# *Kuvanveistotyö*

*Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*

*Mari Tossavainen*

## SOCIETAS SCIENTIARUM FENNICA

Finska Vetenskaps-Societeten, grundad 1838, är Finlands äldsta vetenskapsakademi, som publicerar forskning, utdelar stipendier och pris, tar initiativ och håller möten med föredrag. Societeten inledde 1996 ett publiceringssamarbete med systerakademin Suomalainen Tiedeakatemia.

Vuonna 1838 perustettu Suomen Tiedeseura on Suomen vanhin tiedeakatemia, joka julkaisee tutkimusta, myöntää tutkimusavustuksia ja palkintoja, tekee aloitteita ja järjestää kokouksia. Seura aloitti 1996 julkaisuyhteistyön sisarjärjestönsä Suomalaisen Tiedeakatemian kanssa.

The Finnish Society of Sciences and Letters, founded in 1838, is the oldest scholarly academy of Finland. It publishes research, awards research grants and prizes, takes initiatives and organizes meetings. In 1996 the Society established a publishing cooperation with its sister organization the Finnish Academy of Science and Letters.

### Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk

Serien, som grundats år 1857, publicerar undersökningar på svenska eller finska om Finlands natur, befolkning och samhällsförhållanden. Utkommer med oregelbundna intervaller. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk utges inom ramen för publiceringssamarbetet med Suomalainen Tiedeakatemia.

Vuonna 1857 perustettu sarja julkaisee Suomen luontoa, väestöä ja yhteiskuntaoloja käsitteleviä suomen- tai ruotsinkielisiä tutkielmia. Ilmestyy epäsäännöllisin välein. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk julkaistaan osana Suomen Tiedeseuran ja Suomalaisen Tiedeakatemian välistä julkaisuyhteistyötä.

The series, founded in 1857, publishes monographs in Finnish or Swedish dealing with the nature, population and social conditions of Finland. Appears at irregular intervals. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk is part of the publishing cooperation between the Finnish Society of Sciences and Letters and the Finnish Academy of Science and Letters.

Redaktör–Toimittaja–Editor
John Westerholm
Geotieteiden ja maantieteen laitos
PL 68
FI-00014 Helsingin yliopisto
E-mail: john.westerholm@helsinki.fi

Försäljning–Myynti–Dealer
Tiedekirja/Vetenskapsbokhandeln
Kirkkokatu/Kyrkogatan 14
FI-00170 helsinki/helsingfors
tiedekirja@tsv.fi
http://www.tsv.fi

Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk
190

Mari Tossavainen

# Kuvanveistotyö

## Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920

Helsinki 2012

© Suomen Tiedeseura – Societas Scientiarum Fennica ja Mari Tossavainen

ISSN: 0067-8481 (print) ISSN 2736-9366 (open access)
ISBN: 978-951-653-393-6 (print) ISBN 978-951-653-534-3 (open access)

Doi https://doi.org/10.54572/ssc.1592

*Mari Tossavainen* (2012). Kuvanveistotyö. Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920. [Sculptor's Work: Emil Wikström and the Infrastructure of Sculpture 1890–1920] *Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk* 190. 469 pp. ISSN 0067-8481; ISBN 978-951-653-393-6. Suomen Tiedeseura – The Finnish Society of Science and Letters, Helsinki, Finland.

This doctoral dissertation examines Emil Wikström's (1864–1942) work as a sculptor in the context of formation of art infrastructures, collaborations, practice and profession of sculpture. The central question of the study is how Wikström became 'a master' in his time and how his sculptural work was constructed in relation to the institutionalisation of sculpture. In this study Wikström is a major exemplary case through which to understand the practice and profession of sculpture in Finland. The study also throws new light on such less known sculptors as Hilda Flodin (1877–1958). The principal aim of the study is to present a representative picture of a sculptor's work at the turn of the 19th and 20th century.

The foundations of the Finnish sculpture institution were laid between the 1890's and the 1920's. By using the term 'infrastructure', the study underlines the fact that between the 1890's and the 1920's sculptors' professional efforts began to merge in many ways. Across the country, sculptural work was transformed by new associations, institutions, exhibitions, art education, art foundries, competitions, contracts and publicity. The emphasis of the study is on the organisations and networks that supported Finnish sculptors in their work during the above-mentioned period.

Wikström entered the difficult and undervalued profession of sculpture in the 1890's. The thesis argues that he played a decisive part in forming the image of the sculptor's profession and building up the infrastructures of sculpture in Finland. Wikström was individual enough to form his own opinions on professional issues. He advocated copyright law as early as the 1890's, and also drafted models for monument contracts. Furthermore, he was a pioneer and expert in bronze casting, one of the founders of the exhibition institution and a teacher and mentor of the young generation. Benefitting from his reputation as a 'statuaire' he encouraged fellow sculptors and promoted the idea of beautification of towns. Publicity maintained the image of Wikström as a hard-working professional sculptor, successful enough to have a large studio and a home like Visavuori.

The study belongs to the field of art history and is connected with the current discussion on sculptural practice, art infrastructures and the profession of sculpture. The production of sculpture, especially that of monuments, is profoundly collaborative by nature. Previously, the history of sculpture has focused on the sculptor as the sole creator. The study at hand draws principally on an institutional and an art sociological approach, such as Howard S. Becker's theory of the art world, Pierre Bourdieu's theories and theories of professions. It is based on primary sources, for instance letters and the documents of statue committees. Bringing together various source documents, it is the first dissertation to present a systematic study on Emil Wikström in the practice and profession of sculpture.

Wikström thought that sculpture was strongly connected with the place. Earlier studies have mainly regarded him as a favourite artist of the Finnish-minded circles. This study shows, however, that he was supported by wide networks and that his attitude to nationalism was ambiguous. Wikström was one of the founders of the Finnish sculpture institution even if he worked in the country outside the art centres, moving to Helsinki only after the Finnish Civil War in order to affect the direction in which art life was moving. He had not only a national obligation; he also felt a strong professional duty to develop Finnish art life.

*Keywords:* Emil Wikström, Finnish sculptors, sculpture, art infrastructures, professional identity, monuments, late 19th century, early 20th century, art history

*Mari Tossavainen, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, FI-00014 University of Helsinki, Finland*

Kansi: Jyri Leskinen
Etukansi: Emil Wikström, Köyhiä lapsia, pronssi, 26 × 35, 5 cm, noin 1903. Kuva: Turun taidemuseo.
Takakansi: Emil Wikström, piirros suihkukaivo Pohjan neidosta. Helsingin Kaiku 10.7.1909. Digitointi: Kansalliskirjasto.

Vammalan kirjapaino Oy
Sastamala 2012

# SISÄLLYS


**1. TUTKIMUSKOHTEENA 1800-LUVUN LOPUN JA 1900-LUVUN ALUN KUVANVEISTOTYÖ** 6
Tutkimustehtävä 6
Aiempi tutkimus Suomen kuvanveistosta 13
Tutkimuksen näkökulmat ja käsitteet 21
Kuvanveistoinstituutio, kuvanveistokenttä ja taidemaailma 22
Kuvanveisto julkisuutena – kuvanveistäjän maine 29
Taiteen infrastruktuuri 31
Kuvanveisto ammattina: professiotutkimuksen näkökulma taidehistoriaan 35
Kuvanveisto paikkasidonnaisena taiteena 41
Lähdeaineisto 44
Tutkimuksen kulku 53

**I. KUVANVEISTON KOULUTUS, TEKNINEN TIETOTAITO JA SÄÄNTELY** 53
**2. Ammattitaidon siirtyminen koulutuksena, kauppatavarana ja maahantuontina** 53
Kuvanveistäjän opissa: taidekoulujen kuvanveistoa ja sisartaiteita 57
Kotimaa ja ulkomaat: kuvanveistäjän opetus 1800-luvun lopussa 57
Kuvanveistäjän ateljee: työtila ammatillisena kysymyksenä 69
Taidekoulut ja kuvanveisto: pyrkimys kuvanveisto-opetuksen säännönmukaistamiseen 1900-luvun alussa 76
Taideopetuksen kansallistaminen 87
Käytännöllistä ja taiteellista kuvanveistoa: apulaiset ja oppilaspojat mestarin luona ateljeessa 91
Taiteilijoiden väliset siteet: oppipojaksi, mestariksi ja mentoriksi 100
Hilda Flodin ja Auguste Rodin 120
Boulevard Arago 65: Emil Wikström ja apulaiset taiteilijapihan ateljeessa 124
Mestareita ja taiteilijaköyhälistöä: käsitys mestariluokasta 138
Ammattiroolin ja työprosessin murros: tekniikka keksintönä, salaisuutena ja liiketoimintana 146
Pronssivalutaito 147
Valimot 160
Taiteen tekijän juridinen suoja: Emil Wikströmin ammatillinen identiteetti taiteilijana 182

**II. "KAUNIS KAUPUNKI", MUISTOMERKIT JA KILPAILUT – EMIL WIKSTRÖM, ETURIVIN STATUAIRE** 200
**3. Maineikkaat mestarit" ja "mainioimpien miestemme muisto": suurmiesmonumenttikilpailuja ja tilauksia** 200
Lönnrot-Agricola-Topelius-Snellman: huipentumia ja kriittisiä hetkiä Emil Wikströmin monumenttitaiteen tekijän uralla 204
Kilpailujen ammatillisia ongelmia ja periaatteita 225
Muistopatsas vs. veistotaide: muistopatsaan nousu- ja laskusuhdanteet 239

Ovatko patsaat turhia? Patsaan ja kuvanveiston status –
patsas kielellisenä ja kuvallisena resurssina 239
Muistomerkkikäsitys kriisissä – suurmies, symbolit ja sivukuvat 245
**4. Taiteilijan tehtävä: kuva, jalusta ja paikka** 261
Pääkaupunki ja provinssi: kaupunkien julkinen tuki ja ulkoilmaveistokset 261
Emil Wikström yhteistyössä arkkitehtien kanssa: muistomerkkejä
ja arkkitehtuurikuvanveistoa 283
Veistos, paikka ja kaupunki 302

**III. KUINKA KUVA KUVANVEISTÄJÄSTÄ RAKENTUU** 328
**5. Kuvanveistoksia näytteillä** 329
Ikuinen amatööri vai ammattitaiteilija: taiteilijajärjestöt ja Emil Wikström 329
Moderni näyttelytaiteilija: Suomen Taiteilijain
näyttelyt ja yksityisnäyttelyt 329
Suomen Kuvanveistäjäliitto näyttelyorganisaationa 339
"Uutta Suomea" rakentamaan: Emil Wikström
järjestöelämän johdossa 1910-luvun lopulla 350
Kokoelmien kuvanveistosta kuvanveiston museoon 355
**6. Kuvanveistäjän julkisuuskuva** 367
Hajoava kansallinen kuva: ammatillisen ja kansallisen
kuvanveistojulkisuuden foorumeja 367
Kuvanveistäjän maine: tukijoita, "reklaamia" ja kansanvalistusta 372
Kuvanveistäjän "suomalainen" ominaislaatu 387
Emil Wikström, työn temppelin ja Visavuoren mestari 407

**KUVANVEISTÄJÄT JA ASEMA – EMIL WIKSTRÖM** 416
Emil Wikström julkisen kuvanveiston 'hallitsevana mestarina' 421
Kuvanveisto ja paikka 426

Liite 1. Emil Wikström 430
Liite 2. Valikoitu kronologia 1890–1920 432
Lähteet ja kirjallisuus 438
Lyhenteet 438
Henkilöhakemisto 464

**KIITOKSET** 471

# 1. TUTKIMUSKOHTEENA 1800-LUVUN LOPUN JA 1900-LUVUN ALUN KUVANVEISTOTYÖ

## Tutkimustehtävä

Kuvanveistäjä Emil Wikström (1864–1942) kertoi kuvanveiston miellyttävän häntä työnä jopa enemmän kuin valmiina teoksena.[1] Hän puhui kuvanveistosta usein työnä, se oli hänelle *kuvanveistotyötä*[2]. Emil Wikströmille työ oli olennainen elämänlanka, mikä tulee ilmi paitsi kirjeenvaihdossa myös aikalaisten hänestä tekemissä kirjoituksissa. Vaikka keski-iässä Wikström kertoi saven jo joskus kyllästyttävän, hän kuvasi työtään ainoaksi ilokseen, jonka hän elääkseen tarvitsi.[3]

Wikström kertoi usein taistelevansa aikaa ja omia rajojaan vastaan; taiteessa oli paljon työsarkaa, mutta aikaa oli rajallisesti ja taiteilija tunsi riittämättömyyttä ja nöyryyttä työnsä edessä. Hän pohti kirjeissään usein refleksiivisesti, itseään tarkkaillen, ahkeruuttaan ja "vauhtiaan" työssä ja omaa työkykyään, mutta itse taiteenala, sen henkinen ja fyysinen kuormittavuus, asetti rajat luomiselle.[4] Kuvan-

---

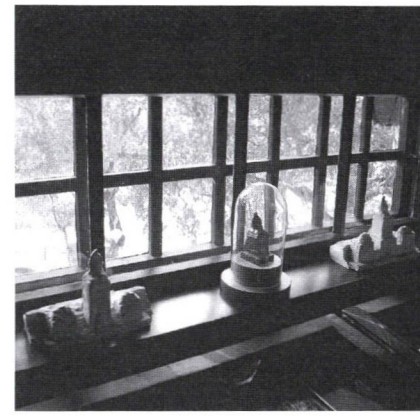
1 "On se sentään tavattoman hauskaa työtä tämä kuvanveisto, jos se ei tyydytäkään itseäni valmistuessa on se työn aikana suurin nautinto." Emil Wikströmin kirje J. H. Erkolle Visavuoresta 18.1.1906. Päivälehden arkisto.

2 Kuvanveistotyö: "Emil Halonen, joka puolen kolmatta vuotta on ollut minun luonani kuvanveistotyötä oppimassa - -". Emil Wikströmin suositus Suomen Taideyhdistykselle 27.10.1897. KKA. Taidetyö esim. Wikström 1911, 8.

3 "Vaikka minuakin joskus jo savi rupee tympäisemään ja elämä tuntuu hirveän toivottomalta tässä sydämiltään jähmettyneiden ihmisten maassa, antaa työni sen ainoan ilon, jonka elääkseni tarvitsen." Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 8.1.1913. GKM. KA. "Arbetsglädjen är intensiv och roligt är det att arbeta - - ." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 25.1.1917. ÅA. Taiteilija kertoi esimerkiksi merkkipäivähaastattelussa, että ei ole mitään hauskempaa kuin tehdä työtä. Työn valmiiksi saatuaan hän ajatteli jo toisen työn aloittamista, eikä hän ajatellut milloinkaan lopettavansa. S., Emil Wikström 60 år. Sv. Pr. 12.4.1924.

4 "Ja kuitenkaan ei ahkeruus ole ollut kovin kiitettävä; ei ole ollut se tavallinen "vauhti" vaan on tehty hiljaista ja varovaista työtä." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 9.5.1910. SKS. KIA. Kirjeessä Hedmanille työtahdista: "- - jag gör så förfärligt litet får så litet färdigt, och så litet sådant som jag är nöjd med att mitt lif numera är en enda stor ångest öfver oförmågan. Och dock ville jag så gerna göra riktigt fina saker och få mycket färdigt." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 20.10.1917. PM. Wikström työskenteli kesällä 1907 marmorin kanssa, ja päivän aikana tehty työ ei näkynyt: "Stenen är stor och hård, tiden kort. Det synes inte hvad man gjort på en dag." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille Visavuoresta 30.6.1907. ÅA.

veiston monivaiheisen tuotantoprosessin johdosta kuvanveisto oli Wikströmin mielestä hidasta, aikaa vievää työtä.[5] Wikström pohti työnsä perusteita syvällisesti: kaiken tekemisen ydin löytyi vasta pitkällisen ideoinnin ja mietinnän tuloksena. Hän teki joskus yli parikymmentä pientä saviluonnosta tiivistääkseen muistomerkkiluonnoksen perimmäisen idean, ennen kuin hän eteni työssään seuraavaan vaiheeseen ja ryhtyi yhteistyöhön eri toimijoiden, vaikkapa oppilaiden, apulaisten, arkkitehdin tai taidevalimon kanssa. Kuvanveistäjän työnkuvaan kuului myös työn saattaminen julkisuuteen, julkisen arvioinnin kohteeksi. Kuvanveistäjän työn vaikeutta ja tuotannon kulkua ideasta ja toteutuksesta julkisuuteen hän kuvasi kolmen reliefin sarjassa *Idea, Toteutus, Kritiikki* (1903), joka oli tarkoitettu arkkitehti Gustaf Nyströmin (1856–1917) suunnitteleman Turun taidemuseon oven yläpuolelle.[6]



*Emil Wikström, J. V. Snellmanin muistomerkin kilpailuluonnoksia, 1913, savi. Visavuoren museosäätiö. Kuva: Mari Tossavainen.*

Tämän tutkimuksen aiheena on tarkastella kuvanveistäjän työn luonnetta ja edellytyksiä Suomessa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Kuvanveistäjän työ oli monilla tavoin kytköksissä kuvanveistokentän, kulttuurin ja yhteiskunnan muutoksiin, kuten tekniikkaan ja taiteilijan asemaa koskevaan lainsäädäntöön. Tämä tutkimus asettaa kuvanveistäjän työn paitsi osaksi taidekenttää myös historialliseen, sosiaaliseen ja kulttuurin kontekstiinsa tarkastelemalla erityisesti Emil Wikströmiä. Wikström oli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun keskeinen kuvanveistäjä, jota tarkastelemalla on mahdollista saada kokonaiskuva ajan kuvanveistotyöstä ja kuvanveistäjien asemasta. Tutkimuksessa keskitytään pääosin Suomen itsenäisyyttä (1917) edeltäviin vuosiin 1890-luvulta 1920-luvulle, jolloin Emil Wikströmin aseman on katsottu olleen vahvimmillaan ja jolloin maan nuori kuvanveisto rakensi kivijalkaansa. Tutkimukseni perustuu arkistoaineistoon, työtehtäviin liittyviin asiakirjoihin, kuvanveistäjän työtä kuvaavaan kirjeenvaihtoon

---

5 "Ajatteleppas että nyt vasta saan Aino-ryhmän kuvat savesta valmiiksi! Hidas ja aikaa kuluttavaa on kuvanveistotaide." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 9.5.1910. SKS. KIA. Kuvanveistotyön hitaudesta myös kirjeessä Karl Hedmanille: "Skulptur är ett långsamt och tidsödande arbete". Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 20.10.1917. PM.

6 Reliefin sijoittamisesta rakennuksen yhteyteen luovuttiin. Reliefistä Ilvas 2002b, 84–85. Turun taidemuseon kokoelmatiedoissa reliefin osien nimet ovat *Aate, Toteutus ja Innostus.*

*Emil Wikström vuonna 1893. Omistuskirjoitus Georg Sidorowille. Valok. Daniel Nyblin. Kuva: Museovirasto.*

ja julkisuuteen kirjoitettuihin aikalaisteksteihin.

Väitöskirjan ajanjakson alun rajaaminen 1890-lukuun perustuu Wikströmin osalta siihen, että 1890-luvulla Wikström oli kuvanveistäjän ammattiuransa alussa ja saavutti koko kuvanveistotyönsä ja "mestarin" asemansa kannalta merkittävän voiton Säätytalon otsikkoryhmän kilpailussa 1893. 1890-luku merkitsi myös sitä, että kuvanveistotyölle pyrittiin vähitellen luomaan omaan maahan rakenne. Säätytalon päätykolmiokilpailun 29-vuotiaasta voittajasta Emil Wikströmistä on yleisesti katsottu tulleen 'virallinen mestari', jolle keskittyivät kuvanveiston arvostetuimman lajin monumenttitaiteen tehtävät, julkiset työt, suorat tilaukset ja kilpailuvoitot 1910-luvulle asti.[7] Millä tavalla ja millaisin perustein Emil Wikströmistä tehtiin aikansa "suuri kuvanveistäjä"? Itsenäisyyden jälkeen kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen (1894–1966) saavutti vähitellen niin merkittävän aseman, että vastaus koulukirjojen kysymykseen "Kuka on Suomen maineikkain kuvanveistäjä?" tuntui lähestulkoon itsestäänselvyydeltä. Totutun käsityksen mukaan Emil Wikströmin asema ja menestys kuvanveistäjänä perustui kansallisuusaatteeseen ja monumentteihin: häntä on kutsuttu monumentalistiksi[8] ja kansallisveistäjäksi[9]. Historiallisia merkkihenkilöitä ikuistaneesta taiteilijasta tuli itsestään jo elinaikanaan kansal-

7 Marianne Aavin mukaan monumenttituotanto takasi Emil Wikströmille Walter Runebergin jälkeen "eräänlaisen Suomen virallisen kuvanveistäjän aseman". Aav 1990, 79. Liisa Lindgren on käyttänyt Emil Wikströmistä nimitystä 'hallitseva mestari': "Julkisen taiteen näyttämöllä on usein ollut yksi hallitseva mestari kerrallaan, eikä Suomessakaan ole vältytty jonkinlaiselta virallisten taiteilijoiden instituutiolta." Lindgren 1998, 119–120; Lindgren 2000, 44. Ks. myös Ilvas 2002a, 23, 34–35. Emil Wikströmiä on kutsuttu myös "Suomen hovitaiteilijaksi" tai vanhasuomalaisten hovitaiteilijaksi Kuuliala 1992, 40; Häggman 2012, 163. Mielikki Ivalon muistelmissa kerrotaan Walter Runebergin olleen jonkinlainen virallinen Suomen kuvanveistäjä, jonka manttelin Wikström peri. Ivalo 1984, 77.

8 Pekka Suhonen, Emil Wikström – aikakautensa monumentalisti. US 13.4.1964.

9 Esim. Lindgren 2000, 44.

linen ikoni. Tämä tutkimus valottaa sosiaalisia mekanismeja, jotka rakensivat Wikströmin mainetta taiteilijana.

Tutkimus kysyy, miten Wikströmistä tuli omana aikanaan "mestari" ja miten hänen kuvanveistotyönsä rakentui suhteessa kuvanveiston institutionalisoitumispyrkimyksiin Suomessa. Tutkimustehtävä on kahtalainen: toisaalta kysymys on "mestarista" ja "kansallisveistäjästä", Emil Wikströmistä, toisaalta tavoitteena on laajemmin tarkastella kuvanveiston institutionalisoitumista ja veistäjien aseman historiallista muotoutumista Suomessa kansallisen projektin aikana modernisoituvassa yhteiskunnassa. Tutkimukseni perustuu ajatukseen siitä, että yksilöiden kautta on mahdollista päästä kiinni laajempiin ilmiöihin ja kysymyksenasetteluihin.[10] Osittain tutkimuksessa on kyse taide-elämän monopolista ja sen purkautumisesta.

Kuvanveistoinstituution kehittyminen nähtiin taide-elämää, etenkin vuonna 1846 perustettua Suomen Taideyhdistystä, hajottavana suuntauksena. Suomen Taideyhdistys loi maahan taidekentän perusrakenteet 1800-luvulla: se järjesti taideopetuksen, näyttelyt, arpajaiset, taidekokoelman, taiteilijoiden avustukset ja dukaattipalkinnot. 1800-luvun lopulla Suomen Taideyhdistyksen asema kuvataidekentällä muuttui, kun Taideyhdistyksen rinnalle tuli eri toimijoita.[11] Samaan aikaan noin vuosina 1890–1920 kun Wikströmin on katsottu olleen 'hallitseva mestari', kuvanveiston tuotantoa, vastaanottoa ja kansallista julkisuutta ylläpitävät keskeiset instituutiot ja infrastruktuurit, yhteistyö- ja tuotantoverkostot – koulutus, näyttelyt, tekniikka, kilpailut, taidevalimot, taidekritiikki, yhdistykset ja lehdistö – muotoutuivat. Veistotaide ja kuvanveistäjä tarvitsivat omaan maahan infrastruktuurin, rakenteen: taiteilijan yhteistyö- ja tuotantoverkostot ja taiteen tulemisen julkiseksi. Kuvanveistäjien koulutusmahdollisuudet monipuolistuivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kotimaassa samalla kun opintomatkat Keski-Eurooppaan olivat edelleen yleisiä. Kiinnostus kotimaisen kuvanveistotekniikan kehittämiseen alkoi 1890-luvulla lähes yhtä aikaa taiteilijoiden tekijänoikeudellisten vaatimusten kanssa. 1800–1900-lukujen vaihteelle oli ominaista julkisen kuvanveiston institutionalisoituminen: muistomerkkien tilauksia ja kilpailukäytäntöjä pyrittiin säännönmukaistamaan 1900-luvun alussa. Ensimmäinen Suomen taiteilijoiden näyttelyinstituutio perustettiin 1890-luvulla, sittemmin vuonna 1910 myös kuvanveistäjien oma näyttelyorganisaatio ja siihen liittyvä ammatillinen yhdistys,

---

10 Esim. Leskelä-Kärki 2006, 22–24.

11 Suomen Taideyhdistyksen perustamista 1800-luvulla tutkinut Susanna Pettersson on kuvannut Suomen Taideyhdistyksen laajaa toimintakenttää monopoliksi, mutta 1800-luvun lopussa taidekenttä moniäänistyi. Suomen Taiteilijaseura perustettiin 1864 ja Suomen Taideteollisuusyhdistys perustettiin 1875. Pettersson 2006, 13, 24, 31; Pettersson 2008. Tämän väitöskirjan päähuomion kohteena ei ole Suomen Taideyhdistys, koska se ei ollut tutkimusajanjaksona Wikströmin kuvanveistotyössä keskeinen.

Suomen Kuvanveistäjäliitto.[12] Emil Wikströmin ja kuvanveistäjien tukijoina ja yhteistyöverkkoina nähdään valtio, kaupunki, taide- ja taiteilijayhdistykset, lehdistö, taidevalimot, taidehistorioitsijat ja yksityiset mesenaatit. Tämä tutkimus kartoittaa myös instituutioihin liittyvien yksityisten tukijoiden ja henkilöiden verkostoja.

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa julkisuus oli kuvanveistolle uusi tärkeä foorumi, joka herätti kuvanveistäjissä ristiriitoja töiden markkinoinnin, esillepanon ja "modernin näyttelytaiteilijan" vaatimuksista. Kuvanveiston näyttelyt, kauppa, markkinointi ja kritiikki liittyvät läheisesti toisiinsa. Veistoksien kauppa ja kuvanveistokokoelmien muodostuminen 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella ovat laajoja kysymyksiä, joita käsittelen lähinnä kuvanveistäjiä koettelevana yleisenä ongelmana tapausesimerkkien kautta. Tutkimukseni ajallinen painopiste on itsenäisyyttä edeltävässä ajassa, jolloin veistosten kaupalla ei ollut kuvanveistäjien ja potentiaalisten maksukykyisten ostajien vähäisen lukumäärän takia yhtä suuri merkitys kuin 1910-luvun jälkipuolella. 1800-luvulla kuvanveistolla oli yleisesti vähemmän yksityisiä ostajia kuin maalaustaiteella. Aimo Reitalan mukaan taidekauppa nousi 1910-luvun jälkipuolella "lähes johtavaksi kuvataideinstituutioksi". Osa taiteilijoista omaksui tuottajan roolin.[13] Taidekaupat olivat Suomessa vielä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa lyhytaikaisia tai osa muuta liiketoimintaa.[14] Kuvanveiston vähäinen osuus Suomen ensimmäisenä taidegalleriana ja taidekauppana pidetyn Strindbergin taidesalongin maailmansotien välisen ajan toiminnassa on liitetty siihen, että ambitionsa julkiseen taiteeseen suunnanneiden kuvanveistäjien toimeentulo oli sidoksissa tilaustöihin.[15]

Väitöskirjassa tarkasteltavan ajanjakson lopun rajaaminen 1910- ja 1920-luvun vaihteeseen on perusteltua Emil Wikströmin työelämän ja yleisten taidekentän rakenteiden muutosten takia. Wikström muutti 1910-luvun lopussa Helsinkiin, ja viimeinen huomattava suurmiesmonumenttitilaus J. V. Snellmanin patsas valmistui keväällä 1923.[16] Maailmansotien välisenä aikana taidekentän rakenteessa

12 Käytän tässä tutkimuksessa pääsääntöisesti termiä Suomen Kuvanveistäjäliitto, Kuvanveistäjäliitto tai liitto, josta 1900-luvun alussa lehdistössä, kirjeissä ja muissa yhteyksissä puhuttiin myös kuvanveistäjäyhdistyksenä. Ruotsiksi käytössä oli nimitys Finska Bildhuggarförbundet tai lyhyesti Förbundet. Epävirallisissa yhteyksissä käytössä oli "bildhuggareföreningen".

13 Boime 1987, 3–5; Reitala 1974, 12–13. Aimo Reitalaa on luonnehdittu taiteensosiologisen lähestymistavan aloittajaksi 1970-luvulla. Sevänen 2002, 359.

14 Vaikka Strindbergin liike perustettiin jo 1898, taidenäyttelyihin ja taidemyyntiin keskittyvä varsinainen taidegalleria avautui vasta myöhemmin 1900-luvun alussa. Ensimmäisiä tietoja taideteosten myynnistä Strindbergin liikkeessä on vuosilta 1908 ja 1911. Sven Strindberg aloitti taidegalleriatoiminnan 1913, Gösta Stenman perusti taidekaupan Helsinkiin vuonna 1914. Strindbergin liikkeestä Paloposki 2004, erityisesti 16–19. Gösta Stenmanista Hjelm 2009.

15 Maailmansotien välisenä aikana Strindbergin taidesalongin vaikutus Helsingin taideelämässä oli suurimmillaan. Lindgren 2004, 64.

16 Wikström suuntautui 1910-luvun lopulta lähtien yhä enemmän mitalien, hautamuistomerkkien ja muotokuvien tekemiseen.

oli myös selviä eroja verrattuna vuosien 1890–1920 taidekenttään. Taidegrafiikan tutkija Erkki Anttonen on erottanut 1930-luvun taidejärjestelmässä useita erityispiirteitä. Näitä erityispiirteitä olivat vuodesta 1918 lähtien toiminut valtion kuvaamataidelautakunta, vuonna 1922 perustettu Suomen Taideakatemia, kansalliseen ideologiaan sitoutunut yhdistys Kalevalaseura (1911), kuvataiteilijoiden ammattijärjestöt, taidekauppa ja galleriat, kuvataidekoulutus sekä kuvataiteen taloudellinen tukijärjestelmä.[17] Wikström toimi sotienvälisenä aikana taidekentällä monissa Erkki Anttosen tärkeinä pitämissä organisaatioissa esimerkiksi Kalevalaseurassa, Suomen Kuvanveistäjäliitossa, Suomen Taideakatemiassa ja kuvataidekoulutuksessa.[18]

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvanveiston kokonaiskuvan tuntemuksen kannalta ajan keskeisen kuvanveistäjän ja taidekentän perusteellinen tutkimus on tarpeellista. Ajan kuvanveistäjät ja kuvanveiston ilmiöt kiinnittyvät Wikströmin toimintaan. Tähän mennessä tutkimus ei ole antanut riittävän monipuolista kuvaa Wikströmin taiteellisesta toiminnasta. Tämä tutkimus ei ole perimmältään henkilökeskeinen: tarkoitus on tarkastella Wikströmiä aiempaa laajemmassa kontekstissa.[19] Pääasiallisesti Wikströmin kautta kuvaan tässä tutkimuksessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveistokenttää. Tutkimusmenetelmäni on kontekstualisointi, tutkimukseni tarkoitus on sijoittaa Wikström kontekstiinsa ajan toimintaympäristöön. Biografisen tutkimuksen ja "suurmiestutkimuksen" näkökulmien välttämiseksi, kontekstistaan irrallisen taiteilijayksilön ja yksinäisen suurmiehen kuvan sijasta kuljetan läpi tutkimuksen Wikströmin rinnalla taidemaailman ja sen ulkopuolisia toimijoita. Koska tarkoitukseni on tarkastella Wikströmiä ja kuvanveistotyötä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen taidemaailman infrastruktuurin, käytäntöjen ja yhteistyön kontekstissa, on tärkeä tutkia Wikströmiä suhteessa kuvanveistokentän

17 Suomen Taideakatemian säätiö muodostettiin vuonna 1939. Anttonen 2006, 29–47.

18 Tämä tutkimus rajautuu käsittelemään ensi sijassa itsenäistymistä edeltävää aikaa, joten Wikströmin aktiivinen toiminta taide-elämässä vuodesta 1918 lähtien ei ole tutkimuksen kohteena. Tutkimus sivuaa kuitenkin aikarajauksen ulkupuolelta varsinkin 1880-lukua ja 1920-lukua, mikä on ollut tarpeellista kontekstualisoinnin takia. Emil Wikströmillä oli paljon luottamustehtäviä vuodesta 1918 lähtien. Hän oli muun muassa Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja (1919–1923, 1934–1942), Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtaja (1918–1922), Suomen Taideyhdistyksen johtokunnan jäsen (1921–1922), Suomen Taideyhdistyksen ostolautakunnan jäsen (1922–1924) Suomen Taideakatemian jäsen (vuodesta 1922 lähtien), Suomen Taideakatemian varapuheenjohtaja (1923–1927, 1935–1940), Suomen Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskoulun (Suomen Taideakatemian koulun) tarkastaja (1922–1927, 1936–1942), Kalevalaseuran varapuheenjohtaja (1932–1942), Antellin valtuuskunnan jäsen (1923), Alfred Kordelinin säätiön hallituksen jäsen (vuodesta 1919), Alfred Kordelinin säätiön taidejaoston puheenjohtaja (1919–1927), Lallukan taiteilijakotisäätiön hallituksen jäsen (vuodesta 1924). Wikström sai professorin arvon 1919.

19 Tämä tutkimus ei ole henkilöhistoriallinen tai elämäkerrallinen, tarkoitus ei ole käsitellä taiteilijan persoonallisuutta, perhesuhteita tai yksityiselämää.

muihin suomalaisiin ja ulkomaisiin kuvanveistäjiin ja Wikströmin oppilaisiin ja apulaisiin. Emil Wikströmin 'mestarin' aseman rakentumisen kannalta on niin ikään perusteltua tarkastella muita kuvanveistäjiä ja heidän toimintaehtojaan, kun tutkimuksen yksi tavoite on vastata kysymykseen, millä tavalla Wikströmistä tehtiin omana aikanaan "suuri kuvanveistäjä". Yksittäisiä kuvanveistäjiä tunnetaan edelleen puutteellisesti huolimatta kasvussa olevasta kuvanveiston tutkimuksesta.

Wikströmin 'mestariksi' tulemisen prosessiin kuuluivat myös kuvanveistäjänaiset, joista tässä tutkimuksessa käsittelen erityisesti Hilda Flodinia[20] (1877–1958). Kuvanveisto oli tutkimusajankohtana miesvaltainen ala, mutta naiset eivät puuttuneet kuvanveistokentältä. Riitta Konttinen on nähnyt Hilda Flodinin kuuluneen 1800-luvun lopussa opiskelleeseen naisten sukupolveen, joka oli astumassa 1900-luvun alussa taiteilijan ammattiin ja jota on tutkittu verrattain vähän.[21] Hahmotan paitsi kuvanveistäjien myös kuvanveistäjänaisten työskentelymahdollisuuksissa, asemassa ja koulutuksessa tapahtuneita muutoksia, joita ei tunneta kuin osittain.[22] Väitöskirjassa on osittain sukupuolihistoriallinen näkökulma kuvanveistoon. Se tarkastelee kuvanveistäjänaisten ja -miesten yhteistyötä.

Tutkimuksen päätavoite on antaa pääasiassa Emil Wikströmin kautta kokonaiskuva kuvanveistotyöstä kuvanveiston institutionalisoitumisen kannalta keskeisenä aikana 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Kuvanveiston institutionalisoitumisen ja Wikströmin kuvanveistäjän aseman muodostumisen tarkastelun kannalta 1890–1920 on ajanjakso, joka loi perustan ja juuret kuvanveiston kentän rakentumiselle tulevina vuosina. Tällöin oli myös Wikströmin kuvanveistotyön intensiivinen vaihe: merkittävä osa Wikströmin huomattavista julkisista töistä valmistui vuosina 1890–1920.[23]

Tämän tutkimuksen tavoitteena on tarkastella kuvanveistoa Suomessa, tänne syntyvää taide-elämää ja Emil Wikströmin osuutta siinä. Wikströmin päämääränä oli luoda Suomeen omat taidekeskukset ja -organisaatiot ja oma kuvanveisto-

20 Tässä tutkimuksessa käytän nimeä Hilda Flodin. Hilda Maria Flodin oli Flodin-Rissanen vuosina 1908–1914 olleessaan naimisissa taidemaalari Juho Rissasen kanssa. Vuodesta 1922 lähtien hän oli Flodin-Laitinen avioiduttuaan professori Taavetti Laitisen kanssa.

21 Riitta Konttisen mukaan Hilda Flodinin sukupolvi oli ikään kuin siltana 1800-luvun ja 1900-luvun välillä, se silloittaa siirtymistä realismista ja naturalismista modernistisiin taideaatteisiin. Konttisen kirjan ulkopuolelle jäävät kuvanveistäjät, koska heidän historiansa oli vasta alkamassa. Konttinen 2010, 11, 226. Marketta Tuomainen on tehnyt Hilda Flodinista pro gradu -tutkielman *Hiljainen kauneus: Hilda Flodinin elämä ja taide vuosina 1877–1921*, jonka tutkimusote on biografinen. Tuomainen on rajannut tutkielmansa käsittelemään Flodinin taidegrafiikkaa, jota hän pitää Flodinin tuotannon taiteellisesti kiinnostavimpana alueena. Tuomainen 2004, 2–3. TAIKU. JY.

