirkko ja suomalaiskansallinen ideologia. Teoksessa Aate ja yhteiskunta. Helsinki.

Murtorinne, E., Heikkilä M. 1980. Kotimaa 1905-1980. Routavuosien kristillis-yhteiskunnallisesta lehtiyrityksestä monipuoliseksi kristilliseksi kustannusyhtiöksi. Teoksessa H. Mustakallio, P. Raittila (toim.) Vuosisatamme kirkko Kotimaan kuvastimessa, 294-303. Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 70-71, 1980-1981. Suomen Kirkkohistoriallinen Seura. Loimaa.

Murtorinne, E. 1986. Suomalainen teologia autonomian kautena (1828-1918). Helsinki.

Murtorinne, E. 1993. Uutta Suomea rakentamaan. Kansalaissodan vaikutus teologiaan. Teoksessa H. Ylikangas (toim.) Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.

Mustakallio, H. 1983. Säätypapista kansalaiseksi. Papiston poliittis-yhteiskunnallinen rooli demokratisoitumisen murrosvaiheessa 1905-1907. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 126. Helsinki.

Mustakallio, H. 1990. Kirkollinen rajaseututyö 1920- ja 1930-luvuilla Kuopion-Oulun hiippakunnassa. Teoksessa V. Saloheimo, H. Sihvo, A. Valkeavaara (toim.) Eino Sormunen, tutkija - esipaimen - kulttuurikriitikko, 41-56. Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö 1990. Joensuu.

Mähönen, R. 1975. Kirkkomaalari Mikael Toppelius. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 78. Tapiola.

Mäkinen, K. 1988. Kristillisen kirjallisuuden ongelma 1920-luvulla. Teoksessa T. Kurtén (toim.) Kirkko suomalaisessa kulttuurissa, 36-53. Kirkon Tutkimuskeskus sarja A N:o 49. 1988. Pieksämäki.

Mäkinen, K. 1989. Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansankirkollista arvomaailmaa vastaan 1924-1930. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 145. Pieksämäki.

Mäkisalo, M. 1988. Sata vuotta kirkollista kulttuuripolitiikkaa. Teoksessa T. Kurtén (toim.) Kirkko suomalaisessa kulttuurissa, 14-35. Kirkon Tutkimuskeskus sarja A N:o 49. 1988. Pieksämäki.

Mönkkönen, M. 1988. Vilppulan ja Pohjaslahden historia 1918-1980. Kapinasta suursahaan. Teoksessa Vanhan Ruoveden historia III:4_2. Keuruu.

Niinivirta, S. 1975. Expografia. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928-1974. Taidehalli 1975. Helsinki.

Nikula, R. 1988. Armas Lindgren 1874-1929 arkkitehti. Rakennustaiteen museo. Helsinki.

Nikula, R. 1990. Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku. Ars Suomen taide 5, 87-153. Keuruu.

Nokkala, A. 1958. Tolstoilaisuus Suomessa. Aatehistoriallinen tutkimus, 130-176. Suomen kirkkohistorian seuran toimituksia 59. Helsinki.

Nupponen, T. 1993. Arkkitehtien strategiat, yhdyskuntasuunnittelu ja toinen maailmansota. Teoksessa Ammattikunnat, yhteiskunta ja valtio. Suomalaisten professioiden kehityskuva. Jyväskylän yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja 55. Jyväskylä.

Nurmi, L.V., 1975. Jämsänkosken seurakunnan viisi vuosikymmentä. Jämsä.

Nussbaum, O., 1965. Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000. Bonn.

Nygren, A., 1982. Mening och metod. Åbo.

Nygård, T. 1985. Venäläsvastaisuus ja Suur-Suomi -ajatus suomalaisen äärioikeiston ideologiassa. Teoksessa A. Kemiläinen (toim.) Mongoleja vai germaaneja? -rotuteorioiden suomalaiset, 459-475. Suomen Historiallinen Seura. Historiallinen Arkisto 86. Uusi painos. Helsinki.

Nyman, H. 1978. Kirkkoarkkitehtuurin ideologinen tausta. Teoksessa M. Haapio (toim.) Suomen kirkot ja kirkkotaide 1, 13-28. Lieto.

Os, H. van, 1990. Some thoughts on writing a history of Sienese altarpieces. Teoksessa P. Humfrey, M. Kemp (toim.) The Altarpiece in the Renaissance, 21-33. Cambridge, USA.

Paasivirta, J. 1984. Suomi ja Eurooppa 1914-1939. Kirjayhtymä. Hämeenlinna.

Paavilainen, M., Sarantola, T. 1990. Vesi ja kuva. Teoksessa M. Paavilainen (toim.) Vesi [Kirkon kuvataidenäyttelyn näyttelyjulkaisu]. Helsinki.

Paloposki, H.L. 1993. Suomen Taideyhdistyksen kokoelman alkuvaiheet. Teoksessa S. Laitala (toim.) Ateneum 1993, 3-23. Valtion taidemuseon julkaisu 1993. Helsinki.

Peltonen, A. 1982. Suomen kaupunkijärjestelmän kasvu 1815-1970. Teollistumisen leviämisen vaikutuksista perifeerisen maan kaupungistumiseen. Bidrag kännedom av Finlands natur och folk utgivna av Finska Vetenskaps-societeten H. 128. Helsinki.

Pentikäinen, S. 1977. Kansan uskonnollisuus ja vanha kirkollisuus. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 203-218. Hämeenlinna.

Perälä, T. 1984. Kaupunkien aluepolitiikka ja esikaupunkien liitokset. Teoksessa P. Tommila (toim.) Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. Itsenäisyyden aika. Suomen Kuntaliitto. Vantaa.

Pirinen, H. 1995a. Luterilainen kuvateologia. Nykyteologian pragmaattinen diskurssihahmotelma vai perinteikästä teologista praksista? Teoksessa M. Heikkilä (toim.) Teologinen Aikakauskirja, Teologiski Tidsgrift 1995, 100. vuosikerta, 210-216. Forssa.

Pirinen, H. 1995b. Suurvaltakausi taide-epookkina. Kirkollisen maalaustaiteen ilmiöitä 1648-1721. Teoksessa Suomen Museo 1994, 25-54. Vammala.

Pirinen, K. 1977. Kirkon oikeudellinen asema ja järjestysmuodon kehitys. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 107-122. Hämeenlinna.

Pirinen, K. 1981. Schauman kirkkolakityössä. Teoksessa H. Mustakallio, P. Raittila (toim.) Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja 70-71, 185-230. Suomen kirkkohistoriallinen seura. Loimaa.

Pirinen, K. 1982. Yleinen kirkkohistoria Suomessa. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 72, 71-82. Suomen kirkkohistoriallinen seura. Saarijärvi.

Pirinen, K. 1983. Kirkkohistoriankirjoitus. Teoksessa P. Setälä, P. Suvanto, M. Viikari (toim.) Historian kirjoituksen historia, 422-429. Tampere.

Pochat, G. 1985. Der Epochenbegriff und die Kunstgeschihte. Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Hrsg. von Lorenz Dittmann. Stuttgart.

Poutasuo, K. 1987. Saatteeksi. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 5. Espoo.

Priha, P. 1987. Suomen kirkollinen tekstiilitaide. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 86-89. Espoo.

Priha, P. 1991. Pyhä kaunistus. Kirkkotekstiilit Suomen Käsityön Ystävien toiminnassa 1904-1950. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 11. Jyväskylä.

Priha, P. 1994. Silkkinen seppele. Hanna Loimaranta, tuntematon kirkkotekstiilien taitaja. Jyväskylä.

Putkonen, L. 1979. Lappeenranta. Kulttuurihistoriallisesti merkittävät rakennukset ja alueet. Eteläkarjalan museon julkaisut 3. 2. uusittu painos. [Lappeenranta.]

Pöhlmann, H.G. 1974. Dogmatiikan pääkohdat. Pieksämäki.

Pöyhönen, V. 1983. Kirkko ja kulttuuri. Kirkon tutkimuslaitos sarja A N:o 41. 1983. Jyväskylä.

Pöykkö, K. 1985. Rautalammin kirkko. Teoksessa J. Kukkonen (toim.) Rautalammin kirja, 527-555. JYY:n kotiseutusarja n:o 20. Hämeenlinna.

Raamattu. Suomen evankeli-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Suomen kirkon sisälähetysseura. Kirjapaja. Pieksämäki 1993.

Raittila, P. 1977. Herätysliikkeet 1900-luvulla. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 138-149. Hämeenlinna.

Rajaniemi, J. 1982. Kirkon sosiaalinen rakenne. Teoksessa I. Askola, T. Lampinen, P. Lempiäinen (toim.) Kirkkososiologia, 50-69. Saarijärvi.

Reijonen, M 1977. Uskonnonvapauden lainsäädännöllinen toteutuminen. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 123-137. Hämeenlinna.
Reijonen, M. 1980. Uskonnonvapauden toteutuminen Suomessa vuosina 1917-1922. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 119. Helsinki.
Reitala, A. 1973. Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918-1945. Taidehalli 1973. Helsinki.
Reitala, A. 1978. Kuvataiteemme vaiheita 1928-1945. Taidehalli 1978. Helsinki.
Reitala, A. 1982. Kuvataide. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 435-469. Porvoo.
Reitala, A 1989. Suomalaisuusliike taiteessa. P. Tommila (toim.) Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia, 435 (kuvaliite). Jyväskylä.
Reitala, A 1990. Maalaustaide 1918-1940. Ars Suomen taide 5, 223-243. Keuruu.
Rekola, J. 1985. Kuva uskon tulkkina. Jyväskylä.
Remes, R. 1991. Miljardien herra. Helsingin Sanomat 6.1.1991.
Riekki, H. 1993. Sonkajärven kirkot. Teoksessa M.T. Knapas (toim.) Ylä-Savon kirkot. Suomen kirkot - Finlands kyrkor 19. Kuopion hiippakunta 1, 175-195. Museovirasto. Tammisaari.
Riekki, H. 1994. Kuopion tuomiokirkon koristeellinen vaihe. M. Huttunen (toim.) Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 105-112. Kuopion kulttuurihistoriallinen museo ja Kuopion taidemuseo. Kuopio.
Rimpiläinen, O. 1975. Joensuun seudun uskonnollinen elämä 1848-1953. Teoksessa Joensuun kaupungin historia V. Joensuu.
Riska, T. 1978. Suomen kirkkotaide ja kirkkojen esineistö. Teoksessa M. Haapio (toim.) Suomen kirkot ja kirkkotaide 1, 130-177. Lieto.
Riska, T. 1979. Loimaan kirkot. Suomen kirkot - Finlands kyrkor 9. Museovirasto. Helsinki.
Riska, T. 1988. Karinaisten, Kosken Tl. ja Tarvasjoen kirkot. Suomen kirkot - Finlands kyrkor 15. Museovirasto. Tammisaari.
Rissanen, H. 1966. Hankasalmen seurakunta. Teoksessa P.P. Kuokkanen (toim.) Hankasalmen kirja. Pieksämäki.
Rowlands, M. 1989. European Barbarism and the Search for Authenticity. Teoksesssa The Humanities between Art and Science. Intellectual Developments 1880-1914, 225-239. Center for Research in the Humanities. Denmark.
Russel, B. 1967. Länsimaisen filosofian historia II. Suomentaja J.A. Hollo. Porvoo. (Alkuteos julk. 1946).
Rönkkö, P. 1985. Noitarummusta kirkkauden kruunuun. Lapin kirkkomaalauksia keskiajalta nykypäiviin. Oulu.
Salokannel, M. 1993. Arkkitehdin ammatin professionalisaatio. Teoksessa Ammattikunnat, yhteiskunta ja valtio. Suomalaisten professioiden kehityskuva. Jyväskylän yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja 55. Jyväskylä.
Salokorpi, A. 1984. Kaupunkirakentaminen. Teoksessa P. Tommila (toim.) Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. Itsenäisyyden aika. Suomen Kaupunkiliitto. Vantaa.
Salokorpi, A. 1993. Minne hävisi klassinen perinne Suomen arkkitehtuurista? Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia, Konsthistoriska studier 14. Taidehistorian Seura. Tammisaari: Ekenäs tryckeri, 125-129.

Sarajas-Korte, S. 1966. Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895. Helsinki.
Sarantola, T. 1987. Aiheen ja kuvan kysymyksiä kirkon taiteessa. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 49-53. Espoo.
Sarantola, T., Paavilainen, M. 1990. Vesi ja kuva. Teoksessa M. Paavilainen (toim.) Vesi [Kirkon kuvataidenäyttelyn näyttelyjulkaisu], 5. Helsinki 1990.
Schulte, B. 1988. Die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts. Teil 1-2. Europäische Hochschulschrifte, Reihe XXVIII. Frankfurt am Main.
Seppo, J. 1976. Kansankirkon historiallinen tulkinta ja sovellutus Suomessa maailmansotien välisenä aikana. Teologinen Aikakauskirja 1976. Helsinki.
Seppo, J. 1977. Kansankirkkona uskonnonvapauslain toteuduttua. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 67-81 Hämeenlinna.
Seppo, J. 1978. Uskonto- ja kirkkopoliittiset eduskunta-aloitteet vuosina 1923-1930. Teoksessa Aate ja yhteiskunta. Mikko Juvalle omistettuja tutkielmia. Helsinki.
Seppo, J. 1983. Uskovien yhteisö vai valtionkirkko. Uskonnolliset vähemmistöyhteisöt ja evankelis-luterilaisesta kirkosta eroaminen Suomessa vuosina 1923-1930. Suomen kirkkohistorian seuran toimituksia 127. Helsinki.
Seppo, J. 1990. Poliittis-maailmankatsomukselliset kirkostaeroamisperusteet 1920-luvulla. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 437-443. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistorian seuran toimituksia 153. Helsinki.
Seppo, J. 1991. Kansainvälinen vapaa-ajattelijaliitto 1880-1905. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 154. Helsinki.
Sepänmaa, Y. 1978. Ympäristön esteettinen kuvaus, tulkinta ja arvostus. Periaatteet ja analyysiesimerkki. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen ja teatteritieteen laitoksen monistesarja n:o 5. Helsinki.
Sepänmaa, Y. 1991. Institutionaalinen taideteoria. Teoksessa Sevänen, Saariluoma, Turunen (toim.) Taide modernissa maailmassa, 142-156. Helsinki.
Setälä, V. 1970. Suomalaista kirkollista idänpolitiikkaa 1917-1944. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 82. Vammala.
Siilinjärvi 1925-1975. Puoli vuosisataa kunnan ja seurakunnan kehitystä sanoin ja kuvin. Koonneet Riitta ja Jukka Kasurinen. Kuopio 1975.
Siltala, J. 1985. Lapuanliike ja kyyditykset 1930. Helsinki.
Simpanen, M.R. 1991. Kömpelöä suomalaista. Juho Rissasen 1910-luvun lopun ja 1920-luvun alun taidekäsityksen ja taiteen suomalaiskansallisuus. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 12, 91-105. Taidehistorian seura. Helsinki.
Simpanen, M.R. 1993. Taiteen henkisyys - pohdintaa taiteen ja teosofian yhteyksistä. Juho Rissasen Ranskan vuodet 1911 - 1913 ja vuosikymmenen lopun taiteen suomalaiskansallisuus. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 14, 131-144. Taidehistorian Seura. Helsinki.
Sinisalo, A. 1978. Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin vaiheita. Teoksessa M. Haapio (toim.) Suomen kirkot ja kirkkotaide 1, 32-127. Lieto.
Sinisalo, A., Lilius, H. 1970. Kauneimmat kirkkomme. Jyväskylä.

Soikkanen, H. 1990. Sosialidemokraattisen työväenliikkeen ja kirkon suhteen kehitys 1950-luvulle. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 464-481. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki.

Soikkanen, T. 1984. Kansallinen eheytyminen - myytti vai todellisuus. Ulko- ja sisäpolitiikan linjat ja vuorovaikutus Suomessa vuosina 1933-1939. Porvoo.

Steinby, T. 1979. Amos Anderson. Föreningen Konstsamfundets publikationsserie II. Esbo.

Suhonen, P. 1977. Bertel Hintze ja moderni taide. Piirteitä 20-luvun kriitikontyöstä. Taidehalli 1977, 2-9. Helsinki.

Suhonen, P. 1978. Kuvataiteemme vaiheita 1945-60. Taidehalli 1978, 10-17. Helsinki.

Suhonen, P. 1987. Kirkkoarkkitehtuuri 1940-luvulta nykypäiviin. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 10-21. Espoo.

Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. P. Tommila (toim.) Itsenäisyyden aika. Suomen kaupunkiliitto. Vantaa 1984.

Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi. J. Ahvenainen, E. Pihkala, V. Rasila (toim.) Helsinki 1982.

Suominen-Kokkonen, R. 1993. Arkkitehti ja kauppaneuvos Säynätsalon tehdasyhdyskuntaa rakentamassa. Teoksessa Taidehistoriallisia tutkimuksia, Konsthistoriska studier 14, 97-107. Taidehistorian Seura. Tammisaari.

Särkikoski, T. 1993. Teorian ja käytännön välissä. Teoksessa Ammattikunnat, yhteiskunta ja valtio. Suomalaisten professioiden kehityskuva. Jyväskylän yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja 55. Jyväskylä.

Säätelä, S. 1988. Taiteen vallankumoukset Kuhnin paradigma-teorian valossa. Estetiikan pro gradu -tutkielma 1987. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja N:o 16. Helsinki.

Talonen, J. 1982. Eräs ajankuva: esikoislestadiolaisten yhteiskunnallinen julkilausuma 1931. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 72, 236-246. Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki. Saarijärvi.

Talonen, J. 1990. Esikoislestadiolaisuus ja lapuanliike 1929-1932. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 445-456. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki.

Talvitie, T. 1987. Naisena ja taiteilijana. Teoksessa Mallista maalariksi. Naisia pohjalaisessa taiteessa, 2-9. Pohjanmaan museo/ aluetaidemuseotoiminta 1987. Vaasa.

Tammi, P. 1992. Kertova teksti. Esseitä narratologiasta. Jyväskylä.

Taylor, K. 1989. Ensi askel Raamattuun. Lontoo.

Tiililä, O. 1972. Antti J. Pietilä, kiistelty kirkonmies. Porvoo-Helsinki.

Tiitinen, I. 1982. Teologia. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 236-240. Porvoo.

Tommila, P. 1984. Suomen kaupunkilaitoksen kehityslinjat. Teoksessa P. Tommila (toim.) Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. Itsenäisyyden aika. Suomen Kaupunkiliitto. Vantaa.

Tolvanen, J. 1967. Taidesanakirja. Helsinki.

Tuomikoski-Leskelä, P. 1977. Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. Historiallisia tutkimuksia. Suomen Historiallisen Seuran julkaisuja 103. Helsinki.

Turtia, K. 1995. Sivistyssanasto ja lyhenteet. Teoksessa Joka kodin suomen kielen opas. Keuruu.

Tuttu tuntematon Arthur Heickell. Antiikki 3/ 1994.

Uino, A. 1989. Kielitaistelu ja "uusi suomalaisuusliike" 1918-1939. Teoksessa P. Tommila (toim.) Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia, 177-249. Jyväskylä.

Valkeapää, L. 1995. Kauno S. Kallion Sääksmäen kirkko. Teoksessa Suomen museo 1994, 55-70. Vammala.

Valkonen, M. 1987. Modernin taiteen murros kirkkotaiteessa. Teoksessa M. Vallisaari (toim.) Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa, 70-82. Espoo.

Valkonen, M. 1990. Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan. Teoksessa Ars Suomen taide 5, 175-217. Keuruu.

Valkonen, O. 1973. Maalaustaiteen murros Suomessa 1908-1914. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa. Jyväskylä Studeis in the Arts 6. Jyväskylä.

Varkauden historiikki. S. Ollikainen, I. Peiponen, H. Solmu (toim). [Varkaus] 1979.

Varpio, Y. 1993. Jukolan Juhani - punakaartilainen? Kansalaissodan vaikutus suomalaiseen kirjallisuustieteeseen. Teoksessa H. Ylikangas (toim.) Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.