22 Konttinen 2010, 11. Kuvanveistäjänaisen, Hilda Flodinin tarkastelu Emil Wikströmin rinnalla on ollut työni kantavana ajatuksena jo alkuvaiheista lähtien.

23 Wikströmin ansioluetteloon pohjautuva työluettelo Liite 1. Väitöskirjan rajaaminen ajanjaksoon 1890–1920 on Wikströmin kannalta perusteltua myös siksi, että ajanjakson voi katsoa luoneen perustan Wikströmin toiminnalle vuodesta 1918 eteenpäin.

alan taito. Tutkimukseni asettuu osaksi kuvanveiston tutkimusta sekä taiteen instituutioita ja infrastruktuuria koskevaa tutkimusta. Käsittelen seuraavissa luvuissa tutkimukseni tavoitteita suhteessa kuvanveiston ja taideinstituutioiden tutkimustraditioihin.

## Aiempi tutkimus Suomen kuvanveistosta

Tämä tutkimus tarkastelee Emil Wikströmin kuvanveistäjäntyötä uudella tavalla siinä yhteydessä, jossa Suomen kuvanveisto ja siihen liittyvät taide-elämän instituutiot olivat rakenteilla. Tutkimuksen tavoite on tuntea paremmin ammatillista todellisuutta, jossa kuvanveistäjä toimi. Kokonaisvaltaista tutkimusta Emil Wikströmistä kuvanveistotyössä ja kuvanveistäjän ammatissa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa ei ole aiemmin tehty, eikä hänestä ole aiemmin valmistunut tieteellistä monografiaa tai akateemista väitöskirjaa. Kuvanveiston pitkäaikainen marginaalinen asema taidehistorian tutkimuskentässä näkyy siinä, että Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveistoon keskittyviä väitöskirjoja ei ole aiemmin tehty. Kuvanveistoa on käsitelty paljolti muun kuvataiteen tutkimuksen yhteydessä.[24]

Emil Wikströmin käsitykset taidehistoriasta ovat antaneet tutkimukseni tarkastelutavalle tärkeitä lähtökohtia. Wikström näki taidehistoriaan kuuluvan taide-elämän monia ilmiöitä näyttelyistä muistomerkkeihin. Hän hämmästeli sitä, kuinka merkittäviä taideilmiöitä, taiteilijoiden oma näyttelyinstituutio Suomen Taiteilijain näyttely, muistomerkkejä ja veistoksia, oli jätetty taidehistorian ulkopuolelle taidehistorioitsija ja taidekriitikko Johannes Öhquistin (1861–1949) vuonna 1912 ilmestyneessä Suomen taiteen laajassa yleisesityksessa *Suomen taiteen historia*.[25]

---

24 Ennen Jukka Ervamaan väitöskirjaa *R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide* (1981) kuvanveistoa ei ollut juuri tarkasteltu taidehistorian akateemisissa väitöskirjoissa. Kaarina Pöykön väitöskirja *Erik Cainberg ja hänen reliefisarjansa Turun vanhassa akatemiatalossa* (1991) käsittelee Erik Cainbergin (1771–1816) reliefisarjaa.

25 "Sjöstrandin Porthania Suomen ensim. [ensimmäistä] muistopatsasta Suomessa ei ole Runebergin kaikki muistopatsaat eivät kuulu taidehistoriaan. Stigellin haaksirikkoiset jotka 1900 saivat kultamitalin eivät ole taidetta. Suomen taiteilijain näyttelystä jolla aikanaan oli tavattoman suuri merkitys ei tiedetä mitään." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 15.2.1913. SKS. KIA. Vaikka Johannes Öhquistin *Suomen taiteen historiassa* mainittiin H. G. Porthanin patsas, muutamia Walter Runebergin muistomerkkejä ja Robert Stigellin *Haaksirikkoiset*, nämä patsaat ja julkiset veistokset eivät saaneet huomattavaa painotusta tekstissä. Kuvituksesta niiden kuvat puuttuivat. Lisäksi Öhquist arvosteli Stigellin *Haaksirikkoisten* ja Runebergin Aleksanteri II:n patsaan heikkouksia, Wikströmin töitä sekä joitakin muita muistomerkkejä ja julkisia veistoksia. Suomen Taiteilijat –näyttelyn perustamisesta kirjassa ei kerrottu. Öhquist 1912, 485–487, 494–495, 506–509, 511–521.

Wikströmin arvio Öhquistin kirjasta on nähtävä kriittisesti ajan kontekstissaan. Wikström tulkitsi taidehistoriankirjoitusta kuvanveiston edistämisen kannalta 1910-luvun alussa, jolloin kuvanveistäjien ammatillinen pyrkimys vahvistaa taiteenalansa asemaa suomalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurielämässä oli ajankohtainen. Wikströmin näkemyksen valossa kuvanveiston heikko asema näkyi 1910-luvun alun suomalaisessa taidehistoriankirjoituksessa niin, ettei kuvanveistoa pidetty taiteena ja kuvanveiston historian kannalta merkittäviä tapahtumia tai teoksia, kuten Suomen ensimmäistä julkista muistopatsasta Henrik Gabriel Porthanin patsasta (1864), ei painotettu taidehistorian yleisteoksessa.[26]

Yhtenä syynä kuvanveiston suppeaan tarkastelutapaan on ollut se, että Suomen kuvanveistoa koskeva taidehistoriallinen tutkimusperinne on pitkään tarkastellut yksittäistä kuvanveistäjää tai teosta irrallaan muusta kontekstista ja jättänyt huomiotta esimerkiksi kuvanveiston institutionaaliset puitteet ja sen monenlaiset yhteiskunnalliset, poliittiset ja kulttuurilliset ulottuvuudet. Suomen kuvanveistotaiteen tutkimuksen ja kirjallisuuden yhtenä alkuna voidaan pitää vuonna 1888 ilmestynyttä taidehistorioitsija Eliel Aspelin-Haapkylän[27] (1847–1917) taiteilijaelämäkertaa *Johannes Takanen. Elämä ja teokset*, jonka jälkeen kuvanveistosta kirjoitettiin taiteilijamonografioita.[28]

Kuvanveiston on 2000-luvulla yhä nähty jääneen marginaaliin taidehistoriantutkimuksessa maalaustaiteen ollessa taidehistorian pääkohteena: kuvanveisto on monesti jätetty pois taidehistorian uusia metodeja käsittelevistä antologioista, eikä taidehistoriassa ole kehitetty juuri erityisesti kuvanveiston metodologiaa.[29] Viime aikoina kuvanveiston tutkimusotteiden ja -kohteiden monipuolistuminen on merkinnyt eri ympäristöjen, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten ilmiöiden ja käsitteiden mukaantuloa. Myös 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvanveisto on ollut viime vuosina uudelleentulkintojen kohteena. Kuvanveiston metodologiaan keskittyvä antologia *Synsvinklern på skulpturen: antologi om skulpturanalyse*

---

26 Öhquist 1912, 485–487.

27 Eliel Aspelin muutti 1906 sukunimensä Aspelin-Haapkyläksi. Väitöskirjassani käytän hänestä nimeä Aspelin-Haapkylä.

28 Esim. Aspelin, Eliel 1888. *Johannes Takanen*; Okkonen, Onni 1945. *Wäinö Aaltonen*. WSOY; Tolvanen, Jouko 1952. *Carl Eneas Sjöstrand, Suomen uudemman kuvanveistotaiteen uranuurtaja* WSOY; von Bonsdorff, Bengt 1990, *Felix Nylund*. Jouko Tolvasen tärkeä kirja Carl Eneas Sjöstrandista ilmestyi 1952, vain kolme vuotta aiemmin 1949 Tolvanen oli julkaissut taidehistorian väitöskirjansa aiheesta *Pohjoisen maisemataiteen alkuvaihe Saksassa. Maisemakäsitys ja -sommittelu Saksan taiteessa 1500–1530*.

29 Kuvanveiston marginaalisesta asemasta taidehistoriantutkimuksessa ja metodikirjallisuudessa Sjöholm Skrubbe 2007, 41; Malvern 2005, 143–146. Eeva Maija Viljon mukaan tutkimuksessa on Suomen 1900-luvun alkupuolen kuvataiteen murroksia, taideteoreettisia keskusteluja ja ryhmänmuodostuksia käsitelty lähinnä vain maalaustaiteen osalta. Viljo 2001, 7. 1800-luvun ja 1900-luvun alun kuvanveiston tutkimus on ollut esimerkiksi Britanniassa vähäisempää kuin maalaustaiteen. Edwards 2009, 201–207.

(2002) osoittaa lukijalle, kuinka monilta suunnilta kuvanveistoa voidaan nykyään lähestyä.[30] Kuvanveiston tutkimuskohteiden ja lähestymistapojen monipuolistuminen 1990-luvulla ja 2000-luvulla on ollut osaltaan vastareaktio modernismiin.[31] Kuvanveiston tutkimuksessa teoreettisia avauksia tehnyt Henry Moore Institute on kritisoinut sitä, että kuvanveistoa on tutkittu liian pitkään erillään muusta. Henry Moore Institute on painottanut kuvanveiston suhteita ympäröivän maailman kanssa, muiden tieteenalojen kanssa erilaisissa konteksteissa.1800- ja 1900-lukujen kuvanveistoa ja monumentteja käsittelevää tutkimusta tehdään varsinkin taidehistoriassa ja historia-aineissa kulttuurihistorian ja poliittisen historian piirissä, mutta monumentit ovat otollisia tutkimuksen kohteita monilla muillakin tieteenaloilla.[32]

Taidehistorian alalla Helsingin ja Jyväskylän yliopistoissa on valmistunut kolme pelkästään kuvanveistoa käsittelevää väitöskirjaa. Liisa Lindgrenin väitöskirja *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* (1996) toi esiin, kuinka kuvanveiston historiaa on luettu avantgarden kautta maalaustaiteen ja sen tyylien ehdoilla. Lindgren tekee väitöskirjassaan uudelleentulkintaa väliepisodiksi tuomitusta 1940- ja 1950-lukujen kuvanveistosta, jonka 1960-luvun alkuun sijoitettu kuvanveiston modernismin murros oli jättänyt näkymättömiin.[33] Tuuli Lähdesmäen nykymonumentteja käsittelevä väitöskirja (2007) jatkaa osaltaan 1960-luvun modernismin vedenjakajamyytin haastamista. Se painottaa diskursiivista lähestymistapaa tarkastellessaan henkilömonumentin merkityksenantoa julkisessa keskustelussa.[34] Leena Passin väitöskirja (1996) toi näkyväksi 1960-luvun mitalitaiteen.[35] Sota-ajan, maailmansotien jälkeisen ajan ja 1900-luvun lopun kuvanveistoa, monumenttitaidetta ja mitalitaidetta käsittelevät väitöskirjat eivät suoraan liity tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluun

30 *Synsvinkler på skulpturen*. Antologi om skulpturanalyse. 2002.

31 Esimerkiksi Penelope Curtisin mukaan hänen kirjansa *Sculpture 1900–1945: after Rodin* on jonkinlainen vastareaktio modernismin ortodoksialle ja pyrkimys on tarkastella kuvanveistoa huomioon ottaen monia muita ilmiöitä. Curtis 1999, ix.

32 Kuvanveistoa ja monumentteja tutkitaan muun muassa yhteiskuntatieteiden, teologian ja maantieteen aloilla. Esimerkiksi vuonna 2006 valmistui Brita Nickelsin teologian väitöskirja *Hautamuistomerkki elämän ja kuoleman tulkitsijana: Heikki Häiväojan, Kain Tapperin ja Matti Peltokankaan tekemät hautamuistomerkit 1952–2002*. Monumentit ovat esillä myös esimerkiksi Salla Jokelan vuonna 2005 valmistuneessa kulttuurimaantieteen pro gradu -tutkielmassa *Monumenttikuvista elämyskuviin: Helsinki matkailuesitteiden kuvituksessa 1895–2005*.

33 1950-luvulla varsinkin pienoisveistotaiteessa oli pienempiä murroksia, jotka kasautuivat ja purkautuivat informalismin ja abstraktismin kautta 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Lindgren 1996.

34 Lähdesmäen mukaan "vedenjakajamyyytin seurauksena (ja sen purkamisesta huolimatta) 1960-luvun jälkeiseen figuratiiviseen monumenttituotantoon on taidehistoriantutkimuksessa suhtauduttu nihkeästi". Lähdesmäki 2007, 46.

35 Passi 1996.

ja lähestymistapaan, mutta ne ovat olleet uusia avauksia Suomen kuvanveiston tutkimuksessa.

Historian alalla on valmistunut kaksi väitöskirjaa, joissa Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveisto on esillä ja jotka sivuavat joitakin historiallista lähestymistapaa painottavassa tutkimuksessani esiin nousevia kysymyksiä. Turun yliopistossa on Suomen historian alalta valmistunut Ritva Kavan väitöskirja *Emil Cedercreutz – Satakunnan eurooppalainen. Kuvanveistäjä kotiseutu- ja museomiehenä* (1993). Kavan väitöskirja on lähellä omaa väitöskirjaaihettani sikäli, että Emil Cedercreutz ja Emil Wikström toimivat samaan aikaan kuvanveistoalalla ja heidät molemmat on kirjallisuudessa ankkuroitu vahvasti taiteilijakoteihinsa. Liisa Suvikummun yleisen historian väitöskirjatutkimuksen *Kulttuurisia kohtaamisia – suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla* (2009) kohteena on Emil Wikströmiä vanhempi kuvataiteilija- ja taidevaikuttajapolvi, joka eli Roomassa vuosina 1800–1885. Se valottaa roomansuomalaisten kuvanveistäjien, kuten Walter Runebergin (1838–1920), Johannes Takasen (1849–1885) ja Robert Stigellin (1852–1907), ammatillisia toimintaoloja ja taide-elämää 1800-luvun Roomassa.

Wikström tunnetaan Suomen taiteen "kultakauden" kuvanveistäjänä, josta poikkeuksellisen monelle on syntynyt jonkinlainen mielikuva julkisille paikoille pystytettyjen muistomerkkien ja veistoksien sekä vuosina 1967–1968 Sääksmäellä yleisölle avatun Visavuoren museon, taiteilijan ateljeen ja asuinrakennuksen perusteella. Emil Wikströmiä voidaan pitää nykyään taidehistorian kanonisoimana taiteilijana, mutta hänen taiteensa arvioinnissa on ollut ajallinen elinkaari. Jäljittäessäni aikalaiskirjallisuudessa ja -kirjoittelussa Wikströmin asemaa tutkimukseni liittyy osaksi keskustelua taidehistoriankirjoituksen historiasta. Riitta Konttisen mukaan taidehistoriankirjoituksessa Albert Edelfelt (1854–1905), Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) ja Eero Järnefelt (1863–1937) ovat edustaneet "kultakauden" kansallisia sankaritaiteilijoita, joita vasten muita taiteilijoita on arvioitu.[36] Emil Wikström ja Pekka Halonen (1865–1933) on liitetty toisinaan "kultakauden" mieskolmikon jatkeeksi, mutta Halosen ja Wikströmin tuotannosta on kirjoitettu

36 Akseli Gallen-Kallela oli ennen vuotta 1907 virallisesti Axel Gallén. Käytän tässä tutkimuksessa vuoden 1907 jälkeistä virallista nimeä Akseli Gallen-Kallela. Sankaritaiteilijoista Konttinen 2001, 61–62, 71.

huomattavasti vähemmän.[37] Wikströmin on nähty olleen veistäjänä suosiossa kansallisen projektin aikana, minkä jälkeen tuli vastareaktio.[38]

Aikalaiskritiikki herättää kuitenkin kysymyksen Wikströmin suosiosta ja asemasta. Taiteilija- ja arkkitehtimonografiat priorisoivat monesti kehitystä ja menestystä ammattiuralla.[39] Huolimatta 'kansallisveistäjän' asemasta Emil Wikström sai jo aikalaisiltaan, taide-elämän auktoriteeteilta, formaalista kritiikkiä. Johannes Öhquist suhtautui teoksessaan *Suomen taiteen historia* (1912) Emil Wikströmiin ja hänen monumenttitöihinsä kriittisesti. Öhquistin mielestä oli tärkeää kirjoittaa Wikströmin taiteen "heikkouksista".[40] Snellmanin muistomerkkiä tutkiessani huomasin, kuinka Onni Okkonen (1886–1962) teilasi Wikströmin kilpailun voittaneen luonnoksen sekä 1910-luvun taidearvostelussaan että myöhemmässä *Suomen taiteen historiassa* (1945).[41] Öhquistin ja Okkosen käsityksillä on ollut kauaskantoinen vaikutus, sillä ne ovat osittain hyydyttäneet Wikström-tutkimuksen ja tukahduttaneet monipuolisen tarkastelun.

Wikströmistä on julkaistu kaksi kirjaa, jotka yhdistelevät molemmat elämää ja taidetta -näkökulmaa: viulisti, musiikkikirjailija Yrjö Suomalaisen *Visavuoren mestari, piirteitä Emil Wikströmistä ihmisenä ja taiteilijana* (1948) ja pääasiassa taidehistorioitsija Juha Ilvaksen tutkimustyöhön perustuva näyttelykirja *Emil Wikström, herkkyyttä ja voimaa* (2002). Suomalaisen elämäkerta on taiteilijan tunteneen perheenjäsenen, taiteilijan Estelle-tyttären aviomiehen kuvaus Wikströmin elämänvaiheista, ja se rajaa esipuheessaan Wikströmin taiteellisen elämäntyön kirjan tarkastelun ulkopuolelle. Suomalaisen kirja ei ole tieteellinen tutkimus, eikä se vastaa nykytutkimuksen käsitystä tieteellisyydestä. Kirjalla on yhä omat ansionsa ja siinä on tutkimuksellistakin tietoa. Kuusi vuotta Wikströmin kuoleman jälkeen

---

37 Jo vuonna 1893 J. J. Tikkanen liitti Wikströmin Järnefeltiin ja Gallen-Kallelaan. Tikkanen 1893, 351–352. Muistokirjoituksessa Wikström luettiin "kultakauden" sanakaritaiteilijoiden joukkoon: "Edelfelt, Gallén, Halonen, Järnefelt, Wikström – siinä aakkosjärjestyksessä kuvaamataiteittemme kansallis-romanttisen realismin vahvasti yksilölliset ilmentäjät, tienraivaajat, joiden vaikutuspiirissä, joko heitä seuraten tahi oppositiossa heitä vastaan, myöhempi taiteemme on lähtöisin." Snellman 1949, 18. Juha Ilvaksen mukaan Wikström kuului 1880-luvulla esiin astuneeseen suomalaiskansalliselle taiteelle omistautuneeseen sukupolveen: Wikström mainitaan aina taidehistoriassa ystäviensä Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Eero Järnefeltin rinnalla. Ilvas 2002a, 11. Pekka Halosen mainitsemisesta aina yhdessä Edelfeltin, Gallen-Kallelan ja Järnefeltin kanssa Lukkarinen 2007, 7–8.

38 Wikströmin tyttärenpoika taiteilija Kari Suomalainen (1920–1999) näki taiteen arvioinnissa kolme vaihetta: suosiota kärkikuvanveistäjänä kansallisromantiikan aikana seurasi aliarviointi ja nuoren polven esiinnousu. Kolmannessa vaiheessa oli Wikströmin taiteen uudelleenarviointi. Wikströms Visavuori invigt till museum. Hbl 2.7.1967. Snellman 1949, 18.

39 Arnold 2002, 33.

40 Öhquist 1912, 511–521.

41 Tossavainen 2003, 45–54, 89–90. THO. HY; Tossavainen 2005, 65–66, 70–71, 100.

ilmestynyt perheenjäsenen kirjoittama elämäkerta kokoaa yhteen aikoinaan hajallaan olleita elämäkertatietoja, joista osaa voisi olla vaikeaa jäljittää 2000-luvulla monien Wikströmin henkilökohtaisesti tunteneiden ihmisten kuoltua.[42]

Vuosikymmenien ajan ainoana Wikströmiin keskittyvänä teoksena Suomalaisen kirjoittama biografia on toisaalta ohjannut tapaa nähdä Wikström taiteilijakotinsa rajatussa kehyksessä ja se on vaikuttanut käsitykseen Wikströmistä nimenomaan "Visavuoren mestarina". Yrjö Suomalaisen kirja sekä alkaa että päättyy Visavuori-viittauksiin.[43] Wikströmin taiteilijakoti Visavuori on ollut niin kirjallisuuden kuin tutkimuksen tarkastelun kohteena. Visavuorta on taidehistoriassa tutkinut erityisesti Ritva Wäre osana 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteilijahuviloita.[44] Seuraan tässä tutkimuksessa aiemman Visavuori-painotteisen Wikström-kirjallisuuden viitoittamaa tietä, mutta näkökulmaani rajaa työ, pohdin ateljeen merkitystä kuvanveistotyölle. Tutkimuksen alkuluvuissa lähestyn ateljeeta konkreettisesti työtilana, kuvanveistäjän työn aineellisena edellytyksenä, kun taas tutkimuksen lopussa tarkastelen työn temppeliksi kutsutun Wikströmin ateljeen ja taiteilijanhuvilan merkitystä kuvanveistäjän ammattikuvalle.

Gösta Serlachiuksen taidemuseossa vuonna 2002 järjestetty taiteilijan kuoleman 60-vuotismuistonäyttely on viimeisin Wikströmin taiteen katselmus. Ensimmäistä kertaa Wikströmin kuoleman jälkeen taiteilijan veistoksia, reliefejä ja mitaleja laajasti esitelleen näyttelyn ajatuksena oli valaista julkisen kuvanveiston varjoon jäänyttä tuotantoa. Näyttelykirjassa, joka koostuu elämäkerrasta, teosesseistä sekä Serlarchiuksien ja Emil Wikströmin yhteistyötä käsittelevästä osuudesta, kiinnitetään huomiota Wikström-kirjallisuuden vähälukuisuuteen.[45] Emil Wikströmin elämäntyöksi on pelkistetty suppeasti patsaat ja monumentit. Wikströmin tunnettuja julkisia muistomerkkitöitä on pidetty tutkimattomina

---

42 Suomalainen käytti teoksen valmistelussa hyväkseen 1940-luvulla muistitietoa, suullisia tiedonantoja sekä taiteilijan rajallisia muistiinpanoja ja kirjeenvaihtoa, jota järjestettiin taiteilijan kuoleman jälkeen. Kirjaa varten Yrjö Suomalainen oli saanut apua perhepiiristä ja Wikströmin entisiltä oppilailta, Eemil Haloselta ja Aukusti Veurolta. Suomalainen 1948, 7–9.

43 Suomalaisen kirjan *Visavuoren mestari* ensimmäinen luku toivottaa tervetulleeksi Visavuoreen, ja kirja päättyy Emil Wikströmin lausumiin viimeisiin jäähyväisiin Visavuorelle. Suomalainen 1948, 11–21, 239–240.

44 Wäre 1991. Muita Wikströmin taiteilijakotia käsitteleviä julkaisuja ja tutkielmia erityisesti Lehtinen 2004; Eerola 2008. Tampereen yliopisto.

45 Vähäisestä Wikström-kirjallisuudesta ja Wikströmin taiteilijapersoonan tuntemattomuudesta kirjan esipuheessa: *Emil Wikström. Herkkyyttä ja voimaa*, 8. Kirjan artikkelit Ilvas 2002a, Ilvas 2002b ja Pitkänen 2002. Näyttelyssä oli esillä 54 veistosta ja reliefiä sekä 20 mitalia. Näyttelyn yhteydessä julkaistu kirja on ollut tälle työlle tärkeä, vaikka kirjasta puuttuvat lähdeluetteloa lukuun ottamatta tarkemmat lähdeviitteet. Näyttelyyn liittyi myös verkkonäyttely: Gösta Serlachiuksen taidemuseo, Emil Wikström – herkkyyttä ja voimaa. Julkisten monumenttien verkkonäyttely 2002.

itsestäänselvyyksinä vähän samaan tapaan kuin itse taiteilijaakin. 2000-luvulla Wikströmin muistomerkkeihin on kohdistunut uutta tutkimuksellista kiinnostusta. Tämä tutkimus pyrkii valottamaan monumentalistiksi tituleeratun taiteilijan kuvaa ja vaikutusta taide-elämässä, ja merkittävänä osana siihen kuuluvat julkiset veistokset.[46] Emil Wikströmin J. V. Snellmanin muistomerkin osalta väitöskirja pohjautuu osittain pro gradu -tutkielmaani.[47]

Monumenttitutkimusta on tähän asti tehty melko teoskohtaisesti, mutta yksittäisten teosten kautta avautuu yleensä laajempi viitekehys. Marianne Aavin Säätytalon otsikkoryhmää käsittelevä pro gradu -tutkielma (1978) on luonut Emil Wikström -tutkimukselle ja muulle monumenttitutkimukselle tärkeän perustan.[48] Monumenttitutkimuksen lähtökohtana on ollut varsinkin historiallisen merkkihenkilön muistaminen ja kuvaaminen. Liisa Lindgrenin *Monumentum*-kirja (2000) on Suomen 1800- ja 1900-lukujen julkista kuvanveistoa pitkällä aikajaksolla teemoittain käsittelevä tutkimus, jonka kohteena on muun muassa Emil Wikströmin Elias Lönnrotin muistomerkki. Lisäksi Lindgren on tutkinut Wikströmin suunnittelemia Zacharias Topeliuksen ja Mikael Agricolan muistomerkkejä osana Topelius- ja Agricola-aiheista julkista taidetta.[49] Lindgrenin uusin tutkimus *Memoria* (2009) keskittyy hautamuistomerkkeihin ja sivuaa tämän väitöskirjan aihetta kokonaisuudessa "Ura ja ammatti", jossa tarkastelun kohteina ovat Robert Stigell ja Emil Wikström.[50] 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun vapaan julkisen veistotaiteen tutkimus on keskittynyt Ville Vallgrenin suihkukaivon *Havis Amandan* ja Robert Stigellin veistoksen *Haaksirikkoisten* analysointiin.[51]

---

46 Tutkimuksessa keskityn muistomerkkien osalta tutkittavana ajanjaksona Wikströmin julkisen kuvanveiston tekijän (statuaire) maineelle keskeisiin muistomerkkeihin, jotka sijoittuivat usein kaupunkeihin ja jotka olivat Wikströmin omasta mielestä hänen tärkeimpiä julkisia töitään noin vuosina 1890–1920. Ks. Wikströmin ansioluetteloon pohjautuva työluettelo Liite 1. Tutkimukseni ei kohdistu hautamuistomerkkeihin ja sotamuistomerkkeihin, jotka muodostavat omat lajityyppinsä ja jotka eivät olleet tutkittavana aikana Wikströmin keskeistä muistomerkkituotantoa. Hautamuistomerkkien ero muista muistomerkeistä näkyi esimerkiksi vuoden 1890 asetuskokoelmassa: Keisarillisen Majesteetin Armollinen Julistus julkisista muistomerkeistä. Annettu Helsingissä, 15p:nä heinäkuuta 1890. Suomen suuriruhtinasmaan asetuskokoelma vuodelta 1890, n:o17. Helsinki 1891. Vuoden 1918 sodan muistamisesta ja sotamuistomerkeistä esim. Roselius 2010. Hautamuistomerkeistä esim. Lindgren 2009.

47 Tossavainen 2003. THO. HY. Vuonna 2006 Snellmanin muistomerkistä julkaistu kirja pohjautuu tiivistetysti ja pääpiirteissään pro gradu -tutkielmaani Tossavainen 2005.

48 Aav 1978. THO. HY.

49 Lindgren 2000, erit. 34–46; 66–69. Lindgren 2006b, 210–211, 220–222; Lindgren 2007, 551, 558–559. Elias Lönnrotin patsashankkeesta Häggman 2012, 154–169.

50 Lindgren 2009, 123–153.

51 *Havis Amandasta* on kirjoitettu sukupuolinäkökulmasta: Kalha 2008; Lindgren 2000, 99–115, 155–168. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisusarja julkisista veistoksista: *Havis Amanda: Mon Amour 100 vuotta*. 2008; Saros & Toikka 1998, 13–78.

2000-luvulla taidehistoriantutkimus on vähitellen huomannut nationalistisia hankkeita toteuttaneen Emil Wikströmin moniulotteisuuden esimerkiksi kansainvälisesti verkottuneena sillanrakentajana. Wikströmin kansainvälinen puoli, kuten frankofilia, on noussut vahvemmin tutkimuksessa esiin vasta, kun tutkimus on muutoinkin kiinnostunut Suomen taiteen kansainvälisistä suhteista ja vuorovaikutusverkostoista.[52] Suomen kuvanveistotaiteen viitekehyksenä ja vertailukohtana on kansainvälinen tutkimuskirjallisuus, sillä Suomeen syntynyt taide-elämä oli luonnollisesti yhteyksissä taiteen keskuksiin – suomalaiset kuvanveistäjät eivät työskennelleet umpiossa.

Kuvanveiston kansainväliseen viitekehykseen kuuluu oleellisesti ranskalainen kuvanveistäjä Auguste Rodin (1840–1917), joka muovasi vuosisadanvaihteessa 1900 kuvanveistäjän ammattikuvaa ja herätti kiinnostuksen kuvanveistoon taiteenalana. 1900-luvun alussa Rodin oli yksi seuratuimpia kuvanveistäjiä, hän oli Emil Wikströmin ja monen muun ajan kuvanveistäjän ammatillinen esikuva. Rodinin toinen suomalainen naisoppilas oli Hilda Flodin. Monien kansainvälisten tutkimusten kohteena ollut Auguste Rodin osoittaa, kuinka kanonisoituja ns. mestareina pidettyjä taiteilijoita voidaan tutkia eri näkökulmista ja kuinka tutkimustilanne muuttuu, elää ja täydentyy jatkuvasti. Rodinin kuoleman jälkeen maailmansotien välisenä aikana Rodin-tutkimus jäi vähäiseksi, mutta 1950-luvulta lähtien tutkijat, museot ja keräilijät ovat enemmän kiinnittäneet huomiota Rodiniin. Viime vuosikymmeninä Auguste Rodinia käsittelevä tutkimus on avannut uusia uria kuvanveiston tutkimuksessa ja Rodin-tutkimuksen esille nostamat kysymykset ovat relevantteja myös tämän väitöskirjan kannalta. Esimerkiksi näyttely *Rodin Rediscovered* (1981–1982) suuntasi huomion tekniikkaan ja toi keskusteluun kysymykset pronssivalusta ja originaalisuudesta.[53] Tutkimuksen kohteina 2000-luvulla ovat olleet muun muassa Rodinin yhteistyö pronssivaluyrityksien kanssa

52 Laura Gutman-Hanhivaara on tuonut Gallen-Kallelan Museon näyttelyssä 2008 esille ranskalaisen keraamikon Henry de Vallombreuse'n yhteydet Emil Wikströmiin ja muihin ajan taiteilijoihin. Kuvanveistäjäliitto ja sen puheenjohtaja Emil Wikström ovat esillä Hanna-Leena Paloposken väitöskirjassa *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun* (2012).

53 Tutkimusekonomisista syistä voin tässä tutkimuksessa käyttää vain osaa laajasta Rodin-kirjallisuudesta. Taiteilijan oma museo, Musée Rodin, on ollut merkityksellinen näyttelyiden ja tutkimuksen lisäämisessä. Näyttely *Rodin Rediscovered* järjestettiin Yhdysvalloissa. Feministinen Rodin-tutkimus nosti esiin Rodinin suhteen naisiin. Ruth Butlerin elämäkerran *Rodin: The Shape of Genius* (1993) on katsottu luoneen perustan luotettavalle tutkimukselle. Viime vuosina Rodin-näyttelyt ovat suunnanneet huomion kipsitöihin. Catherine Lampert on erottanut Rodin-tutkimuksessa eri vaiheita. Rodin-tutkimuksen vaiheista ja painotuksista ks. Lampert 2006a, 17–22; Le Normand-Romain 2007, 18; Le Normand-Romain 2011, 59–72 . Valikoitu Rodin-bibliografia Le Normand-Romain 2007, 762–780.

ja Rodinin kansainväliset vuorovaikutussuhteet.[54] Suomen kuvanveistoa ja Emil Wikströmiä käsittelevissä tutkimuksissa ja kirjallisuudessa Auguste Rodin on ollut esillä enimmäkseen taideteosten vaikuteanalyyseissa.[55]

## Tutkimuksen näkökulmat ja käsitteet

On monia teorioita, näkökulmia ja käsitteitä, jotka liittyvät taidetta ja sen tekemistä ylläpitävän sosiaalisen toiminnan kokonaisuuden tarkasteluun ja joita pyrin tässä luvussa avaamaan tutkimuskysymysten kannalta. Väitöskirjan yläotsikossa käytän Emil Wikströmin sanaa kuvanveistotyö, jolla viittaan tutkimukseni lähtökohtiin, kuvanveistäjän taiteelliseen työhön, kuvanveiston käytäntöön ja toimintaan, kuvanveistäjän työhön ateljeessa ja sen ulkopuolella sekä ammatilliseen näkökulmaan. Nimen alaotsikossa nousee keskeiseen asemaan Wikströmin rinnalla kuvanveistoa ylläpitävä toimintojen kokonaisuus ja rakenne. Erkki Sevänen on kirjassaan *Taide instituutiona ja järjestelmänä* kutsunut taidetta ylläpitävää sosiaalisen toiminnan ja vuorovaikutuksen kokonaisuutta "järjestelmäksi", "instituutioksi", "maailmaksi" ja "kentäksi".[56]

Voidaan kysyä, voiko institutionaalisten rakenteiden, sosiaalisten suhteiden ja kontekstuaalisten tekijöiden tutkimuksen käsitteistöä soveltaa Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveistoon. Verkostokäsitettä on ongelmallista soveltaa suoraan 1800–1900-luvun vaihteeseen, jolloin ihmisen toiminta ja sosiaalinen käyttäytyminen omassa yhteisössään voitiin käsittää eri tavoin kuin nykyään.[57] Historiantutkimuksen tavanomaisen ajattelun mukaan tutkijan pitäisi välttää anakronismia eli sitä, että tutkimuskohteeseen sijoitetaan myöhemmältä ajalta peräisin olevia käsitteitä tai ajatusmalleja. Jorma Kalela on korostanut sitä, että menneisyyden ilmiöitä ja ihmisiä pitäisi pyrkiä tarkastelemaan oikeudenmu-

---

54 Ks. esim. The Bronzes of Rodin. Volume 1–2. 2007; Rodin 2006; *Rodin: the Zola of Sculpture* 2004.

55 Kirjallisuudessa on viitattu esimerkiksi siihen, että Auguste Rodinin "vaikutus" näkyi marmorin käsittelyssä. Esim. Ilvas 2002b, 62; Julkunen 1991, 12.

56 Sevänen 1998, 19.

57 Verkostoitumisella tarkoitetaan nykypuheessa sitä, kuinka asioita hoidetaan verkostojen, ihmissuhteiden avulla. Usein verkostoja luodaan yhteistoiminnan edellytysten parantamiseksi. MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 2008. Verkostoja kartoittava tutkimus kiinnittyy sosiaalihistoriaan. Verkostokäsite perustuu pikemminkin sosiaalisten suhteiden sisältöön kuin muotoon. Tärkeitä verkostosuhteiden teorianmuodostuksessa ovat olleet teoreetikot, jotka eivät määrittele itseään verkostotutkijoiksi tai käytä verkostokäsitettä esimerkiksi Pierre Bourdieu. Käsitteenä verkosto liittyy modernin yhteiskunnan organisoitumiseen. Hasselberg, Müller, Stenlås 2002, 9, 11, 16; Müller 2002, 73–74; Stenlås, 108–109.

kaisella tavalla – näkökulman on tehtävä oikeutta tutkimuskohteelle.[58]

Väitöskirjatutkimukseni teoreettinen pohja on yhdistelmä taidehistoriantutkimuksen totuttuja ja uusimpia metodeja, jotka täydentävät ja tukevat toisiaan. Väitöskirjani kiinnittyy metodologisesti taidehistoriassa taidemaailman, taidekentän, professiotutkimuksen ja taideinstituutioiden tutkimusperinteisiin. Yhdistän sosiologien Howard S. Beckerin ja Pierre Bourdieun teorioihin kuvanveiston tutkimuksen ajankohtaiset näkökulmat ja käsitteet ja otan huomioon Beckeriin ja Bourdieun teoreetikkoina kohdistetun kritiikin. Teoreettis-metodologinen lähestymistapa näkyy läpi tutkimuksen keskeisissä teemoissa ja tutkimuksen jäsentelyssä.