Vesi. [Kirkon kuvataidenäyttelyn näyttelyjulkaisu]. M. Paavilainen (toim.) Helsinki 1990.

Veikkola, J. 1969. Teologinen launtaiseura kirkon puolustajana suurlakon jälkeisenä aikana 1905-1914. Suomen kirkkohistorian seuran toimituksia 79. Helsinki.

Veikkola, J. 1977. Kansa katkoo kahleitaan - miten käy kansankirkon. Teoksessa M. Heikkilä, E. Murtorinne (toim.) Kirkko suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvulla, 26-41. Hämeenlinna.

Veikkola, J. 1980. Nuorkirkollisen suuntauksen muotoutuminen Suomen kirkossa. Suurlakosta 1905 ensimmäisiin kirkkopäiviin 1918. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 118. Helsinki.

Veikkola, J. 1990. Kansankirkko suomalaisessa maisemassa. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 483-398. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki.

Veikko Vionoja. Taide 4/ 1963. Helsinki.

Vihanta, U. 1988. Tuntematon Wäinö Aaltonen. Taustaa kirjankansi- ja runokuvituksille sekä niiden luonnoksille. Teoksessa Wäinö Aaltonen väreissä. Maalauksia ja piirustuksia. Suomen Taideakatemia 84/1988. Helsinki.

Vihanta, U. 1992. Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XI.

Viljo, E.M. 1989. Kaupungistuvan yhteiskunnan rakennustaide. Teoksessa S. Sarajas-Korte. (toim.) Ars - Suomen taide 4, 77-111. Keuruu.

Viljo, E.M. 1992. Arkitektyrkets utveckling i Finland under senare delen av 1800-talet. Teoksessa P. Korvenmaa (toim.) Arkkitehdintyö, Suomen Arkkitehtiliitto 1892-1992 Finlands Arkitektförbund. Helsinki.

Vikström, J. 1966. Religion och kultur. Grundproblemet i G.G.Rosenqvists religiösa tänkande. Luther-Agricola-Sällskapets skr. B 4. Helsingfors.

Virrankoski, P. 1975. Suomen taloushistoria kaskikaudesta atomiaikaan. Helsinki.

Virrankoski, P. 1982. Maatalousmaasta teollisuusmaaksi. Teoksessa P. Tommila, A. Reitala, V. Kallio (toim.) Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika, 54-75. Porvoo.

Vuosisatamme kirkko Kotimaan kuvastimessa. H. Mustakallio, P. Raittila (toim.) Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 70-71, 1980-1981. Suomen kirkkohistoriallinen seura. Loimaa 1980.

Vähäkangas, P. 1994a. Arjen yläpuolelle. Teoksessa M. Huttunen (toim.) Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 118-119. Kuopion kulttuurihistoriallinen museo ja Kuopion taidemuseo.

Vähäkangas, P. 1994b. Kirkkotaide Pohjois-Savossa. Teoksessa M. Huttunen (toim.) Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 11-43. Kuopion kulttuurihistoriallinen museo ja Kuopion taidemuseo.

Vähäkangas, P. 1994c. Kristillinen Taideseura ja Kuopion läänin kirkkotaide. Teoksessa M. Huttunen (toim.) Kirkkotaidetta Pohjois-Savossa, 113-117. Kuopion kulttuurihistoriallinen museo ja Kuopion taidemuseo.

Vähäkangas, P. 1996. Debating on The Role of Art in the Finnish Lutheran Church in the 1920s: The Central Pros and Cons. Teoksessa A.L. Paavola (toim.) Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts. Käytännöllisen teologian julkaisuja, Helsingin yliopisto. (Käsikirjoitus.)

Välimäki, H. 1994. Lauri Ingman kirkkopoliitikkona. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 166. Jyväskylä.

Witkin, R.W. 1995. Art & Social Structure. Polity Press, Blackwell Publishers. Hartnolls, Bodmin Cornwall.

Wäre, R. 1991. Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 95. Helsinki.

Ylikangas, H. 1984. Murtuva säätyvalta. Porvoo-Helsinki: WSOY.

Ylikangas, H. 1990. Herätysliikkeitten pohjasta ja perustasta. Teoksessa H. Mustakallio (toim.) Kirkko ja politiikka, 320-343. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta 25.11.1990. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153. Helsinki.

Ylikangas, H. 1993. Vuoden 1918 vaikutus historiatieteessä. Teoksessa H. Ylikangas (toim.) Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.

Ylä-Savon kirkot. M.T. Knapas (toim.) Suomen kirkot - Finlands kyrkor 19. Kuopion hiippakunta 1. Museovirasto. Tammisaari 1993.

Ångström, I.L. 1992. Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil 1527-1686. Acta Universitatis Stockholmiensis 36.

SUMMARY

The basis for the study

As a work of art-history scholarship, the study proposes an innovative perspective on Finnish Evangelical-Lutheran ecclesiastical art during the first two decades of national independence, that is, during the interim period between the wars (the 1918 civil war and the Second World War of 1939-1945). The study seeks to explain the praxis of ecclesiastical art during the years 1918-1945 in the light of developments in the tradition of altarpieces. The period in question is significant from both the standpoint of the institutions studied and the evolution of ecclesiastical art. A great deal of ecclesiastical art was produced at the time and discussion on it was exceptionally animated. Comprehensive studies on the ecclesiastical art of this period have not been undertaken in the past. The study and its findings constitute part of the research project entitled, 'Finnish ecclesiastical art and the theology of the image'.

This research project is being carried out at the Department of Art History of the University of Jyväskylä and is funded by the Academy of Finland. An earlier research project entitled Altarpieces and religious paintings in Evangelical-Lutheran churches in Finland[1], which was launched in 1983 by the Department of Art History of the University of Jyväskylä under Dr. Jukka Ervamaa, currently Assistant Professor of Art History at the University of Helsinki, confirms that Finnish art-historical research has reached a stage where material previously considered to be of secondary importance has become an acceptable topic of research. This has entailed a certain shift in research priorities. The study and creation of art's 'intrinsic', or aesthetic, values together with the legitimation of artists and artistic phenomena have given way to studies of the entire field of visual arts from a broader cultural perspective.

A theological perspective on images has also brought new dimensions to research on the subject of ecclesiastical art. From this viewpoint, ecclesiastical art is seen not only as an offshoot and component of the visual arts, but also largely as being tied to discursive modes and practices influenced by ecclesiastical and theological thinking. The present study approaches the tradition of altarpieces as the point of commonality between two institutions administering their own, distinct spheres of life, both of which impose various demands on the roles fulfilled by altarpieces.

The objective of the study is to provide a new, appropriately grounded perspective on its chosen topic of art-historical research. The study is an example of empirically oriented scholarship which elucidates the evolution of ecclesiastical art during the historical period selected for scrutiny. The study moreover proposes an innovative perspective on a topic of research which does not lend itself to a meaningful analysis using traditional art-historical methods. The objective is not, for example, to seek to legitimate the most significant altarpieces from this period from an art-historical viewpoint or to provide an analytically grounded, 'correct' reading of their content using art-historical methods. Individual works of art are not interpreted separately, nor have biographical, iconographical or semiological

---

The topic was later broadened to incorporate the entire history of Finnish ecclesiastical painting.

methods been used to facilitate their understanding or explanation. In general terms, the image or visual artwork is not seen as a signifying system which can be decoded or translated so that its textual 'rationale' can be fully uncovered. The study views the positing of a causal relationship between textual influences and visual art as generally problematic. The artwork is understood, on the contrary, as an autonomous object of study that bears traces attesting to the influence of the environment. These traces do not, however, allow an *a posteriori* reconstruction of the formative environment. Institutional art theories provide the basis for the construction, out of empirical material, of a formative institutional environment and its discursive variants. Constructing such a context facilitates understanding of the institutional exigencies imposed on ecclesiastical art. It is not proposed, however, that constructing a formative environment in this way will ever offer us the complete picture; the result is always limited by the expressly chosen method. This is why the current study does not provide an exhaustive exposition of ecclesiastical art.

Before the roles of institutions are addressed, the first section provides a quantitative analysis of altarpiece traditions in the historical period under review. The objective is to show how many traditional altarpieces were still being made and to what extent the tradition renewed itself both in terms of form and in terms of content. In order to focus on changes in that tradition, the altarpiece is given a very strict morphological definition consisting of three parts. An altarpiece is classed as 'traditional' on the basis of:

1. the placing of the altarpiece in the chancel by the altar
2. the altarpiece's technique and form as a painting
3. the subject matter serving as an illustration of a biblical text

The definitive factor is the positioning of the painting by the altar. Those artworks by the altar which diverge in other respects from the definition of a traditional altarpiece, have been seen as reformational works within the altarpiece tradition.

Upon completion of the quantitative analysis, the subject is approached on the basis of institutional art theory by examining the pressures for the reformation of the altarpiece tradition created by the discursive practices of both the art establishment and the church. The objective is to deepen the perspective on the altarpiece tradition gained through quantitative analysis. On the other hand, it also shows how the relationship between discourse and practice is often a rather loose one. Upper level institutional discourses appear to have had varying degrees of success in influencing the altarpiece tradition. One reason for this is the fact that institutions did not establish clear enough stands to steer the debate and thus reform prevailing practices. Open conflict between institutions was also avoided. It appears that in this unresolved situation, the old tradition exercised a greater influence on prevailing practices than did the contradictory demands for reform.

As its point of departure, the study applies theories from the sociology of art and methods from cognate sciences. The material is empirically oriented, as in the study of history. The theoretical basis is formed by theories emphasizing the institutional nature of art, which have previously been applied particularly in the context of studies on avant-garde art. The role of institutions in the field of ecclesiastical art is examined with the aid of discourse analysis, which has previously been applied to social and literary sciences. Seminal written

documentation addressing ecclesiastical art in general and altarpiece art in particular were selected for analysis. Influential persons in the domain of ecclesiastical art were seen to be those holding a key position in their own institution, particularly with regard to issues concerning ecclesiastical art. The opinions of key persons were not, however, seen in terms of their personal preferences or intentions. The key persons were understood above all as those whose motives are primarily guided by their institutional role. Be that as it may, the institution did not overtly constrain the actions of the individual in a pre-given manner; intra-institutional conflicts of opinion were not uncommon.

The altarpiece tradition

The altarpiece tradition flourished during the period 1919-1945, which is the focus of the present study. The tradition was nevertheless subject to pressure from both the church and the art establishment. However, altarpieces also had their sympathizers in both establishments. The winning perspective in the discursive battle had yet to be decided. Pressures for change were directed either against altarpieces in general or, more specifically, against their subject matter. One criterion used to justify the call for reforms was that of artistic quality. The requirement of artistic quality was also used against the practice of copying altarpieces. Although reproductions were still made, they were generally no longer seen as fit for the altar.

Clear signs of the demise of the altarpiece tradition were already in evidence towards the end of the period under review. Fewer and fewer new churches made a point of acquiring an altarpiece. Many churches nevertheless received a traditional altarpiece as a result of repair and renovation work undertaken in old churches. It is significant that the majority of new altarpieces during this period were acquired by older churches built before 1918.

Traditional altarpieces were made especially for churches in rural parishes. An altarpiece was also generally acquired by new churches in communities that grew up around factories. Their subject matter frequently departed from that of traditional portrayals, however. New city churches were the least likely to acquire a traditional altarpiece. New churches in the Helsinki metropolitan area were of particular interest to the general public and innovations were more easily introduced there than elsewhere.

The makers of altarpieces were generally art academy educated, early middle-aged men who had secured themselves a solid reputation in the art establishment. Altarpieces represented only a small part of their overall artistic output, however. The fact that they were public works of art was generally a source of merit, although at worst they were considered 'bread-and-butter' jobs motivated by outside vested interests. Under ten percent of all altarpiece-makers were women. An approximately equal number of painters were without any formal art education, from teenage amateurs to pharmacists, teachers and clergymen.

The differentiation of the art establishment gradually widened the gap between architecture, painting, decorative arts, handicrafts and industrial arts. This began to show in the decline in co-operation between the different artistic domains. Instead of promoting multidisciplinary artistic co-operation in the field of architecture, this new tendency meant, in practice, that the architect designed everything in

a building including the furnishings. With the advent of functionalism in architecture, ecclesiastical buildings came to be regarded as self-sufficient artworks which had no need for what were seen as superfluous trimmings. The majority of new churches continued nevertheless to have ample space also for art, something the progressive decline in acquisitions of traditional altarpieces had not changed. In practice, then, although the tradition was waning, the change was not a sudden one.

Ecclesiastical art met the art establishment and the church at their shared juncture, which in the early years of theperiod under consideration was exceptionally broad. An idealist conception of history which justified each institution's claims of autonomy vis-à-vis the other provided the basis for a mutual understanding. Art and religion were moreover seen as spiritual allies together opposed to a rationalist and materialistic world view. The meeting of the church and the art establishment initially took place largely on the church's terms due to the other's weakness. As a sponsor of concrete working opportunities for artists, the church organized association-based counselling as part of its parish work. This counselling produced concrete results, even though its direct, overall influence appears to have been marginal.

Church art generally and altarpiece art in particular were primarily addressed in a negative light in publications on Finnish art. It was without interest, meaningless and even detrimental from the standpoint of the development of freedom of artistic expression. This analysis reveals the evolution of art-historical discourse and its influence on the evaluation of ecclesiastical art. In the earliest works, ecclesiastical art was presented as the antithesis of national art. At that time, art produced before the awakening of nationalist sentiments in the 19th century was considered inferior. Gradually, the period regarded by art historians as quintessentially 'national' went back further and further in time. By the 1920s, the Middle Ages came to be regarded as the most authentically 'indigenous' period in Finnish culture, as reflected in the increased veneration accorded to ecclesiastical art of the Catholic period. Monumental ecclesiastical paintings were particularly favoured. Late 19th and 20th century academic art with its ecclesiastical subject matter was, on the other hand, interpreted as religious art created by artistic personalities. Authority had shifted away from the church to the independent, artistic genius. Ecclesiastical art was seen as not bad in itself if it managed to bring something new to the evolution of art. This attitude in itself already served to undermine the tradition.

The view of ecclesiastical art given shape to and expressed by art historians appears to have influenced general attitudes towards it, and particularly towards altarpieces. Even the critics of the period had a rather condescending attitude towards altarpieces because of their limited form and content. Criticism of ecclesiastical art frequently focused on features which did not comply with the old ecclesiastical tradition, such as when the content departed from biblical subject matter. A career stigma was attached to any artist stereotyped as a painter of ecclesiastical art. Yet, artists also had to earn their living. Rejecting the church as a source of commissions was not advisable at a time when art dealing was slow. A contradiction existed between the ideal of artistic freedom and practical imperatives.

After independence, the church adapted its traditions and operations to the needs of the new society. The significance and status of the church within society was not by and large threatened during the period under study. The church was seen to uphold the status quo in the context of a social policy which stressed

the importance of national unity in warding off internal and external threats. Ecclesiastical art had some minor significance inside the church in its parish work. Its task was to bring the church-alienated intelligentsia back into the church's fold as well as to turn the church into a pleasant and uplifting place in which to conduct a service.

Figurative ecclesiastical art was further seen to perform the task of illustrating the message of the Bible. The main task ascribed to ecclesiastical art was that of creating the right atmosphere for the encounter with God. In essence, however, this was seen as only functioning through the mediation of the word and the sacraments. Art was a tool or a means, not the word itself. Art did not have absolute freedom within the church, yet its autonomy with respect to modes of expression was widely acknowledged. No univocal platform or programme emerged in the case of ecclesiastical art, nor, for instance, did the church propagate any theoretically justified theology of the image. Action was, in short, guided by practical necessity.

The late 1920s were a key period in the discourse on ecclesiastical art, since quite a number of new churches were built during that time, also in the Helsinki area. The prevailing favourable attitude towards ecclesiastical art resulted in Finland's first public exhibition of ecclesiastical art, which was held in 1928 as a cooperative effort between various authorities and associations. As it turned out this was the first and last exhibition of its kind, since plans for a series of similar showings were never to see the light of day.

Towards the end of the decade, recession began to cast its shadow over the prevailing reformist atmosphere. Political tension mounted as the right-wing movement gained ground. The views of institutions involved in ecclesiastical art began to drift further apart, too. Conservatism and ecumenical pragmatism were gaining ground within the church. In the sphere of culture, the church made a more visible contribution to public debate on the ethicization of culture. The ultimate goal was to strengthen national unity, and the ideal was a common culture permeated by Christian codes of conduct. Research on Luther's teachings clarified the doctrinal basis of the church and encouraged a firmer stand against mysticism and man's prospects of encountering the divine. Conflict was inevitable, since art had traditionally been regarded as a mystical act of creation. The same conflict applied to the reception of art.

The enthusiasm felt within the church for reforming ecclesiastical art lost momentum in the 1930s. Instead of being an ally, art was increasingly seen as a rival to church doctrine. At the same time, artists redoubled their efforts to consolidate their social standing, and began to demand greater freedom of artistic expression, which distanced them from interests that were considered external to art and also from commissions that came from the church. The common claim to artistic freedom brought artists closer together, but also defined those qualifying as serious professionals. Art was supposed to reflect the artist's own personality; his hands were not to be bound by subject matter.

After Finland gained independence in 1917, the art establishment, which had previously consisted of a rather elitist network of associations, began to search for its form and place in society. The power structures of the art establishment had not yet fallen into place. Not even the most distinguished art critics enjoyed unconditional expert status, although it was easier for them than for others to get their views published. There was no official art policy in the country, and

the various domains of art continued to diversify and consolidate themselves, thereby striving to strengthen the status of art in every possible manner. Ties were established between artists' unions and local art societies, albeit with fairly negligible results. The foundation was nevertheless build for further progress after the Second World War.

Eino Sormunen, an influential figure in the Christian Art Society, voiced the strongest demand for reform in ecclesiastical art and the altarpiece tradition. He found the artistic standard of altarpieces poor and felt that artists were not always aware of the needs and views of the church. It is my interpretation that Sormunen ended up recommending a plain crucifix for the altar because he wished to steer the art of the altar towards stricter compliance with church doctrine, in an appropriate liturgical form that would stand the test of time. Finland's national Medieval tradition proved ideal for his purposes.

The crucifix did not meet with unconditional approval in the higher echelons of the church, however. Apparently it was considered too redolent to the Catholic tradition at a time when the growing power of the Catholic Church in Europe was looked upon with deep concern. The leaders of the church felt that an altarpiece with a predefined motif was better suited to the Lutheran tradition and was readily accepted by country parishioners who were tired of having their values trampled upon. A painting of Christ on the cross was far preferable to a crucifix.

Thus the views of leading theologians were in part contradictory. The views and expectations of the parishioners became known through the counselling service provided by the church, and this, too, contributed towards the rejection of the more idealistic attempts at reform. As the church progressively gave more say to laymen in parish-level decisions, church councils became common in the 1930s, bringing forth the views of the parishioners more systematically than before. Traditional paintings continued to be the most desired altarpieces. The crucifix would not do: paintings were understood by all.

Funding also played a significant role in decisions on ecclesiastical art. Works of art were not normally included in the budget of building projects, and their acquisition was often postponed until after the building was completed. On the other hand, parishioners' initiatives in church maintenance and artistic decoration were regarded as an important parish-level contribution to the common national church. Sewing circles and other parish activities often raised at least part of the funds to cover the cost of altarpieces. The church also received a large number of private donations. Altarpiece competitions could not be arranged on account of the scarcity of funds. Small parishes and villages even accepted amateur paintings, usually copies of well-known works of art.

Rarely was there any open conflict between artists and the church, aside from a few minor squabbles of a veiled nature. The art historian Onni Okkonen made the following observations on Alvar Cawén's paintings:

> We may well ask, however, whether Cawén's most significant artistic achievements were due in depiction of purely personal experiences on a small, intimate scale. With large compositions, he had to take external demands into account, and since he refused to conform to conventions, he inevitably ended up resorting to a sort of generalized idealism.