## *Kuvanveistoinstituutio, kuvanveistokenttä ja taidemaailma*

Taidemaailman ja taidekentän rakenteiden tutkimuksen lähestymistavalla on historialliset juuret. Varsinaisesti T. J. Clark teki tutkimuksissaan tuotannon yhteiskunnallisesta kontekstista ja olosuhteista taideteosten tutkimisen keskeisiä kysymyksiä.[59] Milton C. Albrecht kritisoi artikkelissaan Art as Institution (1968) tapaa nähdä taiteen institutionaalinen rakenne samanlaisena kuin muut instituutiot esimerkiksi talouden ja politiikan instituutiot. Albrecht näki taiteen institutionaalisen rakenteen muodostuvan lähinnä kahdeksasta osasta: teknisistä järjestelmistä, taiteen traditionaalisista muodoista, taiteilijoista, palkitsemisjärjestelmistä, taidearvostelijoista, yleisöstä, taiteen arviointiperusteista ja yhteiskunnan kulttuurisista arvoista. Albrecht esitti taiteen institutionaalisen rakenteen elementtien ja osien vaihtelevan eri taidemuotojen mukaan. Kuvanveistotutkimuksen kannalta Albrechtin institutionaalisessa rakenteessa voisivat olla tärkeitä tekniset järjestelmät, joihin kuuluvat materiaalit, työvälineet, tekniikat, perityt ja keksityt taidot. Albrecht piti kuitenkin institutionaalisen rakenteen tarkastelussa taideobjektia parempana kuin sosiaalista vuorovaikutusprosessia.[60]

Perinteinen näkemys taiteesta merkitykseltään kiinteänä ja staattisena taideobjektina ja yksilöiden ja "mestarien" saavutuksena on muuttunut muun muassa konstruktivismin johdosta sosiaalista vuorovaikutusta korostavaksi yhteisöllisyydeksi, taide nähdään yhteistyön saavutuksena ja sosiaalisena prosessina. Sosiologi Howard S. Becker on korostanut eri yhteistyömuotojen merkitystä taiteelle. Hän on määritellyt taidemaailman taideteoksen tuotantoon osallistuvien toimijoiden

58 Kalela 2000, 83–87, 103–110; Jussila 2004, 15. Myös Susanna Pettersson on kysynyt, onko taidemaailmaa koskevalla teorialla sijaa 1800-luvulla, jolloin taiteen instituutiot olivat vasta rakentumassa. Hän on päätynyt siihen, että taidemaailman teoriaa voi soveltaa Suomen 1800-luvun taiteeseen. Pettersson 2008, 35–36.

59 Fernie 1995, 245–247.

60 Albrecht 2009 (1968), 33–34, 45.

yhteistyöverkostona.[61] Becker on tähdentänyt, että kohteena ei ole enää vain valmis lopullinen teos, vaan tutkimus on kiinnostunut taiteesta prosessina, keskeneräisenä arjen toimintana ja työnä.[62] Howard S. Beckerin mukaan taidemaailmaan integroiduilla professionaaleilla on taiteen tekemiseen tarvittavat puitteet ja tekniset, käsitteelliset ja sosiaaliset valmiudet. Tieto professionaalisesta kulttuurista määrittelee ammattilaisten ryhmän, joka käyttää tiettyjä konventioita. Tuntemus ja tietämys hyödyttävät työn valmiiksi saamista.[63]

Pierre Bourdieu on ollut vuoden 1990 jälkeen maailman siteeratuin sosiologi.[64] Suomalaisessa taidehistoriantutkimuksessa Bourdieun kenttäteoria ja käsitteistö ovat saaneet enemmän huomiota kuin Howard S. Becker.[65] Bourdieun lähtökohta on, että sosiaalinen maailma muodostuu sosiaalisista suhteista ja taiteen maailman tarkasteluun sovelletaan suhteita koskevaa tarkastelutapaa. Luokkien rakentamisen sijasta luodaan sosiaalisia tiloja, Bourdieu kutsuu sosiaalista tilaa kentäksi. Kulttuurinen kenttä on siis asemien välisten objektiivisten suhteiden tila ja verkosto. Taidekentän muodostavat eri toimijat, kuten taiteilijat, kriitikot ja tukijat. Bourdieu haluaa paljastaa taiteen omat säännöt, ehdot ja logiikan, sisäisen rakenteen ja sijoittaa esimerkiksi taiteilijat asemiinsa ja suhteisiinsa muihin nähden. Asemissa toimiminen saa merkityksensä kentän rakenteen suhteista. Taiteilijan ja taideteoksen arvo määrittyy siten kentän näkemysten pohjalta.[66]

Kuten sosiologit Wendy Bottero ja Nick Crossley ovat todenneet artikkelissaan *Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations* (2011), Beckerin taidemaailma-käsitettä ja Bourdieun taidekenttä-käsitettä luonnehditaan usein toisiaan täydentäviksi käsitteiksi.[67] Howard S. Becker painottaa yhteistyöverkostoa, kun taas Bourdieu korostaa paljolti kenttää, valtaa ja kamppailua. Becker jättää käsittelemättä yhteistyöverkoston ja tukijoiden käsitteiden vastakohdat vallan, kilpailun ja kamppailun, vaikka Becker ei olekaan täysin välinpitämätön taidemaailman yhteistyön rajoitteista ja toimintaehdoista. Bourdieu on itse huomauttanut kenttäteoriansa ja Beckerin taidemaailmateorian perustavanlaatuisista eroista. Bourdieu painottaa yksin ja yhteistyössä tapahtuvaa toimintaa, mutta toimintaa tarkastellaan kiistojen valossa.[68] Bourdieun taiteen kentällä ryhmät puolustavat symbolista valtaansa. Bourdieun ajattelun heikko-

61 Becker 2008, xi, 1–6, 310–314.
62 Prosessin painotuksesta Becker 2006, 21–30; Becker 2008, xii.
63 Becker 2008, 56–59, 228–233.
64 Sosiologi Marco Santoron laskelma Bourdieu-siteerauksista perustuu vuonna 2008 ISI Web of Science – viitetietokannoista kerättyihin tietoihin. Santoro 2011, 5.
65 Beckerin kritiikistä esim. Sevänen 1998, 8. Erkki Sevänen on pitänyt Howard S. Beckerin ajattelua epähistoriallisena.
66 Bourdieu 1996, 181-182, 214, 231-234.
67 Bottero & Crossley 2011, 99.
68 Bourdieu 1996, 204-205.

utena on nähty kamppailun, sodan ja valtataistelun korostuminen.[69] Beckerin taidemaailma ja Bourdieun kenttä on aiheena myös Beckerin *Art Worlds* -kirjan laajennetun ja uudistetun painoksen (2008) epilogissa, jonka mukaan Beckerin taidemaailma yksinkertaistetaan liian usein "positiiviseksi" yhteistyötä korostavaksi vaihtoehdoksi Bourdieun kenttäteorialle.[70] Beckerin teoria täydentää Bourdieun valtapainotteista teoriaa verkoston, kommunikaation ja vuorovaikutuksen osalta. Bourdieun ja Beckerin käsitteitä arvioineet sosiologit Bottero ja Crossley pitävät Beckerin taidemaailma-käsitteen vahvuutena sitä, että Becker pitää etusijalla konkreettisia sosiaalisia siteitä ja niiden muodostamia verkostoja toisin kuin Bourdieu.[71]

Beckerin pohjalta väitöskirjan hypoteesina on, että ammatillistumisen ytimessä olevat kuvanveistäjät hallitsevat monia valmiuksia, yhteistyöverkostoja ja instituutioita ja varmistavat näin "mestarin" asemansa. Tämä tutkimus ei perustu kuva-analyysiin, yksittäisten teosten tarkasteluun sinänsä, vaan teoksia lähestytään työtehtävinä keskittymällä tuotannon vuorovaikutusverkostoihin, kuvanveistäjän yhteistyöhön ja toimintaan. Howard S. Becker näkee taideteoksen yhteistyön tuloksena ja instituution olemassaolo perustuu yhteisöllisyyteen, työprosessi haastaa tekijyyden. Kuvanveisto on ainutkertaisella tavalla yhteistyöprosessiin perustuva taidemuoto, joka pitää sisällään eri toimijoita: kuvanveistäjän oppilaita, apulaisia, valimoita, arkkitehteja, käsityöläisiä ja tilaajia. Emil Wikström soveltuu hyvin institutionaalisen, yhteistyökäytäntöjen ja työmenetelmien tarkastelun kohteeksi. Wikströmin työmenetelmä oli 1800-luvun kuvanveistäjien tapaan yhteistyö, johon osallistuivat mestari sekä oppilaat ja avustajat. Hän työllisti taidevalajia ja muita käsityöläisiä. Varsinkin monumentti on projekti, johon osallistuu eri yhteistyötahoja. Lars Berggrenin mukaan monumenttiprojekti on monimutkainen kulttuurillinen tuote, johon liittyy ajallisia kerrostumia sekä eri yhteisöjä ja toimijoita niin taidemaailmassa kuin sen ulkopuolellakin.[72] Kuvanveiston yhteistyöluonteen (collaborations) painotus on ollut tärkeänä metodina vuosina 2008–2010 Skot-

69 Esimerkiksi kamppailun ulottamista kaikille elämänalueille on kritisoitu: "Außerdem leuchtet nicht allen Lesern ein, dass Bourdieu keine Freizeitaktivitäten kennt, in denen nichts auf dem Spiel steht, nicht einmal ein freundschaftliches Gespräch ist letzlich etwas anderes als ein Kampf." *Bourdieu-Handbuch* 2009, 404.

70 Becker 2008, 372.

71 Wendy Bottery ja Nick Crossley pitävät Bourdieun ja Beckerin yhteisenä heikkoutena riittämättömästi työstettyä käsitystä sosiaalisista siteistä ja verkostoista. Bottero & Crossley 2011, 100. Bourdieu-Handbuch-kirjan mukaan Bourdieun kenttäteoriassa jää epäselväksi kentän, organisaation ja instituution väliset suhteet. Kirjan mukaan Bourdieu on ennen kaikkea innovatiivinen teoreettinen ajattelija, joka ei hallitse empiriaa. Bourdieun kenttäteorian kritiikistä *Bourdieu-Handbuch* 2009, 402–404.

72 Berggren 1999, 564–566.

lannissa Glasgow'n yliopistossa käynnissä olleessa tutkimushankkeessa *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951*.[73]

Viime aikoina tutkimuksen kiinnostus on kohdistunut aiemmin vähäpätöisenä pidettyyn käytäntöön (*practice*), ihmisten välisiin suhteisiin ja siihen, miten projekti tai teos toteutettiin. Samalla tavoin kuin monumenttiprojektia on arkkitehtuuria tarkasteltu yhteistyönä, johon osallistuvat eri alojen ammattilaiset sekä tilaaja.[74] Tekstuaalisuutta ja diskursseja painottaneen historiantutkimuksen jälkeen 2000-luvulla on noussut esiin kiinnostus toimintaa, toimijuutta, käytänteitä ja rutiineja kohtaan.[75] Käytänteiden ja kuvanveiston toiminnan näkökulma tuo tutkimukseen arjen painotuksia, joita Tutta Palinin mukaan Suomen 1900-luvun alun kuvataiteen tutkimus on pitkään vältellyt.[76] Taidehistorioitsija David J. Getsy määrittelee Auguste Rodin -tutkimuksessaan (2010) kuvanveiston käytännön ja toiminnan (*sculptural practice*) niin, että se on kuvanveistäjän neuvotteluja itsen ja muun kanssa. Getsylle Rodin on esimerkkitapaus, jonka kautta on mahdollista valaista kuvanveistäjän toiminnan ja käytännön luonnetta. Kuvanveiston käytännössä kietoutuu yhteen monia asioita, joita kuvanveistäjän on otettava huomioon, kuten taiteen tekemisen aineelliset ja tekniset mahdollisuudet, ateljee, näyttelyt,

---

73 Projektin päätulos on verkkotietokanta http://sculpture.gla.ac.uk/. *Sculpture Journal* -lehden joulukuun 2012 teemanumero keskittyy tutkimushankkeeseen. Yhteistyöluonteen painotuksesta verkkotietokannan johdannossa ja tutkimushankkeen metodeissa: "An important part of the *Mapping Sculpture* project has been revisiting the idea of sculpture as the product of a single artist working alone in the studio. In fact the majority of sculptures are the result of collaboration between an artist and practitioners in related businesses."

74 Se, mikä on aiemmin lyhyesti mainittu korkeintaan tutkimuksen alaviitteissä pienenä yksityiskohtana muistomerkin tekijöistä, valmistuksesta ja sijoituspaikasta, on huomattu tärkeäksi. Aiemmin sivuseikkoina pidetyt käytännön ilmiöt ovat nousseet tutkimuksen pääkohteiksi myös arkkitehtuuritutkimuksessa: "The previously marginal details of how things actually happen in architectural practice are now coming into focus." Colomina 1999, 462–463.

75 Yksilöiden, käytänteiden ja toiminnan paluusta historiantutkimuksen keskiöön Kaartinen ja Korhonen 2005, 31, 123–126., 135. *Practice theory* esim. Reckwitz 2005, 246, 251–252, 257–258; Rouse 2006, 499–540. Toiminnan ja käytänteiden ajatusta on soveltanut tutkimukseen Maarit Leskelä-Kärki, joka on tarkastellut Krohnin sisarten kirjoittamista toimintana. Leskelä-Kärki 2006, 23–24.

76 Tutta Palinin mukaan perinteisen "korkeakulttuurin" ilmiöt ovat olleet 1900-luvun alun kuvataiteen tutkimuksen keskiössä. Palin 2010, 16–17.

jäljentäminen, taideteosten esittäminen ja välitys ja levitys eri yleisöille.[77]

Kuvanveistokaanonin rakentuminen sekä ajatukset kuvanveistosta taidemuotona ja professiona eivät syntyneet tyhjiössä, vaan osana henkisen ja luovan työn käsitteellistämistä. Tutkimuksessa ja julkisessa keskustelussa tekijänoikeuden ja henkisen luovan työn kysymykset ovat nousseet esille viime aikoina. Aihepiirin tutkimus on auttanut konstekstualisoimaan taiteilijasankarin osaksi laajempaa yhteiskunnallista ja poliittista keskustelua.[78] Lainsäädännön määritelmien ja kehittämispyrkimyksien, käytännössä toteutumattomien aloitteiden ja mietintöjen avulla voidaan kuvata muutoksia taiteilijan asemassa ja työssä. Taiteen ja kulttuurin kannalta tekijänoikeus on ollut merkityksellinen, ja myös muistomerkkejä koskeva lainsäädäntö on vaikuttanut kuvanveistäjän työhön.

Howard S. Beckerin yhteistyön painotus merkitsee sitä, että Becker hylkää totunnaisen käsityksen taiteilijan intentioiden ja tarkoitusperien ensisijaisuudesta. Kysymys autenttisuudesta nostaa esille kysymyksiä muun muassa jälkivaloksista.[79] Tarkasteltaessa taidetta institutionaalisessa kontekstissaan ei voida olla huomioimatta taiteilijan intentiota: rajoittumalla vastaanottoon, yhteistyöhön ja konstekstuaaliseen tarkastelutapaan jää pimentoon taiteen esteettinen luonne. Nick Zangwill on artikkelissaan *Against the sociology of art* kritisoinut taiteen sosiologista lähestymistapaa siitä, että taidetta työnä ja tuotantona korostava lähestymistapa kieltää taiteen esteettisen merkityksen. Zangwill erottaa taiteensosiologisessa lähestymistavassa kahdenlaista tutkimusotetta, joista toisessa tutkimusotteessa myös taiteilijan intentiolla on merkitystä. Hän kritisoi Howard S. Beckerin olettamusta, että kaikella tuottavalla työllä on sama selitys. Zangwillin mukaan Beckerin teoksessa pääasiassa esitetään, kuinka ihmiset kytkeytyvät toisiinsa

77 "By sculptural practice I mean the range of negotiations made by sculptors with their own self-fashioned professional personas, with the material confines and possibilities of their technical and physical making of objects, with the conceptual frameworks through which they attempt to stage meanings for these personas and objects, with scenes of creation often (but not exclusively) located in the studio, and with the exhibition, reproduction, display, and dissemination of these frameworks and art objects to various publics." Getsy 2010, 6–7.

78 Tekijänoikeus kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen kohteena Pettitt 2004, 2; Fredriksson 2009, 26–29; Prior 2011, 121. Martin Fredriksson toteaa väitöskirjassaan, että Ruotsissa kulttuurin ja taiteiden tutkimuksessa ei ole käsitelty tekijänoikeutta toisin kuin muualla Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Ruotsissa tekijänoikeuden tutkimus on ollut pääasiassa oikeustieteilijöiden alaa. Myös Suomessa tekijänoikeuden historian tutkimus on keskittynyt oikeustieteeseen esim. Oesch 1993; Eriksson 1967.

79 Becker 2008, 14–24, 114–115, 357.

taiteen tuotannossa unohtaen taiteenteon perimmäisen motiivin.[80]

Toisin kuin pitkälle menevässä kollektiivisuutta painottavassa sosiologisessa analyysissa tämä taidehistorian alaan kuuluva tutkimus ei jätä huomiotta individualismia ja taiteilijan intentioita esimerkiksi suunnitteluprosessissa,[81] ja taiteen esteettiset ulottuvuudet ja sisällöt ovat mukana siltä osin, kun ne liittyvät suomalaisen taidemaailman analysointiin. Kuvanveistäjien toiminta ja sijoittuminen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen taidekentälle oli sidoksissa paitsi kuvanveistäjien yleiseen asemaan, koulutukseen ja taiteen muihin instituutioihin, kilpailuihin ja näyttelyihin myös kuvanveiston aiheisiin ja sisältöihin, modernin kuvanveiston tulemiseen taidekentälle. Emil Wikström oli yhteistyötä rakentava taiteilija, jolla oli tarve omakohtaiseen pohdiskeluun ja tutkiskeluun. Hän ymmärsi kuvataiteilijan työn uniikin luonteen muihin ammatteihin verrattuna. Wikströmille taiteella oli yhteisöllinen merkitys, mutta taide oli itseilmaisun väline. Hän käsitti taiteilijan tehtäväksi jäljen jättämisen, koska hänen käsityksensä mukaan jokainen yksilö oli ainutkertainen ajattelunsa ja toimintansa takia.[82]

1970-luvulta 1990-luvulle taiteen kollektiivista perustaa painottanut taidesosiologia, kuten Howard S. Beckerin *Art Worlds*, on pyrkinyt demystifioimaan taidetta ja osoittamaan, että taide on tavallista työtä. Romanttisen taiteilijakäsityksen sivuuttaminen merkitsi Beckerille sitä, että taiteilijat voivat olla pragmatisteja ja käytännöllinen menestys, käytännön aspekti, on tärkeä taiteilijoille.[83] Kuvanveistotyön erityisyys muihin taiteisiin verrattuna on ollut yksi kuvanveistäjien pääargumenteista. Kuvanveistäjät ovat korostaneet sitä, että kuvanveistossa on huomattavammat käytännölliset vaikeudet kuin millään muulla taiteenalalla.[84] Kuvanveistotyöstä puhuttiin käytännön ongelmien vuoksi paljon 1800-luvun

---

80 Nick Zangwillin mukaan pitkälle menevä sosiologinen lähestymistapa kieltää sen, että esteettinen myötävaikuttaa taiteen tuotannossa taiteilijan ja yleisön ajatteluun tai että intentiolla olisi merkitystä: "We should distinguish strong and weak programs in the sociology of art. The strong program sets out to show how art production is completely determined by socioeconomical conditions under which it is produced, leaving no role for the ways the artists conceive of their own activity. The weak program, by contrast, allows that both social factors and the artist's self-conception are necessary but not sufficient conditions, which together, and only together, explain the production of art." Zangwill 2009 (2002), 375–376, 379.

81 Myös Susanna Aaltonen on pohtinut väitöskirjassaan taidehistoriassa perinteisesti painotetun taiteilijayksilön ja sosiologiassa korostetun kollektiivin yhdistämistä. Aaltonen 2010, 37, 242.

82 "Och så är det bra att lämna spår efter sig, ty individen är till sin person, tanke och handling unik. En sådan har aldrig funnits och när han är borta kommer aldrig något liknande igen och då är det bra att denna "kuriositet" ger spår efter sig." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 2.11.1921. PM.

83 Prior 2011, 123.

84 Esim. Sisäinen uudistus taiteessamme tapahtuu kyllä, jos vain saadaan ulkonaiset vaikeudet vähenemään. US 16.2.1926.

lopussa ja 1900-luvun alkupuolella taloudellisessa kehyksessä, mikä oli sidoksissa taiteilijoiden professionalisoitumiseen. Wikström käytti kirjeissään kuvanveistosta ilmaisua *taiteellinen rahatyö*.[85]

Taiteen sosiaalihistoria on kaventanut eroa taiteen ja muun sosiaalisen toiminnan välillä, mikä on merkinnyt taiteen erityisyyden uudelleenarviointia. Tärkeän osan taiteilijan tiedosta muodostaa käytännön tietotaito siitä, kuinka asiat saadaan ateljeessa ja sen ulkopuolella toimimaan. Howard S. Beckerin mukaan taideteosta yhteistyönä tuottavat eivät ajattele tuoreella tavalla, sillä he luottavat aiempiin sopimuksiin, tapoihin ja konventionaaliseen tapaan toimia kullakin taiteenalalla. Jokainen taidemaailma kehittää standardisoidut tukimuodot. Konventiot koskettavat esimerkiksi koulutusta ja materiaaleja. Konventionaalinen tapa tehdä taideteos ja toimia mahdollistavat nopean päätöksenteon ja tekevät yhteistyön yksinkertaiseksi säästäen resursseja, aikaa ja rahaa. Konventiot ovat kiinni taiteilijan asemassa: uusien konventioiden tuoja haastaa paitsi totutut konventiot myös taiteilijoiden asemat.[86]

Kartoitan tutkimuksessa kuvanveiston käytännön tietoa tai hiljaista tietoa. Kuten Petri Ruuskanen on todennut, käytännön tieto on vaikeasti ilmaistavissa ja saatavissa esiin. Käytännön tieto on keskeistä oppimisessa ja uuden luomisessa, ja se edellyttää luottamusta ja sosiaalista vuorovaikutusta.[87] Kyky luoda, vaihtaa ja säilyttää informaatiota nähdään verkoston yhtenä keskeisenä funktiona, toimintona ja tehtävänä. Informaatio on verkoston tärkein resurssi. Tiedonkulku on ollut keskeinen kysymys verkostoanalyyseissä: kuinka informaatiota, tietoa ja taitoa käytetään kentillä ja verkostoissa ja kuinka pääsy informaation äärelle ovat edellytyksiä menestykselle. Sosiaalisen pääoman yksi tarkoitus on palveluksiin ja vastapalveluksiin perustuvan luottojärjestelmän syntyminen. Tarkoituksellisen toiminnan perustan, informaation, hankkiminen aiheuttaa yleensä kustannuksia, mutta ylläpidetyt sosiaaliset suhteet tarjoavat edullisen väylän informaation kululle. Toimija kykenee toteuttamaan tavoitteitaan sitä paremmin, mitä enemmän hänellä on kontakteja ihmisiin, joilla on toimijan intressien kannalta merkittävää tietoa. Verkostonäkemyksen mukaan informaatio ei ole vain yksittäisten toimijoiden etu kilpailussa, vaan informaatio on edellytys koko verkoston toimivuudelle.[88]

---

85 Rahatyöstä Wikström puhui erityisesti oppilaalleen ja avustajalleen. Emil Wikströmin kirjeet Eemil Haloselle Pariisista 16.12.1897 ja 16.11.1898. KKA. Charles E. McClelland on suosittanut taiteen tutkimukseen rikostutkinnan metodia *Follow the money*, jota taidehistorioitsijat ovat McClellandin mukaan välttäneet. McClelland on pitänyt menetelmää tehokkaana tarkasteltaessa taidemaailman standardeja. McClelland 2003, 17. Tämä tutkimus ei perustu taiteen taloustieteeseen tai tilastointiin.

86 Becker 2008, 40–67; Becker 2009 (1974), 79–81, 84–85.

87 Käytännön tiedosta tai hiljaisesta tiedosta (*tacit knowledge*) Ruuskanen 2001, 4.

88 Müller 2002, 76–80; Ruuskanen 2001, 16. Verkostotutkimusta ei tule ymmärtää taiteen ja kulttuurikentän ns. salaliittoteorioiden hahmottamisena.

Tässä tutkimuksessa käsitellään esimerkiksi sitä, millaisia teknisiä ongelmia kuvanveistäjät työssään kohtasivat ja kuinka tekninen tietotaito siirtyi yhteistyö- ja tuotantoverkostona ja ns. hiljaisena tietona perinteisen taideakatemiakoulutuksen ulkopuolella. Tekniikka on usein sivuutettu taidehistoriantutkimuksessa, sillä tekniikan tarkasteluun liittyy esimerkiksi lähdeongelmia. Painotan tekniikan tarkastelussa taidesosiologista näkökulmaa pikemmin kuin tarkkaa valumenetelmien kehityksen rekonstruointia ja selvittämistä. Tarkastelutapaa on ohjannut se teknologian tutkimukselle tuttu tosiasia, että osa teknisistä ratkaisuista on hävinnyt ja 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen pronssivalumenetelmien eri muunnoksista voi olla vaikea saada selkoa dokumentoinnin puuttuessa.[89]

Wikström kirjoitti taiteensa ystävistä tarkoittaessaan työkontaktejaan, mesenaattejaan ja tilaajiaan. Hänelle oli tärkeää saada työskennellä läheisessä kontaktissa taiteen ystävien kanssa.[90] Yhteisön tunnustus oli hänelle tärkeää: "Suurin tyydytys on sittenkin siinä että me työllämme saavutamme toverien tunnustuksen."[91] Wikström arvosti yhteisön luottamuksen ja tunnustuksen saavuttamista omalla ammatillisella toiminnalla. Juha Ilvas on kirjoittanut, että Emil Wikströmin menestyksekkäästä kyvystä hoitaa ihmissuhdeverkostoja kertovat hänen saamansa mesenaatit, kuten Serlachiukset.[92] Taidehistorioitsijan ja kuvanveistäjän väliset sidokset, taiteilija-tukija–suhteet, ovat muovanneet kuvanveistokirjallisuutta ja –kenttää ja vaikuttaneet jälkikuvan syntymiseen ajan veistotaiteesta. Tähän asti huomio on paljolti kohdistunut Eliel Aspelin-Haapkylään Emil Wikströmin tukijana.[93]

## *Kuvanveisto julkisuutena – kuvanveistäjän maine*

Institutionalisoituminen ei merkitse vain taiteen aseman rakentumista, vaan myös sitä, kuinka taiteen yleisösuhde rakentui ja kuinka taiteen haluttiin palvelevan ns. kansaa. Institutionaalisella lähestymistavalla on näin kytkentä julkisuuden

---

89 Museonjohtaja Pälvi Myllylän mukaan Emil Wikströmiltä ei ole jäänyt pronssivalukokeiluista ja menetelmistä kertovia muistikirjoja tai kirjoituksia, joita säilytettäisiin Emil Wikströmin museon arkistossa. Pälvi Myllylän suullinen tiedonanto tekijälle 11.9.2009. Yhdysvaltalaiselta kuvanveistäjältä Paul Wayland Bartlettilta jäi pronssivalutekniikasta ja valukokeiluista 1890-luvulla tehty muistikirja, jota on voitu käyttää myöhemmin lähteenä tutkimuksessa, ks. Somma 2003, 86, 94; Shapiro 1985, 125–126.

90 "Det är roligt att arbeta så här helt stilla i intim kontakt med konstvännerna - -." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille s.a. PM. Kirje on sisällön perusteella Aspelin-Haapkylän kuolinvuodelta 1917.

91 Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 25.5.1930. KK. Coll. 349.5.

92 Ilvas 2002a, 33.

93 Esim. Tossavainen 2003. THO. HY. Tossavainen 2005; Selkokari 2008, 177. Taidehistorioitsija Onni Okkonen tunnetaan Wäinö Aaltosen tukijana. Esim. Kallio 1997, 74.

ja viestinnän tutkimukseen. Yhteisöllisen viestintäkäsityksen mukaan viestintä tuottaa ja ylläpitää sosiaalisia suhteita ja identiteettejä. Julkisuutta ja instituutioita korostaneet teoreetikot, kuten Benedict Andersson ja Jürgen Habermas, ovat työni kannalta relevantteja. Arkipuhe viljelee käsityksiä "etabloituneesta tekijästä", sillä taide on muun muassa Pierre Bourdieun ja Howard S. Beckerin mukaan maineelle perustuva organisaatio.

1800-luvun ja 1900-luvun alun kuvanveistäjien julkisuuskuva on 2000-luvulla tullut tutkimuskohteeksi. Kuvanveistotyön julkisuus ja markkinointi olivat ammatillisia vaatimuksia. Kuvanveistotyö tuotettiin uudelleen julkisuudessa kuvien ja tekstien avulla.[94] Kuvanveistäjien yhteistyöhön perustuvan tuotantomallin lisäksi tutkin yhteistyötä myös siinä merkityksessä, miten kuvanveistäjät ja media tekivät yhteistyötä ja miten kuvanveistotyö rakentui julkisuudessa. Näin ollen tutkin varsinkin luvussa kuusi Emil Wikströmin yhteistyötä kirjoittajien, toimittajien sekä lehdistön kanssa ja lehdistön osallisuutta muistomerkkihankkeissa. Julkisuutta ja mainetta käsitellään osassa kolme, joka perustuu kuvanveistäjän julkisuuskuvan kannalta keskeisten näyttelyiden ja lehdistön käsittelyyn.[95] Toteutukseen liittyvät kuvanveiston työprosessit ja kuvanveiston julkisuus saattavat vaikuttaa luonteeltaan erilaisilta kysymyksiltä, mutta kuvanveistäjän työnkuva johdattelee monitahoiseen kuvanveistotyön tarkasteluun. Howard S. Becker on todennut, että maine sisältyy taidemaailman moniin toimintoihin. Kaikki se yhteistyö, mikä tuottaa taideteoksen, tuottaa myös esimerkiksi töiden, tekijöiden ja taidekoulujen ja lajityyppien maineen.[96] Maine ja julkisuus eivät olleet 1800-lopussa ja 1900-luvun alkupuolella siten irrallinen osa kuvanveistotyötä, vaan maineen rakentuminen sisältyi esimerkiksi koulutukseen, tekniseen tietotaitoon ja muistomerkkituotantoon. Tulen sivunneeksi mainetta ja julkisuutta myös muissa tutkimukseni osissa kuin osassa kolme.

Kuvanveistäjän julkinen ammatillinen kuva rakentui kuvanveistoa käsittelevissä kirjoituksissa. Professiotutkimuksen ja diskurssianalyysin tutkimusperinteet on yhdistetty toisiinsa viime vuosien taidehistoriantutkimuksessa,[97] mutta käytän diskurssianalyyttistä menetelmää tässä tutkimuksessa vain niukasti. Ammatillisesti tärkeitä muistomerkkien kilpailuohjelmia ja ammattijärjestön sääntöjä voidaan

---

94 Kuvanveistäjien julkisuuskuvasta Hurtado 2005, 18–30; McCoy 2006. Beatriz Colomina on kirjoittanut median merkityksestä: "Even photographers, graphic designers, critics, curators, and all of those who help to (re)produce the work in the media are coming into focus. It is no longer possible to ignore how much of modern architecture is produced both in the media and, how much of architectural practice today consists in the production of images." Colomina 1999, 463.

95 Esimerkiksi Shannon Hunter Hurtado on perustanut artikkelinsa kuvanveistäjien julkisuuskuvasta ja julkisuustrategioista näyttelyihin ja lehdistöön. Hurtado 2005, 22.

96 Maineesta Becker 2008, 351–368, erit. 352, 360–362.

97 Hagelqvist 2010, 19–22.

kuitenkin tulkita diskurssianalyysin näkökulmasta.[98] Näyttelyt ja monumenttikilpailut ovat olleet näkyvimpiä kuvanveistoareenoita, joilla on ollut merkitystä taidekentän voimasuhteille, julkisuuskuvalle, ammatillistumiselle ja taiteen tekemiselle. Instituutioina ne ovat vaikuttaneet taiteen kaanoniin ja jälkikuvaan. Taiteilijat olivat tietoisia siitä kontekstista, jossa heidän töitään tarkasteltiin ja he tekivät tietoisia päätöksiä, joita voi pitää strategioina pärjätä taidemaailmassa.[99] Muiden taiteilijoiden tavoin Emil Wikström keräsi jonkin verran itseään koskevia lehtileikkeitä.

## *Taiteen infrastruktuuri*

T. J. Clark vaati uudenlaisten käsitteiden tuomista taidehistorian tutkimukseen ja käsitteiden niveltämistä osaksi metodia.[100] Filosofi Michel Foucault'n historiallisesti suuntautuneissa tutkimuksissa on ollut tarkastelun lähtökohtana jokin käsite, joka valaa tuttuun kohteeseen uutta mielenkiintoa.[101] Infrastruktuuri voidaan käsittää taidetta ylläpitäväksi sosiaalisen toiminnan ja vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi ja rakenteeksi "järjestelmän", "instituution", "kentän" ja "maailman" tavoin. Taiteen infrastruktuuri (*art infrastructure(s)*) on tullut ajankohtaisena käsitteenä esille taidehistoriantutkimuksessa, kulttuuripolitiikassa ja taidepuheessa varsinkin 2000-luvulla. Sosiologi Howard S. Beckerin näkemykset taidemaailmasta ovat lähellä infrastruktuuri-termiä sekä professio- ja verkostotutkimusta. Howard S. Beckerin taidemaailma ja infrastruktuuri ovat apparaatteja ja työkaluja tarkastella yhteistyötä ja tuotantoa erottelemalla, ketkä kaikki osallistuvat taideteoksen tai taiteen tuotantoon.

Pyrkimys kuvanveistoalan ammatillistumiseen ja kuvanveiston infrastruktuurin luominen kulkivat käsi kädessä esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Britanniassa: kuvanveistotyölle ja kuvanveiston näyttelyille pyrittiin 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa luomaan tarpeellinen infrastruktuuri kotimaahan esimerkiksi Pariisin salonkien vastapainoksi.[102] Tutkimushanke *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951* kartoitti kuvanveiston infra-

---

98 Hagelqvist 2010.

99 House 2004, 3.

100 "We need *facts* – about patronage, about art dealing, about the status of the artist, the structure of artistic production – but we need to know what questions to ask of the material. We need to import a new set of concepts, and keep them in being – build them into the method of work." Clark 1995 (1974), 248–253.

101 Tämä tutkimus ei perustu Michel Foucault'n ajatteluun.

102 "This attempt at the 'professionalization' of sculpture in America (as in Britain - -) went hand in hand with the urge to create the necessary infrastructure for its practice and display in the home country, rather than in the Salons of Paris." Curtis 1999, 48.

struktuuria Brittein saarilla.[103] Teoksessa *Sculpture in 20th-century Britain: Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception* (2003) on määritelmä kuvanveiston infrastruktuurista: "Infrastructure is a term encompassing the networks and businesses that form the context in which art is practiced. It may also be seen as the interface between the studio and the wider world or the means by which art is made public."[104] Infrastruktuuri-termillä viittaan näin ollen siihen kontekstiin, jossa taidetta harjoitetaan. Infrastruktuuri sisältää erilaisia organisaatioita ja verkostoja ja viittaa ateljeen ja sen ulkopuolisen maailman väliseen kohtaamispisteeseen ja vuorovaikutukseen, taiteen tulemiseen julkiseksi. Infrastruktuuri-termi saa merkityksensä taidemaailmaa ja taiteen instituutioita koskevan tutkimuksen kontekstissa, joten se on osa institutionaalista tarkastelutapaa.

Instituutio ja infrastruktuuri eroavat käsitteinä toisistaan niin, ettei infrastruktuuri-sanaa voi korvata instituutiolla. Instituutiosta on sosiologiassa monia määritelmiä, Erkki Seväsen mukaan instituutioita on taiteen tutkimuksessa pidetty järjestelmiä virallisempina ja kiinteämpinä muodostelmina.[105] Instituutiolla tarkoitetaan vakiintunutta toimielintä ja laitosta sekä yhteiskunnallista tapaa, se on yhteisön vakiintunut tapa tuottaa taideteos.[106] Infrastruktuuri-termi kattaa virallisten instituutioiden lisäksi myös instituutioiden ulkopuolella toimivat epämuodollisemmat ja epävirallisemmat yhteistyöverkostot, organisaatiot ja toimintamuodot. Infrastruktuuri tuo esille mikro- ja makrotason analysoinnin. Infrastruktuuri sallii näin ollen instituutiota kokonaisvaltaisemman taidemaailman yhteistyöverkostojen ja toiminnan tarkastelun. Kun termi on ollut 2000-luvulla käytössä tarkasteltaessa nykytaiteen taidemaailmaa, infrastruktuurilla on tarkoitettu taiteen saamaa julkista tukea, taiteilijoiden omia epävirallisia ja virallisia organisaatioita,

---

103 Projektin päätulos on verkkotietokanta: *"Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951* is the first comprehensive study of sculptors, related business and trades investigated in the context of creative collaborations, art infrastructures, professional networks and cultural geographies."