Okkonen continues:

> Religion in itself, as prayer, as a source of solace, would appear to have been a mystery to him, and his approach to religious motifs is confessional in the same way as the work of early painters. This gives his religious paintings their powerful poignancy, although a 'cold' Christian interpretation might find fault with them.[2]

The conflict between the freedom of artistic expression and the denominational doctrine of the church never escalated into open confrontation. Neither side appeared capable of any profound level of analytical discourse. Among art critics and historians, Ludvig Wennervirta and Onni Okkonen preferred other types of altarpiece to paintings, and the sole supporter of paintings was Edvard Richter, art critic of Finland's leading daily newspaper, Helsingin Sanomat. Richter felt that the best altar paintings rose above the ecclesiastical tradition in their unconventionality. Cawén's painting (1928) for the church at Mänttä, an industrial township in central Finland, did not stimulate any particularly lively debate in the art columns of daily papers, although it well could have. Richter praised this altarpiece for its unconventional depiction of the madonna and child in a typical Finnish lake landscape, whereas Eino Sormunen's only comment was that a good work of art did not necessarily make a good altarpiece. Okkonen took a cautious stand, agreeing with Sormunen on the generally poor standard of altarpieces, recommending stained-glass windows or crucifixes instead.

Painters who did not wish to accept commissions from the church were now in a position to decline and remain 'free' artists. An occasional altarpiece commission was no longer a career stigma, but it could alleviate a financial crisis. This helped to prevent conflicts between artists and the church. The war-time boom in the art business finally made it easier for artists to earn a living by selling their work. At the same time, commissions from the church became fewer. When Urho Lehtinen, one of the most popular ecclesiastical artists of his time, was interviewed by Wäinö Kolkkala and asked whether he had time to concentrate on his free creative work, the relieved artist replied thus:

> Last summer I had the opportunity to paint in peace and quiet in my home province; thanks to the war I wasn't even disturbed by any church commissions.[3]

From the viewpoint of this study, Finnish ecclesiastical art between 1918 and 1945 can be seen as a point of juncture between two autonomous spheres of life and the institutions arising from them. Ecclesiastical art was a battlefield between these two establishments, over the form of the altarpiece and over the power to determine its content. In the name of freedom, artists demanded the right to determine the content or subject matter of the altarpiece - not only the 'artistic' method, i.e. the technique, style, colours, which the church acknowledged as an question of artistic freedom. The church's opinion was, however, that the subject matter of the altarpiece fell within the scope of the church's primary field of expertise, i.e. theology and ethics.

The sectoralization of society (science, art and ethics = religion) - a trend largely based on German idealism - and the institutions to which this has given

---

Okkonen 1958, p. 16.

W. K-la. [Wäinö Kolkkala]. Kestävä taide nousee kotoisalta pohjalta. Tarinahetki Urho Lehtisen parissa. Keskisuomalainen Dec. 2, 1940.

rise have led to the ever increasing fragmentation and compartmentalization of life. Different institutions find it difficult to find a common language for dealing with areas of common interest. Another factor preventing radical discourse on the historical and ideological foundations of institutions is the institutions' own insistence on protecting themselves and securing and strengthening their social status.

Current organizations and institutional practices constitute an almost impenetrable praxis which contributes to transforming idealistic goals into pragmatic realities. On the other hand, old ideals such as 'a common culture permeated by Christian codes of conduct' or 'the golden era of national art' seem to be an ever receding Utopia, myths to which there is no return in societies respecting the rights and equality of the individual.

During the period under study, art and the church found common ground in ecclesiastical art but strictly on certain conditions. This common ground narrowed as a result of historical developments whereby ecclesiastical art, having little significance to the mainstream of either establishment, slipped back into the void in the border land between them. For several decades after the Second World War, ecclesiastical art found no easy solution in blindly adhering to established tradition nor, slightly later, in resorting to a reductive style of architecture. Further research is indeed warranted to analyse this topic in more detail.

TAIDE ALTTARILLA

Perinteiset alttaritaulut

Suurin osa aikakauden alttaritauluista noudattaa edellisillä vuosisadoilla muotoutuneen historiamaalauksen perinteitä. Esimerkiksi kuvatut tapahtumat ja henkilöt on sijoitettu maiseman ja vaatetuksen avulla historialliseen aikakauteen ja sen topografiseen kontekstiin. Kirkon johdon taholla perinteitä noudattava alttaritaulu sai tukea mm Viipurin piispana toimineelta Erkki Kailalta. Hänen mukaansa ei ollut soveliasta kuvata taulun henkilöitä nykyaikaisessa vaatetuksessa, koska niiden vaihteleva kuosi häiritsi yhtenäistä tyyliä ja ne vuosien kuluttua vanhanaikaisina herättäisivät katsojissa turhia ajatuksia.

Keskeisimpänä aiheena korostettiin kirkon taholla yleisesti ristiinnaulittua, kirkastumista ja Kristuksen ylösnousemusta. Yleistä ylösnousemusta ei pidetty sopivana aiheena, koska siitä puuttui Kristus "kuten Tampereen tuomiokirkossa". Kirkon kannalta Kristus-keskeisyys olikin alttaritaulun aiheeseen liittyen olennaisin tekijä.

Huomattava osa alttaritauluista oli suoranaisia kopioita. Eniten kopioitiin saksalaisen Heinrich Hoffmanin (1824-1911) teoksia, joista erityisen suosittuja olivat Getsemane-aiheet. Ne tulivat vuosisadan vaihteessa tunnetuiksi lukuisten kuvajäljenteiden kautta. Esimerkiksi nykyisen Kuopion läänin alueella Hoffmanin ehkä tunnetuin Getsemane-teos on ollut viiden alttaritaulun esikuvana. Vanhin Hoffman-kopio on Arthur Heickellin (1873-1958) vuonna 1911 maalaama Leppävirran kirkon entinen alttaritaulu, joka oli kirkon alttarilla 1911-1973. (Maalaus ei kuulunut tämän tutkimuksen piiriin). Säyneisten nuoren seurakunnan (erotettiin Kaavista 1917, mikä toteutui 1921) väliaikaisena kirkkona (1921-1940) toimineen koulun alttarilla oli iisalmelaissyntyisen koristemaalari Heikki Hämäläisen (Häme, 1889-1963) vuonna 1922 maalaama kopio. (Kuva 1) Taulua ei enää sijoitettu uuteen 18.9.1940 vihittyyn kirkkoon, jonka alttarilla on puinen risti. Maalausta säilytetään kirkon sakastissa. August Ripatin (ent. Rae, 1891-1966) Vehmersalmen kirkkoon 1925 maalaamassa alttaritaulussa Hoffmanin maalaus on toiminut viitteellisenä esikuvana. (Kuva 2)

Myös muita aiheita kopioitiin. Yksi suosituimpia aiheita oli Jeesus seisoo ovella ja kolkuttaa.

> Jokaista, jota rakastan, minä nuhtelen ja kuritan. Tee siis parannus, luovu penseydestäsi! Minä seison ovella ja kolkutan. Jos joku kuulee minun ääneni ja avaa oven, minä tulen hänen luokseen, ja me aterioimme yhdessä, minä ja hän.' (Ilm. 3:19-20)

Aihe liittyy 1800-luvun voimakkaaseen romantiikan aatevirtaukseen ja siinä korostuu individualistinen näkemys henkilökohtaisesta uskonnollisesta valinnan vapaudesta. Aihe on eräällä tavalla symbolistinen esitys Vapahtajasta puhuttelemassa yksilöä ja vaatimassa tätä ottamaan henkilökohtaisesti kantaa elämänsä suuntaan. Jeesus on esitetty tämän aiheisissa kuvissa lempeänä rakkauden lähettiläänä. Usein hän esiintyy matkasauvan kanssa vierailevana kulkijana tai pyhiinvaeltajana.

Kansainvälisesti aihe tuli käyttöön 1800-luvulla. Dresdenissä syntynyt taidemaalari Ludvig Richter (1803-1884) opiskeli Italiassa 1823-1826. Tuona

aikana hän oli läheisessä kosketuksessa natsareenien kanssa. Hän ystävystyi J. von Schnorr von Carolsfeldin kanssa, joka oli yksi ryhmän jäsenistä. Vuonna 1835 Richteristä tuli Dresdenin akatemian professori, jossa virassa hän pysyi vuoteen 1876 saakka. Hänen puupiirroksensa tulivat laajalti tunnetuiksi julkaisuissa "Die Bibel mit Holzchnitten" (1850) ja "Der anklopfende Heiland" (1855). Viimeksimainitussa julkaisussa esiintyy ko aihe "Vapahtaja kolkuttamassa ovelle".

Aihe näyttää olleen tuona aikana erityisen ajankohtainen, sillä englantilainen Holmar Hunt (1827-1910) maalasi vain vuotta ennen Richteriä saman aiheisen maalauksen "Maailman valo" (1854). Hunt kuului englannissa vuonna 1848 perustettuun maalareiden ja runoilijoiden muodostamaan prerafaeliittien veljeskuntaan (Pre-Raphaelite Brotherhood). Ryhmittymä oli luonteeltaan romanttinen ja sen on katsottu syntyneen oppositioasenteesta akateemista taidetta vastaan. Huntin maalauksen arvostelu ei ollut aluksi suopeaa, mutta John Ruskinin otettua sen "suojelukseensa", siitä tuli rakastetuimpia uskonnollisia taideteoksia Länsimaissa.

Suomessa Jeesus seisoo ovella ja kolkuttaa -aihe tavataan kirkkotaiteessa ensimmäisen kerran Selinda Danielssonin (1862-1913) maalaamassa Luhangan kirkon alttaritaulussa, joka on vuodelta 1906. Epäilemättä aihe tunnettiin jo 1800-luvun puolella kuvajäljennöksinä. Myös Luhangan alttaritaulu on jäljennetty painokuvasta. Tästä huolimatta sitä pidettiin aikanaan arvokkaana ja harrastunnelmaisena teoksena. Maalauksen lahjoitti seurakunnalle taiteilija itse ja emäntä Eva Sofia Jutila. Danielssonin toinen alttaritaulu on samanaiheinen ja perustuu samaan esikuvaan. Teuvan kirkon alttaritauluksi maalauksen lahjoitti kirkkoväärtti Antti Jussila vuonna 1908. (Kuva 3) Se korvattiin vuonna 1929 kirkon korjaustöiden yhteydessä Eino Räsäsen veistämällä ja Göran Hongellin värittämällä puisella Krusifiksilla. Kirkon koristamisesta vastannut Arttu Brummer-Korvenkontio perusteli toimenpidettä seuraavasti:

> Vanha alttaritaulu, joka taiteellisesti oli aivan merkityksetön, tai oikeastaan avuttomuudellaan häiritsevä, korvattiin uskontomme keskeisimmällä aiheella Kristusta ristinpuulla esittävällä veistoksella.