104 Compton 2003, 21. Taidehistorioitsija Ann Compton on erikoistunut kuvanveiston infrastruktuurin tutkimukseen ja käynnistänyt tutkimushankkeen *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951.*

105 Sevänen 1998, 16.

106 Instituutio-sanan merkitys ja käyttö Nurmi 2004, 260. Kielitoimiston sanakirjan mukaan instituutio on tapaan tai oikeussäännöksiin perustuva sosiaalinen, poliittinen tai uskonnollinen elämänmuoto, tapajärjestelmä, yhteiskunnallinen laitos. MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 2008. Myös Kielitoimiston neuvonnan mukaan instituutio- ja infrastruktuuri -sanat eroavat merkityksiltään niin, ettei sanoja voi korvata keskenään. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, Kielitoimiston neuvonnan tiedonanto tekijälle 16.5.2011. Eeva Maija Viljo on määritellyt instituution pysyviksi tavoiksi, joilla jokin yhteisö tuottaa taideteoksensa. Viljo 2006, 20.

kaupallisia organisaatioita ja taiteilijoiden koulutusta.[107] Infrastruktuuri-termin kiteyttämässä näkökulmassa julkisten, virallisten instituutioiden rinnalla nousee tutkimuksessa tasavertaisesti yksityinen, epävirallinen taiteellinen luova toiminta. Myös 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Suomen taidemaailman infrastruktuuri käsitti kuvanveistossa sekä epävirallisia, yksityisiä suhdeverkostoja ja toimintamuotoja että virallisia organisaatioita. Käyttämällä infrastruktuuri-termiä tässä tutkimuksessa korostuu se, että kuvanveistotyön ammatillistuminen Suomessa vuosina 1890–1920 merkitsi monia erilaisia rinnakkaisia ammatillisia ilmiöitä. Esimerkiksi kuvanveistokoulutuksessa Emil Wikströmin oppilas- ja avustajatoiminta, yksityinen työpaja ja "Visavuoren akatemia" oli tärkeä, koska taidekoulujen virallinen kuvanveistäjäkoulutus oli Suomessa pitkään vakiintumatonta.

Käytän tässä tutkimuksessa infrastruktuuria nykyisessä kulttuurisessa merkityksessä. Infrastruktuurin voidaan katsoa olevan tavallinen erikoisalan sana, se on taiteen ja kulttuurin teoriasanastoa, jonka termiys ilmenee lähdetekstien määritelmistä melko selkeänä. Teoksessa *Sculpture in 20th-century Britain: Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception* ei oteta esiin infrastruktuuri-termin toisistaan poikkeavia merkityssisältöjä ja määrittelyjä, kuten termin tavanomaisinta ja perinteisintä merkitystä.[108] Infrastruktuuri (lat. infra eli alusrakenne) on pohjana oleva rakenne, johon laajempi ja monimutkaisempi toiminta tukeutuu. Infrastruktuurilla tarkoitetaan monesti maata ja yhteiskuntaa tukevia perusorgani-

107 Infrastruktuuri-termi soveltuu kokonaisvaltaiseen tutkimusotteeseen, ja tutkimuksessa määritellään, mitä infrastruktuuria pitää sisällään tietyssä kontekstissa. Una Walker määrittelee väitöskirjansa johdannossa infrastruktuurin: "Infrastructure in this context includes official support from regional or local government; publicly funded institutions; commercial bodies; non-for-profit organisations; and formal and informal artists' organisations. - - Other aspects which also contributed indirectly to infrastructure – the training and education of artists, and the indirect support from government job creation-schemes and unemployment benefits – have not been explored because of practical constraints." Walker, Una 2007. On visual art infrastructure in Northern Ireland 1960–1995. Ph. D. University of Ulster, 10. Crane 1987, Infrastruktuuri-termiä on käyttänyt taidemaailmaa käsittelevissä tutkimuksissaan 1980–1990-luvuilla taidehistorioitsija Julie F. Codell, joka on kiinnittänyt huomiota taiteilijoiden ammatillistumiseen. Ks. esim. Codell 1995, 170, 172.

108 Infrastruktuuri on käsitteenä moniselitteinen ja se on käytössä useilla tieteenaloilla eri merkityksessä. Nykyisessä taidemaailman kontekstissaan infrastruktuuri-termi ei viittaa marxistiseen taidehistoriaan. Marxismissa on ylärakenne (superstructure) ja alarakenne (infrastructure). Infrastruktuuri-termiä teoksessa *Sculpture in 20th-century Britain* määrittelevän taidehistorioitsijan Ann Comptonin mukaan termin tavanomainen merkitys oli kirjan julkaisijoiden ja termin käyttöön ottajien tiedossa. Ann Comptonin sähköpostitiedonanto tekijälle 9.7.2009.

saatioita ja fyysisiä rakenteita, kuten tiet, viestintäyhteydet, rakennukset ja valta.[109] Suomen kielen sanakirjan mukaan infrastruktuuri voidaan määritellä kahdella tavalla. Sillä tarkoitetaan sellaisia kehittyneen talouselämän perusedellytyksiä kuin liikenne- ja tietoliikenneverkko ja energiahuolto. Toinen infrastruktuuri-sanan merkitys on "jonkin järjestelmän toiminnan perusta, perusedellytykset, rakenne".[110]

Infrastruktuuri on media-sanan tavoin vierassana, jota on hankala korvata muulla termillä, vastineella ja suomennoksella. Erikoisaloilla vierassanat ovat tärkeitä, ja nykyään monille taidehistorian ja muiden oppialojen tieteellisille englanninkielisille termeille on vaikea löytää suomenkielistä vastinetta. Infrastruktuuri-sana on pysynyt elossa, koska ei ole löytynyt sanoja, jotka kuvaisivat yhtä kiteytetysti asian ja merkitykseltään vastaisivat sitä, mitä pitäisi. 1990-luvun alussa suomen kielen tutkija Terho Itkonen toivoi kielenhuoltajana, että media korvaisi suomen kielessä tuotannon perusehtojen selitteen, infrastruktuuri-termin alusrakenteella. Hän määritteli alusrakenteen asiaankuuluvaksi, paljolti lähes huomaamattomaksi rakenteeksi, jonka varassa "tuotanto lepää tai paremminkin toimii". Terho Itkosen mukaan "metsää ei voida ajatella ilman aluskasvillisuutta. Niin ei tuotantokaan ole ajateltavissa ilman alusrakennetta". Rakenne on näin ollen lähin suomenkielinen vastine infrastruktuuri-sanalle. Infrastruktuuri-sanan käyttö on kuitenkin suomen kielessä perusteltua, koska sana on tavallinen.[111]

Infrastruktuuri-termin käyttö taiteen tutkimuksessa heijastaa osaltaan omaa aikaamme, sillä kulttuuripolitiikassa on tavallista puhua kulttuurin ja taiteen infrastruktuurista. Nykyisessä puheessa taiteen ja kulttuurin infrastruktuurista kulttuurilaitokset, festivaalit, taidekasvatus ja taidekoulutus nähdään kulttuurin osina. Kulttuuripoliittisessa keskustelussa ja kirjallisuudessa korostetaan, että kulttuuri ja taiteellinen työ tarvitsevat vahvaa ja riittävää infrastruktuuria.[112] Me-

109 Oxford English Dictionary Online 'infrastructure' määritelmä: "A collective term for the subordinate parts of an undertaking; substructure, foundation; spec. the permanent installations forming a basis for military operations, as airfields, naval bases, training establishments, etc.".

110 Nurmi 2004, 258. Kielitoimiston sanakirjan mukaan infrastruktuuri on tuotannollisen ja taloudellisen kehityksen perusehdot ja -järjestelyt (liikenneyhteydet, energian saanti yms.) MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 2008.

111 Itkonen 1994, 40–41. Kielitoimiston neuvonnan mukaan infrastruktuuri-sanan merkitys suomen kielessä on lähinnä rakenne. Kielitoimiston mukaan infrastruktuuri-sanaa voi käyttää suomen kielessä, koska se on tavallinen. Käytän tutkimuksen otsikossa rakenne-sanaa. Tutkimuksen tekstissä käytän infrastruktuuri-sanaa. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, Kielitoimiston neuvonnan tiedonanto tekijälle 16.5.2011. Vieraskielisiä tieteellisiä termejä on vaikea suomentaa yhdellä sanalla ja suomennokset eivät täysin vastaa sanan alkuperäisiä merkitysulottuvuuksia.

112 Sitran julkaisussa: "Kulttuuri tarvitsee menestyäkseen vahvaa infrastruktuuria - -." *Muutoksen Suomi. Ihmiset muutoksen tekijöinä, ihmiset instituutioiden tukijoina* 2008, 21, 25. Tutkija Ilkka Heiskanen infrastruktuurista:" - - taataan taiteelliselle työlle riittävä infrastruktuuri, kaupalliset välityskanavat ja tekijänoikeudellinen turva." Heiskanen 2002, 21.

dian kulttuurikirjoittelussa ja yleiskielessä infrastruktuuri-termiä käytetään aika ajoin: taiteen tekijät ja muut taidealalla työskentelevät puhuvat infrastruktuurista tarkoittaessaan ammatillisia suhteitaan, taiteen tukijärjestelmää ja rakenteita.[113] Nykypuheessa infrastruktuurissa nähdään henkinen ja fyysinen ulottuvuus: keskeistä infrastruktuurille on se, että se mahdollistaa luovan työn tekemisen.

## *Kuvanveisto ammattina: professiotutkimuksen näkökulma taidehistoriaan*

Tutkimus lähestyy kuvanveistoa kontekstin näkökulmasta identiteettinä ja yhteiskunnallisena instituutiona, jolla on oma problemaattinen professionaalinen kulttuurinsa. Suomen kuvataiteen tutkimuksessa on jäänyt vähemmälle huomiolle taiteilijoiden professionaalinen identiteetti, joka liittyy kiinteästi institutionaaliseen lähestymistapaan. Taidehistorioitsija Eeva Maija Viljo (2001) on Suomen Kuvanveistäjäliiton historiaa kartoittavassa artikkelissaan nähnyt puutteena näyttelyjen ja taiteen organisoitumisen tutkimuksen vähäisyyden.[114] Viljon Kuvanveistäjäliiton ensimmäisiä vuosikymmeniä käsittelevä artikkeli esitteli Suomen 1900-luvun alkukymmenien kuvanveiston tutkimuksessa uuden, ammatillisen näkökulman.

Eeva Maija Viljon artikkeli on ollut tärkeä väitöskirjalleni, joka kartoittaa kuvanveiston professionaalisia piirteitä ja ristiriitaisuuksia osana institutionaalista näkökulmaa, työn, kuvanveiston käytännön ja yhteistyömuotojen tarkastelua. Professionaalisuus on näin ollen yksi väitöskirjani teemoista institutionaalisen, taiteen infrastruktuurin kattavan näkökulman *sisällä*. Tästä syystä väitöskirjani ei ole lähtökohdiltaan sosiologista professiotutkimusta tai välttämättä edes voimakkaasti professiotutkimukseen suuntautunutta ja ankkuroituvaa taidehistoriaa,[115] vaan tutkimukseni edustaa taidehistoriaa. Tässä luvussa on tarpeellista hahmottaa tutkimukseni suhdetta professiotutkimukseen erityisesti kuvanveistotutkimuksen näkökulmasta.

Professionaalisten piirteiden tarkastelu 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun

---

113 Infrastruktuuri-sanan käytöstä kulttuurin ja taiteen yhteydessä on esimerkkejä viime vuosien lehdistössä. Haastateltava tuottaja Jukka Immonen käyttää termiä: "Vaikka musiikin infrastruktuurissa on maakohtaisia eroja, itse studiotyöskentely on samankaltaista kaikkialla." Markus Nordenstreng, Tuottaja ei voi taikoa tähteä. HS 15.10.2009. Elokuvaohjaaja Saara Saarela sanoo haastattelussa: "Ammatillisesti olen saanut kokoon 'infrastruktuurin': luovia luottosuhteita näyttelijöistä tuottajiin." Heli Suominen, Murha Pariisissa. HS 29.11.2009. Haastateltava tanssija-koreografi Sonya Lindfors haluaa muuttaa rakenteita: "Teattereiden infrastruktuuri saattaa Lindforsin mukaan syödä luovuutta: harjoitusajat ovat liian lyhyitä ja esityksiä ei ehditä kehitellä tarpeeksi." Maria Säkö, Monikulttuuriset juuret rohkaisevat. HS 4.10.2011.

114 Viljo 2001, 8, 11–15. Kuvanveistäjäliiton historiasta myös Tossavainen 2010; Tossavainen 2003. THO. HY; Mamia 2010, 10–19.

115 Yhteiskuntatieteellinen tutkimus on painottanut esimerkiksi taiteilijan taloudellisen aseman tarkastelua. Yhteiskuntatieteellisestä taiteilijan asemaa ja professiota käsittelevästä tutkimuksesta Karttunen 1992; Karttunen 2002.

kuvanveistossa on perusteltua tutkimuksessani, koska ammatillistumispuhe ja ammatillisen järjestötoiminnan käynnistäminen olivat verrattain keskeisiä taideilmiöitä ajan Suomessa. Kuvanveistäjien ja taideteollisuuden alan suunnittelijoiden ammatillinen organisoituminen tapahtui samoihin aikoihin 1910-luvun alussa, Suomen Kuvanveistäjäliitto perustettiin vuonna 1910 ja Koristetaiteilijoiden liitto Ornamo vuonna 1911. Molemmat alat niin kuvanveisto kuin taideteollisuuskin kävivät tänä aikana ammatillista vuoropuhelua ja rajanvetoa suhteessa vakiintuneeseen arkkitehtien professioon. Kuvanveisto eli ja kehittyi sisartaiteidensa, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin leikkauspisteessa. Dialogin puuttuminen nykyisessä kuvataiteen ja arkkitehtuurin tutkimuksessa on nähty ongelmallisena, vaikka 1900-luvun alkupuolella arkkitehtuurin ja kuvataiteen välillä oli käytännön ja teorian yhteyksiä.[116] Artikkeliantologia *Arkkitehdin työ: Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992* (1992) innoitti minua kuvanveistäjien ammatillistumisen tarkastelussa jo pro gradu -tutkielmassani.

Sosiologi Esa Konttisen väitöskirjatutkimus *Perinteisesti moderniin: professioiden yhteiskunnallinen synty Suomessa* soveltuu hyvin tämän tutkimuksen pohjaksi kohdistuessaan erityisesti 1800-lukuun ja päättyessään sääty-yhteiskunnan murtumiseen 1900-luvun alussa. Esa Konttisen mukaan Suomessa säätyrakenteen purkautuminen 1900-luvun alussa merkitsi ammatillisuuden vahvistumista. Modernilla professiolla tarkoitetaan ammatin eriytymistä ja organisoitumista oman ammatillisen järjestön ympärille. Ammatillinen organisoituminen oli osa kansalaisyhteiskunnan syntyä. Yhdistysten perustaminen helpottui 1880-luvulta lähtien, ja 1800-luvun lopulta Suomen itsenäistymiseen vuoteen 1917 saakka perustettiin lukuisia valtakunnallisia omaehtoisia professiojärjestöjä. Professio pyrkii yleensä saamaan yksinoikeuden yhteiskunnan tiettyihin tehtäviin ja kiinteästä ammatillisesta ryhmästä suljetaan ulkopuolelle ne, jotka eivät täytä tehtäviin erikoistuneen ammattiryhmän määrittelemää kriteeriä.[117]

Kuvatessaan työtään kuvanveistäjänä Emil Wikström käytti itse sanaa *ammatti*.[118] Ammatti eroaa sanana ja käsitteenä professiosta, johon liittyy erityisalaan, koulutukseen, tietoperustaan ja etiikkaan liittyviä tarkkoja kriteereitä. Professiotutkimuksessa onnistuneen professionalisoinnin tärkeimpiä tekijöitä ovat suljettu koulutus ja suljettu tieto. Taide on perinteisesti suljettu pois professionalismia koskevasta keskustelusta. Osa taiteilijoista mieltää taiteilijuuden enemmän elämäntavaksi tai

116 Payne 1999, 292–299. Alina A. Paynen mukaan taidehistoria ja arkkitehtuurin tutkimus ovat vähitellen erkaantuneet toisistaan, ja arkkitehtuuri on jätetty pois taidehistorian uudelleenarvioista, Norman Brysonin, Michael Hollyn ja Keith Moxeyn julkaisuista tai Donald Preziosin teoksesta *The Art of Art History, A Critical Anthology* (1998).

117 Konttinen 1991, 217–220, 256, 270. Artikkeli Professioiden kentän rakentuminen sääty-yhteiskunnassa Konttinen 1994, 183–199.

118 Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 20.2.1940. KK. Coll. 349.5.

elämänmittaiseksi harrastukseksi kuin ammatiksi. Käsitys kuvanveistäjän työstä professiona on arkiajattelussa hutera verrattuna lakimiehen, insinöörin, lääkärin tai arkkitehdin tunnustettuihin professioihin. Taiteen professionalisoitumisen kannalta tärkeissä instituutioissa tapahtuvat legitimaatioprosessit eivät ole yhtä sitovia kuin arkkitehdin professiossa. Taiteilijan professio on esimerkiksi Pierre Bourdieun mukaan epävarma ja yksi heikoimmin kodifioidusta.[119] Toisaalta professionaalisella ilmiöllä ei ole Magali S. Larsonin mukaan selviä rajoja.[120]

Sosiologisen professiotutkimuksen merkittävimpinä keskuksina historiallisesti on pidetty Yhdysvaltoja ja Britanniaa.[121] Professiotutkimuksen merkittävä jalansija Yhdysvalloissa ja Britanniassa on johtunut siitä, että näissä maissa professioilla on ollut erityinen ja poikkeuksellinen asema. Jotkut professiotutkijat, kuten Eliot Freidson, ovat esittäneet, että koko profession käsite on syytä rajata koskemaan vain angloamerikkalaisten yhteiskuntien ammattikuntia. Professiotutkimuksen vahvoissa maissa Yhdysvalloissa ja Britanniassa taidehistoria on tarttunut varhain kuvataiteen professionaalisten ulottuvuuksien tarkasteluun. Taidehistorioitsija Michele H. Bogart tarkasteli vuonna 1989 pioneerityönä pidetyssä tutkimuksessaan julkisen veistotaiteen institutionalisoitumista, kuvanveistäjien professionalisoitumista ja kaupunkia vuosina 1890–1930. Michele H. Bogart painottaa institutionaalista viitekehitystä, joka muovasi yhdysvaltaisten kuvanveistäjien ammatillista statusta. Bogartin tutkimuksen ensimmäisen osan nimi *Formation of a Professional Network* kertoo, että Bogart yhdisti tutkimuksessaan kuvanveistäjien professionalisoitumisen verkostoitumiseen ja yhteistyöhön arkkitehtien ja New Yorkin eliitin kanssa.[122] Bogart sovelsi tutkimuksessaan 1980-luvun taidehistoriassa tuoretta näkökulmaa: muiden tieteenalojen käymää ajankohtaista keskustelua 1800-luvun lopun yhdysvaltalaisesta professionalisaatiosta. Bogartin tutkimus sitoo julkisen kuvanveiston tuotannon yhdysvaltalaisten kuvanveistäjien kamppailuun saavuttaa professionaalinen status. Bogartin tutkimus koostuu yksityiskohtaisista tapaustutkimuksista, jotka pohjautuvat laajan arkistoaineiston käyttöön ja jotka paljastavat julkisen kuvanveiston tuotannon monimutkaisen prosessin. Bogartin tutkimus ei ole kuitenkaan puhdas sosiaalihistoriallinen tutkimus kuvanveistäjän professiosta.[123]

---

119 Bourdieu 1996, 223–227.

120 Larson 1977, xi.

121 Konttinen 1991, 30.

122 Vuonna 1997 ilmestynyt julkaisu *Public sculpture and the civic ideal in New York City, 1890–1930* perustuu Michele H. Bogartin väitöskirjaan 1989: Bogart 1997. Michele H. Bogartin tutkimus on arvostettu ja palkittu, esimerkiksi Penelope Curtis mainitsee Bogartin tutkimuksen erinomaisuuden kirjallisuuslistassaan: Curtis 1999, 261.

123 Kirjasta tehdyt arviot painottivat professiotutkimuksen näkökulman tuoreutta ja merkitystä. Ks. esim. Kellan 1991, 28-31; Glassberg 1990, 143–156.

2000-luvulla professiotutkimus on hakeutunut yhä enemmän tarkastelemaan aloja, joita ei ole aiemmin pidetty perinteisinä vakiintuneina professioina. Moderniin yhteiskuntaan painottunut professiotutkimus on ulottunut ajallisesti käsittämään esimerkiksi antiikin ajan. Teoksen *Professions and Social Identity: New European Historical Research on Work, Gender and Society* (2006) tavoitteena oli osoittaa, että professiotutkimus ei saa rajoittua vain tunnustettuihin vakiintuneisiin professioihin ja niiden kasvavaan valtaan modernissa yhteiskunnassa. Sama teos käsittelee myös taiteilijaa professionäkökulmasta.[124] Suomen taidehistoriassa professiotutkimus on keskittynyt enemmän tunnustettuun arkkitehdin professioon kuin kuvataiteeseen, arkkitehtuurin ohella myös muotoilu on tullut viime vuosina professiotutkimuksien kohteeksi.[125]

Professionalisoitumista on kuvattu yleensä koulutusohjelmien ja itsenäisten ammatillisten organisaatioiden muodostumisena. Professiotutkimus ei voi pohjautua vain ajatuksiin modernistisesta kehityksestä ja kollektiivisesta ryhmätoiminnasta. Professiotutkimuksessa on ollut vahva historiallinen lähestymistapa, jolle on ollut tyypillistä professionaalisen identiteetin kasvu- ja kehityskertomus kohti profession suurempaa merkitystä. Berteke Waaldijkin mukaan professionaalisella identiteetillä on modernissa mielessä aina tunnuttu viittaavan kasvavaan professionalisoitumiseen joko yksilötasolla tai yleisemmällä tasolla: parempaan kouluttautumiseen, parempaan asiantuntemukseen ja statukseen. Professionalisolituminen on saatettu nähdä myös pyrkimyksenä.[126] Professioiden historiallisen kehityksen tarkastelussa on yleensä erotettu kaksi teoreettista viitekehystä, ns. funktionaalisen teoria ja sosiaalisen sulkemisen teoria. Varhaisin funktionaalinen teoria tarkasteli profession kehitystä historiallisen prosessin ja käännekohtien tuloksena, jonka päämääränä oli "täysin kehittynyt" professio. Max Weber ja Pierre Bourdieu ovat kehittäneet taas toisen teoreettisen viitekehyksen, sosiaalisen sulkemisen teorian, jonka mukaan moderneissa byrokraattisissa yhteiskunnissa vallitsee eri intressiryhmien välillä taistelu vallasta, resursseista ja reviireistä.[127]

---

124 "One aim has been to show that histories of professional identities should not be limited to the 'recognised' professions and their rise to power in the modern period." Waaldijk 2006, XI-XIII. Sari Karttusen mukaan taideammattien tutkimus on ollut pitkään marginaalinen alue yhteiskuntatieteissä. Karttunen 2002, 52.

125 Suominen-Kokkonen 1992. Tekstiilitaiteen ja sisustusarkkitehtuurin professionalismia ja instituutioita on 2000-luvulla tarkastellut tutkimuksissaan Susanna Aaltonen. Aaltonen 2010. Suomessa taidehistorian professiotutkimukseen on yhdistynyt usein sukupuolen tutkimuksen tai naistutkimuksen näkökulma, varsinkin naisten professionalisoitumisen tarkastelu.

126 Waaldijk 2006, XI. Esim. keskeisen professiotutkimuksen Magali S. Larsonin *The Rise of Professionalism* (1977) nimi kuvastaa professionalismin kehityksen, kasvun ja nousun priorisointia.

127 Michelsen 1999, 5–6; Karttunen 2002, 60–62; Konttinen 1994, 197–198.

Professiolle ominaisten rakenteiden puuttuminen on tehnyt kuvataiteen tutkijat varovaisiksi. Tutkimukset ovat tarkastelleet kuvataiteen professionalisoitumista ajan yhteiskunnallisena pyrkimyksenä ja orientaationa. Historioitsija Kirsten Swinth on kirjoittanut tutkimuksessaan Painting Professionals: *Women Artists and the Development of Modern American Art, 1870–1930* (2001), että vaikka taide on tyypillisesti suljettu professionalisaatiota koskevien keskustelujen ulkopuolelle, taide omaksui "standardi" professionaaliset rakenteet. Swinth painottaa taiteen orientoitumista professionalismiin, joka heijasti kulttuurin yleistä tilannetta, professioiden kasvua.[128] Ruotsin vuosien 1940–1975 monumenttikuvanveiston institutionalisointi on ollut aiheena Jessica Sjöholm Skrubben väitöstutkimuksessa *Skulptur i folkhemmet* (2007). Jessica Sjöholm Skrubben mukaan taide on pikemmin semi-professio kuin professio. Sjöholm Skrubben mukaan itse professionalisoitumispyrkimys on tärkeämpää kuin taiteen määrittely "täysin kehittyneenä" professiona tai semi-professiona.[129] Semi-professio on määritelty Amitai Etzionin toimittamassa kirjassa *The semi-professions and their organisation* (1969) niin, että semi-professioon kuuluvat vakiintumattomat, uudet professiot. Vakiintuneet lain ja lääketieteen professiot perustuvat teoreettiseen tietoon, kun taas semi-professiossa tekninen tietotaito ja käytäntö ovat ensisijaisia. Semi-professioksi määritellään ammatit, jotka eivät täytä vakiintuneen profession kriteereitä etiikasta, koulutuksesta ja ammatillisesta organisoitumisesta.[130]

Charles E. McClellandin sosiaalihistoriallinen tutkimus *Prophets, Paupers, or Professionals? A Social History of Everyday Visual Artists in Modern Germany, 1850-Present* (2003) on tuonut merkittävän kriittisen näkökulman taiteilijoiden professionalismin tarkasteluun. McClellandin mukaan hänen tutkimuksensa Saksan taidemaailmasta on laajemmin yleistettävissä koskemaan muita maita. McClellandin mukaan taiteilijat eivät ole suinkaan anonyymejä, vaan taiteilijoilla on professionaalisia tunnusmerkkejä: koulutus, omat järjestöt sekä omien tuotteiden ja palveluiden myyminen erilaisille asiakkaille. Valtiovallan kiinnostus taiteen professioon on ilmennyt tarpeena kehittää taidepolitiikkaa.[131] Tutkimuksessaan

128 Swinth 2001, 215. Laura R. Prieton tutkimus *At home in the studio: the professionalization of women artists in America* (2001) käsittelee naistaiteilijoiden professionalisoitumisprosessia Yhdysvalloissa.

129 "- - poängen är att konstnärsyrket professionaliseras." Sjöholm Skrubbe 2007, 81–87. Sari Karttunen on todennut, että tärkeämpää kuin ratkaista kysymys, onko taide professio, on monipuolistaa taiteilijan aseman tutkimusta professioteorian avulla. Karttunen 1992, 11. Karttunen 2002, 60.

130 Etzioni 1969, v, 143–144.

131 "Artists in modern times have not been mere anonymous workers leaving little trace of their lives. Although some historians would argue that artists are not 'professionals' at all, sociologists have come to recognize them as such – but with many qualifications." McClelland 2003, 16.

hän pohtii eri tapoja määritellä taiteilijaa, ketkä tai mitkä tahot määrittelevät sitä, kuka on taiteilija. McClellandin mukaan yleisö päättää profession sijasta, mikä on taidetta ja kuka voi kutsua itseään taiteilijaksi. Toinen tapa määritellä taiteilijoita on ammatillinen sitoutuminen, omaan ammatilliseen organisaatioon kuuluminen. Ongelmana on se, että järjestöt eivät kata kaikkia taiteilijoita ja taiteilijoita jää paljon järjestöjen ulkopuolelle.[132] McClellandin mukaan taiteilijat myös itse päättävät, kuka on taiteilija. Taiteilijat valitsevat toisensa ja arvostelevat toisiaan jatkuvasti: määrittely alkaa taidekoulutuksessa ja jatkuu näyttelyiden jurytyksissä, vertaisarvioinnissa. McClelland pitää taidekokoelmien ostajien, taidekriitikoiden ja taidehistorioitsijoiden vallan lisäksi myös lainsäätäjän, tilastoijan ja verottajan yrityksiä määritellä taiteilijuutta tärkeinä.[133]

Kuvanveistäjien professionalisoitumista on usein tarkasteltu suhteessa julkiseen kuvanveistoon. Eeva Maija Viljon tavoitteena oli uraauurtavassa kuvanveistäjien ammatillista organisoitumista käsittelevässä artikkelissaan rakentaa Kuvanveistäjäliiton historiaa ja näin täydentää monumenttitutkimusta.[134] David J. Getsy on määritellyt professionaalisen kuvanveistäjän vuosina 1900–1925 niin, että professionaaliset kuvanveistäjät työskentelevät kuvanveiston tuotannon ja kulutuksen puolesta olemassa olevissa instituutioissa, taidekouluissa, vakiintuneissa näyttelyissä ja toimikunnissa. Getsyn mukaan ammattimaista kuvanveistäjää pidettiin etupäässä julkisten monumenttien tekijänä.[135] Yhteistä Michele H. Bogartille ja David J. Getsylle on se ajatus, että koulutus pätevöitti kuvaamaan kansalaisyhteiskunnan elämää, hyveitä ja ihannetta.[136] Suomessa julkinen kuvanveisto oli kuvanveiston hierarkiassa arvostetuin laji. Getsyn ja Bogartin tutkimusten pohjalta on tärkeää tutkia professionaalista kuvanveistäjää julkisen kuvanveiston tekijänä, joka toimii institutionaalisissa puitteissa. Emil Wikström nähtiin julkisen kuvanveiston tekijänä, *statuaire* oli taiteilijan tittelinä postin mukana saapuneissa kirjekuorissa ja lehdistössä.[137] "Ammattilaisuus" on taas liitetty Wikströmiin paljolti hänen taitojensa johdosta.[138]

Tutkimukseni ei muodosta kronologisesti etenevää "suurta tarinaa" professi-

132 McClelland 2003, 36–37.
133 McClelland 2003, 51–53.
134 Artikkelin tarkoitus on esitellä lähinnä Kuvanveistäjäliiton suhdetta maan muistomerkkituotantoon. Viljo 2001, 5.
135 Getsy 2003, 12–13.
136 Getsy 2003, 12–13.
137 Carl Eldhin Pariisiin lähettämissä kirjekuorissa toistuu statuaire -nimitys:"Monsieur Emil Wikström, Statuaire, 65. Boulevard Arago, Paris." KK. Coll. 259.4.
138 Pekka Suhonen samaistaa Wikströmin ammattilaisuuden ja taidon. Pekka Suhonen, Emil Wikström – aikakautensa monumentalisti. US 13.4.1964.

on kehityksestä kohti "täyttä" professiota.[139] Pyrkimykseni ei ole rekonstruoida profession vakiintumista, enkä väitä kuvanveiston muodostaneen professiota tutkimusajankohtana 1890–1920. Pikemminkin väitöskirjani tarkastelee kuvanveistäjien, erityisesti Emil Wikströmin ammatillista kiinnostusta ja toimintaa, ammatillista orientoitumista ja pyrkimystä professioon.

Makrotasoa perinteisesti painottanut professiotutkimus on viime aikoina suunnannut mielenkiintonsa myös mikrorakenteisiin, kuten arkkitehtiin ja hänen välittömään työyhteisöönsä. Sosiologi Esa Konttinen on kirjoittanut professioiden mikrorakenteiden tarkastelun eduista. Mikrorakenteiden kartoittamisen avulla voidaan tarkastella ammatin sisäisiä auktoriteettisuhteita,[140] kuten Emil Wikströmin 'hallitsevan mestarin' asemaa. Mikrotason käytäntöjen analysoiminen tarkoittaa esimerkiksi kuvanveistäjien toimintaa koskevia usein näkymättömiin jääviä neuvotteluja ja uudelleentulkintoja sosiaalistuneissa tiloissa, koulutuksessa, järjestöissä, näyttelyissä, kilpailuissa ja muistomerkkien tuotantoprosessissa. Taiteilijoiden professionaaliset intressit ovat myös keskeisiä selittäviä tekijöitä, ei vain makro- tai mikrososiologinen intressiselitys. Samalla toimijalla voi olla useita, keskenään ristiriitaisia päämääriä, esimerkiksi Wikströmillä oli kuvanveistäjänä individualistisia ja kollektiivisia pyrkimyksiä. Toisaalta on huomioitava, että päämäärät ja intressit eivät välttämättä selitä tyhjentävästi toimintaa. 2000-luvulla on noussut esiin kysymys samanaikaisesti eri tasoilla liikkuvasta tutkimuksesta.[141]

## *Kuvanveisto paikkasidonnaisena taiteena*

Kansallisuutta ei ole aiemmassa tutkimuksessa kytketty kuvanveiston institutionaalisiin puitteisiin tai professionaaliseen identiteettiin yhtä lailla kuin tässä tutkimuksessa. Professionaalisen käsitteen historiallinen muovautuminen on ollut viime aikoina kiinnostuksen kohteena: professionaaliseen sekoittui "kansallisen" ja "kansainvälisen" identiteetin aineksia.

Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveistoa, sen instituutioita ja ideologioita on kaiken kaikkiaan tutkittu melko vähän, vaikka usein juuri "taiteen kultakautena" tunnettu ajanjakso vuosisadanvaihteessa mielletään helposti paitsi hyvin tutuksi, myös tieteellisesti läpikotaisin tutkituksi aihepiiriksi. Työ ei rajaa tutkimusalueeksi erityistä "suomalaista kuvanveistoa": vuorovaikutusnäkökulma tuo esiin esimerkiksi tietotaidon maahantuojia. Tutkin kansallisen

139 Professiotutkimuksen isoista tarinoista ja historiallisista kertomuksista esim. Julkunen 1994, 201.

140 Konttinen 1991, 263; Suominen-Kokkonen 2001, 122–123.

141 "Hence, a final challenge to future research would be to reconcile approaches at the micro, institutional, and societal level and thus to overcome the particular weakness of work at each level of analysis." Janssen 2009 (2001), 374–375.

ja professionaalisen rajanvetoja ja merkityksenantoa. Kulttuurisin perustein sosiaalisissa käytännöissä ja diskursseissa rakentuvat rajat vahvistavat käsitystä omasta identiteetistä ja toisista.[142] Kysymyksiä kansallisuudesta ja modernista on arvioitu uudelleen eri ryhmien ja yksilöiden painotusten kannalta. Tutkimus on nähnyt ajanjakson kuvanveiston modernit ja kansalliset ilmiöt aiempaa monivivahteisempina. Nationalismin teoreetikoista huolimatta vuosisadanvaihteen 1900 kansallisen aihepiirin on väitetty jääneen taidehistoriassa jopa paitsioon.[143]

Ajan taiteen kansallisesta perinnöstä on saattanut muodostua nykyään jopa sellainen tutkimuksellinen painolasti, että 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkukymmenien kuvanveisto on haluttu kokonaisuudessaan käsittää kansallisesti ja aatteellisesti värittyneeksi, tutkimuksellisesti kuluneeksi ja kapea-alaiseksi. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun monumentteja ei ole välttämättä pidetty tutkimuksen ja metodisen keskustelun avauksen arvoisena. Tuuli Lähdesmäki on kysynyt, onko monumenttitutkimus aina identiteettitutkimusta ja millaisia muita kuin kansallisuuteen liittyviä identiteettitulkintoja muistomerkit voivat avata.[144]

Historiankirjoituksella on usein tuntemattomat myyttinsä ja painotuksensa, jotka tulevat kirkkaimmin näkyviin vasta pitkän aikavälin kuluttua. Väitöskirjani keskittyy pääosin itsenäisyyttä edeltävään aikaan, jota on totutusti tarkasteltu historiantutkimuksessa vuoden 1917 itsenäisyysprisman läpi. Kun Suomen ns. autonomian ajan historiaa on tarkasteltu vuoden 1917 prisman läpi, itsenäistymiseen johtavat tekijät ja ilmiöt ovat korostuneet. 1920-luvulla alettiin rakentaa kansallista historiankirjoitusta, jonka huipentumalle, itsenäistymiselle, löydettiin selitys kansallisen ajattelun esihistoriasta, suomalaisuusliikkeen vuosisataisesta taistelusta. Autonomian aika nähtiin tällöin itsenäisyyden esiasteena. Suomen itsenäistyminen tarjosi pitkään luontevan selityksen yhteiskunnallisille ja kulttuurisille muutoksille, vaikka vuosikymmenien vaihtumiset eivät merkitse automaattisesti katkoksia ja muutoksia. Poliittis-historiallinen jatkuvuus ilmeni itsenäistymisen jälkeen, sillä perustavat kulttuurilliset, taloudelliset ja valtiolliset rakenteet olivat peräisin 1800-luvulta.[145]

Historiantutkimuksen metodeihin pitkään sidoksissa ollut taidehistoriankirjoitus liittyi suomalaisuuden projektiin ja kansalliseen ideologiaan rakentaen

142 Tunturi & Syrjämaa 2002, 26–27. Anssi Paasi käsittää rajatutkimuksen piiriin kuuluvaksi eri ilmiöt, myös muistomerkit. Paasi 2002, 172–176

143 Esim. Getsy 2004, 2-5.

144 Lähdesmäki 2006, 346–371. Ks. myös Lähdesmäki 2007, 45, 473. Tuuli Lähdesmäki on nähnyt nykymonumenttien tarjoavan parhaimmat mahdollisuudet monumenttien tutkimuksen metodiseen uudelleenarviointiin. Hän ottaa etäisyyttä aikaisempaan monumenttitutkimukseen, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun monumenttien tutkimuksen lähestymistapaan.

145 Itsenäisyysmyytistä Jussila 2004, 15; Jussila 2007, 15–16, 151–209, 305–306; Kolbe 2003, 35–36; Haapala 1995, 10–12, 245–255.

Suomen taiteen "suomalaisuutta" tai 1800-luvun lopun ns. kultakauden kotimaisia taiteilijaneroja. Ville Lukkarisen mukaan nationalistiseen ideologiaan sitoutunut taidehistoriankirjoitus jätti jälkeensä rakennelman ja kuvan, johon nykyinen tutkimus osin edelleen pohjautuu ja jota ei ole uusittu.[146] Suomalais-kansallinen myytti on sisään rakennettuna yleisessä käsityksessä Emil Wikströmistä. Keskustellessani tutkimustyön aikana väitöskirjani aiheesta ihmisten kanssa olen havainnut, että Wikström on leimallisesti nähty taiteen ns. kultakauden, "sortovuosien" (1899–1917) ja kansallisen taiteen, kansallisromantiikan edustajana.

Jorma Kalela on kritisoinut tutkimukseen sisältyviä ajatuksia asianmukaisista ja oikeista näkökulmista, jotka kuuluvat tiettyjen tutkittavien ilmiöiden odotushorisonttiin.[147] Wikströmin muistomerkkitehtävät, kuten "kansallisen herättäjän" J. V. Snellmanin muistomerkki tai kansalliseepos Kalevalan, Elias Lönnrotin muistomerkki, ovat ilmiöitä, jotka herättävät vahvoja mielikuvia "oikeista" kansallisista tulkintamalleista kansallisidealistisen historiankirjoituksen perinteen takia. Wikströmin monumentit, kuten Snellmanin ja Lönnrotin patsaat, on kategorisoitu suomalaisuusliikkeen taiteen jatkumon osiksi ja kielipolitiikan välineiksi.[148] Jokaista tutkimuskohdetta voidaan kuitenkin tarkastella erilaisista näkökulmista, uudelleen tulkintojen prosessi on lähes loputon.[149]

Emil Wikström piti kuvanveistoa alueellisena ja lokaalisena, paikallisena taiteena, joka oli monella tavalla sidoksissa paikkaan, ympäristöön, maahan ja kaupunkiin: "Skulptur är lokal konst."[150] Väitöskirjassani näen kuvanveiston paikkasidonnaisena taiteena,[151] johon näkemykseen minua ovat ohjanneet tutkimuskoh-

---

146 Kansallisesta taidehistoriankirjoituksesta ja taiteen kirjoittamisen näkökulmista Lukkarinen 1998, 17–26. Pidän huomiota aiheellisena ja katson sen sopivan nykytilanteeseen 2000-luvulla, vaikka taidehistorian tutkimustilanne on muuttunut Suomen taidehistorian metodikirjan *Katseen rajat* (1998) ilmestymisen jälkeen. Kansallista historiankirjoitusta on arvioitu kriittisesti 2000-luvulla. Esim. Suvikumpu 2009, 25, 28.

147 Kalela 2000, 183. "Sortovuosi"-myytistä Kalela 2007, 140–150, 244–263.

148 *Herää Suomi* –kirjassa Aimo Reitala kutsuu Emil Wikströmiä sukupolvensa suomalaisuusliikkeen johtavaksi kuvanveistäjäksi, jolle "lankesi kahden liikkeen keskeisen monumentin valmistaminen", Lönnrotin ja Snellmanin patsaat. Reitala 1989, passim. Kai Häggmanin mukaan patsaissa ja suurmiehissä oli aina kielipoliittinen ulottuvuutensa, ja ajatus Lönnrotin patsaan pystyttämisestä oli myös kielipoliittinen demonstraatio. Häggman 2012, 155–157.

149 Haapala 2008, 393, 415.

150 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 30.6.1907. ÅA.

151 Yhdyn tässä tutkimuksessa Heikki Mikkelin antamaan määritelmään paikan ja tilan käsitteiden erosta. Paikka (*place*) on rajattu, se on erityinen ja sillä on tietty sijainti toisin kuin tila (*space*), ääretön avaruus. Yhteiskuntatieteilijä Henri Lefebvre on nähnyt tilan sosiaalisena prosessina. Lisäksi paikka voidaan nähdä merkityksellisenä tilana, johon ihmiset identifioituvat jonkin merkityksenannon kautta. Mikkeli 2009, 27–29. Kuvanveisto voidaan suunnitella tiettyyn paikkaan (*site-specific art*). Sjöholm Skrubbe 2007.

teeni Wikströmin kuvanveistokäsitys sekä kuvanveisto- ja kaupunkitutkimuksesta saadut virikkeet. Viime aikojen kuvanveisto- ja monumenttitutkimuksessa on korostettu paikallistasoa, regionalismia ja alueellista identifikaatiota, mikä on liittynyt irrottautumiseen kansallisesta näkökulmasta.[152] Emil Wikström tunnetaan kansallismuistomerkkien, pääkaupunkiin Helsinkiin sijoittuneiden muistomerkkien suunnittelijana. Pääkaupunkikeskeinen lähestymistapa monumentteihin, tuotannon jakaminen kansallismuistomerkkeihin ja muualle maahan sijoitettuihin töihin, jättää kuitenkin huomiotta kuvanveistäjiä, yhteistyötä ja koko maata koskevia hankkeita. Kansallisen identiteetin tarkastelun rinnalla on tärkeää ottaa huomioon regionalismi, paikallinen ja lokaali taso ja kaupunki. Tutkimuksessa liikutaan valtakunnallisella 'kansallisella' tasolla, paikallisella kaupunkitasolla ja kansainvälisellä tasolla sekä yksilöiden tasolla. Muistomerkkien tutkimus nivoutuu osaksi kaupunkitutkimusta.

Tutkimuksessa ovat viime aikoina monella tavalla ajankohtaistuneet kysymykset paikasta ja tilasta, muistomerkin paikan merkityksestä kuvanveistäjän asemalle. Miten Emil Wikströmin kuvanveistotyöhön vaikutti se, että hän asui ja työskenteli Helsingin ulkopuolella vuoteen 1918 asti ja hänet tunnetaan Visavuoren mestarina? Paikka marginalisoi taiteilijoita ja liittyy keskusteluun pääkaupungin ja muiden alueiden, provinssin suhteesta.

## Lähdeaineisto

Lähestyessäni Emil Wikströmiä ja kuvanveistotyötä institutionaalisesta näkökulmasta käytän tutkimuksen lähdemateriaalina aiemmin verrattain vähän käytettyä materiaalia. Kuvanveistäjien, toimikuntien, kuvanveistohankkeiden ja alan yritysten kirjeenvaihtoa ja asiakirjoja on jäänyt vaille huomiota tutkimuksessa. Tutkimukseni tavoite on laajentaa Wikströmiä ja 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvanveistoa käsittelevän tutkimuksen lähdepohjaa. Instituutioita ja ammatillistumista on joskus tarkasteltu pelkästään makrotason ilmiöinä, mutta tässä tutkimuksessa lähteitä lähestytään mikrohistoriallisen tarkasti. Eri yksilöiden ja ryhmien lähteiden ristiin lukeminen ja yhdisteleminen antavat arjen ja mikrotason perspektiiviä

152 Vuoden 1918 sodan muistomerkit paikallisen muistamisen näkökulmasta Roselius 2010, 10–21. Nykymonumentit alueellisuuden näkökulmasta Lähdesmäki 2007, 453–471. Tutkimushanke *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951 perustui regionalismiin:* "A London-centric perspective has often marginalized broader investigations of cultural geographies, including more nuanced discussion of the relationship between the metropolis and the regions. Regionalismista 2000-luvun kuvanveiston tutkimuksessa Edwards 2009, 201–202, 207. Mapping the Practice and Profession of Sculpture verkkotietokanta.

järjestäytyvään kuvanveistoelämään. Yksityiskohtaisen arkistotutkimuksen etuna on se, että arkistotutkimuksella voidaan selvittää kokonaiskuvaa. Tutkimus liittää laajempaan yhteyteen aiemmin irrallisina esiintyneitä tietoja. Joitakin tutkimiani arkistokokonaisuuksia on tarkasteltu jonkin verran aiemminkin, mutta erilainen konteksti ja yhteydet tuovat esille uutta tulkintaa.

Tutkimukseni ei ole lähtenyt liikkeelle yhdestä arkistokokonaisuudesta.[153] Olen rajannut ja kerännyt kysymyksenasettelun kannalta oleellisen lähdemateriaalin, joka on hajallaan eri arkistoissa. Aineistoryhmän ytimen muodostaa Emil Wikströmiin liittyvä laaja materiaali, jota on tässä tutkimuksessa mahdollista käyttää vain soveltuvin osin. Vertailumateriaalin kerääminen muilta ajan kuvanveistäjiltä on ollut välttämätöntä ja esimerkkejä on siten myös muilta kuvanveistäjiltä kuin Wikströmiltä, koska tutkimuksessa on kyse kuvanveiston kentästä ja taidemaailman yhteistyöverkoista. Tutkimusprosessin kannalta vertailulla ja vertailumateriaalilla on myös tärkeä merkitys lähteiden lukemiselle. Wikströmin ja kuvanveistäjien lisäksi muut lähteet liittyvät taiteen instituutioihin ja kuvanveistoon liittyvään liiketoimintaan. Tutkimuksen lähteistö on monipuolinen, koska esittämäni kysymykset eivät ratkea vain yhtä lähderyhmää tutkimalla. Tutkimuksen päälähteet edustavat eri lähderyhmiä: yhdessä taiteilijan ammatillinen kirjeenvaihto ja muistomerkkitoimikuntien asiakirjat antavat monipuolisen käsityksen tutkittavista ilmiöistä. Lähdemateriaalin laajuus varmistaa sen, että eri lähteet täydentävät toisiaan.

Kuvanveistäjien henkilöarkistot ja niiden sisältämä ammatillinen kirjeenvaihto, etenkin Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelmassa oleva Emil Wikströmin arkisto[154] sekä Visavuoren museosäätiön Emil Wikströmin arkisto,[155] ovat työlleni merkittäviä, sillä kirjeet tuovat esiin suhteet organisaatioihin ja henkilöihin sekä mielipiteenvaihdon. Kansalliskirjasto osti Wikströmin perikunnalta vuonna 1950 kirjeitä ja muita asiakirjoja sisältävän kokoelman, johon seuraavana vuonna perikunta teki lahjoituksia. Emil Wikströmin arkistoa Sääksmäellä on järjestetty tutkijakäyttöön vähitellen, joten tutkittavissa on ollut jonkin verran enemmän materiaalia kuin aiemmin. Sekä Visavuoren museosäätiön Emil Wikströmin arkisto että Kansalliskirjaston Emil Wikströmin käsikirjoituskokoelma sisältävät paljon lähettäjiltä saapunutta kirjeenvaihtoa. Sen sijaan esimerkiksi Wikströmin omia muistiinpanoja tai kirjeiden konsepteja on vähemmistönä varsinkin Kansalliskirjaston kokoelmassa. Emil Wikströmin arkistossa Visavuoren museosäätiössä on erikseen erotettu omaksi Työelämä-nimiseksi kokonaisuudekseen esimerkiksi muistomerkkitilauksista tehdyt sopimukset ja muu ammatillinen liikekirjeenvaihto.

---

153 Arkistotutkimuksesta taidehistoriantutkimuksessa Alphen von 2008, 65, 82–83.

154 KK Coll. 259.

155 Käytän arkistosta lyhennettä EWA. Tutkimustyön aikana Emil Wikströmin arkiston järjestäminen oli kesken, eikä kaikkea säätiön materiaalia ole vielä järjestetty.

Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelman henkilöarkistoon ja Emil Wikströmin museosäätiön arkistoon koottu materiaali on hyvin säilynyttä, sillä kuvanveistäjä järjestäessään itse arkistomateriaalia mahdollisesti tiedosti sen kulttuurihistoriallisen merkityksen tuleville jälkipolville ja taiteen tutkijoille.[156] Samalla arkistoa jälkimaailmalle järjestettäessä materiaali luultavasti valikoitui.[157] Monien muiden ajan suomalaisten ja pohjoismaalaisten kuvanveistäjien jäämistö ei ole yhtä hyvin säilynyt tai järjestetty kuin Emil Wikströmin. Kansalliskirjaston arkistosta on ollut hyötyä esimerkiksi tutkittaessa tanskalaista kuvanveistäjää Niels Hansen Jacobsenia (1861–1941), jonka lähettämät ainoat säilyneet kirjeet ovat tiettävästi vain Emil Wikströmin arkistoissa.[158] Wikströmiltä säilynyt aineisto ei ole kuitenkaan aukotonta, sillä Visavuoren tulipalo 1896 tuhosi siihenastisen dokumentaation ja ateljeen teokset vain satunnaisia papereita ja teoksia lukuun ottamatta.[159] Tuhoisa tulipalo vaikutti oletettavasti siihen, että kuvanveistäjä vastedes niin perusteellisesti säilytti työtänsä koskevan aineiston ja piti töidensä valokuvaamista tärkeänä.

Perinteinen lähdekritiikki perustui käsitykseen lähteiden luotettavuudesta ja totuusarvosta, mutta lähdekritiikin ohella puhutaan nykyään lähteiden lukemisesta. Makrotasolla liikkuva historiantutkimus ei antanut arvoa kirjeille lähdeaineistona. Arkipäivän historian ja mikrohistorian käyttämiä "uusia" lähdetyyppejä, kuten kirjeitä, kritisoitiin aiemmin perinteisiin asiakirjalähteisiin, viranomaisarkistojen asiakirjoihin verrattuna epäluotettaviksi, kun vallitsevana tavoitteena oli ehdoton varma tieto ja ristiriidaton totuus tutkittavasta ilmiöstä.[160] Uusin historiantutkimus, kuten kirjeaineistojen metodologiaa käsittelevä teos *Kirjeet ja historiantutkimus* (2011), on korostanut kirjeiden sijoittumista yksityisen ja julkisen välimaastoon sekä yksityisen ja julkisen elämänalueen ja rajan liukuvuutta. Kirjeet ovat olleet huomattava ilmiö yksilöiden ja instituutioiden välisessä kanssakäymisessä. Henkilökohtaisella yksityiskirjeenvaihdolla on ollut monta funktiota, joten se on palvellut usein myös sellaisia tehtäviä kuin ammattia, hallintoa tai kauppaa.[161]

Kun tutkin kuvanveistäjän ammattia, yksilön ja instituution välistä kanssakäymistä ja vuorovaikutusta sekä epävirallisia ja virallisia suhteita ja yhteistyöverkostoja 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Suomen kuvanveistokentässä, kirjeet ovat tutkimuskysymysteni kannalta relevanttia aineistoa. Kirjeet tarjoavat pääsyn

156 Yrjö Suomalaisen mukaan säntillinen Emil Wikström viimeisinä elinvuosinaan ryhtyi järjestämään kirjeitä, muita papereita ja lehtileikkeitä Visavuoren ateljeessa. Suomalainen 1982, 155.

157 Ajatus jälkimaailmasta on vaikuttanut siihen, mitä kirjeissä kirjoitettiin ja mitä aineistoa säilytettiin. Elomaa 2011, 288–289.

158 Teresa Nielsenin sähköpostitiedonanto tekijälle 26.3.2010.

159 Ilvas 2002, 38–39.

160 Kalela 2000, 90–93; Ollila 2000, 15–16; Suvikumpu 2009, 29, 37.

161 Lahtinen, Leskelä-Kärki, Vainio-Korhonen & Vehkalahti 2011, 10–12, 17.

kuvanveistotyön arkisiin käytänteisiin. Kirjeet eivät olleet 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkukymmenien Suomessa yksiselitteisesti luonteeltaan yksityistä kirjeenvaihtoa. Tutkimuksessa käyttämäni kirjeet eivät ole kategorisoitavissa pelkästään yksityisen piiriin, henkilökohtaiseksi yksityiskirjeenvaihdoksi, vaan kirjeet edustavat eri lajityyppejä.[162] Huomattava osa tämän tutkimuksen kirjeistä edustaa työelämän piiriin kuuluvia ammattikirjeitä, joita kirjoitetaan ja luetaan pääasiassa ammatillisessa kontekstissa. Kirjeen lähettäjä ja vastaanottaja hoitavat kirjeitse asioita, jotka liittyvät työtehtäviin esimerkiksi muistomerkkitilaukseen, suositteluun, kilpailuun, koulutukseen, kuvanveistäjästä julkaistavaan kirjoitukseen tai näyttelyyn.

Ammattiasioita koskevissa keskinäisissä kirjeissään kuvanveistäjät näkivät itsensä ja vastaanottajan ammatin edustajina, ja ammattiasioita koskevissa kirjeissä henkilökohtainen ja ammatillinen kietoutuivat yhteen.[163] Varsinkin paljon tilauksia toteuttavalla kuvanveistäjällä Emil Wikströmillä oli runsaasti ammattiasioita käsitteleviä kirjeitä, joissa korostui pelkkä ammatillinen puoli ja joista puuttui henkilökohtainen ja yksityinen elämän piiri. Tutkimusaiheeni kannalta Emil Wikströmiin liittyvä materiaali on näin ollen erittäin hedelmällinen, pääosin Wikströmin kirjeenvaihdosta ja aineistosta tulee läpi ammatillisuus, kiinnostus ja sitoutuminen kuvanveistäjän työhön ja kuvanveistäjän työn kehittämiseen institutionaalisissa puitteissa kotimaassa. Wikström käsitteli paljon työtään niin yksityisessä henkilökohtaisessa kirjeenvaihdossaan kuin virallisemmassa kirjeenvaihdossakin, hän pysyi kirjoittajana melko tiukasti asiassa. Wikströmin työtä käsittelevät kirjeet ovat nähtävissä reflektiivisenä ammattikäytäntönä, jossa ihminen tutkii kokemuksiaan ja luo tulkintoja ja ratkaisuja.[164] Tutkimuksessa tunnetuin osa tätä taiteilijan työskentelyä ja ammattia pohtivaa kirjeenvaihtoa ovat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa säilytettävän Eliel Aspelin-Haapkylän kokoelman sisältämät kirjeet, mutta Wikström pohti työtään monien muidenkin kuin Aspelin-Haapkylän kanssa, kuten kirjeenvaihdossaan muiden saman ammatin edustajien tai lukuisien yhteistyökumppaneiden kanssa.

Wikströmin kirjeenvaihdosta olen rajannut tutkittaviksi väitöskirjan kysymyksenasettelun kannalta tärkeimmän aineiston. Ammattikirjeenvaihtoa olivat kuvanveistäjän ja saman ammatin edustajan keskinäiset kirjeet, myös nuoren

---

162 Kirjeiden lajityyppejä ovat esimerkiksi suosituskirjeet, perhekirjeet ja virkakirjeet. Kirjeiden lajityypeistä Lahtinen, Leskelä-Kärki, Vainio-Korhonen & Vehkalahti 2011, 17–18.

163 Hanna Elomaa on tutkinut kirjailijoiden välistä kirjeenvaihtoa ammatillisesta näkökulmasta. Hän on todennut, että kirjailijoiden kirjeenvaihdossa ammatilliset päämäärät ja henkilökohtainen tunteiden ja ajatusten ilmaisu kietoutuivat toisiinsa. Elomaa 2011, 274–275.

164 Reflektiivisestä ammattikäytännöstä esim. Julkunen 1994, 210.

oppilaan kirjeet vanhemmalle mentorille. Ammattikirjeenvaihtoa edustavat myös kirjeet kuvanveistäjän työn kannalta oleellisten tukijoiden ja yhteistyöverkostojen kanssa: tilaajat, apulaiset, arkkitehdit, taidevalimot, muistomerkkitoimikunnat ja julkisuuteen kirjoittaneet toimittajat. Emil Wikströmin arkkitehtien kanssa käymästä kirjeenvaihdosta laajimpia aineistoja ovat Gustaf Nyströmin ja A. W. Stenforsin (1866–1952) kirjeenvaihto. Julkisuuden, lehdistön, kirjoittajien ja toimittajien kanssa käytyä ammattikirjeenvaihtoa edustavat esimerkiksi "päivälehteläisten" piiriin kuuluneiden toimittajien kirjeet tai muiden Wikström-tukijoiden ja kirjoittajien Eliel Aspelin-Haapkylän, Hugo Samzeliuksen (1867–1918) ja kirjailija, toimittaja Helmi Krohnin[165] (1871–1967) kirjeet. Ammattikirjeenvaihdon avulla ylläpidettiin myös ystävyyssuhteita. Suomalaisveistäjillä oli ystävyys- ja ammattisuhteiden verkosto, joka ulottui ulkomaille ja jota ylläpidettiin kirjeitse.

Ammattiasioissa pysyvää ammattikirjeenvaihtoa säätelivät yleensä kirjeenkirjoittamisen tiukat muotoseikat, konventionaaliset ilmaisut ja puhuttelutavat, kun kuvanveistäjä kirjoitti esimerkiksi muistomerkkitoimikunnalle. Ammatillista kirjeenvaihtoa tutkittaessa on otettava huomioon, että kuvanveistäjä kirjoitti työstään vastaanottajan mukaan ja kirjeen sisältöön ja muotoon vaikutti kirjeenkirjoittajan suhde vastaanottajaan. Esimerkiksi Emil Wikströmin Snellmanin patsastoimikunnan puheenjohtajalle lähettämän kirjeen otsikko ja puhuttelumuoto oli virallinen: "Vapaaherra professori E. G. Palmén"[166]. Kun Wikström tutustui hankkeeen kuluessa lähemmin patsastoimikunnan puheenjohtajaan tai muihin jäseniin, kirjeiden kunnioittava esitystyyli muuttui joskus hankkeen edetessä epämuodollisemmaksi. Kirjeenkirjoittaja sensuroi toisinaan tiukan ammatillisissa ja virallisissa yhteyksissä tietoja omasta kuvanveistotyöstään ja vaikeni työn ongelmista. Jollekulle "veljeksi" tai "ystäväksi" kutsumalleen vastaanottajalle kirjeenkirjoittaja selosti työnsä arkea vapaamuotoisemmin.[167]

Yksittäinen kirje on aina osa laajempaa kirjeiden kokonaisuutta, kirjeenvaihtoa, joten Wikströmille saapuneiden kirjeiden lisäksi on ollut tutkittava myös hajalleen eri arkistoihin sijoitettuja Emil Wikströmin kirjeitä. Emil Wikströmin kirjeenvaihtoa on säilynyt useissa arkistokokonaisuuksissa, hänen lähettämiään kirjeitä on

165 Käytän tutkimuksen leipätekstissä pääasiassa nimeä Helmi Krohn (Setälä vuosina 1891–1913 avioliitossa kielitieteilijä, professori Eemil Nestor Setälän kanssa).

166 Emil Wikström käytti otsikkoa useimmissa E. G. Palménille osoittamissaan kirjeissä ja hän allekirjoitti kirjeensä "Suurimmalla Kunnioituksella Emil Wikström". Esim. Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille Visavuoresta 30.5.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

167 Emil Wikströmin kirjeiden puhuttelumuoto oli useimmiten tuttavallinen, esimerkiksi "Hyvä veli", "Kunnon veli" tai "Rakas veli", kun hän ja vastaanottaja tunsivat toisensa hieman paremmin. Esim. Emil Wikströmin kirje J. H. Erkolle Visavuoresta 18.1.1906. Päivälehden arkisto.

useita satoja.[168] Tätä tutkimusta varten olen käynyt läpi Emil Wikströmin kirjeitä taiteilijatovereille, tukijoille sekä Säätytalon otsikkoryhmän, Agricolan, Snellmanin ja Topeliuksen patsashankkeiden vetäjille, aktiivihenkilöille ja toimikunnille. Syynä taiteilijan runsaaseen kirjemateriaaliin oli se, että Wikströmin mukaan kuvanveistotyöhön sisältyi lähes yhtä paljon kirjoittamista kuin itse työskentelyä ateljeessa.[169] Wikströmin näkemys kirjoittamisen painoarvosta kuvanveistotyössä on vastoin vallitsevaa yleistä käsitystä siitä, että suomalaiset kuvanveistäjät eivät ole kirjoittaneet, saati julkaisseet työtään koskevia tekstejään. Menestyksekäs työskentely sekä omien töiden ja että kuvanveistäjien yhteisten asioiden puolesta edellyttivät Wikströmiltä jatkuvaa kirjeenvaihtoa ja kielitaitoa. Wikström oli kielitaitoinen, puolisenkymmentä eurooppalaista kieltä taitava kirjoittaja,[170] jonka kirjeet osoittavat harvinaista kielen vivahteiden tajua. Tutkimuseettisen periaatteen mukaisesti en ole muuttanut tai korjannut suoraan lainattua tekstiä ja sen mahdollisia kirjoitusvirheitä.

Tässä tutkimuksessa kirjeet ovat osa muuta tutkimusmateriaalia. Myös muut aineistot, viralliset julkiset asiakirjat, sopimukset ja patsastoimikuntien ja kaupunginvaltuustojen pöytäkirjat ovat tärkeää aineistoa, jonka kautta kysymyksiä tutkin. Aiemmassa tutkimuksessa melko vähän käytettyä, mutta sisällöllisesti ja määrällisesti runsasta aineistoa ovat Emil Wikströmin monumenttitoimikunnille lähettämät kirjeet ja muistomerkkitoimikuntien muut asiakirjat, pöytäkirjat, sopimukset, laskut, joita on säilytetty toimikuntien arkistojen yhteydessä ja ovat ehkä siksi jääneet herkästi piiloon ja laajemmin hyödyntämättä tutkimuksissa. Merkkimiesten patsaisiin liittyvät asiakirjat ovat melko hyvin talletettuja. Muistomerkkien osalta aineistorajaus perustuu Wikströmin julkisen kuvanveiston tekijän maineelle keskeisten muistomerkkien aineistoihin tutkimusajanjaksona.[171]

Käytän tässä tutkimuksessa paljon muistomerkkitoimikuntien asiakirjoja, kuten Eduskunnan arkiston Säätytalon otsikkoryhmän arkistoa, Pohjanmaan museon Vaasan maakunta-arkistoon deponoimaa Zacharias Topeliuksen muis-

---

168 Emil Wikströmin tutkineen Juha Ilvaksen mukaan tiedossa on noin kuusisataa Wikströmin lähettämää kirjettä. *Emil Wikström. Herkkyyttä ja voimaa*, 131.

169 Wikström kertoo kirjeiden kirjoittamisesta osana työtä: "- - låta bli att småle åt metoden att skriva; skriva nästan lika mycket som man arbetar." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 17.3.1914. ÅA. Työelämän kirjeenvaihto, varsinkin yhteyksien ylläpitäminen ulkomaille, oli toisinaan pitkällistä ja hidasta. Wikström kirjoitti Topeliuspatsaan kuljetuksesta Suomeen patsastoimikunnan puheenjohtajalle: "Olen vihdoinkin pitkällisen ja hitaan kirjeenvaihdon jälkeen saanut asiat sille kannalle että Topelius ryhmän pitäisi lähteä Kööpenhaminasta näinä päivinä - -. En ole viime kirjeeseeni saanut mitään vastausta, josta ymmärsin että siellä on kaikki hyvin." Emil Wikströmin kirjekortti A. W. Stenforsille Visavuoresta 10.10.1914. VMA.

170 70-vuotismerkkipäiväkirjoituksessa kerrottiin, että "hän itseopiskelleena hallitsee puolisenkymmentä eurooppalaista sivistyskieltä". Emil Wikström 70-vuotias. AL 13.4.1934.

171 Ks. työluettelo Liite 1.

tomerkkilautakunnan arkistoa, Kansallisarkiston Kaarlo Castrénin kokoelman J. V. Snellmanin muistomerkkitoimikunnan arkistoa ja Kansallisarkiston Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Mikael Agricolan patsaan arkistoa. Kaupunkien patsashankkeiden osalta olen käyttänyt kaupunginvaltuustojen pöytäkirjoja ja liitteitä, J. K. Kurténin patsaan osalta Vaasan kaupungin keskusarkistoa ja G. F. Ahlgrenin patsaan osalta Tampereen kaupunginarkistoa. Muita patsasaloitteita ja Wikströmin toteutumattomia töitä olen tutkinut rajoitetusti esimerkiksi valtiopäiväasiakirjoista, Turun kaupunginvaltuuston ja Viipurin kaupunginvaltuuston pöytäkirjoista sekä Kansallisarkiston Suomalais-ugrilaisen seuran M. A. Castrénin patsaan toimikunnan arkistosta. Elias Lönnrotin patsashankkeen osalta on tässä tutkimuksessa käytetty julkaisua *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset*, jossa on julkaistu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran asettaman Elias Lönnrotin patsastoimikunnan pöytäkirjat ja patsashankkeen muita asiakirjoja. Muistomerkkihankkeisiin liittyviä yksittäisiä asiakirjoja, sopimuksia ja kirjeitä on varsinkin Visavuoren museosäätiön arkistossa, Kansalliskirjaston Emil Wikströmin kokoelmassa ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkiston kokoelmissa esimerkiksi Eliel Aspelin-Haapkylän kokoelmassa.[172] Toimikuntien arkistojen tutkiminen antaa kuvanveistolle paljon muutakin viitekehystä ja informaatiota kuin pelkästään yhteen monumenttihankkeeseen liittyvää tietoa. Esimerkiksi muistomerkkitoimikunnille saapuneet työtarjoukset ja toimikuntien pöytäkirjoihin kirjattu keskustelu voivat antaa läpileikkauksen koko kuvanveistoalan senhetkisestä tilanteesta, päivänpolttavista kysymyksistä ja alan sisäisestä kilpailusta.

Muistomerkkien tutkija tutkii harvoin aivan tuntematonta maaperää, sillä muistomerkkien vaiheista on useimmiten kirjoitettu selostus esimerkiksi patsaan paljastusajankohtana ja juhlavuosina. Muistomerkin paljastusajankohtaan liittyvässä selostuksessa muistomerkin historian kuvaus on kuitenkin typistetty usein toisiaan seuraaviksi vaiheiksi ja tapahtumiksi. Selostukset liittyivät muihin muistoseremonioihin ja patsaan paljastusjuhlallisuuksiin. Varsin usein tällainen patsaan syntyajankohtaa ja vaiheita taustoittava selostus, lehtiartikkeli tai muu julkaisu on ollut monumenttitutkijoiden lähteenä. Monumenttitoimikunnan tai

172 Aiemmassa monumenttitutkimuksessa tai Wikström-tutkimuksessa näistä muistomerkkiarkistoista on käytetty vain kahta. Marianna Aav on käyttänyt Säätytalon otsikkoryhmän arkistoa pro gradu –tutkielmassaan, ja pro gradu -tutkielmassani olen käyttänyt J. V. Snellmanin muistomerkkitoimikunnan arkistoa. Aav 1978. THO. HY; Tossavainen 2003. THO. HY. Tämä materiaali mahdollistaa uuden näkökulman monumenttituotantoon, jota on yleensä pidetty tutkituimpana alueena Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkukymmenien kuvanveistossa ja Emil Wikströmin tuotannossa. G. A. Petreliuksen muistomerkkihankkeen osalta olen tukeutunut Eila Kupiaksen pro gradu –tutkielmaan. Kupias 1994. ÅA. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa säilytetään Elias Lönnrotin patsashankkeen alkuperäisiä asiakirjoja (SKS.KIA, kansiot 31 ja 32), jotka on julkaistu *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemuksissa*.

sen jäsenen selostuksella hankkeesta on toisinaan omat ihanteelliset painotuksensa, joita tulee tutkimuksessa analysoida kriittisesti.[173]

Oleellisena tutkimusaineistona käytän monien taidealan ja taiteilijoiden järjestöjen, kuten Suomen Kuvanveistäjäliiton, Suomen Taiteilijaseuran ja Suomen Taideyhdistyksen, vuosikertomuksia, asiakirjoja, kirjeitä, julkaisuja ja näyttelyluetteloita. Suomen Kuvanveistäjäliiton alkuvuosien materiaali on vain fragmentaarisesti säilynyttä Kansallisarkistossa, sillä Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat alkavat perustavan kokouksen pöytäkirjaa lukuun ottamatta vasta vuodesta 1913. Taideyhdistykset ovat olleet oleellisia verkostoitumisessa taiteilijoiden, tukijoiden ja muiden alojen kanssa. Antellin valtuuskunta oli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa valtion keskeinen taidetta tukeva instituutio.

Suomalaisen kuvanveistäjäkoulutuksen vaiheita on tutkittu hyvin vähän. Suomalaisen kuvataiteen koulutuksen historian on katsottu olevan kirjoittamaton osa taidehistoriaa.[174] Iso-Britannian ja Irlannin kuvanveiston tutkimusprojektin *Mapping Sculpture 1851–1951* keskeinen lähderyhmä ja tutkimuskohde ovat taidekoulut,[175] mutta Suomen taidehistoriassa eräs hankalasti tutkittava kohde on ollut juuri taidekoulutus lähdeongelmien takia. Suomen Taideyhdistyksen materiaali ja Kansallisarkistoon sijoitettu Kuvataideakatemian arkisto sisältävät niukasti tietoja kuvanveistäjäkoulutuksesta, kun kurssidetaljit voisivat tarjota tietoja tekniikoista. Koulutusta koskevan materiaalin vähäisyys voidaan tulkita myös niin, että kuvanveiston asema taidekouluissa oli pitkään heikko ja tunnustamaton. *Mapping Sculpture* -projektin mukaan taidekoulut ovat kuitenkin olleet oleellinen osa paikallista taiteen infrastruktuuria, sillä ne toivat ammatillisesti koulutettuja kuvanveistäjiä alueelle ja olivat tärkeitä verkostoitumisen paikkoja.[176]

Taidekoulutuksen hahmottamiseksi on ollut tarpeellista tutkia opettajina toimineiden Viktor Malmbergin (1867–1936) ja Victor Westerholmin (1860–1919) kirjeenvaihtoa. Myös Hilda Flodinin yhdeksän kirjettä oppi-isälleen Auguste Rodinille vuosilta 1904–1912 tarjoavat suomalaisen mestarin Wikströmin yksityiselle opetukselle ja mentoroinnille vertailuaineiston naiskuvanveistäjän opiskelusta

---

173 Esim. Snellmanin patsaan toimikunnan selostus Castrén 1923. Lönnrotin patsaan juhlajulkaisu *Eliaksen muisto 10.X.1902*. Topeliuksen patsaan toimikunnan jäsenen Augusta Krookin selostus A.[ugusta] Kr.[rook]. Topelius-monumentet. Vbl 23.5.1915. Topeliuksen patsaan paljastamisen 20-vuotisjuhlan kunniaksi Augusta Krookin kirjoitus julkaistiin lehdessä uudelleen: Augusta Krook, Topeliusmonumentet i Vasa. Vbl 24.5.1935.

174 Esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskoulun varhaisista vaiheista 1800-luvulla ei ole olemassa omaa tutkimusta. Hirvi-Ijäs 2008, 13; Pettersson 2008, 33. Taidegraafikoiden koulutuksesta 1930-luvulla Anttonen 2006, 147–152. Turun piirustuskoulusta Willner-Rönnholm 1996.

175 Mapping the Practice and Profession of Sculpture verkkotietokanta.

176 Sources, Mapping the Practice and Profession of Sculpture verkkotietokanta.

mestarina pidetyn Rodinin ohjauksessa. Rodinin piirissä olleista suomalaisveistäjistä Flodinilta on Rodinin arkistossa säilynyt laajin kirjeenvaihto.[177] Rodinin museon arkistot avautuivat tutkijoiden käyttöön vasta 1970-luvulla, eikä Flodinin Rodinille lähettämiä kirjeitä ole käytetty lähteinä aiemmin tutkimuksessa.[178] Véronique Mattiussin mielestä tutkijat sivuuttavat usein Musée Rodinin arkiston.[179]

Olen käynyt läpi tutkimusta varten aiheen kannalta relevanttia aikalaislehdistöä ja – kirjallisuutta. Tärkeän aineiston muodostavat Emil Wikströmin harvat itse kirjoittamat sekä Wikströmiä käsittelevät lehtiartikkelit. Emil Wikströmiä koskevaa lehtikirjoittelua ei ole aiemmin käyty kovin systemaattisesti läpi, ja olen tässä tutkimuksessa valikoinut lehdistöaineiston kysymyksenasettelun pohjalta. Pro gradu -tutkielmani osoitti, että *Uudella Suomettarella* oli ratkaiseva merkitys Snellmanin patsaalle ja projektin loppuun saattamiselle. Lehdistön eräs pääpaino on valtakunnallinen lehdistö, varsinkin suomenmielinen lehtiverkko, jota vertaan muihin lehtiin. Sanomalehdistön tutkimiselle antaa pohjaa Riitta Konttisen tutkimus Päivälehden Nuoren Suomen taiteilijoista.[180] Poliittisesti ja aatteellisesti sitoutunut lehdistömateriaali tuo esiin hienoisesti erilaisia suhtautumistapoja kuvanveistoon.