Alttaritaulu säilyi tämän johdosta kirkon palosta vuonna 1950. Se ei kuitenkaan enää kelvannut vuonna 1953 valmistuneen uuden kirkon alttarille, jota koristaa suuri Tove Janssonin al secco -maalaus. Entistä alttarimaalausta säilytetään nykyisin vanhassa siunauskappelissa. Muita maalauksia Danielssonilta ei tunneta, eikä hänestä tiedetä paljoakaan muuta kuin että hän oli Luhangan Käärmelahden sotilasvirkatalon emäntä ja ilmeisesti harrasti taulumaalausta.

Toinen varsin mielenkiintoisia vaiheita kokenut samanaiheinen alttaritaulu oli Kiuruveden Sulkavanjärven kyläkirkon alttaritauluna vuodesta 1965 ollut Matti Annalan (1898-1958) maalaus vuodelta 1925. (Kuva 4) Se oli aikaisemmin Kiuruveden vuonna 1937 palaneen kirkon alttarilla. Alttaritaulu onnistuttiin pelastamaan kirkon palosta. Tämän jälkeen se oli myös uuden vuonna 1941 valmistuneen Bertel Liljeqvistin suunnitteleman kirkon alttarilla, kunnes uusi Uuno Eskolan (1889-1958) vuonna 1954 tekemä ristiinnaulittu-aiheinen alttarimosaiikki korvasi sen. Tämän jälkeen teos oli varastoituna vuoteen 1965 saakka. Maalauksen esikuvana on ollut Adolf Mayn vuonna 1899 Dresdenissä painama kivipiirros Jésus Christ frappant. Maalaus on siis ehtinyt olla tähän päivään mennessä kolmen kirkon alttaritauluna.

Runsaan painokuvatuotannon vaikutuksesta kopioiden esikuvapohja on 1900-luvulla laajentunut vaikeasti selvitettäväksi. Esimerkiksi Lestijärven alttaritaulun maalasi 18-vuotias neiti Beata Eklund, joka käytti esikuvanaan postikorttia. (Kuva 5) Vasta pitkällisten tutkimusten jälkeen esikuvaksi paljastui saksalaisen muotokuva- ja hovimaalari Gottlieb Biermannin (1824-1908) Kristuksen taivaaseenastumista esittävä maalaus, josta teos on tarkka kopio.

Yleensä harrastuspohjalta alttaritaulun maalaamiseen ryhtyneet tekijät käyttivät esikuvia. Varsin taidokkaana on pidettävä apteekkari J. Einar W. Petersénin (1876-1937) Tuusniemen kirkkoon maalaamaa ristiinnaulittua esittävää alttaritaulua, jonka tekijä lahjoitti kirkolle 1923. (Kuva 6) Maalaus noudattaa hyvin pitkälle aiheen vanhaa kuvaustraditiota.

Esikuvien suosiosta mielenkiintoisena esimerkkinä on myös professori Onni Okkosen synnyinseurakuntansa Korpiselän kirkkoon maalaama Kristuksen kirkastumista esittävä alttaritaulu vuodelta 1911. Tämän tutkimuksen piiriin se ei suoranaisesti kuulu. Varsin heikkotasoisesta kuvasta voidaan maalauksen sommitelman nähdä perustuneen aiheen perinteiseen kuvaustapaan. (Kuva 7). Saattaa olla, että 1920-luvun huomattavimpiin taidekriitikoihin kuulunut Okkonen oli maalauksestaan niin kiusaantunut, ettei hän juuri osallistunut vuosikymmenen lopulla käyneeseen kirkkotaidetta koskeneeseen keskusteluun.

Hyvin usein esikuvia käytettiin varsin viitteellisesti. Monellakaan taidemaalarilla ei ollut mahdollisuuksia matkustaa Palestiinaan, joten jo välimerellisen maiseman kuvaamiseksi oli luonnollista käyttää esikuvia. Myös historiallisen vaatetuksen kuvaamiseen oli oloissamme luonnollista turvautua esikuviin. Varsin hyvänä esimerkkinä toimii Väinö Hämäläisen (1876-1940) ja Heikki Hämäläisen (1905-1952) 1939-40 maalaamaa Rautalammin kirkon alttaritaulu, jonka aiheena on venesaarna. (Kuva 8) Sen katsottiin aikoinaan sopivan hyvin vesistöjen ympäröimän pitäjän kirkon alttaritauluksi. Aiheena venesaarna oli Suomessa varsin uusi aihe. Se esiintyy 1800-luvulla alttaritaulun aiheena vain kaksi kertaa (Karijoen kirkon alttaritaulu vuodelta 1857 ja Myrskylän kirkon alttaritaulu vuodelta 1896). Rautalammin alttaritaulun ajattomiin vaatekuoseihin puetut kuulijat voidaan sijoittaa historialliseen aikaan. Kuitenkin he "savolaistyyppeinä" saattoivat toimia myös seurakuntalaisten samaistuskohteena.

Kuva 1 Heikki Hämäläinen (Häme), 1889-1963
Jeesus rukoilee Getsemanessa, 1920
öljy kankaalle, 179,5x97,5 cm
Kuva: KTM/ Kari Jämsén

Kuva 2 Augusti Ripatti (Rae), 1891-1966
Jeesus Getsemanessa, 1925
tempera kankaalle, 179,5x235 cm
Kuva: KTM/ Kari Jämsén

Kuva 3 Selinda Danielsson, 1862-1913
Jeesus seisoo ovella ja kolkuttaa, 1908
öljy kankaalle, 307x165 cm
Kuva: JYTH/ Heikki Hanka

Kuva 4 Matti (Matias) Annala, 1898-1958
Maailman valo (Kristus kolkuttaa sydämen ovelle), 1925.
öljy kankaalle, 263x162,5 cm
Kuva: KHM/ Kari Jämsén

Kuva 5 Beata Eklund, 1917
Kristuksen taivaaseenastuminen, 1934
öljy kankaalle, 250x150 cm
Kuva: JYTH/ Pekka Vähäkangas

Kuva 6 J. Einar W. Petersén, 1876-1937
Ristiinnaulittu, 1923 (lahj.)
öljy kankaalle, 284x143 cm
Kuva: KTM/ Kari Jämsén

Kuva 7 Onni Okkonen, 1886-1962
Kristuksen kirkastuminen, 1911
Kuva teoksesta Korpiselkä. Muistelmia
kirjoituksin ja kuvin

Kuva 8 Väinö Hämäläinen, 1876-1940
Lauri Hämäläinen, 1905-1952
Venesaarna, 1939-1940
öljy kankaalle, 245,5x466 cm
Kuva: KTM/ Kari Jämsén

KUVA 1
Heikki Hämäläinen (Häme), 1889–1963
Jeesus rukoilee Getsemanessa, 1920
öljy kankaalle 179,5x97,5 cm

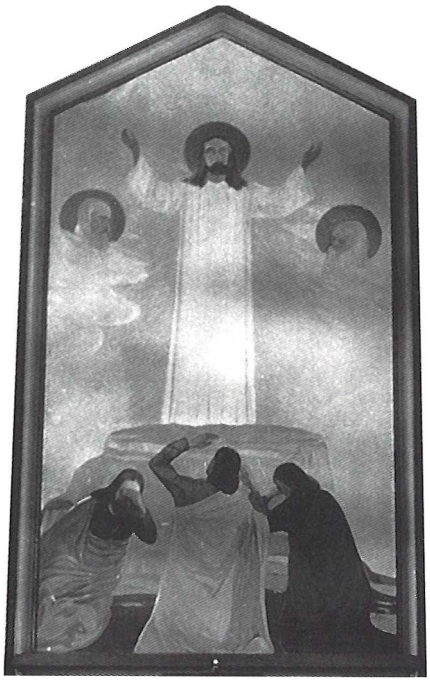
KUVA 2
Augusti Ripatti (Rae), 1891–1966
Jeesus Getsemanessa, 1925
tempera kankaalle 179,5x235 cm

KUVA 3
Selinda Danielsson, 1862–1913
Jeesus seisoo ovella ja kolkuttaa, 1908
öljy kankaalle, 307x165 cm

KUVA 4
Matti (Matias) Annala, 1898–1958
Maailman valo (Kristus kolkuttaa sydämen ovelle), 1925
öljy kankaalle, 263x162 cm

KUVA 5
Beata Eklund, 1917
Kristuksen taivaaseenastuminen, 1934
öljy kankaalle, 250x150 cm

KUVA 6
J.Einar W. Petersén, 1876–1937
Ristiinnaulittu, 1923 (lahj.)
öljy kankaalle, 284x143 cm



KUVA 7
Onni Okkonen, 1886–1962
Kristuksen kirkastuminen, 1911

KUVA 8
Väinö Hämäläinen, 1876–1940
Lauri Hämäläinen, 1905–1952
Venesaarna, 1939–1940
öljy kankaalle, 245,5x466 cm

Aiheiltaan poikkeavat alttaritaulut

Joidenkin alttaritaulujen kohdalla on pääsääntöisesti noudatettu vakiintunutta kuvatraditiota, mutta sen lisäksi on joitakin piirteitä otettu omasta ajasta. Usein nämä tapaukset ovat varsin tulkinnanvaraisia. Esimerkiksi Enon, Jyväskylän maaseurakunnan (predellamaalaus), Lopen, Kuivannon, Pirkkalan, Raahen, Soinin, Utsjoen ja Valtimon sekä Ylämaan kirkkojen alttaritauluissa on henkilötyypeissä, heidän kasvojenpiirteissä ja ruumiinrakenteessa, kampauksissa tai vaatetuksessa sekä joskus myös taustan maisemissa piirteitä, jotka rikkovat historiallista illuusiota. Enemmän perinteisestä historiamaalauksesta poikkeavat Inarin, Jämsänkosken, Karinaisten, Kuopion tuomiokirkon (predellamaalaus), Lohikosken (Sulkava), Muonion, Myllykosken (Anjalankoski), Mäntän, Perhon, Pihtiputaan, Simpeleen ja Ypäjän (predellamaalaus) alttaritaulut.