Toinen pääsanomalehtiaineisto ovat paikallista näkökulmaa, provinssin ja pääkaupungin suhdetta ja paikallisia hankkeita valaisevat paikalliset ja maakunnalliset sanomalehdet. Lehdistöä valikoitaessa paikallisuuden ja suomenmielisyyden

177 Wikströmin Rodinia kohtaan osoittamasta kiinnostuksesta huolimatta kirjallista dokumenttiaineistoa ei ole säilynyt Wikströmin ja Rodinin välisestä yhteydenpidosta, myöskään Rodinin suomalaisena naisoppilaana tunnetun kuvanveistäjä Sigrid af Forsellesin kirjeitä ei ole säilynyt Rodinin arkistossa. Ville Vallgren tutustui Auguste Rodiniin 1889 H. F. Antellin luona Pariisissa, mutta kirjeenvaihto Rodinin kanssa oli arkiston perusteella niukkaa. Musée Auguste Rodin; Ahtola-Moorhouse 2003, 58, 60. Rodinin kirjekokoelmassa on kirjeitä seitsemältätuhannelta henkilöltä. Mattiussi 2006, 290.

178 Butler 1993, xi. 1970-luvulta lähtien museon arkistoaineisto järjestettiin tutkimuskäyttöön ja arkistot avattiin tutkijoille. Rodinin lähettämiä kirjeitä on julkaistu kokoelmana, mutta Rodinin Flodinille lähettämiä kirjeitä ei ole editoinnissa mukana: *Correspondance de Rodin II 1900–1907.* Editions du musée Rodin. Musée Rodin 1986. Museo ei ole tietoinen, minne Rodinin Flodinille lähettämät kirjeet ovat päätyneet. Véronique Mattiussin sähköpostitiedonanto tekijälle 31.12.2010. Marketta Tuomainen keskittyi pro gradu –tutkielmassaan Hilda Flodinin teosten etsimiseen ja ajoittamiseen ja käytti lähteinään muutamia Flodinin eri henkilöille lähettämiä kirjeitä. Tuomainen 2004, 4. TAIKU. JY.

179 Rodinin arkiston sivuuttamisesta: Mattiussi 2006, 290. *Rodin the Zola of Sculpture* (2004) merkitsi Rodin-tutkimuksessa primäärilähteiden käyttöä, uskoa arkistotutkimuksen merkitykseen, sillä Rodin-kirjallisuudessa on ollut fiktiivisiä esitystapoja: "This book is a major step in the process of revitalizing the subject by offering both historical material that has never been considered in the Rodin literature and by reviewing a range of methodological and theoretical frameworks." Mitchell 2004, 15.

180 Konttinen 2001.

lisäksi huomio on ollut Emil Wikströmin elämäkertatyyppisissä kirjoituksissa sekä ateljeeta ja taiteilijakotia käsittelevissä kirjoituksissa.

## Tutkimuksen kulku

Tutkimuksen perusjäsennys on temaattinen, mutta osin jäsentely seuraa myös kronologiaa.[181] Tutkimus rakentuu kolmesta osasta ja temaattisesta kokonaisuudesta, joita valottaa Emil Wikström. Tutkimus etenee tuotannosta vastaanottoon: taidekoulutuksesta ja tietotaidosta muistomerkkeihin ja julkisuuteen. Väitöskirjaan liitetyt kuvat ovat tekstiä tukevaa ja havainnollistavaa aineistoa.

Ensimmäinen pääluku keskittyy koulutus- ja tuotanto-organisaatioiden muodostamaan kuvanveistoinstituutioon ja ammattitaitoon kuvanveiston sisartaiteiden kontekstissa. Ammatillisen identiteetin on katsottu muodostuvan koulutuksessa ja työtehtävissä. Toisessa pääluvussa analysoidaan muistomerkkejä, niiden kilpailuja ja tuotanto- ja yhteistyöverkostoja kaupunkikontekstissa. Kolmas luku tutkii kansallista kuvanveistoveistojulkisuutta suhteessa tuotannon keskukseen ateljeehen, joka on keskeinen lähtökohta tutkimuksen ensimmäisissä luvuissa. Päätösluku kokoaa tulokset ja pohtii kuvanveiston professionalismia sekä instituutioiden ja verkostojen merkitystä veistotaiteen kaanonille, jälkikuvalle sekä mestariasemalle.

Tutkimus sijoittaa Emil Wikströmin taidemaailman rakenteisiin ja kilpailun kenttään ja tarkastelee kriittisiä hetkiä Wikströmin uralla Säätytalon päätykolmiokilpailun tuomasta nosteesta 1910–1920-luvuille suurmiespatsassarjan päättäneen Snellmanin patsaan kritiikkiin. Mihin Emil Wikströmin asema "kansallisveistäjänä" perustui? Mitä etuja Wikströmille kasautui? Miten Emil Wikström toimi kuvanveiston institutionalisoitumisen puolesta 1920-luvulle saakka?

# I. KUVANVEISTON KOULUTUS, TEKNINEN TIETOTAITO JA SÄÄNTELY

## 2. Ammattitaidon siirtyminen koulutuksena, kauppatavarana ja maahantuontina

181 Emil Wikströmin pienoiselämäkerta ja työluettelo Liite 1. Kronologia vuosina 1890–1920 Liite 2.

Suomessa kuvanveiston olosuhteissa oli 1800-luvulla samankaltaisia ongelmia kuin muissa Euroopan maissa ja Yhdysvalloissa. 1890-luvun lopulla Eliel Aspelin-Haapkylä totesi, että kuvanveistäjiä oli ollut aina vähemmän kuin taidemaalareita, koska kouluttautuminen oli työlästä, toimeentulo niukkaa ja työt oli hankalaa saada myydyiksi. Teokset tulivat kalliiksi materiaalien, pronssin ja marmorin takia.[182] Taidekritiikki korosti toistuvasti kuvanveiston maalaustaiteeseen verrattuna huonoja edellytyksiä Suomessa: ongelmia pidettiin materiaalilähtöisinä.[183]

Kuvanveistäjän työ edellytti alkupääomaa moneen käyttötarkoitukseen. Kuvanveistäjän työn käytännölliset vaikeudet liittyivät 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella ateljeehen, jonka hankinta oli vaikeaa ja vuokraaminen kallista. Työtilan ohella toinen työmahdollisuuksia rajoittava tekijä oli kallis materiaali. Käytännön työmahdollisuudet liittyivät sukupuoleen: kuvanveisto on perinteisesti käsitetty tekniseksi ja fyysistä voimaa vaativaksi miehiseksi alueeksi. Kunnollisen riittävän suuren työtilan tarpeellisuus korostui jo aikalaisten kirjoittaessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kuvanveistäjänaisista, joita uranuurtajina kuvanveistotyön vaatimukset koskettivat likeisesti. Kuvanveistäjän työn tekivät fyysisesti raskaaksi suurten painavien kuvien muovaileminen ja siirtäminen. Suurten töiden tekemiseen tarvittiin paljon tilaa ja etäisyyttä, jotta kuvanveistäjä sai työstä oikean käsityksen.[184] Ammatissaan itsenäisesti toimiva, varsinkin suuria töitä, kuten muistomerkkejä, toteuttava kuvanveistäjä tarvitsi lisäksi usein apulaisia.

Ranskassa kuvanveiston olosuhteet olivat 1800-luvulla paremmat moniin muihin maihin verrattuna. Kuvanveistäjien koulutus oli Ranskassa kehittynyt maanlaajuiseksi moniportaiseksi järjestelmäksi, johon kuului taidekouluja ja akatemioita, menestyneiden taiteilijoiden ateljeita ja Ranskan taideakatemian koulu (École des Beaux Arts). Julkista kuvanveistoa arvostettiin ja tuettiin, ja yleinen kiinnostus taidemuotoa kohtaan ylläpiti kuvanveiston yksityisiä markkinoita. Teknisesti Ranska oli edelläkävijä taidevalimoiden ansiosta. Lisäksi järjestettiin useita laajoja näyttelyitä ajan taiteesta sekä museoissa nähtävillä oli taidekokoelmia.[185] Suomalaisveistäjä vetosi kuvanveistäjän aseman parantamiseksi esimerkkiin Auguste Rodinista, joka sai "valtion puolesta haltuunsa talon" ja joka asui entisessä Hôtel Bironin rakennuksessa vuosina 1908–1917. Ranskan valtio osti vuonna 1911 talon omaisuuden, ja Rodinin kuoltua rakennus veistoksineen

182 A-[speli]n 1896, 82.

183 Esim. O. A. J. [Otto Aleksanteri Joutsen], Suomen Taiteilijain näyttely IV. US 11.11.1903.

184 Maikki Friberg kirjoitti Sigrid af Forsellesia käsittelevän artikkelin yhteydessä kuvanveistäjän työn vaatimuksista. F.[riberg] 1912, 298–300.

185 Carpenter 2003, 17; Wennberg 1978, 194.

muutettiin taiteilijan töitä esitteleväksi museoksi.[186]

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa kuvanveiston institutionaalisessa viitekehyksessä tapahtui Suomessa huomattavia muutoksia, jotka koskivat juuri kuvanveistotyön materiaalisia edellytyksiä, koulutusta ja ateljeen tuotantoprosessia. Käsittelen tässä osassa sitä, miten kuvanveiston koulutus ja tuotanto organisoitiin kotimaassa. Vuonna 1917 todettiin, kuinka "varsinkin viimeisten kymmenen vuoden aikana on ollut huomattavissa erikoista vilkastumista kuvanveistäjiemme keskuudessa".[187] 1800-luvun lopulla taidejärjestöjen, -yhdistysten ja -laitosten määrä kasvoi, alakohtainen erikoistuminen ja eriytyneet ryhmät tulivat taide-elämään.[188] Omaksi taiteenalakseen erottautuvaa kuvanveistoa määriteltiin suhteessa sisartaiteisiin, maalaustaiteeseen, arkkitehtuuriin, taideteollisuuteen ja käsityöhön. Profession kannalta rajanveto ja kulttuurien kohtaaminen aiheuttavat jännitteitä. Taidehistoriantutkimus on käsitellyt melko vähän kuvanveiston, käsityön ja taideteollisuuden yhteyksiä, jotka näkyivät esimerkiksi kuvanveistäjien koulutuspoluissa. Emil Wikström on esimerkki 1880-luvulla työnsä aloittaneesta kuvanveistäjästä, jonka työn pohjana oli nuoruuden puuveistoharrastus.

Tutkimuksen tapa lähestyä professiota edistyksenä, kasvu- ja kehityskertomuksena, juontaa joukkovoimaansa tähdentävistä ammatillisesti järjestäytyneistä taiteilijoista. Kasvu- ja kehitystarina legitimoi kuvanveistäjien ammatillistumista. Vuonna 1910 perustetun Suomen Kuvanveistäjäliiton ja kuvanveistäjien toiminnan kolmea ensimmäistä vuosikymmentä leimasi "virallinen" tarina nuoren kuvanveiston kasvusta ja kukoistuksen vaikutuksista niukkoihin olosuhteisiin. Ville Vallgren loi historiallisia katsauksia Suomen kuvanveisto-olojen kehitykseen ja nykytilanteeseen: taiteilijat kirjoittivat omaa ammatillista historiaansa.

Kuvanveistäjäliiton 20-vuotisjuhlakokouksen puheessaan alansa vanhin, nestori Ville Vallgren piti kuvanveiston virstanpylväänä taide- ja teollisuusnäyttelyä vuonna 1876.[189]

Vallgren määritteli kuvanveiston läpimurron ja vähittäisen nousun alkaneen 1870-luvulla samaan aikaan teollistumisen ja elinkeinoelämän kehittymisen kanssa. Vuonna 1876 Suomen ensimmäisessä taide- ja teollisuusnäyttelyssä taidetta edustaneet maalaustaide, kuvanveisto ja arkkitehtuuri esiteltiin omina ryhminään,

---

186 Wäinö Aaltonen vetosi Rodinin ateljeehen ja Auguste Rodinin museoon. Ks. Sisäinen uudistus taiteessamme tapahtuu kyllä, jos vain saadaan ulkonaiset vaikeudet vähenemään. US 16.3.1926. Hôtel Bironin rakennuksesta Le Normand-Romain 2011, 59–60.

187 Tarvas 1917, 173.

188 Sokka 2005, 122.

189 Ville Vallgren, Skulpturen i Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916; Ville Vallgrenin esitelmä Suomen Kuvanveistäjäliiton 20-vuotiskokoukseen 1930. s.a. Coll. 289.4. Edvard Richterin arkisto. KK. Juhlakokous pidettiin Kuvanveistäjäliiton perustamispäivänä 10.10.1930.

osastoinaan ja luokkinaan, kuvanveistoa oli 44 työtä kuudelta tekijältä: Robert Stigelliltä, Johannes Takaselta, Walter Runebergilta, Carl Lenngreniltä, Carl Eneas Sjöstrandilta (1828–1906) ja J. E. Stenbergiltä.[190] Erityisesti kuvanveiston pieni edustus nähtiin koko maan näyttelyssä merkittävänä, sillä taiteen katsottiin saaneen jalansijan ja tunnustuksen kansakunnassa.[191] Maalauksia oli mukana sadoittain, mutta esimerkiksi sanomalehti *Hämäläisen* kirjoittaja halusi antaa maalaustaidetta enemmän huomiota uutena taiteenalana pidetylle kuvanveistolle.[192] Pelkästään muistomerkkituotannolla ei ollut merkitystä kuvanveiston asemalle, vaan näyttelyt suuntasivat varhain kiinnostusta kuvanveistoon.

Kasvu- ja kehitystarinaan sisältyi oleellisesti ammattimaisten kuvanveistäjien lukumäärän lisääntyminen. Ammatillisesti aktiiviset kuvanveistäjät esittivät lukuja kuvanveistäjien määrästä. Kuvanveistäjä Felix Nylundin (1878–1940) mukaan 1910-luvulle tultaessa Suomessa oli kaksikymmentä kuvanveistäjää.[193] Vuonna 1917 Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksen mukaan Suomessa oli jo 43 kuvanveistäjää, 123 arkkitehtia ja 140–150 taidemaalaria.[194] Ville Vallgren arvioi kuvanveistäjiä olevan vuonna 1930 noin viisikymmentä.[195] Vallgrenin mukaan lukumäärä merkitsi kasvua 1800-luvun lopusta, jolloin kuvanveistäjiä oli vain kuusi: Johannes Takanen, Walter Runeberg, C. E. Sjöstrand, Robert Stigell, J. E. Stenberg (1838–1896) ja Alina Forsman (1845–1899).[196] 1900-luvun alussa kuvanveistäjien kasvava määrä oli paitsi ammatillinen ylpeyden aihe myös huolen aihe, sillä kasvava määrä nuoria kuvanveistäjiä oli jakamassa taloudellista niukkuutta.[197] Vuonna 1905 taidemaalari Albert Edelfelt arvioi Suomen Taideyhdistyksen puheenjohtajana, että missään muussa maassa ei ollut suhteellisesti niin montaa

190 Allmänna finska utställningen. ÅU 5.7.1876. Luettelo kuvanveistäjistä: Kirje Helsingistä. Karjalatar 21.7.1876.

191 Helsingfors den 7 juli. HD 7.7.1876.

192 "Maalaustaide on meillä verrattain wanha; sen sijaan on kuwanweistotaide jotenkin uusi, mutta vaatii suurta huomiota - -." Carl Eneas Sjöstrandin ja Johannes Takasen Kalevala-aiheiset veistokset, kuten Kullervot ja Aino, herättivät huomiota, kirjoittajan mielestä mestariksi nimitetyn Walter Runebergin teoksista oli paljon puhuttu ja kirjoitettu muutoinkin. Kahdenkymmenen vuoden aikana järjestettyihin taidenäyttelyihin verrattuna näyttelyä pidettiin ansiokkaana näyttelyolosuhteiden takia. Suomen yleinen näyttelö. Hämäläinen 31.8.1876.

193 Ärö skulptörerna förbisedda? Hbl 20.3.1911.

194 Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1917, 40; Ville Vallgren, Skulpturen i Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916.

195 Ville Vallgrenin päiväämätön juhlapuhe Suomen Kuvanveistäjäliiton 20-vuotiskokoukseen 1930. Coll. 289.4. Edvard Richterin arkisto. KK.

196 Ville Vallgren, Skulpturen i Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916.

197 J. J. Tikkanen: "- - on erityisesti huomattava se kasvava nuorten kuvanveistäjäin joukko, joka viimeisinä aikoina on meillä alkanut esiintyä ja jonka, helposti ymmärrettävistä syistä, näyttää olevan erittäin vaikea tulla toimeen ja saada ostajia". Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904, 1905, 41–42.

kuvanveistäjää kuin Suomessa.[198]

Kuvataiteilijoiden määrä kasvoi yleisesti nopeasti Suomessa vuosina 1900–1917,[199] ja yhä useampi tähtäsi työskentelyyn kuvanveistäjän ammatissa. Syynä kuvanveistäjien määrän lisääntymiseen 1900-luvun alussa oli kuvanveistäjäksi kouluttautumisen mahdollisuuksien monipuolistuminen, rinnakkaiset oppiväylät taidekoulussa ja yksityisopetuksessa. Suomen Kuvanveistäjäliiton perustamiskokous pidettiin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveiston opettajan Viktor Malmbergin ateljeessa Ateneumissa lokakuun 10. päivänä 1910. Kuvanveistäjien kokoontumispaikka Malmbergin veistoateljee kuvastaa 1800- ja 1900- lukujen vaihteessa käynnistyneen koulutuksen merkitystä kuvanveistäjän ammatillistumiselle.

## Kuvanveistäjän opissa: taidekoulujen kuvanveistoa ja sisartaiteita

### *Kotimaa ja ulkomaat: kuvanveistäjän opetus 1800-luvun lopussa*

Ruotsalainen kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand liitettiin 1800-luvulla Suomeen muulta tulleisiin taiteilijoihin, jotka toivat maahan taiteiden osaamista.[200] 70-vuotispäivänään 1898 Sjöstrandia juhlittiin Suomen kuvanveiston isänä, joksi hänen tukijansa professori, kirjallisuuden- ja historiantutkija, taidemesenaatti Fredrik Cygnaeus (1807–1881) oli jo Sjöstrandia kutsunut.[201] C. E. Sjöstrand ohjasi opiskelijoita Helsingissä kahdessa koulussa, Polyteknillisessä opistossa ja Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. 1800-luvun lopussa kuvanveiston opetus ei ollut kuitenkaan suomalaisessa taidekoulutuksessa vielä kovin järjestelmällistä. Kuvanveistosta kiinnostuneiden opiskelijoiden kannalta tilanne oli vaikea – taidekouluopintojen jälkeen kuvanveistäjän oppi oli 1800-luvun lopussa haettava ulkomailta ja löydettävä itse mahdollisimman hyvää kuvanveistokoulutusta tiedustelun ja ammatillisten verkostojen avulla.

Suomen ensimmäinen kuvanveiston koulutusateljee perustettiin 1870-luvun loppupuolella Polyteknillisen opiston rakennukseen. 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa Polyteknillisen opiston kuvanveiston koulutusateljeeta käyttivät varsinkin

198 Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1905, 1906, 6-7.
199 Reitala 1974, 11.
200 "Tyskland skänkte oss Engel och Pacius; från Sverige erhöll vi Sjöstrand; eget land får vi tacka för Ekman och Bergbom." Nervander 1900, 363.
201 Esim. Carl Eneas Sjöstrand. PL 11.9.1898; Helsingistä. Carl Sjöstrand. US 11.9.1898.

opiston arkkitehtuurin opiskelijat, mutta oppilaita tuli muovailun tunneille myös opiston ulkopuolelta. Osa Polyteknillisen opiston arkkitehtuuriin suuntautuneista opiskelijoista tähtäsi myöhemmin kuvanveistäjiksi, esimerkiksi Ville Vallgren kiinnostui kuvanveistosta opiskellessaan arkkitehtuuria 1870-luvulla.[202]

Altti Kuusamon mukaan Suomeen taideakatemian idea konkretisoitui 1840-luvulla "nöyrästi piirustuskoulun nimellä". Turun Piirustuskoulu perustettiin 1846, ja Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu aloitti pari vuotta myöhemmin ja sai akatemian nimen vasta 1939 Suomen Taideakatemian säätiön perustamisen yhteydessä.[203] Auli Jämsänen on tähdentänyt, että Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta oli mahdollista puhua akatemiana. Opettajien puheessa oppilaitos rinnastettiin usein taideakatemiaan. Maassa oli kolme taidekoulua, joista Helsingin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu koettiin ylimmäksi taideopetusta antavaksi taideoppilaitokseksi ja Helsingin piirustuskouluun tultiin muiden piirustusopintojen jälkeen jatko-opintoihin. Jämsäsen mukaan vuonna 1891 perustetun Viipurin taiteenystävien koulun tehtävänä ei nähty 1900-luvun alussa taiteilijoiden kouluttamista.[204]

Carl Eneas Sjöstrand oli jaksoittain Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa kuvanveiston opettajana (1863–1882, 1888, 1890–1901). Sjöstrandin opetus oli lähinnä kuvanveiston alkeita, muovailua. Hän ohjasi antiikkiluokkaa jo vuonna 1863, mutta vasta vuoden 1888 uudistuksessa luokkien määrän noustessa neljään perustettiin veistoateljee: piirustuskoulussa oli valmistava luokka, malliluokka, maalaus- ja veistoateljee. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu menetti vähitellen luottamuksensa C. E. Sjöstrandiin. Jo 1880-luvulla Taideyhdistys oli huomannut, että Sjöstrand oli laiminlyönyt opetustehtäviään piirustuskoulussa. Sjöstrandin aikaa vei Polyteknillisen opiston muovailun opettajan tehtävä, johon hän sitoutui pitkäaikaisesti vuosina 1865–1904. Sjöstrandin opettajan toimen hoito oli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa varsinkin viimeisinä vuosina heikkoa, mikä johti oppi-isänä ja kuvanveiston tietotaidon maahantuojana kunnioitetun Sjöstrandin lopulliseen eroon Taideyhdistyksen koulusta syksyllä 1901. Vuosina 1897–1901 Sjöstrandin opettajan toimen viimeisenä viisivuotiskautena kuvanveiston opetusta ei käytännössä annettu juuri ollenkaan piirustuskoulussa, eikä Sjöstrandilla ollut koko aikaa käytössään ateljeeta Ateneumin rakennustöiden takia.[205]

---

202 Ville Vallgrenin elämäkerrallisia tietoja: Ahtola-Moorhouse 2003, 54.

203 Kuusamo 1998, 14, 20. Akatemiasta on väitetty, ettei se ole koulu tai yliopisto, vaan akatemia on instituutio, joka on omistautunut tutkimukselle tai jonkin taidelajin vaalimiselle. Ranskassa varsinainen taideakatemia perustettiin 1648.

204 Jämsänen 2006, 65–66.

205 Jouko Tolvanen on korostanut, että Cygnaeuksen kuoleman jälkeen Sjöstrand vähitellen syrjäytettiin sivuun Suomen taide-elämän keskiöstä. Tolvanen 1952, 117–118, 164. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 23.9.1901. KKA.

Emil Wikström opiskeli ensin vuosina 1881–1882 Suomen Taideyhdistyksen Turun piirustuskoulussa, sen jälkeen hän täydensi opintojaan Helsingissä vuosina 1882–1883 Taideteollisuusyhdistyksen Veistokoulussa ja Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Helsingin piirustuskoulun perustaminen loi 1800-luvun lopulla mahdollisuuden jatkaa opintoja Turun jälkeen toisen kaupungin taidekoulussa ennen ulkomaille lähtöä. Wikströmin opintojen ja taiteilijanuran varhaiset tukijat ja rahoittajat olivat hänen synnyinkaupunkinsa Turun sähkölennätinlaitoksesta, jossa työskentelevän sähkösanomapojan taidokkaat puuveistokset ja nikkaroinnit saavuttivat huomiota.

Kuvanveistäjillä oli koulutus- tai harrastustaustan pohjalta tiivis yhteys käsityöhön ja taideteollisuuteen 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Kuvanveistäjien, kuten Johannes Takasen, Emil Wikströmin, Albin Kaasisen ja Elias Ilkan (1889–1968), työ lähti nuoruudessa käyntiin puutöiden ja puuveistoksien tekemisestä. Puunveisto ja puusepän ala olivat läheisiä nuorille, nuoruusvuosina saatiin tuntumaa käsityöntekoon ja kartutettiin käsityötaitoja. Puuveistoksia pidettiin miesten käsitöinä ja niitä oli esillä 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa maatalousnäyttelyissä ja maalaisyhdistyksien näyttelyissä, joissa nuoret saivat ensimmäistä kertaa tunnustusta veistotaidoistaan. Myöhemminkin Wikström osasi tarvittaessa tehdä puiset huonekalunsa itse tai suunnitella muille puuhuonekaluja.[206] 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa kuvanveistäjäksi pyrkivän nuoren ensimmäinen koulu tai opinahjo saattoi olla jokin käsityöläiskoulu tai käsityöläisen työpaja tai yritys, esimerkiksi kiviveistämö.[207]

Emil Wikströmin osaksi oli kaavailtu sekä synnyinkaupungin että oman maan velvollisuuksien täyttäminen.[208] Turkulaisrahoittajien intressissä oli kouluttaa paikalliseen käyttöön taitava taidekäsityöläinen ja saada näin Turkuun uusi tekijä, mutta tukijoiden toiveet Wikströmin asettautumisesta synnyinkaupunkiinsa eivät toteutuneet. Kirjeiden perusteella Wikströmin suhde synnyinkaupunki Turkuun ja sen tukijoihin, joita hän kirjeissään kutsui aina "Turun herroiksi"[209], oli hieman

---

206 Emil Wikströmin puuveistoksia oli esillä Turun maatalousnäyttelyssä 1881. Albin Kaasisen puuveistokset palkittiin miesten käsitöinä Kuusjärven maalaisyhdistyksen syysnäyttelyssä 1903. Palkinnosta: Kuusjärwi. Pohjois-Karjala 15.10.1903. Elias Ilkasta Tirranen 1955, 151. Wäinö Aaltosen puuveistosta Hakkila 1942, 25–26.

207 Eemil Halonen opiskeli ensin Lappeenrannan Käsityökoulussa ja E. Mäkisen Nikkarityökoulussa Sortavalassa. Juho F. Talvia opiskeli Tampereen ylemmässä käsityöläiskoulussa. Felix Nylund aloitti koristeveistäjänä Bomanin huonekalutehtaassa. Robert Stigell aloitti kuvanveistäjän uransa kiviliikkeessä. Robert Stigellin kuvanveistäjän ammatin alusta Lindgren 2009, 88–92.

208 "- - heder för sitt land och sin födelsestad." Ur. L –a. [Adam Lindencrona], En börjad bana. ÅU 22.4.1885.

209 Wikström käytti tukijoistaan nimitystä Turun herrat kirjeissään. Emil Wikströmin kirjeet Gustava Wikströmille Wienistä 6.6.1885 ja Helsingistä 7.3.1887. KK. Coll. 259.31.

ristiriitainen. Wikström ei ulkomaan opinnoista palattuaan vuonna 1888 voinut asettautua Turkuun, jossa hänellä ei ollut paljon tehtävää.[210]

Opiskellessaan Pariisissa talvella 1890 Wikström sai kuitenkin Turusta veistotilauksen. Vuosina 1890–1891 Wikström oli pakotettu työskentelemään Turussa vuoden ajan Turun Säästöpankin julkisivuveistostilauksen (1891) takia. Hän kuvasi kaupungin hiljaista elämää idioottimaiseksi ja kertoi olevansa helpottunut päästessään pois Turun nukahtaneesta ilmapiiristä. Työn hän uskoi sujuvan paremmin päästessään pois kaupungista.[211] Nuoren Wikströmin näkemys kotikaupungistaan kantautui sittemmin myös hänen turkulaistukijoidensa korviin. Turkulaiset tukijat edellyttivät suojattitaiteilijaltaan tahdikasta ja kunnioittavaa käytöstä, vaikka he eivät omien sanojensa mukaan edellyttäneet häneltä kiitollisuutta. Wikströmin palattua ulkomaan opinnoista kotiin vuonna 1895 tärkeä varhainen tukija, sähkölennätinlaitoksella työskennellyt luutnantti Ax. (Adam) Lindencrona, moitti taiteilijaa, jonka oli väitetty puhuneen halpamaiseen sävyyn turkulaisidiooteista. Lindencrona ojensi nuorta taiteilijaa tämän käytöksestä muistuttaen, että "idiootit" olivat kustantaneet hänen opintonsa.[212]

Tapauksen johdosta Lindencrona ei halunnut, että hänelle jää jäljelle mitään Wikströmistä. Lindencronan hallussa oli paljon Wikströmiin liittyviä kirjallisia dokumentteja, opintotodistuksia ja opintovuosien kirjeitä.[213] Teemu Keskisarjan mukaan riikinruotsalainen Ax. Lindencrona auttoi nuoria suojattitaiteilijoitaan enemmän tai vähemmän pyyteettömästi.[214] Kansalliset ja suomalaiset intressit eivät olleet todennäköisesti kovin keskeisiä hänen auttaessaan nuorta Wikströmiä

---

210 Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille Tampereelta 7.7.1888. KK. Coll. 259.31.

211 "Täällä Turussa on elämä kovin hiljaista ja yksitoikkoista, melkein idiotillista. Oikein hirveältä tuntuu kun täällä vielä täytyy viipyä kokonaiset kuusi kuukautta. - - Ehkäpä tuosta herään kun taas pääsee pois tästä unisesta kaupungista." Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 6.1.1891. KA.

212 "På en middag i Åbo, hos Ernst Dahlström berättades med fulla anspråk på att vara sannt att du i ett större sällskap yttrat: inte kan jag med de här Åbo-idioterna. De var idioterna som varit nog idiotiska att bekosta din uppfostran och skaffa Dig det vetande - -. Ordet grannlagenhet låter aldrig få plats i din ordbok. - - Efter du sjelf icke har ett spar af vanlig mensklig grannlagenhet (tacksamhet har jag aldrig begärt) så se här." (alleviivaukset alkuperäiset). Ax. [Adam] Lindencronan kirje Emil Wikströmille Uudestakaupungista 10.11.1895. KK. Coll. 259.11. Ax. Lindencrona oli Turussa telegrafistina vuoteen 1884 saakka, jolloin jälkeen hänet nimitettiin Salon asemalle. Salosta hänet siirrettiin Tampereen sähkölennätinlaitokselle asemalle 1886. Tampereelta Lindencrona muutti Uuteenkaupunkiin 1890-luvun alussa. Lindencronasta: Lennätinlaitos Suomessa. US 19.10.1886; Tampereen Sanomat 8.4.1892 ja 3.6.1892; Lennätinlaitos Suomessa. US 6.2.1891. Wikström lyhensi kirjeissään Lindencronan nimen muotoon "L:crona". Emil Wikströmin kirjeet Gustava Wikströmille Helsingistä 30.11.1886 ja Tampereelta 7.7.1888. KK. Coll. 259.31.

213 Lindencrona uhkasi heittää tuleen omistamansa paksun paperipinkan, Wikströmin opintoja koskevat asiakirjat ja Wikströmin kirjeet vuosilta 1881–85. Ax. [Adam] Lindencronan kirje Emil Wikströmille Uudestakaupungista 10.11.1895. KK. Coll. 259.11.

214 Lindencronasta Mäntässä: Keskisarja 2010, 226.

taiteilijana eteenpäin.

Turkulaiset rahoittajat ja tukijat halusivat Emil Wikströmistä nimenomaan taidekäsityön ammattilaista, koristeveistäjää ja ksylografia, puukaiverrusten tekijää, sillä taideteollisuus tarjosi paremmat mahdollisuudet itsensä elättämiseen. Wikströmiä vuotta nuoremmalle Pekka Haloselle Suomen Taideyhdistyksen johtokunta suositteli opiskelijan lahjakkuudesta huolimatta koristemaalarin uraa, minkä taidehistorioitsija Anna Kortelainen on nähnyt kansankyvyn aliarvostuksena ja lannistamisyrityksenä. Kortelainen pitää lannistamisyrityksen syynä Halosen sosioekomista taustaa, maanviljelijäperhettä. Vaikka 1800-luvun lopussa etsittiin kansan keskuudesta lahjakkuuksia taiteen palvelukseen, kansankyvyt jäivät Kortelaisen mukaan vaille pitkäjänteistä rahoitusta ja tukea. Hänen mukaansa Pekka Halonen uhmasi Taideyhdistyksen johtomiesten tahtoa matkustamalla stipendiaattina vuonna 1890 pariisilaiseen yksityiskatemiaan.[215]

Taiteilijoiden oli hakeuduttava ulkomaille työskentelemään ja opiskelemaan päätettyään opintonsa Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Suomalaiset kuvanveistäjät opiskelivat yksityisesti ja läpäisivät taideakatemioiden pääsykokeita. Turun taideyhdistyksen piirustuskoulua kaksi vuotta käynyt Georges Winter (1875–1954) tavoitteli ennen Roomaan lähtöään siellä opiskelleita suomalaisia kuvanveistäjiä saadakseen etenkin Robert Stigelliltä tietoja julkisesta akatemiasta, Pyhän Luukkaan akatemiasta (Accademia di San Luca).[216]

Pekka Halosen tavoin Emil Wikström kyseenalaisti kansankyvylle ennalta ulkopuolelta kaavaillut koristetaiteilijan urasuunnitelmat. Ulkomailla Wikström kulki kohti vapaata taidetta ja hän itsenäistyi taiteilijana. Tukijoiden toiveiden mukaisesti vuonna 1883 Wikström aloitti Wienin taideteollisuuskoulussa, mutta hän aloitti pian myös kuvanveiston opinnot Wienin taideakatemiassa. Wienin taideakatemian arkkitehtuuriosaston (Spezialschule für Architektur) johtaja, tanskalaissyntyinen arkkitehti Theophil von Hansen (1813–1891) ja taideteollisuuskoulun johtaja kehottivat Wikströmiä hakeutumaan taideakatemiaan. Kuvanveiston opinnot taideakatemiassa olivat pitkään salaisuus. Turkulaisten rahoittajien ehtona oli ollut, ettei Wikström ryhdy vapaaksi taiteilijaksi ja apuraha oli taideteollisuuden opintoja varten.[217] Taideakatemiassa Emil Wikström oli ensimmäisen vuoden 1883–1884 koeajalla, mikä oli tavallista kuvanveistäjä,

---

215 Kortelainen 2008, 65–66. Vrt. Palin 2009, 39–42.

216 Georges Winterin kirje Victor Westerholmille 24.6.1897. ÅA. Georges Winter opiskeli Turun taideyhdistyksen piirustuskoulussa 1895–1897. Vuosina 1872–1876 Pyhän Luukkaan akatemiassa (Accademia di San Luca) opiskelleen Robert Stigellin lisäksi Georges Winter tavoitteli Walter Runebergia ja Carl Eneas Sjöstrandia. Georges Winter oli saanut neuvoja myös Firenzeen syksyllä 1897 matkustavalta Elin Danielsonilta.

217 Emil Wikström kirjoittautui Wienin taideakatemiaan 16.3.1883. Ur. L –a. [Adam Lindencrona], En börjad bana. ÅU 22.4.1885; Suomalainen 1982, 26–31, 41–45; Ilvas 2002a, 14–15, 19.

*Wienin-vuotenaan 1883 Emil Wikström teki valokuvan pohjalta muotokuvamedaljongin ystävästään Akseli Gallen-Kallelasta sekä muotokuvan kirjailija Minna Canthista (1844–1897). Emil Wikström, Minna Canthin muotokuva, 1883, mineraalimateriaali. Tampereen taidemuseo. Kuva: Tampereen taidemuseo. Valok. Jari Kuusenaho.*

professori Edmund Hellmerin (1850–1935) johtamassa kuvanveistokoulutuksessa (Allgemeine Bildhauerschule).[218]

Wikströmin oppivuosina kuvanveistäjäksi opiskelevilla oli Allgemeine Bildhauerschulessa apuoppiaineita: anatomia, perspektiivioppi, tyylioppi, taidehistoria.[219] Professori Hellmer ohjasi kuvanveistäjiksi aikovien taiteellista työskentelyä, ja anatomialla, perspektiiviopilla, taidehistorialla ja tyyliopilla oli omat

218 Ensimmäisen vuoden koeaika oppilasluettelossa Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Schülerverzeichnisse, Bände 112–115 und 120,121. Ferdinand Gutschin sähköpostitiedonanto tekijälle 30.3.2010. Edmund Hellmer aateloitiin vuonna 1912 von Hellmeriksi. Professori Wienin taideakatemian die Allgemeine Bildhauerschule -kuvanveistokoulutuksessa 1879–1902. Hellmeristä Wagner 1967, 406.

219 Wagner 1967, 226.

opettajansa.[220] Tärkeä sija koulutuksessa oli teorialla, muovailulla ja piirustuksella. Lokakuussa 1883 vasta koeaikansa aloittanut Wikström kertoi työskentelevänsä Taideakatemiassa aamusta puoleenpäivään, jolloin professori Hellmer tuli paikalle ohjaamaan taiteellista työskentelyä. Iltapäivisin opinto-ohjelmassa oli anatomiaa, perspektiivi- ja tyylioppia, taidehistoriaa ja piirustusta.[221] Wienin ensimmäiset taideakatemiavuodet perehdyttivät näin nuoren taiteen akatemiaopetukseen ja -traditioon, taiteen klassiseen perustaan ja antiikin ihanteisiin. Todistuksensa perusteella Emil Wikström menestyi erityisesti taideakatemian teoreettisissa aineissa anatomiassa, perspektiiviopissa ja tyylihistoriassa. Lindencronan sanomalehtikirjoituksessa Wikströmin opintomenestystä kahtena ensimmäisenä Wienin-vuotena korostettiin.[222]

Koevuoden ja toisen vuoden, varsinaisen oppilasvuoden (1884–1885) jälkeen Emil Wikström ilmoitti Wienin taideakatemialle keskeyttävänsä opinnot matkustaakseen Pariisiin.[223] Marraskuussa 1885 saavuttuaan Pariisiin syksyllä myönnetyn senaatin taideteollisuusapurahan turvin hän näki Pariisin taiteen keskuksena, sen taidekoulut ja oppilaitokset kiinnostivat häntä. Wikström aloitti vapaassa taideakatemiassa Académie Julianissa.[224] Pariisissa oli opiskellut jo vuoden ajan Helsingin Taideyhdistyksen piirustuskoulun opiskeluajoilta tuttu taiteilijaystävä Akseli Gallen-Kallela, jonka kanssa Wikström oli ollut kirjeenvaihdossa Wienin-vuosinaan. On hyvin tunnettua, että Wikström pääsi Pariisissa kiinni taiteen ajankohtaisiin virtauksiin realismiin aivan toisella tavalla kuin Wienissä. Myöhemmin hän mainitsi omalle sukupolvelleen tärkeiksi Pariisin yksityisakatemiat.[225] Pariisin yksityisakatemioissa opiskelevat suomalaisveistäjät eivät olleet välttämättä tyytyväisiä opetukseen: Wikströmiä vain kolme vuotta nuorempi Viktor Malmberg (1867–1936) valitti vuonna 1894 pohjoismaisten taiteilijoiden

220 Wikströmin aikana muut opettajat: anatomia tri Anton Ritter von Frisch, taidehistoria tri Karl von Lützow (Theorie und Geschichte der bildenden Kunst), perspektiivi- ja tyylioppi Georg Niemann. Wagner 1967, 392.

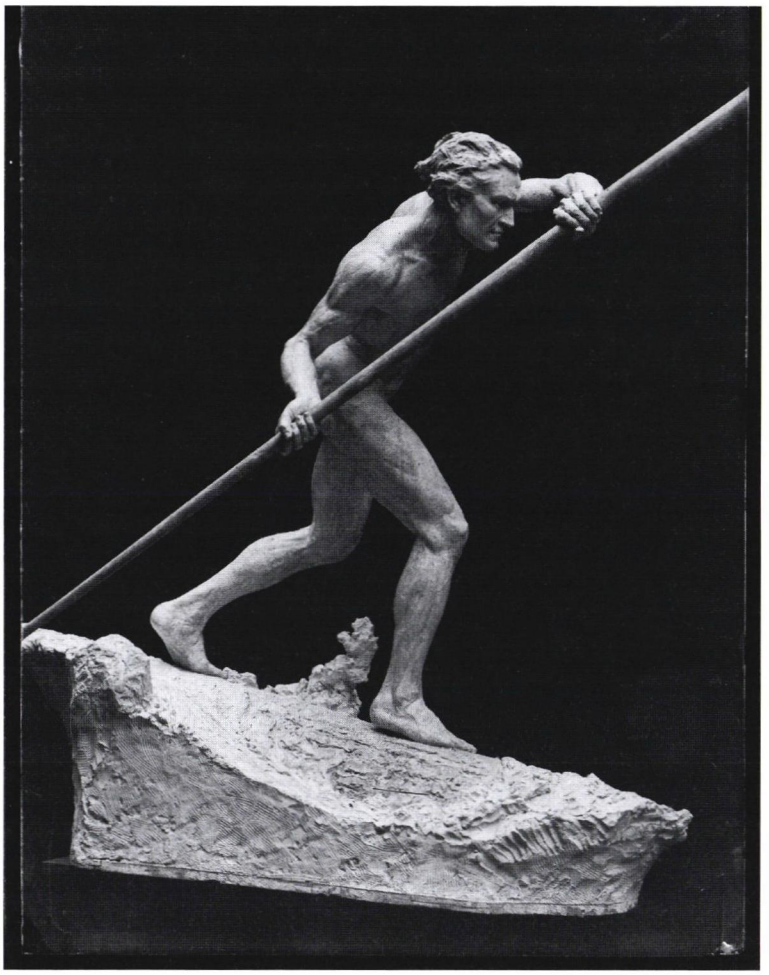
221 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Wienistä 28.10.1883. GKM. KA.

222 Wienin taidekatemian todistus on Visavuoren museosäätiön arkistossa. EWA ; Ur. L –a. [Adam Lindencrona], En börjad bana. ÅU 22.4.1885.

223 Wienin taidekatemiassa ei tiedustelujeni perusteella ole Emil Wikströmin töitä, Wikströmiä esittäviä valokuvia tai muuta Wikströmiin liittyvää arkistomateriaalia kuin tiedot oppilasluettelossa. Arkistoaineistosta ja oppilasluettelosta Ferdinand Gutschin sähköpostitiedonanto tekijälle 30.3.2010. Wikströmin töistä Gemäldegaleriessa Andrea Domanigin sähköpostitiedonanto tekijälle 14.6.2010. Valokuvista Kupferstichkabinettissa Monika Knoflerin sähköpostitiedonanto tekijälle 19.5.2010.

224 "Minä olen nyt maailman sydämessä minä olen Pariisissa. Olen hyvin utelias koulujen ja oppilaitoksien päälle." Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille Pariisista 24.11.1885. KK. Coll. 259.31.

225 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926.



*Emil Wikströmin Tukinuittaja sai toisen palkinnon valtion kuvanveistokilpailussa 1890. Emil Wikström, Tukinuittaja, 1889, kipsi. Valok. Daniel Nyblin. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

suosimassa Académie Julianissa olevan epämiellyttävää ja ikävää kuten aina.[226] Vielä vuodesta 1888 Wikström opiskeli Pariisissa salonkitaiteilija Henri Chapun oppilaana.

Emil Wikström arvioi aloittaneensa työnsä kuvanveistäjänä ja kiinnostuneensa kuvanveistosta vuonna 1886, jolloin hän palasi Suomeen opiskeltuaan kuvanveis-

226 Samassa kirjeessä Viktor Malmberg kertoi kuitenkin saavansa jakaa palkinnon Académie Julianissa amerikkalaisen kanssa. Viktor Malmbergin kirje Alexander Federleylle 17.2.1894. ÅA. Kuvataiteilijamatrikkeleiden mukaan Viktor Malmberg opiskeli Pariisissa Académie Julianissa 1892–1894 ja 1900–1901. Tutkija Kineton Parkesille Viktor Malmberg kertoi opiskelleensa Pariisissa vain vuosina 1893–1894. Viktor Malmberg AAD 12/98-1990. Kineton Parkes, 'Sculpture of Today': sculpture questionnaires. V & A.

toa Wienissä ja Pariisissa.[227] Apurahan loputtua Wikström palasi vuonna 1886 Helsingin piirustuskouluun. Vuonna 1878 perustettiin Suomen taideyhdistyksen dukaattikilpailu ja vuonna 1874 taiteen valtion palkinto. Valtion palkinto jaettiin vuorovuosina maisemamaalaukselle, kuvanveistolle ja henkilömaalaukselle. 1880-luvulla kuvanveistolle ei kertynyt juurikaan menestystä Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailuissa lukuun ottamatta Wikströmin voittoa. Voitettuaan Suomen Taideyhdistyksen ensimmäisen dukaattipalkinnon *Mansikkatyttö*-veistoksellaan maaliskuussa 1887 Wikström totesi, että hän pääsee syksyllä taas ulkomaille. Palkinnon hän toivoi antavan mahdollisuuden paitsi velkojen maksuun myös ulkomaan opintoihin, jotka olivat kirjeiden perusteella hänelle tärkeä päämäärä.[228] Wikström toivoi myös työskentelyn toisen kuvanveistäjän, entisen opettajansa apulaisena tuovan kuukausipalkkaa, lisätuloja, joiden avulla hänen suunnitelmansa päästä ulkomaille syksyllä 1888 näytti entistä enemmän todennäköiseltä. Loppuvuodesta 1887 Wikströmin tulevaisuuden näkymät kuvanveistäjän ammatissa näyttivät kaikin puolin lupaavilta. Hänen piti tehdä töitä kellon ympäri, mutta hän oli saanut vakuutetuiksi tukijoita: "Useampia arvoisia henkilöitä olen jo saanut puolelleni, jotka minusta luulevat suuren mestarin tulevan."[229]

Saatuaan syksyllä 1887 vielä valtion matka-apurahan Emil Wikström palasi itselleen tuttuun opiskeluympäristöön, Wienin taideakatemiaan jatkamaan kaksi vuotta aiemmin keskeytyneitä opintojaan. Edmund Hellmerin ohjauksessa Wienin taideakatemiassa Wikström saavutti todistusten ja omien arvioidensa mukaan erinomaisen opintomenestyksen. Viimeisenä vuotenaan Wienissä hän

---

227 Wikström mainitsi vuoden 1886 kuvanveistäjän työnsä alkuna ainakin kahdessa lähteessä, päiväämättömässä ansioluetteloluonnoksessaan ja kirjeessään Victor Westerholmille. Ansioluetteloluonnoksessa on maininta "studerade först dekorativ konst; bildhuggare sedan 86". Emil Wikström ansioluettelon luonnos, s.a. A4: 2 Muut muistiinpanot ja luonnokset. EWA. Westerholmille Wikström mainitsi kiinnostuneensa kuvanveistosta:"Redan för sju år tillbaka då jag blef intresserad af skulptur - -."Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 15.3.1893. ÅA. Yrjö Suomalaisen mukaan Suomeen tullessaan 1886 "Wikström oli jo ratkaisevasti päättänyt valita kuvanveistäjän ammatin". Suomalainen 1982, 43.

228 Wikström kirjoitti: "Turun Herrat taas suostuvat turvattuunsa ja minä saan pikku velkani maksetuksi ja pääsen syksyllä ulkomaille." Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille Helsingistä 7.3.1887. KK. Coll.259.31.

229 "- - kaikki edeltäpäin päätetyt aikomukseni ja elämäni tulevaisuuden suunnitelmat melkein kaikki menestyvät toivomukseni mukaan. - - Asioiden näin ollessa luulen että olen ne hyvin ajanut, ja nyt kun kerran olen tähän asti päässyt olen varma siitä ettei se enää pääse seisahtumaan, työtä vaan täytyy tehdä oikein rajusti. – kello seitsemästä seitsemään ja vähän päälle. – " Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille Helsingistä 30.11.1886. KK. Coll. 259.31.

arvioi olevansa koulun vanhin ja paras oppilas.[230] Ulkomailla opiskelleet kuvanveistäjät antoivat panoksensa Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveiston näivettyneeseen opetukseen. Syksyllä 1893 Wikström oli yhdessä Robert Stigellin kanssa lupautunut Taideyhdistyksen piirustuskouluun antamaan opetusta, mikäli muovailuun joku ilmoittautuisi.[231]

Naisen kouluttautuminen kuvanveistäjäksi saattoi olla vaivalloisempaa kuin miehen, mutta taideopintonsa piirustuskoulussa syksyllä 1893 aloittanut Hilda Flodin osoitti jo opintovuosinaan vakavaa kiinnostusta kuvanveistoon. Hän pyrki varsinkin syksyllä 1896 etenemään kuvanveiston opinnoissaan ottamalla yhteyttä kuvanveiston kouluttautumisesta ja harjoittamisesta tietäviin taiteilijoihin, kuten Robert Stigelliin, joka oli ohjannut ja auttanut eteenpäin varhaisia kuvanveistäjänaisia, Sigrid af Forsellesia (1860–1935) ja Alina Forsmania.[232] Syksyllä 1896 Flodin suunnitteli kuvanveisto-opintoja ulkomailla aikana, jolloin naisten mahdollisuudet päästä osallisiksi opetuksesta taideakatemiassa olivat avautumassa ja paranemassa. Eurooppalaiset taideakatemiat olivat naisilta suljettuja 1800-luvun lopulle asti, vain Tukholman ja Pietarin taideakatemioihin naisilla oli pääsy. Naiset pääsivät opiskelemaan Ranskan taideakatemian kouluun (École des Beaux Arts) vasta 1897. Pariisissa kuvanveistäjiksi aikovat naiset opiskelivat 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa usein esimerkiksi yksityisakatemioissa.[233] Kuvanveistäjä Léon Bertaux (1825–1909) tarjosi 1870-luvulta lähtien naisille kuvanveiston ja muovailun koulutusta, ja useimmat 1880-luvulla Pariisin Salongissa töitään esitelleistä naiskuvanveistäjistä olivat hänen oppilaitaan.[234]

Laura R. Prieto on kirjoittanut yhdysvaltalaisten naistaiteilijoiden professionalisoitumista käsittelevässä tutkimuksessaan *At home in the studio*, kuinka naisten professionalisoitumisen esteitä olivat ateljeiden vuokraaminen ja ulkomaille opiskelemaan lähtemisen välttämättömyys. Naisten taiteilijuus rakentui suhteessa perheeseen ja kotiin.[235] Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa kolme vuotta opiskellut Hilda Flodin tiesi, ettei pelkkä veistoateljee-nimitys taannut laadu-

230 ”Koulussa käy minulle myöskin hyvin, minä olen koulun vanhin ja paras oppilas, ja professori [Edmund Hellmer] on hyvin tyytyväinen töitteni kanssa. - - Kumppanit ovat myöskin hyvin ystävälliset, vanhoja tuttuja tietysti useimmat.” Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille Wienistä 3.1.1888. KK. Coll. 259.31.

231 Taideyhdistyksen maalariatelieeri. US 5.10.1893; Taideyhdistyksen maalausatelieerissa. PL 7.10.1893; Stigell 1977, 85– 86.

232 Hilda Flodin ilmoitti Robert Stigellille olevansa kiinnostunut kaikista kauniista veistoksista ja pyysi opiskelijana saada lupaa kopioida Stigellin työn, vaikka Stigellille Flodin oli ennestään tuntematon aloittelija. Hilda Flodinin kirje Robert Stigellille 15.10.1896. KKA. Lindgrenin mukaan Stigell ohjasi ja auttoi jonkin verran Alina Forsmania ja Sigrid af Forsellesia. Lindgren 2006a, 46.

233 Reynolds 2004, 201; Goldstein 1996, 61–62.

234 Butler 1993, 181.

235 Prieto 2001, 2.

kasta kuvanveisto-opetusta hakeutuessaan ulkomaille opiskelemaan yksityisesti kuvanveistoa. Hän kysyi kuvanveistoateljeeta joulukuussa 1896 Kööpenhaminassa taidemaalari P. S. Krøyerin (1851–1909) vapaassa taidekoulussa opiskelevalta samanikäiseltä Taideyhdistyksen piirustuskoulua käyneeltä Axel Haartmanilta (1877–1969) ja painotti kiinnostustaan nimenomaan hyvään opetukseen. Flodin etsi Pariisia huokeamman Kööpenhaminan parhainta mahdollista kuvanveiston opettajaa.[236]

Vielä 1870-luvun puolivälissä Helsingin piirustuskouluun kirjoittautuneista hyvin harva nuori nainen tähtäsi tietoisesti taiteilijan ammattiin, naisia vaivasi epäilys ja itsekriittisyys. Riitta Konttisen mukaan Pariisi teki naisista itseensä uskovia ja itsenäisiä taiteilijoita.[237] Näyttää siltä, että Hilda Flodin tähtäsi varhain kuvanveistäjäksi, vaikka opiskelu- ja työskentelymahdollisuudet eivät olleet helppoja veistäjiksi aikoville miehillekään ja tietä raivanneita naiskuvanveistäjäpioneereja ei juuri ollut hänelle läheisiksi esikuviksi. Hilda Flodinin tavoin suomalaistaiteilijoilla oli 1890-luvulla kiinnostusta lähteä Kööpenhaminaan opiskelemaan ja työskentelemään. Myös Kööpenhaminassa vuonna 1895 Viktor Malmberg kehui kaupunkia edulliseksi elää informoidessaan Albert Gebhardia (1869–1937) kaupungin oloista.[238] Kööpenhaminassa oli opiskellut parikymmentä vuotta aiemmin usein ensimmäisenä suomalaisena kuvanveistäjänaisena mainittu Eveliina Särkelä (1847–1939), jota moni oli kirjeenvaihdon mukaan usein käskenyt menemään Pariisiin. Eveliina Särkelä oli valinnut Kööpenhaminan, joka oli halvempi ja parempi kuin Pariisi. Pariisin yksityisakatemiat tiedettiin kalliiksi.[239] Naistaiteilijoiden oli vaikea lähteä ulkomaille taidekoulutuksen vuoksi 1800-luvulla. Pääsyitä olivat käytännön taloudelliset huolet, taideopintojen rahoittaminen ja itsensä elättäminen erossa perheestä.[240]

Axel Haartman oli selvittänyt Hilda Flodinille opetuksen järjestämistä ja kehottanut tätä vuokraamaan ateljeen yksin Kööpenhaminasta, mutta Flodin joutui väliaikaisesti luopumaan ajatuksestaan lähteä opiskelemaan kuvanveistoa ulkomaille. Vanhemman veljen kuolema 24-vuotiaana maaliskuussa 1897 sai Flodinin ilmoittamaan Haartmanille lähdön estyneen perhesyistä. Ulkomaille lähteminen ja vanhempien jättäminen yksin olisi Flodinin mielestä ollut itsekästä

236 "Finns det i Köpenhamn god skulpturatelier, god undervisning – har större lust för det senare." (alleviivaus alkuperäinen). Tiedusteluun vastaaminen ei ollut Flodinin mukaan kiireellistä. Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 28.12.1896. ÅA.

237 Konttinen 2010, 113–114.

238 Viktor Malmbergin kirje Albert Gebhardille 3.5.1895. KA.

239 Eveliina Särkelän kirje Emil Nervanderille Kööpenhaminasta 28.8.1879. KKA.

240 Prieto, 47.

hänen veljensä kuoltua.[241] 1800-luvun lopun säätyläiskodissa tyttären velvollisuudet perhettä kohtaan sitoivat nuorta naista nuorukaisia enemmän kotiin, jonka rajoissa taiteen harjoittaminen oli järjestettävä. Hilda Flodinin ajatus lähteä opiskelemaan kuvanveistoa ulkomaille toteutui piirustuskoulun jälkeen vuonna 1899, kun hänelle järjestyi mahdollisuus asua Fanny-sisaren luona Pariisissa.

Kuvanveistolinjan ja kuvanveiston opetuksen puuttuminen suomalaisista taidekouluista ei merkinnyt, ettei tukea kuvanveistoa kohtaan tunnettuun kiinnostukseen olisi saanut Taideyhdistyksen piirustuskouluissa taidemaalari-opettajalta. Ulkomaan kuvanveisto-opintojen lykkäännyttyä yllättäen veljen kuoleman takia Hilda Flodin jatkoi opintojaan vuoteen 1898 asti Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Ateneumissa, jossa Flodinin viihtymistä lisäsi opettajan, taidemaalari Helene Schjerfbeckin (1862–1946) kiinnostus oppilaansa töihin. Myös kuvanveistäjä Walter Runeberg kävi toisinaan seuraamassa Flodinin työskentelyä. Vanhemman kuvanveistäjän ohjeilla oli varmasti merkitystä aloittelevalle taiteilijalle, mutta Flodin otti kirjeessään etäisyyttä Runebergin kuvanveistokäsitykseen.[242] Sen sijaan Helene Schjerfbeck osoittautui ajan kuluessa erinomaiseksi tueksi ja häntä on pidetty tärkeänä naistaiteilijan esikuvana Hilda Flodinille, vaikka kirjeen perusteella Kööpenhaminaan opiskelemaan Flodinia oli ajanut osittain myös hänen mielestään Schjerfbeckin liian löysäotteinen opettaminen.[243]

Helene Schjerfbeck oli itse käynyt opiskeluvuosinaan 1879–1880 muovailun tunneilla Polyteknillisessä opistossa. Hän kuului Ida Mellerin (1856–1896), Elin Danielsonin (1861–1919) ja Helmi Sjöstrandin (1865–1950) ohella Polyteknillisen opiston arkkitehtuuriosaston historian viiteen ensimmäiseen naisopiskelijaa, jotka olivat tulleet vuosina 1879–1882 opiston ulkopuolelta kuvanveiston koulutusateljeehen opiskelemaan muovailua.[244] Neljästä taiteilijasta varsinaisesti vain Ida Mellerista tuli kuvanveistäjä, mutta Schjerfbeckin omat muovailukokeilut olivat oletettavasti lisänneet hänen ymmärrystään kuvanveistoa harjoittavaa naista kohtaan.

---

241 Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 19.3.1897. ÅA; Frithiof Ferdinand Flodinin kuolinilmoitus. Hbl 6.3.1897. Hilda Flodinin äiti Fanny kuoli myöhemmin samana vuonna 1897.

242 Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 19.3.1897. ÅA. Hilda Flodin irvaili Walter Runebergin rintakuvia: "Runeberg säger att - - har gjort några byster nu – ganska bra, kunde vara 100 × bättre." Ks. Tirranen 1950, 141.

243 Hilda Flodin piti opetusta innottomana ja kaipasi opetukseen puhtia: "Ni vet ju att vi haft fr. Scherfbäck [Schjerfbeck] till lärarinna. Det är bra, men slappt – ville hafva ruff." Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 28.12.1896. ÅA. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajana 1892 ja 1894–1902 Helene Schjerfbeck joutui ottamaan toisinaan sairauslomaa heikon terveydentilansa vuoksi, ja vuoden 1901 alusta lähtien hän ei sairastelun takia enää hoitanut tehtäväänsä.

244 Viljo 1984, 79–81; Suominen-Kokkonen 1992, 76.

Hilda Flodin kertoi Schjerfbeckin korjaavan erinomaisesti ja hän halusi näyttää tälle töitään ennen osallistumistaan Taideyhdistyksen dukaattikilpailuun 1897 pääasiassa veistoksilla.[245] Dukaattikilpailuun Flodin ilmoitti kolme kipsistä rintakuvaa.[246] Hilda Flodin näyttää ammatillisesti kunnianhimoisena tähdänneen kilpailumenestykseen. Hän saavutti kuvanveistäjänä varhain kilpailumenestystä, vaikka hän sai dukaattikilpailussa omasta mielestään "ainoastaan" kolmannen palkinnon muotokuvista.[247] Tutta Palin on todennut naisten näkymättömyyden tarkastellessaan naisten osuutta dukaattipalkinnon saajista vuosina 1904–1936. Palinin mukaan dukaattikilpailuissa naistarjokkaita oli vähän suhteessa naisoppilaiden määrään.[248] Veistotaide oli ylipäänsä vähän esillä dukaattikilpailuissa vuosina 1879–1900, sillä ennen 1900-lukua vain neljä kuvanveistäjää, Emil Wikström, Ville Vallgren, Viktor Malmberg ja Eemil Halonen, voitti kilpailun.[249]

*Hilda Flodin. Valok. K.E. Ståhlberg, Helsinki. Kuva: Museovirasto.*

## *Kuvanveistäjän ateljee: työtila ammatillisena kysymyksenä*

Sopivan tarpeeksi ison ateljeen ja työpajan hakeminen teetti kuvanveistäjille töitä niin Suomessa kuin ulkomaillakin, ja oma ateljee edellytti toimeentuloa ja työteh-

---

245 "På Aten. [Ateneum] hafva vi annars roligt som förr. Fr. Scherfbäck [Schjerfbeck] är frisk och korrigerar utmärkt." Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 19.3.1897. ÅA.

246 Kolmen rintakuvan, kenraali Sederholmin, Frithiofin ja veljen kuvan lisäksi hän ilmoitti yhden pastellityön. Hilda Flodinin ilmoittautuminen Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailuun 3.3.1897. KKA.

247 Osallistujia oli kaikkiaan seitsemäntoista: "Det var mest med byster j. [jag] deltog, men fick endast 3dje priset, det 2dr. fick [Juho] Kyyhkynen, det 1sta [Kaarlo] Wuori för porträtt i olja." Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 19.3.1897. ÅA.

248 Tietojen selvitystä on haitannut muun muassa kilpailujen osanottajien jääminen anonyymeiksi vuosina 1908–1912. Tunnustusta saaneiden joukossa oli hyvin vähän kuvanveistäjänaisia. Palin 2006, 128–137.

249 Ilvas 2006, 84, 101, 103.

täviä itsenäisenä taiteilijana. Suomessa ennennäkemättömän suuri monumenttitehtävä, Säätytalon otsikkoryhmä, asetti kuvanveistäjän työolosuhteille uudenlaisia vaatimuksia, joihin säätyvaltiopäivät tilaajana ei ollut lainkaan varautunut.

Säädyille esittämässään lisäkustannusarviossa Emil Wikström totesi, että Säätytalon otsikkoryhmän toteuttaminen vaati poikkeuksellisen leveän ja korkean ateljeen, sellaisen, jota kotimaasta ei löytynyt. Kustannusarvio ei antanut taiteilijalle varaa toteuttaa työtä ulkomailla, joten Wikström päätti rakentaa oman ateljeen tarkoitusta varten. Wikström kertoi rakentaneensa ateljeen maaseudulle edullisuuden takia. Päästäkseen mahdollisimman pian kiinni otsikkoryhmän työhön hän kirjoitti ottaneensa taloudellisen riskin aloittaessaan ateljeehuvilan rakentamisen syksyllä 1893 ennen kuin veistohankkeeseen oli myönnetty varoja.[250]

Totutusti syynä erämaa-ateljeen rakentamiselle on pidetty taiteilijan halua vetäytyä korpeen.[251] Wikströmin argumentointi maaseudulle asettautumisesta ei säätyvaltiopäiville osoitetussa kirjeessä lähtenyt halusta vetäytyä korpeen, vaikka yksityisissä kirjeissä taiteilija ilmaisi kaipuuta erämaan rauhaan kauas pois Helsingistä. Taiteilijaystävälleen Victor Westerholmille lähettämässään kirjeessään kesäkuussa 1892 Wikström kertoi unelmoivansa paratiisista ja haluavansa löytää Hämeestä tai Savosta paikan, jonne voisi rakentaa ja jossa voisi asua ja työskennellä rauhassa.[252] Kesällä 1893 Wikström etsi ateljeen paikkaa Sääksmäeltä, joka oli hänelle ennestään tuttu paikka Eliel Aspelin-Haapkylän ja Akseli Gallen-Kallelan kautta. Ateljeen sijainnin vaatimuksena oli, ettei se saanut olla kaukana rautatiestä. Visavuoren lähellä oli Kuurilan asemaa, josta oli rautatieyhteydet niin Helsingin kuin Turun suuntaan.[253] Kovin asumattomaan korpeen Wikström ei kuvanveistotyönsä käytännön vaatimusten vuoksi voinut muuttaa. Infrastruktuuri, ateljeen toimivat liikenneyhteydet ulkomaailmaan olivat tärkeitä veistotöiden, materiaalien ja tilausten kuljettamisen, Wikströmin omien työmatkojen sekä vieraiden takia. Käytännön syy, muistomerkkitehtävä synnytti lopulta tarpeen rakentaa ateljeen. Taloudellisilla syillä, työtilan kustannuksilla ja säätyvaltiopäivien

250 "- - gafvelgrupp fordrar för sitt utförande genom sin längd (60fot) och sitt höga läge en ovanligt hög och bred atelier. Då en sådan icke fanns i hela landet och då mitt konstnadsförlag icke gaf mig råd att utföra arbetet utomlands, beslöt jag att uppföra en egen atelier för ändamålet, för billighetens skull på landet. För att vinna tid och för att genast få börja med arbetet riskerade jag uppföra byggnaden - - - ." Emil Wikström Till Finlands Ständers Statsutskott. Kansio 9. EA.

251 Ks. esim. Ilvas 2002a, 35; Suomalainen 1982, 49-50.

252 "Om sex veckor ungefär är jag tillbaka och då tänker jag se mig i Tavastland och Savolax för att finna mig det omtalade landet der jag kan bygga och bo och arbeta i frid. Du kan icke tro huru jag längtar att få lefva borta från allt detta elände - - . Det kan ju hända att du stannar i trakter der det är riktigt trefligt och det just kan blifva det paradis som jag drömmer om." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 1.6.1892. ÅA. Ks. myös Ilvas 2002a, 35.

253 Krohn 1914, 178; Lehtinen 2004, 14–15.

monumenttihankkeen rahoituksella oli aiempaa arvioitua suurempi merkitys sille, että Emil Wikström rakensi ateljeensa maaseudulle.

Visavuoren ateljeehuvilan valmistuttua kesällä 1894 Emil Wikström oli aluksi etuoikeutettu ateljeetilanteensa vuoksi. Säätytalon otsikkoryhmän mittojen mukaan rakennettu ateljee oli poikkeuksellisen suuri, ja ateljeeseen liittyi kipsihuone. Wikströmin työhuonetilanne muuttui vain kaksi vuotta ateljeen valmistumisesta. Säätytalon otsikkoryhmän tuhouduttua Visavuoren palossa elokuussa 1896 tarpeeksi suuren ja korkean työpajan löytäminen Suomesta osoittautui jälleen vaikeaksi kuvanveistäjälle, joka oli kyllästynyt rakentamiseen.[254] Wikströmin oli nyt suunnattava ulkomaille, jonne hänellä ei ollut otsikkoryhmää aloittaessaan ollut varaa lähteä. Hän sai muutamassa kuukaudessa marraskuussa 1896 ajatuksen tehdä koko otsikkoryhmän ulkomailla. Kuvanveistäjälle sopivan ateljeen etsinnässä taiteilijakollegat auttoivat toisiaan. Marraskuussa 1896 Wikström pyysi Firenzeen lähtevää Pekka Halosta tiedustelemaan kaupungista kymmenisen metriä korkeaa ja kuutisen metriä leveää työhuonetta Säätytalon otsikkoryhmän valmistamista varten. Jo tässä vaiheessa Wikström suunnitteli lähtevänsä ulkomaille työskentelemään lokakuussa 1897, mikä toteutuikin.[255]

Ulkomaille Wikströmiä kannusti lähtemään taidemaalariystävä Halonen, jolle lähtö näyttäytyi välttämättömyytenä. Ulkomailla oli työrauhaa, paremmat työskentelyolosuhteet ja mahdollisuus kehittyä taiteilijana. Halosen toiveena oli saada työskennellä ulkomailla yhdessä Wikströmin kanssa.[256] Wikströmin vaihtoehtoina olivat aluksi Firenze ja Pariisi. Vielä marraskuussa 1896 hän kertoi ajatelleensa tehdä otsikkoryhmän Firenzessä, koska "tunnen olot täydellisesti".[257] Hän ajatteli Firenzestä löytyvän paljon suuria ateljeetiloja. Hän olisi halunnut mieluiten Pariisiin, mutta hän piti Pariisia liian kalliina.[258] Firenzestä paikan päällä ateljeeta kuvanveistäjälle etsinyt Pekka Halonen suositteli kaupungin olevan perheelliselle taiteilijalle halvempi asua, elää ja työskennellä kuin Pariisi tai Helsinki. Italiassa ateljeet olivat Halosen mukaan paremmin rakennettuja kuin Pariisissa. Halonen esitteli kirjeessään Wikströmille suurta kuvanveistäjän ateljeeta, mutta etsintäajankohtana joulukuussa oli hankalaa aikaa löytää Firenzestä vapaata ateljeeta. Taiteilijoiden ateljeet tulivat vapaiksi toukokuussa ja ateljeita

254 Emil Wikströmin kirje Pekka Haloselle 26.11.1896. PHS. 3410. Tuusula.
255 Emil Wikströmin kirje Pekka Haloselle 26.11.1896. PHS. 3410. Tuusula.
256 Pekka Halonen toivoi: "Olis hauska kun edes ensi talvena [1897] voisimme olla yhdessä ulkomaalla ja tehdä työtä ja kehittyä semmoiseksi että joskus vielä voisi mennä mihin vaan ja kuitenkin pysyisi omana itsenään. - - Kyllä minä kuulostelen sulle atelierin sieltä [Firenzestä tai muualta Italiasta]. Ja luultavasti sen sieltä saa." Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille 30.11.1896. KK. Coll. 259.19.
257 Emil Wikströmin kirje Pekka Haloselle 26.11.1896. PHS. 3410. Tuusula.
258 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 21.12.1896. KKA. Ks. myös Suomalainen 1982,71.

oli saatavilla parhaiten syksyyn asti.[259]

Pekka Halosen innokkaista houkutteluista, valmisteluista ja ateljeen etsinnästä huolimatta Emil Wikström valitsi Firenzen sijasta pitkäaikaiseksi pääpaikakseen Pariisin, jossa oli jo ennestään suomalaisia veistäjiä. Parin kuukauden Italiassa oleskelun jälkeen Halonen nimittäin ilmoitti pettyneensä maahan, niin Firenzeen kuin Roomaankin, jotka hän näki turistien turmelemina paikkoina. Italia ei vaikuttanut hänestä nykyajassa elävältä paikalta, joka olisi ollut suopea pohjoismaisin taiteilijoita kohtaan. Halosen mukaan Firenzen kaduilla taiteilijan oli vaikea kulkea värilaatikko ja muut maalaustarvikkeet kainalossa.[260] Pekka Halosen kielteiset kannanotot Italiasta saattoivat vaikuttaa Wikströmin Pariisiin orientoitumiseen.

Robert Stigell löysi Wikströmille myöhemmin keväällä 1897 Pariisista sopivan ateljeen.[261] Kysymyksessä oli tiettävästi Boulevard Arago 65, osoite, joka oli itselleen Stigellille tuttu. Taidehistorioitsija Teresa Nielsenin mukaan Boulevard Arago 65 oli ollut noin vuodesta 1889 lähtien pohjoismaisten taiteilijoiden suosima asuinalue. Pohjoismaiset taiteilijat löysivät vuosina 1890–1900 luultavasti paikan suositellessaan sitä toinen toisilleen: ruotsalaiskuvanveistäjä Per Hasselberg (1850–1894) saattoi houkutella paikalle asumaan tanskalaisveistäjiä.[262] Wikströmin ateljeessa vieraillut kirjeenvaihtaja luonnehti ateljeeta valoisaksi, ilmavaksi ja korkeaksi.[263] Ateljee osoittautui kuitenkin ahtaaksi Säätytalon otsikkoryhmän valokuvauksen kannalta, työn valokuvaaminen toimikuntaa varten epäonnistui useita kertoja pienen etäisyyden takia.[264] Visavuoren palon jälkeen Wikströmit asuivat enimmäkseen Pariisissa vuoteen 1902 asti lukuun ottamatta vierailuja Suomessa. Emil Wikströmillä ei ollut vielä 1900-luvun alussakaan Suomessa kunnollista työhuonetta, uusi ateljeerakennus valmistui vasta 1903.[265]

1800-luvun lopussa ateljeiden vuokraaminen ja työtilojen löytäminen Helsin-

---

259 Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille 28.12.1896. KK. Coll. 259.19.

260 Halonen ilmaisi kyllästystään Italiaan: "Lyhimmin sanoin: kansa [Italia] jolta on elinvoima loppunut, siellä on aatteiden ahjo sammunut ja siellä myöskään ei elä taiteet! Eikö siinä ole perää? Etten minä ainakaan nykyään ole niin perin pohjin ihastunut Florenziin [Firenzeen]." Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille 12.2.1897. KK. Coll. 259.19. Halosen Italiasta lähettämä kulttuuripessimistinen kirje on ymmärrettävissä osana aiempaa kirjeenvaihtoa. Ville Lukkarisen mukaan Pekka Halosen Pariisista lähettämissä kirjeissä vuosina 1893–1894 korostuu kritiikki modernia maailmaa kohtaan. Lukkarinen 2007, 100.

261 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 11.5.1897. KKA.

262 Nielsen 1999, 9. Taidehistorioitsija Teresa Nielsen valmistelee tutkimusta Boulevard Arago 65 taiteilijapihan asukkaista.

263 A. B. [Axel Berndtson], Finsk skulptur i Paris. NPr 13.1.1898. Teresa Nielsenin mukaan Boulevard Arago 65 ateljeet olivat korkeita, noin kuutisen metriä. Nielsen 1999, 8.