Martta Helmisen maalaama Pihtiputaan alttaritaulu on viimeksi luetelluista vanhin. (Kuva 9) Tulkaa minun tyköni -aihe valmistui 1925 ja se paljastettiin juhlallisin menoin saman vuoden juhannuksena. Maalaus kuvaa eri-ikäisiä ihmisiä siunaavaa Vapahtajaa. Jeesus on itsessään kuvattu varsin perinteisesti parrakkaana kirkasotsaisena nuorena miehenä, mutta kuvattu tapahtuma on sijoitettu suomalaiseen maisemaan ja henkilöt, yksinkertaisen ajattomista vaatteistaan huolimatta, ovat yhdistettävissä Suomeen ja aikalaisaikaan. Maalauksessa osa kansaa on saapunut kutsuvan Jeesuksen luo osan kääntäessä hänelle selkänsä. Kahden maailman ero on tuotu kärjistetysti esille ja teosta voidaan pitää ajatusmaailmaltaan kansankirkollisen teologian mukaisena.

Jyväskyläläinen taide- ja koristemaalari Urho Lehtinen on aikakauden suosituimpia 'kirkkomaalareita'. Hän maalasi vuonna (1926) Kuopion tuomiokirkon vanhan alttarimaalauksen alapuolelle tarkoitetun predellataulun Elämän veden lähde. (Kuva 10) Alttaritaulu oli ensimmäinen tämän aiheinen maalaus Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa. Kööpenhaminan Aldersron pikkukirkon alttaritauluna on samanaiheinen maalaus. Kristillisen Taideseuran varapuheenjohtajana toiminut J.H. Tunkelo, joka oli innokas pikkukirkkoajatuksen kannattaja, oli käynyt Tanskassa tutustumassa sikäläisiin pikkukirkkoihin 1920-luvun alkupuolella. Hän kirjoitti Kirkkojen todistus, vaikutelmia Kööpenhaminasta -nimisen artikkelin, joka julkaistiin Kotimaan joululehdessä 1928. Artikkelissa Tunkelo tuo esille yhtenä alttaritaulujen aihepiirinä ihmissielun iäisyyskaipuun ja sen esimerkkinä Kööpenhaminan Aldersron kirkon alttaritaulun Elävän veden lähde. Urho Lehtisen maalaus valmistui jo keväällä 1926 ja se paljastettiin 23.5.1926. Virike uuteen aiheeseen on saattanut kuitenkin tulla Kristillisen Taideseuran välityksellä, sillä Kuopion tuomiokirkon koristamishankeen aikana seurakunnasta oltiin yhteydessä Kristilliseen Taideseuraan. Seuran puolesta kirjeenvaihtoa hoiti tässä tapauksessa Tunkelo. Myöhemmin Urho Lehtinen teki samanaiheiset alttaritaulut Ihantalan kirkkoon 1935 ja Suonenjoen kirkkoon 1955. Kuopiossa ja Suonenjoella maalaukset sijoitettiin ristiinnaulittua esittävän alttaritaulun alle, jolloin kuvatun Elämän veden lähteen vesi virtaa ikäänkuin ristiinnaulitusta. Nykyisin Kuopion tuomiokirkon entinen predellamaalaus on sijoitettuna kuorin sivuseinälle.

Oman kertomansa mukaan Urho Lehtinen pyrki saamaan kirkkojen koristemaalauksiin uusia ja uudenaikaisesti käsiteltyjä aiheita. Hän sijoitti hyvin usein Raamatun tapahtumia kuvaaviin maalauksiin suomalaisia ihmistyyppejä ja maisemia sekä kansanelämää. Myös Lehtisen Ypäjän kirkon predellamaalauk-

seksi tekemä Kuninkaiden kumarrus vuodelta 1939 sisältää piirteitä, jotka erottavat sen historiallis-fiktiivisestä kuvauksesta. (Kuva 11) Vaatimattomasti pukeutuneet 'suomalaiskuninkaat' ovat polvistuneet 'maalaisemännän' sylissään pitävän lapsen eteen lahjojaan tuoden. Taustalla on kuvattuna supisuomalainen ryijy. Samana vuonna Hämeenkyrön Jumesniemen kirkkoon valmistuneessa alttaritaulussa Lehtinen on kuvannut suomalaisen maata kyntävän talonpojan ja hänelle ilmestyneen Kristuksen. (Kuva 12) Lampaiden ympäröimänä kuvattu Vapahtaja -taulu on eräänlainen Hyvä Paimen -versio. Ristiinnaulitsemisen jälkiä ei käsissä tai jaloissa ole kuvattu.

Myös Alvar Cawén maalasi tavanoimaista useampia alttaritauluja. Uuteen Mäntän kirkkoon hankittiin alttaritaulu Cawénilta. (Kuva 13) Kirkon vihkiäiset pidettiin 15. syyskuuta 1928 eli juuri samana päivänä kuin Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn avattiin Helsingissä. Helsingin Sanomien taidearvostelijan maisteri Edvard Richter toi maalauksen esille onnistuneena esimerkkinä alttaritaulusta, jota ei aiheeltaan oltu sidottu määrättyyn uskonnolliseen, "ei ainakaan raamatulliseen piiriin". Tutkija Hanna Pirinen on pro gradu tutkielmassaan kuitenkin osoittanut, että maalauksen esikuvana voidaan pitää espanjalaisessa Maria-ikonografiassa esiintyvää tyyppiä la divina pastora - Maria paimenettarena. Ensimmäisen yleisen kirkkotaidenäyttelyn yhteydessä käytiin lehdistössä keskustelua alttaritaulutaiteen tilasta ja sopivasta alttaritauluaiheesta. Kirkon taholla Cawénin maalausta ei pidetty onnistuneena. Ehkä syntyneen kohun vuoksi Cawén maalasikin Kuusankosken kirkkoon (1929, kuva 14) ja Lapinlahden kirkkoon (1931, kuva 15) varsin perinteisesti toteutetut alttaritaulut.

Myöhemmin 1930-luvulla Cawén maalasi perinteistä irrottautuvat alttaritaulut Simpeleen kirkkoon (1933) ja Jämsänkosken kirkkoon. Viimeksi mainitun viimeisteli valmiiksi taiteilijan kuoleman jälkeen hänen puolisonsa taidemaalari Ragni Cawén 1935. Simpeleen kirkon alttaritaulussa on kuvattuna suomalainen talonpoikaisperhe rukoilemassa työn ääressä viljapellolla. (Kuva 16) Jämsänkosken alttaritaulu esittää kirkkotiellä kulkevia eri-ikäisiä ihmisiä ja heitä vastaan tulevaa kirkastettua hahmoa. (Kuva 17) Molempien maalausten tapahtumat sijoittuvat aikalaisaikaan sekä ihmisten vaatetuksen että maalauksissa esitetyn suomalaisen maiseman perusteella. Epäsovinnaisuudessaan maalaukset herättivät aikalaisissa kriittisiä huomioita. Simpeleen alttaritauluun on myöhemmin ajan kuluessa muodostunut risti rukoilevan perheen keskelle. Ilmiö johtuu suuren kankaan kiilakehyksen tukirakenteen 'monistumisesta' maalaukseen betoniseinästä nousseen kosteuden vaikutuksesta.

Uudistukset alttaritaulutaiteen alalla jäivät lopulta varsin vähäisiksi. Tilanne saattaisi olla toinen, mikäli alttaritaulujen hankkimiseksi olisi järjestetty enemmän kilpailuja. Varsin mielenkiintoinen oli 1930-luvun lopulla opetusministeri Uuno Hannulan aloitteesta toimeenpantu kilpailu alttaritaulun hankkimiseksi Inarin pohjoiseen rajaseutukirkkoon. Kilpailussa ensimmäisen palkinnon sai Väinö Saikon ehdotus, jonka pohjalta kirkon alttaritaulu toteutettiin. Valtion varoin hankittu maalaus lahjoitettiin kirkkoon 1938. Alttaritaulu paljastettiin 20.10.1938. Siihen on kuvattu Kristus, joka ilmestyy näynomaisena vaeltavalle saamelaisperheelle. (Kuva 18) Samaisessa alttaritaulukilpailussa toiseksi tulleen Anton Lindforssin maalaus Ylösnoussut Kristus nykyajassa tai Jeesus ihmisten keskellä saatiin valtion lahjoituksena Muonion kirkkoon 1939. (Kuva 19) Myös tässä alttaritaulussa on kuvattu suomalaista aikalaiskansaa Lapin tunturimaiseman keskellä.

Kaikissa edellä mainituissa alttaritauluissa kuvattu tapahtuma on sijoitettu aikalaisaikaan. Tyypillistä useimmissa on aikalaisen hartaan kirkkokansan ja ilmestyneen Kristuksen kohtaaminen. Muutamissa alttaritauluissa tapahtuma on näynomainen kohtaaminen kansan arkisen askareen keskellä, mutta joissakin alttaritaulussa ihminen tai ihmiset tulevat heitä siunaavan 'fyysisesti' läsnäolevan Kristuksen luokse. Kysymyksessä on Kristuksen toinen tuleminen, Vapahtajan ja pelastettujen kohtaaminen.

Urho Lehtisen Kuopion tuomiokirkon predellamaalauksessa samoin kuin Alvar Cawénin Simpeleen ja Jämsänkosken alttaritauluissa on kuvattu kirkkokansaa saamassa uskonnollista lohtua symbolisesti Elävän veden lähteestä, rukouksesta tai kotikirkostaan. Tavallisesti symbolinen aines noudattaa aikakauden alttaritauluissa perinteitä. Varsin mielenkiintoista symboliikkaa sisältää kuitenkin nuoren taidemaalari Onni Ojan Lehtimäen kirkkoon maalaama ristiinnaulittua esittävä alttaritaulu vuodelta 1933. (Kuva 20) Maalaus paljastettiin 8.10.1933. Edellisenä päivänä sanomalehti Vaasassa julkaistiin taulun symboliikkaa valaiseva uutinen:

> Uusi alttaritaulu esittää Vapahtajan kuollutta ruumista ristillä. Taistelu on tyyntynyt. Sinervänhämärä aamuyön hetki. Henkilöt ristin juurella eivät ole raamatun kertomuksen mukaisia. Ne esittävät vertauskuvallisesti ihmisiä ristin juurella l. kuoleman läheisyydessä eri ikäkausina. Vanhus tuijottaa hätääntyneenä, nuori nainen, jolla elämä ja äitiys on edessäpäin, on vaipunut syviin mietteisiin. Lapsi kohottaa kädet kasvoilleen itkuun valmiina. Hänen katseensa on kääntynyt suoraan ulos taulusta. Viaton murhe kysyy: miksi tämä? Pääkallo kuvaa elämän voittoa kuoleman yli: kallon silmien lävitse on putkahtanut ulos lilja, joka sovituksen yönä on puhjennut kukkaan.

Lähes makaaberimainen maalaus rujoine henkilöhahmoine ja muutoinkin kaunistelematta toteutettuna onkin saanut väistyä melko pian sakariston puolelle. Vuonna 1946 kirkon alttarille sijoitettiin lehtimäkeläisen taiteilija Kalle Isolehdon veistämä puinen krusifiksi.

Kuva 9 Martta Helminen, 1890-1983
Tulkaa minun tyköni, 1925
öljy kankaalle, 300x180 cm
Kuva: Mirva Flink 1988

Kuva 10 Urho Lehtinen, 1887-1982
Elämän veden lähde, 1926
öljy kankaalle, 116x167 cm
Kuva: KTM/ Kari Jämsén

Kuva 11 Urho Lehtinen, 1887-1982
Jeesuksen syntymä (Kuninkaiden kumarrus), 1939
öljy kankaalle, 101x196 cm
Kuva: JYTH/ Heikki Hanka

Kuva 12 Urho Lehtinen, 1887-1982
Maamies ja Hyvä Paimen, 1939
öljy kankaalle, 170x100 cm
Kuva: JYTH/ Pekka Vähäkangas

Kuva 13 Alvar Cawén, 1886-1935
Maria ja Jeesus-lapsi (Madonna ja lapsi), 1928
öljy kankaalle, 500x200 cm
Kuva: JYTH/ Pekka Vähäkangas

Kuva 14 Alvar Cawén, 1886-1935
Kristus Getsemanessa, 1929
öljy kankaalle, 316x250 cm
Kuva: JYTH/ Pekka Vähäkangas

Kuva 15 Alvar Cawén, 1886-1935
Kristuksen kirkastuminen, 1931
öljy kankaalle, 304x174 cm
Kuva: KTM/ Kari Jämsén

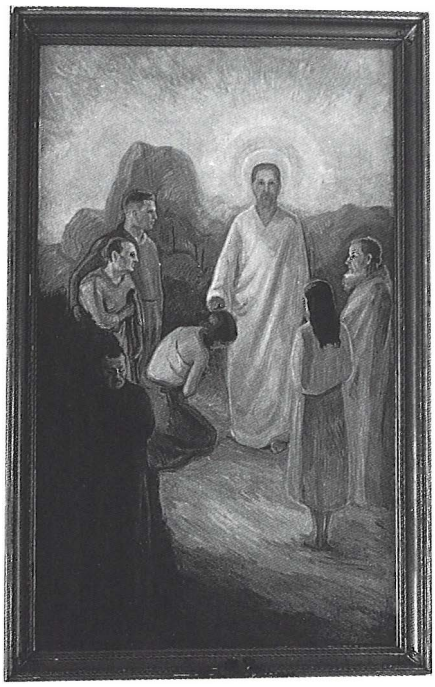
Kuva 16 Alvar Cawén, 1886-1935
Rukous työn ääressä viljapellolla (Ora et labora), 1933
öljy kankaalle, 500x180 cm
Kuva: JYTH/ Pekka Vähäkangas

Kuva 17 Alvar Cawén, 1886-1935
Ragni Cawén, 1891-1981
Ihmisiä kirkkotiellä, 1935
öljy kankaalle
Kuva: JYTH

Kuva 18 Väinö Saikko, 1893-1952
Kristus ilmestyy vaeltavalle saamelaisperheelle, 1938
öljy kankaalle, 260x86 cm
Kuva teoksesta Rönkkö, 1985, 151

Kuva 19 Anton Lindforss, 1890-1943
Ylösnoussut Kristus nykyajassa
(Jeesus ihmisten keskellä), 1939
öljy kankaalle, 200x162 cm
Kuva teoksesta Rönkkö, 1985, 155

Kuva 20 Onni Oja, 1909
Ristiinnaulittu, 1933
öljy kankaalle, 270x143,5 cm
Kuva: JYTH/ Heikki Hanka

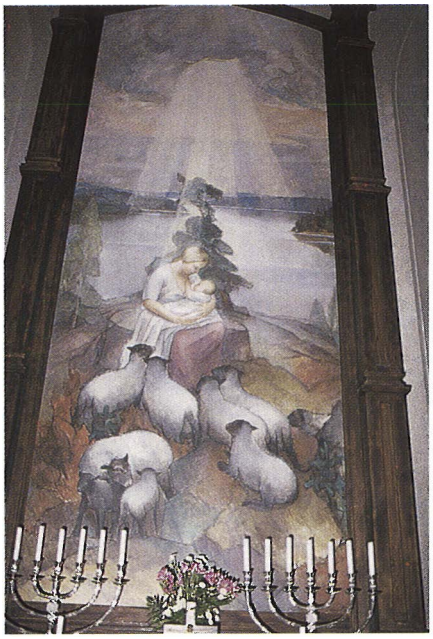


KUVA 9
Martta Helminen, 1890–1983
Tulkaa minun tyköni, 1925
öljy kankaalle, 300x180 cm

KUVA 10
Urho Lehtinen, 1887 1982
Elämän veden lähde, 1926
öljy kankaalle, 116x167 cm

KUVA 11
Urho Lehtinen, 1887–1982
Jeesuksen syntymä (Kuninkaiden kumarrus), 1939
öljy kankaalle, 101x196 cm

KUVA 12
Urho Lehtinen, 1887–1982
Maamies ja Hyvä Paimen, 1939
öljy kankaalle, 170x100 cm



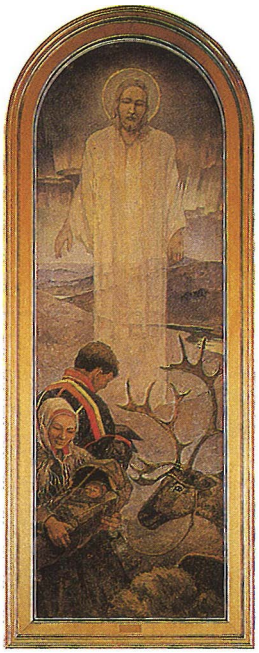
KUVA 13
Alvar Cawén, 1886–1935
Maria ja Jeesus-lapsi (Madonna ja lapsi), 1928
öljy kankaalle, 500x200 cm

KUVA 14
Alvar Cawén, 1886–1935
Kristus Getsemanessa, 1929
öljy kankaalle, 316x250 cm

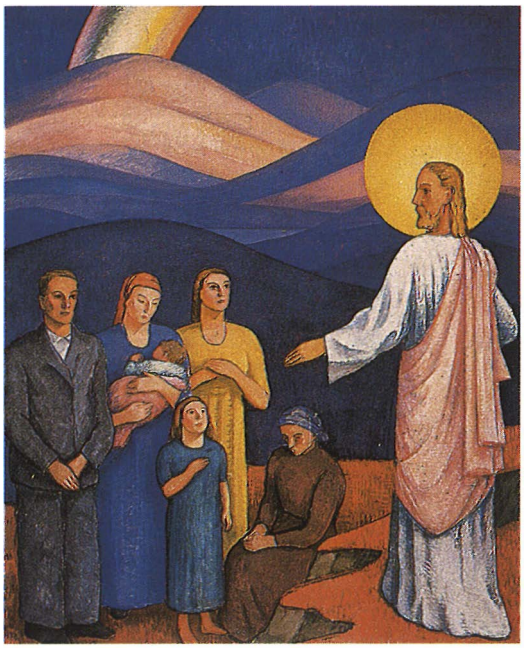
KUVA 15
Alvar Cawén, 1886–1935
Kristuksen kirkastuminen, 1931
öljy kankaalle, 304x174 cm

KUVA 16
Alvar Cawén, 1886–1935
Rukous työn ääressä viljapellolla (Ora et labora), 1933
öljy kankaalle, 500x180 cm

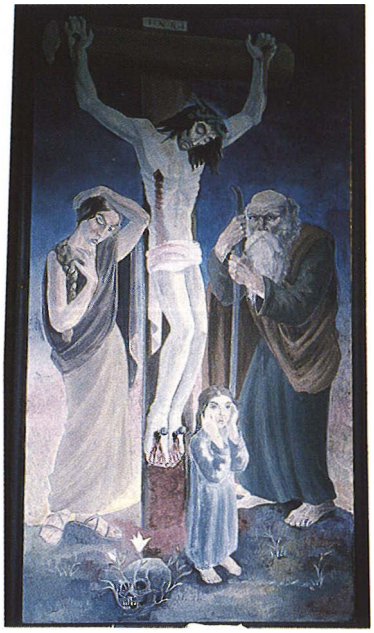
KUVA 17
Alvar Cawén, 1886–1935
Ragni Cawén, 1891–1981
Ihmisiä kirkkotiellä, 1935
öljy kankaalle



KUVA 18
Väinö Saikko, 1893–1952
Kristus ilmestyy vaeltavalle saamelaisperheelle, 1938



KUVA 19
Anton Lindforss, 1890–1943
Ylösnoussut Kristus nykyajassa (Jeesus ihmisten keskellä), 1939
öljy kankaalle, 200x162 cm



KUVA 20
Onni Oja, 1909
Ristiinnaulittu, 1933
öljy kankaalle, 270x143,5 cm