264 Emil Wikströmin kirje C. G. Sanmarkille 16.6.1898. Kansio 9. EA.

265 Liipola 1956, 64. Visavuorella 1900-luvun alussa käynyt nuori Yrjö Liipola mainitsee, ettei Emil Wikströmillä ollut kunnollista työhuonetta. Ks. myös Lehtinen 2004.

gissä oli ammattikuvanveistäjille hankalaa. Hilda Flodinin kuvanveiston opiskelu ja kuvanveistotyö osoittavat, että naiselle avautuivat ammatilliset mahdollisuudet vasta vähitellen, ura lähti käyntiin kodin ateljeesta. Axel Haartman neuvoi Hilda Flodinia järjestämään itselleen ateljeen: ateljee oli kuvanveistotyön lähtökohta. Flodin noudatti ja sovelsi Haartmanin neuvoa ateljeen järjestämisestä kodin piirissä. Hilda Flodin sai kotonaan ison valoisan erillisen työhuoneen lähinnä kuvanveistoa varten. Taideyhdistyksen piirustuskoulun maalausateljeessa hän oli saanut viime ajat vain maalata, kuvanveistosta palavasti innostunut Flodin sai näin mahdollisuuden muovailuun koulun ulkopuolella.[266]

Kotitausta saattoi auttaa naista pääsemään alkuun taiteilijan tiellä. Taiteilijanaisten on nähty tulleen varsinkin sellaisesta sosiaalisesta ympäristöstä, joka tuki taiteen tekemistä. Varakkaat, vaikutusvaltaiset sukulaiset auttoivat eteenpäin.[267] Taiteita ja kulttuuria harrastaneen säätyläisperheen tyttärenä Hilda Flodinilla oli kaikki aikansa suomalaisen naisen mahdollisuudet edistää kiinnostustaan kuvanveiston opiskeluun. Hän sai kuvanveistäjän opinnoilleen melko paljon vanhempiensa ja muun perheen tukea hänen saadessaan oman erityisen kuvanveistotyölle pyhitetyn tilan ja isän kustantaessa myöhemmin opintomatkoja.[268]

Ajan kuvanveisto-oppaat madalsivat kynnystä aloittaa kuvanveistotyö kotona. Likaisena ja pölyisenä tunnetun kuvanveistotyön harjoittamisen ensimmäisenä ohjeena aloittelijalle oletti olevan oman ateljeen perustaminen, mutta taidehistorioitsija Ann Comptonin mukaan ajan kuvanveisto-oppaat neuvoivat melko vähän työtilan järjestämisessä. Kirjat antoivat käsityksen siististä ja puhtaasta kuvanveistotyöstä, joka soveltui yhtä hyvin ammattilaisateljeehen kuin kotiin. Kuvanveisto-oppaiden ensisijainen viesti aloittelijoille oli se, että työhuone ja ateljee saatettiin tehdä minne tahansa. Oppaat sijoittivat Flodinin harjoittaman muovailun sekä kodin että professionaaliseen piiriin.[269]

Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun ensimmäisen kuvanveiston opettajan valintaprosessi heijasti taiteilijoiden asemia ja pääsyä kiinni resursseihin, tuotannon keskukseen, ateljeehen ja materiaaleihin taidekentällä 1900-luvun alussa.

---

266 Hilda Flodinin kirje Axel Haartmanille 19.3.1897. ÅA. Hilda Flodin kertoi innostuksestaan luoda veistoksia: "Edert råd att hyra atelier allena är godt och mycket frestande, men j. [jag] måste tillsvidare följa det endast i hemlandet.- - har j. [jag] fått ett ljust, lagom stort rum att modellera i och hvarförinte äfven måla. Det var så roligt att börja modellera igen, alldeles som om, en kär vän länge varit borta och nu komma åter."

267 Konttinen 2010, 120; Palin 2004, 19.

268 Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille 18.2.1903. KK. Coll. 259.4. Kirjeessä Hilda Flodin kertoo isänsä kustantaneen kaksi kertaa hänen opintomatkansa. Ks. myös Tirranen 1950, 139. Hertta Tirrasen mukaan "Hilda Flodin sai alusta asti kaiken mahdollisen tuen vanhemmiltaan taiteellisia taipumuksia kehittäessään". Hilda Flodinin isä oli valtioneuvos ja äiti laulaja Ida Basilier-Magelssenin sisar.

269 Compton 2010, 312–313.

Lokakuussa 1901 Taideyhdistyksen kuvanveiston opettajan virka ja Ateneumin kuvanveistoateljeen käyttöoikeus julistettiin avoimiksi ja julkisesti haettaviksi kuukauden hakuajalla, ja hakemukset tuli jättää J. J. Tikkaselle. Opettajan viran hakuilmoituksessa kerrottiin, että virasta ei saanut palkkaa ja opettajalla oli oikeus käyttää maksutta Ateneumin kuvanveistoateljeeta ja pitää itsellään oppilasmaksut.[270]

Ateneumin kuvanveistoateljeen käyttöoikeus oli kuvanveistäjille houkutin opettajan työhön. Ateljeen käyttöoikeus rajasi opetustehtävästä kiinnostunutta hakijajoukkoa niihin, joilla ei ollut omaa kyllin hyvää ateljeeta. Valintaprosessin kuluessa viranhakijan Viktor Malmbergin toiveet oman hyvän ateljeen saamisesta ja opettajan toimeen valinnasta kohosivat, kun hän kuuli Robert Stigellin rakentaneen oman ateljeen.[271] Vuonna 1903 valmistunut ateljee sitoi myöhemmin Pariisissa ja Italiassa asuneen Robert Stigellin Suomeen.[272] Viktor Malmberg piti toisena mahdollisena hakijana pitämänsä Walter Runebergin etuna myös sitä, että tällä oli hyvä ateljee.[273] Myös Malmbergin ainoa kilpahakija, Sigurd Wettenhovi-Aspa (1870–1946) perusteli Suomen Taideyhdistyksen johtokunnalle osoittamassaan hakemuksessa, että hänen Helsingin ulkopuolella Karjalohjalla sijaitseva ateljeensa ei suosinut kuvanveiston harjoittamista ja häneltä puuttui veistomateriaaleja.[274] Kun Viktor Malmbergin valinta Carl Eneas Sjöstrandin manttelin perijäksi selvisi marraskuussa 1901, ratkesi samalla Malmbergin työtila- ja ateljeeongelma aluksi viideksi vuodeksi. Ateneumin suuren ateljeen saaminen oli maksuton työetu kuvanveistäjälle, jonka työskentelyolosuhteet paranivat näin huomattavasti Taideyhdistyksen tiloissa.[275]

Taiteilijapiirien keskusteluissa niin yksityisessä kirjeenvaihdossa kuin tointa hakeneiden kahden kuvanveistäjien Taideyhdistykselle osoittamissa virallisemmissa kirjeissä tuotannon keskuksesta, ateljeesta ja sen käyttöoikeudesta, tuli ratkaise-

---

270 Hakuilmoitus: Opettajan virka kuvanveistossa. US 10.10.1901; Läraretjänsten i skulptur. Hbl 9.10.1901.

271 Malmberg kirjoitti ateljeesta: "Hoppas mycket på att få Konstför. [Konstföreningens] atelier och det blir en bitter missräkning om jag ej får den. – Hörde att Stigell lär skall hafva byggt sig en egen atelier så han kommer väl ej ens att söka och då stiga naturligt mina förhoppningar." Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 5.11.1901. KK. Coll. 259.12.

272 Stigell 1977, 128.

273 Viktor Malmbergin kirje J. J. Tikkaselle 15.10.1901. KK. Coll. 242.3.

274 Sigurd Wettenhovi-Aspan hakemus Suomen Taideyhdistykselle 5.11.1901. KKA.

275 Malmberg kuvasi ateljeeta innostuneesti: "Atelieren är ganska stor, äfven åtta meter lång och ungefär sju m. [meter] bred, dessutom hör ett litet rum till jämte ljus och ganska stor källare. Värme och upplysning består Konstför. [Konstföreningen] på." Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 21.11.1901. KK. Coll. 259.12.

*Viktor Malmberg Suomen Taideyhdistyksen kuvanveistoluokassa. Kuva: Museovirasto.*

vampi kuin kuvanveiston opettajan toimi ja pedagogia.[276] Viktor Malmberg piti aluksi opetustehtävää velvollisuutena, sillä mieluiten hän olisi ollut ilman oppilaita.[277] Malmberg edusti 1900-luvun alussa Suomessa uudenlaista kuvanveistäjätyyppiä, jonka oli kannettava ammatillista vastuuta nuoren kuvanveistäjäpolven kasvattamisesta. Malmbergin opettajakausi jatkui yhtenäisesti 1900-luvun kolme ensivuosikymmentä taiteilijan kuolinvuoteen 1936 saakka, joten Malmbergin ura poikkesi täysin aiempien suomalaisen kuvanveistäjien urista ja hän vaikutti monen kuvanveiston opiskelijan taustalla. Malmberg tuli tehtäväänsä yhä uudelleen

276 Sigurd Wettenhovi-Aspan hakemus Suomen Taideyhdistykselle 5.11.1901. KKA; Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 5.11.1901. KK. Coll. 259.12. Ehrström oli lukenut lehdestä Malmbergin valinnasta: "--Malmberg fått Sjöstrands plats som skulpturlärare. Det var roligt att han nu åtminstone har en god atelier fått." Eric O. W. Ehrströmin kirje Emil Wikströmille 30.11.1901. KK. Coll. 259.3. Uutinen Till lärare i skulpturateliern. Hbl 29.11.1901; Opettajaksi taideyhdistyksen weistokuwa-atelieeriin. US 29.11.1901.

277 "Hälst skulle jag förstås vara utan elever men jag är skyldig ta emot elever och undervisa så gott jag kan --." Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 21.11.1901. KK. Coll. 259.12.

valituksi, vaikka tehtävää hakivat hänen lisäkseen myös muut kuvanveistäjät.[278]

Oikeus käyttää ateljeehuonetta omia töitä varten ja oppilasmaksut olivat aluksi Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveiston opettajan työn ainoita korvauksia vuoteen 1905 asti. Taideyhdistys päätti vuonna 1905 antaa kuvanveistoateljeen opettajalle saman vuosipalkan kuin muillekin Helsingin koulun opettajille sekä lahjapalkkion ajasta, jolloin Viktor Malmberg oli hoitanut opettajan tehtävää. Ehdotus vuosipalkasta oli tehty jo Malmbergin ensimmäisen toimintavuoden 1902 lopulla, mutta johtokunnan ehdotus ei ollut mennyt läpi Taideyhdistyksen hallituksessa.[279]

## *Taidekoulut ja kuvanveisto: pyrkimys kuvanveisto-opetuksen säännönmukaistamiseen 1900-luvun alussa*

Professionalisoituminen ymmärretään yleensä koulutuksen säännönmukaistumisena ja todistusten muodostumisena. Kuvanveistokoulutus alkoi Helsingissä piirustuskoulussa varsinaisesti vuonna 1902 Viktor Malmbergin johdolla. Suomen Taideyhdistys päätti julistaa kuvanveiston opettajan toimen ja Ateneumin kuvanveistoateljeen käyttöoikeuden avoimiksi syyskuussa 1901 sen jälkeen, kun Suomen Taideyhdistys ei ollut pöytäkirjamerkintöjen mukaan suostunut Carl Eneas Sjöstrandin pyyntöön jatkaa opettajan toimeen kuuluvan ateljeen käyttöoikeutta. Sjöstrand oli pyytänyt vähentämään ateljeen käyttöoikeudesta sen ajan, jolloin hän ei ollut voinut käyttää kuvanveistoateljeeta Ateneum-rakennuksen laajennustöiden takia. Sjöstrandilla oli ollut vuodesta 1897 lähtien viiden vuoden opetusvelvollisuus ja ateljeen käyttöoikeus, joiden päättyessä vuoden 1902 alussa Taideyhdistys julisti opettajan tehtävän ja ateljeen käyttöoikeuden haettaviksi.[280] Sjöstrandin pyyntö osoittaa, että hän antoi arvoa opettajan toimeen kuuluvalle edulle, ateljeelle, jonka Suomen Taideyhdistys antoi käytettäväksi.

Taideyhdistyksen piirustuskoulun historian tuntevan Emil Wikströmin mukaan Taideyhdistyksen piirustuskoulun opetus järjestettiin vähitellen sen mallin mukaan, jonka suomalaiset taiteilijat olivat saaneet opiskellessaan Pariisin vapaissa yksityisakatemioissa. Wikström piti 1920-luvulla Taideyhdistyksen koulun tarkastajana tätä mallia virheenä. Hänen mukaansa Pariisin vapaat akatemiat olivat sopineet hyvin hänen sukupolvelleen, joka oli hallinnut taiteen perusteet. Vapaa

278 Viktor Malmberg opetti muovailua myös Teknillisessä korkeakoulussa 1908–1934 sekä anatomiaa Taideteollisuuskeskuskoulussa 1918–1936. Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveiston opettajan tointa hakivat muun muassa Kaarlo Haltia ja Felix Nylund.

279 Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1905. Esitys oli hylätty johtokunnassa 1904.

280 Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 23.9.1901. KKA.

yksityisakatemia ei sopinut vasta-alkajalle.[281] Se, että ranskalainen *atelier* oli mallina kuvanveistoateljeen perustamisessa vuonna 1902, näkyi opettajan oikeutena käyttää ateljeeta omaan työskentelyyn. Näin ollen opetusta lukuun ottamatta opettaja teki omaa työtänsä oppilaiden rinnalla ja opettajan odotettiin olevan aktiivinen omassa taiteellisessa työskentelyssään.

Professionaalinen kuvanveistokulttuuri on vakiintuneita yhteisesti jaettuja käsityksiä siitä, mitä kuvanveistäjyys on, mistä veistotöitä tehdään ja mikä on kuvanveistäjän rooli. Piirustuskoulun ensimmäinen, harvinaisen pitkäaikaiseksi jääneen opettajan valinta kertoo siitä, kuinka professio pyrkii suojaamaan omia normejaan ja eetostaan. Taideyhdistyksen kuvanveiston opettajavalinnassa olivat vastakkain poikkitaiteellisuus ja kuvanveisto puhtaana taiteenalana. Hakijoita oli vain kaksi, Viktor Malmberg ja Sigurd Wettenhovi-Aspa.[282] Viktor Malmbergin valinta heijasti uskoa koulutukseen ja taiteen, erityisesti kuvanveistotaiteen ja ammattialan puhtauteen. Valitessaan Malmbergin yksimielisesti opettajaksi Taideyhdistys tituleerasi Malmbergiä kuvanveistäjäksi, kun taas Wettenhovi-Aspaa nimitettiin pöytäkirjassa taiteilijan laajalla yleisnimityksellä (*artisten*).[283] Taideyhdistyksen valinta kohdistui puhtaasti kuvanveistäjänä profiloituneeseen tekijään. Wettenhovi-Aspa liikkui eri taidelajien alueilla: kuvanveiston ja maalaustaiteen rajoja ylittämään hän oli kehittänyt käsitteet "picto-sculpturet" ja "sculpto-peinturet". Vaikka Wettenhovi-Aspa oli opiskellut taidemaalariksi Kööpenhaminassa taidekatemiassa ja P. S. Krøyerin vapaassa taidekoulussa, kuvanveistäjänä hän oli tiettävästi paljolti itseoppinut.[284] Hakemuksessaan Suomen Taideyhdistykselle Wettenhovi-Aspa lupautui omistautumaan kuvanveistolle, mikäli hänet valittaisiin kuvanveiston opettajaksi.[285] Wettenhovi-Aspa toi itse hakemuksessaan esille Pohjoismaissa etenkin Tanskassa kuvanveistäjänä saamaansa tunnustusta: liitteenä oli kooste lehtileikkeistä.[286] Wettenhovi-Aspan markkinointi ja taide herättivät ärtymystä taidepiireissä. Suomen taide-elämässä hän oli kiistelty taiteilija, joka järjesti Helsingissä neljä omaa vapaata näyttelyä

---

281 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926. Emil Wikström piti esitelmän Taideyhdistyksen piirustuskoulun historiasta ja kehityksestä Ateneumin koulun 75-vuotisjuhlassa toukokuussa 1923.

282 Sigurd Wettenhovi-Aspa oli ennen vuotta 1939 Sigurd Wetterhoff-Asp. Kaksoisnimen Wetterhoff-Asp hän otti vakinaiseen käyttöön 1890-luvulla, ks. Halén, Tukkinen 1984, 65.

283 Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 11.11.1901. KKA.

284 Aspa saattoi innostua kuvanveistosta 1890-luvulla Ville Vallgrenin ateljeessa Pariisissa. Halén, Tukkinen 1984, 32–38.

285 Sigurd Wettenhovi-Aspan hakemus Suomen Taideyhdistykselle Karjalohjalta 5.11.1901. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjan 19.11.1901 liite. KKA.

286 Sigurd Wettenhovi-Aspan hakemus Suomen Taideyhdistykselle Karjalohjalta 5.11.1901. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjan 19.11.1901 liite. KKA.

vuosina 1896–1903.[287] Taideyhdistys valitsi opettajaksi tiukasti institutionaalisissa puitteissa toimineen, ammattipiirien tunteman ja palkitseman tekijän, kun taas instituutioiden ulkopuolinen, ammattipiirien karsastama vaihtoehtoinen ja taidetta markkinoiva toimintatapa hyllytettiin.

Viktor Malmberg kuului kuvanveistäjänä niihin, joiden edistymistä taide-elämän vaikuttajat ja portinvartijat Eliel Aspelin-Haapkylä ja J. J. Tikkanen[288] (1857–1930) seurasivat. Malmberg oli voittanut Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailun 1895, Malmbergin "vanhakantaisen turvalliseksi" kuvaillun kipsimuotokuvan ensimmäistä sijaa kilpailussa on luonnehdittu kannanotoksi uuteen taiteeseen. Palkintolautakunta oli pitänyt työn ansioina varmaa karakteristiikkaa, hyvää muotoilua ja osuvaa muotokuvan luonnetta.[289] Malmberg oli opiskellut ja työskennellyt Italiassa Firenzessä 1890-luvulla. Aspelin-Haapkylä vieraili Viktor Malmbergin luona katsomassa töitä vähän ennen kun Malmbergit lähtivät Firenzestä Roomaan keväällä 1898. Näkemiään töitä Aspelin-Haapkylä kuvaili "pieniksi yrityksiksi", joista viehättävimpinä ajatuksena Aspelin-Haapkylä piti pientä statyettiä, äitiä lapsi sylissään ponnistelemassa myrskyä vastaan. Toista hieman isompaa työtä, rahapussia puolustavaa eukkoa Aspelin-Haapkylä piti lupaavana, joskin luonnekuvaus olisi voinut olla hänestä voimakkaampaa.[290] Kun syksyn 1898 Suomen Taiteilijain näyttelyssä oli esillä Malmbergin Italiassa valmistelemia Aspelin-Haapkylän mainitsemia lupaavia töitä, Aspelin-Haapkylä piti "expressionin puolesta etevänlaisina", ne olivat "parempia kuin ennen olen häneltä nähnyt".[291]

Viktor Malmberg pohti kirjeessään J. J. Tikkaselle Robert Stigellin hakemisen mahdollisuutta ja piti Stigelliä kaikkein vahvimpana ehdokkaana.[292] Viktor Malmbergin näkemys Robert Stigellistä vahvana hakijana saattoi perustua siihen, että Stigell oli ohjannut useita kuvanveistäjiä. Itse Malmberg oli vuosina 1899–1900 ohjannut kuvanveistossa alkuun ainakin Teodor Schalinia (1882–1960), joka oli kotoisin Malmbergin synnyinkaupungista Uudestakaarlepyystä. Malmberg oli luvannut Teodor Schalinin isälle, pappi, seminaarin johtaja ja kirjailija Zachris Schalinille (1854–1939) lähettävänsä savea ja antavansa neuvoja Teodor-pojalle. Malmberg kertoi olevansa pojan käytettävissä niin Uudessakaarlepyyssä kuin Helsingin Annankadun-ateljeessaankin. Malmbergin kirjeen perusteella Zachris

287 Aspan Elias Lönnrotin patsaan luonnos aiheutti kohun 1895 Suomen Taiteilijan näyttelyssä. Halén, Tukkinen 1984, 36–38, 66, 76. Ilvas (toim.) 1996, 50.

288 Johan Jakob Tikkanen oli taidehistorian ylimääräinen professori 1897–1920 (varsinainen professori 1920–1926) ja Suomen Taideyhdistyksen sihteeri 1891–1920.

289 Ilvas 2006, 101.

290 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 20.3.1898. KK. Coll. 259.1.

291 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 30.10.1898. KK. Coll. 259.1.

292 Viktor Malmbergin kirje J. J. Tikkaselle 15.10.1901. KK. Coll. 242.3.

Schalin oli toukokuussa 1900 ollut kiinnostunut lähettämään poikansa Helsinkiin Carl Eneas Sjöstrandin oppilaaksi, mutta Malmberg kertoi Sjöstrandilta puuttuvan ateljeen Ateneum-rakennuksessa.[293] Helsingissä Teodor Schalin aloitti joka tapauksessa taideopintonsa vuosina 1900–1901.[294] Henkilökohtaista ohjausta ja tapaamisia Teodor Schalinin ja Viktor Malmbergin kesken ei tiettävästi ollut syksystä 1900 lähtien, jolloin Malmberg lähti opiskelemaan Pariisiin lähes vuodeksi.[295]

Syksyllä 1901 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa oli vain valmistava luokka, malliluokka ja maalariateljee.[296] Vuodesta 1902 lähtien kotimaassa alettiin kouluttaa kuvanveistäjiä. Ennen ensimmäisen lukukauden alkua Viktor Malmberg suunnitteli ohjaavansa muutamia oppilaita.[297] Ensimmäisinä vuosina kuvanveistotyöhuoneeseen oli joka lukukausi sisäänkirjoittautuneena 3–7 oppilasta,[298] joten Malmbergilla oli etukäteen suunnittelemansa määrä opiskelijoita. Emil Cedercreutz otettiin kuvanveistoateljeen ensimmäiseksi oppilaaksi tammikuussa 1902 Albert Edelfeltin suosituksesta.[299] Sivistyneeksi "maailmanmieheksi" luonnehditun Viktor Malmbergin pitkältä oppilaslistalta valittiin Arvid Lydeckenin kirjassa mainittaviksi Emil Cedercreutzin lisäksi tunnetuimmat Johannes Haapasalo (1880–1965), Viktor Jansson (1886–1958), Into Saxelin (1883–1927), Bertel Nilsson (1887–1939), Albin Kaasinen (1892–1970) ja Gerda Qvist (1883–1957).[300]

Viktor Malmbergin kuvanveistoateljeen ensimmäinen oppilas, vapaaherra Emil Cedercreutz oli ensin valmistunut ylioppilaaksi ja sitten opiskellut kolme vuotta juridiikkaa innokkaan taideharrastuksen ohella.[301] Syksyllä 1902 toteutettiin Taideyhdistyksen piirustuskoulun pääsyvaatimusten helpottaminen: vuoden 1902 ohjesäännön perusteella piirustuskouluun vaadittiin ainoastaan korkeamman kansakoulun kurssi. Pääsyvaatimusten muutos johti kasvaneeseen oppilasmäärään, mikä nähtiin ongelmana Taideyhdistyksessä. Aimo Reitalan mukaan Pariisin vuoden 1900 maailmanäyttelyn jälkeen taiteilijan ammatin arvostus oli myös yhtenä syynä nuorten lisääntyneeseen hakeutumiseen taidekoulutukseen.

---

293 Sjöstrandilta puuttui käytöstä ateljee Ateneumin rakennustöiden aikana. Viktor Malmbergin kirjeet Zachris Schalinille 11.1.1899 ja 29.5.1900. ÅA.

294 Teodor Schalin aloitti opinnot vuonna 1900 Helsingin yliopiston piirustussalissa ja jatkoi vuonna 1901 Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Willner-Rönnholm 2006, 78.

295 Viktor Malmbergin kirje Suomen Taideyhdistyksen johtokunnalle Pariisista 31.5.1901. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjan 23.9.1901 liite. KKA.

296 Ilmoitus Suomen Taideyhdistyksen Piirustuskoulu. US 1.9.1901.

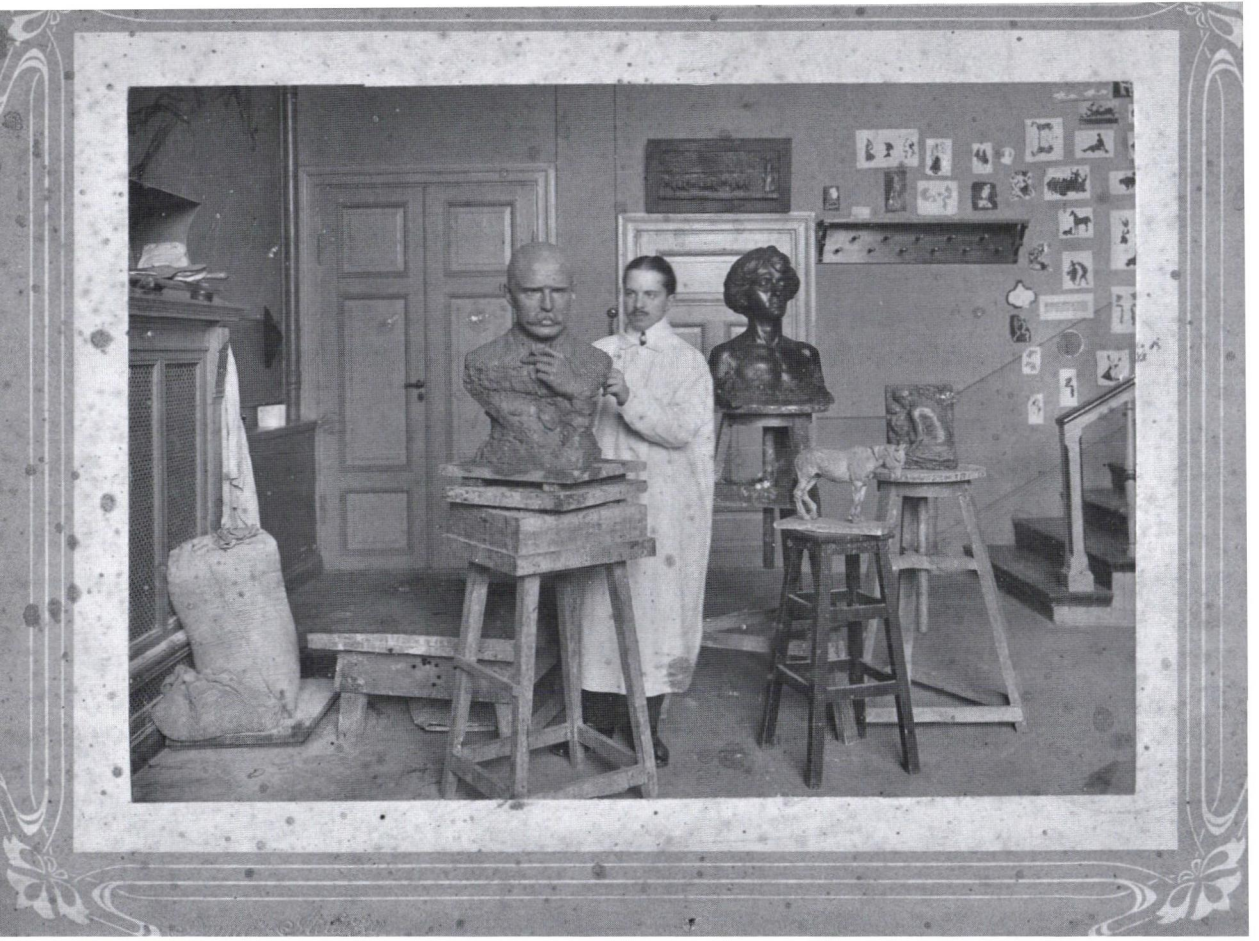
297 Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 21.11.1901. KK. Coll. 259.12.

298 Arvioni perustuu Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksissa 1902–1906 mainittuihin lukumääriin kuvanveistotyöhuoneeseen sisäänkirjoittautuneista opiskelijoista.

299 Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 18.1.1902 ja liite Viktor Malmbergin kirje Taideyhdistykselle 18.1.1902. KKA. Ks. myös Kava 1993, 27.

300 Lydecken 1927, 26–32 . Viktor Malmbergin yksityisoppilas Teodor Schalin oli kirjoilla koulussa 1901–1903.

301 Kava 1993, 27; Lydecken 1927, 57. Cedercreutz jatkoi opintojaan Belgiassa ja Italiassa.



*Emil Cedercreutz Ateneumin veistoateljeessa muovailemassa Viktor Malmbergin muotokuvaa vuonna 1902. Kuva: Emil Cedercreutzin museo.*

Vuonna 1909 piirustuskoululle laadittiin uusi johtosääntö, jonka tärkein muutos oli se, että kouluun pyrkijöiltä vaadittiin tuntuvasti enemmän koulusivistystä eli kuusi luokkaa reaalilyseota, lyseota tai tyttökoulua tai vaihtoehtoisesti vastaavat tietomäärä. Perusteluna pääsyvaatimusten muutokselle oli vuonna 1909 se, että kahdeksan viimeisen vuoden ajan kokemukset edellyttivät kohottamaan tulevien taiteilijoiden sivistysasteen vaatimuksia.[302]

Kuvanveiston arvostusta ja alalla työskentelevien potentiaalisten tekijöiden määrää voi tarkastella Suomen Taideyhdistyksen jakamien palkintojen ja palkintolautakunnan kokoonpanosta käydyn keskustelun avulla. Kuvanveistolle 1900-luvun alku oli osittain lisääntyvien mahdollisuuksien ja toiveikkaiden näkymien aikaa, mistä kertoo palkinto- ja kilpailukulttuuri. 1900-luvun alkupuolella Taideyhdistyksen dukaattipalkinnon sai aiempaa useampi kuvanveistäjä, kun Taideyhdistyksen kuvanveistotyöhuoneen kouluttama nuori polvi murtautui esiin dukaattikilpailuissa. 1900-luvun alkuvuosina kuvanveistäjät menestyivät dukaattikilpailuissa jopa niin

302 Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1910, 19; Reitala 1974, 11.

hyvin, ettei maalauksia palkittu joihinkin vuosiin ensimmäisellä palkinnolla.[303] Erityisesti Ville Vallgrenin ansiosta 1910-luvulla käytiin keskustelua kuvanveistäjien aseman parantamisesta Taideyhdistyksen palkintolautakunnan toiminnassa.

Laura E. Prieton mukaan Yhdysvalloissa taidemaalarit ja kuvanveistäjät alkoivat saada professionaalisen statuksen 1800-luvun lopussa, kun yhteiskunta alkoi pitää heitä enemmän taiteilijoina kuin käsityöläisinä.[304] Taidekoulutus alkoi vaiheessa, jossa kuvanveistäjät halusivat erottua nimettömistä kivenhakkaajista ja käsityöläisistä. Taideakatemiakoulutuksen sisältö painotti ihmisfiguurin, anatomian tuntemusta, mikä poikkesi perinteisestä teknisestä käsityöläiskoulutuksesta. Ihmisanatomia kuvanveistäjäkoulutuksen ytimessä antoi kuvanveistäjien koulutukselle teoreettisen perustan. Viktor Malmberg valmistautui opetustehtäväänsä lukemalla anatomiaa. Malmberg oli saamassa anatomian opetuksen tueksi luurangon.[305]

*Suomen Taideyhdistyksen kuvanveistoluokka noin vuonna 1913. Oppilasryhmä eturivissä keskellä Albin Kaasinen, takarivissä toinen vasemmalta Ragnar Ekelund. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

Viktor Malmberg valmisteli opettajan tointaan joulukuussa 1901 hakemalla Taideyhdistykseltä varoja kuvanveistoateljeen opetusta varten. Rahoitushakemuksen perusteella Malmberg halusi kohentaa erityisesti opiskelijoiden edellytyksiä

303 Kallio 2006, 106–110; Suomen Taideyhdistyksen jakamat palkinnot ks. *Dukaatti* 247–249. Vuonna 1900 ensipalkintoa ei jaettu, mutta toisen palkinnon sai Georges Winter. Vuonna 1902 toisen palkinnon sai Emil Cedercreutz; vuonna 1903 palkittuja olivat Willehad Martin, Johannes Haapasalo ja Teodor Schalin. Vuonna 1905 ensipalkinnon voitti Johannes Haapasalo Alpo Sailon sijoittuessa kolmanneksi. Seuraavana vuonna 1906 voittaja oli Yrjö Liipola. Vuoden 1911 anonyymin kilpailun voittaja oli Viktor Jansson, joka oli jäänyt toiseksi 1907. Juho F. Talvia sijoittui toiseksi 1911. Aarre Aaltonen hävisi Yrjö Ollilalle 1912; Bertel Nilsson 1913 puolestaan Jalmari Ruokokoskelle. Vuoden 1914 voittaja oli Into Saxelin. Vuonna 1916 ylimääräisen palkinnon saanut Albin Kaasinen voitti kolmannen palkinnon 1917 ja ensipalkinnon 1918. Vuonna 1916 ensipalkintoa ei jaettu, mutta jo aiemmin palkittu Gustaf Nyholm sijoittui toiseksi.

304 Prieto 2001, 2.

305 Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 21.11.1901. KK. Coll. 259.12. Malmberg anoi Taideyhdistykseltä rahaa myös pienemmän luurangon hankkimista varten. Viktor Malmbergin kirje Suomen Taideyhdistykselle 13.12.1901. KKA.

*Kipsimallipiirustuksen opetusta Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Ateneum-rakennuksessa n. 1898. Koululuokka staflioiden äressä. Valok. Daniel Nyblin, Helsinki. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

muovailla. Hän halusi antaa opiskelijoille mahdollisuuden muovata lupaavan elävän mallin mukaan ja ehdotti vuosittain käytettäväksi rahasummaa elävän mallin palkkaa varten. Malmberg oli suunnitellut mallin poseeraavan opiskelijoille kuutena päivänä viikossa kolmisen tuntia päivässä.[306] Taideyhdistyksen piirustuskoulussa alastonmallit olivat olleet varojen puutteen takia 1890-luvun lopulla niin harvinaisia, että kuvanveistäjäksi aikova opiskelija saattoi turhautua taidekoulun opetukseen.[307] Rahoitus ei ollut ainoa syy alastonmallien puuttumiseen taidekouluista. Anthea Callenin mukaan anatomian opetus painottui elävän mallin sijasta luihin ja luurankoihin Ranskan Taideakatemian koulussa 1800-luvun lopulla.[308] Muovailu uudistui kuvanveisto-oppaiden perusteella noin vuonna 1900.

306 Viktor Malmbergin kirje Suomen Taideyhdistykselle 13.12.1901. KKA.

307 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilaan Eemil Halosen mukaan koululla ei ollut varaa maksaa malleja: "- - kun ei ole rahaa (niin sanotaan) että maksaa mallia, joten me saamme kerjätä tuttaviamme jos ei tahdota ruveta kipsiä piirtämään. Alastomia malleja tuskin enää tunnetaankaan". Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille Helsingistä 8.2.1898. KK. Coll. 259.5.

308 Callen 1997, 26.

1900-luvun alussa muovailua elävän mallin mukaan ja luontoa ryhdyttiin pitämään tärkeinä kuvanveistotyössä, ja kipsikopioinnin merkitys väheni vähitellen muovailussa.[309] Malmbergin suunnitelma lisätä muovailua elävän mallin mukaan osoitti kiinnostusta uudistaa kuvanveistokoulutusta vastaamaan ajankohtaisia käsityksiä ja käytäntöjä. Savi oli materiaali, jota esimerkiksi oppaat suosittelivat opiskelijoille: se oli edullista ja helposti hankittava.[310] Saven laadussa oli kuitenkin eroja, Malmberg piti helsinkiläisen kaakelitehtaan savea huonona muovailuun ja halusi hankkia parempaa savea Pietarista.[311]

Viktor Malmberg kertoi Emil Wikströmille, kuinka hänellä oli heti opettajan toimeen astuttuaan vuoden 1902 alussa vaikeuksia Taideyhdistyksen kanssa opetukseen tarvittavista kuvanveistäjän työvälinehankinnoista, "jokaisesta pikkuasiasta" joutui riitelemään. Taideyhdistystä Malmberg kuvasi välinpitämättömäksi kaikkia hänen ehdotuksiaan kohtaan.[312] Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ei tiettävästi ennen toista maailmansotaa annettu ohjausta kuvanveiston monipuolisiin tekniikoihin, teosten valamiseen, pronssin ja muiden materiaalien käsittelyyn.[313] Kirjeenvaihdon perusteella Viktor Malmberg oli 1900-luvun alussa kiinnostunut tekniikoista ja materiaaleista, joten opettajasta kuvanveiston tekniikoiden ohjauksen puute ei voinut ennen toista maailmansotaa olla kiinni. Suomessa hyviä kuvanveistomateriaaleja ei ollut välttämättä saatavilla. Malmberg kääntyi Pariisissa työskennelleen Wikströmin puoleen ja pyysi hankkimaan ja lähettämään tarvittavia materiaaleja Ateneumiin.[314]

Syynä ohjauksen puutteeseen ja opetuksen sisältöön täytyi olla Taideyhdistys; sen intressit ja resurssit. Resurssien ohjaaminen muualle kuin materiaalien ja tekniikoiden opetukseen kertoo kuvanveiston heikosta arvostuksesta. Resurssien ohjaamiseen vaikutti kuvanveistäjien teoriaa ja ihmisfiguuria painottava taideakatemia-traditio. Maria Hirvi-Ijäs on hahmottanut Kuvataideakatemian historian ja nykyajan oppimisympäristön keskeisiksi käsitteiksi "akateemisuus", "eksaktin tiedon hämäryys", "potentiaalisuus" ja "teoria kontra praksis". Koko taideakatemia-tradition historian ajan on jatkuvaa keskustelua saanut aikaan taiteen opettamisen periaate ja se missä määrin kuvataiteilijan osaaminen on osa perinteisesti määriteltyä humanistista oppineisuutta. Kuvataiteellinen oppineisuus on muodostunut käytännön osaamisesta ja toiminnasta sekä teoreettisesta ajatte-

309 Compton 2010, 316–318.
310 Compton 2010, 315.
311 Viktor Malmbergin kirje Suomen Taideyhdistykselle 13.12.1901. KKA.
312 "Jag får bråka med Konstfören. [Konstföreningen] med hvarje småsak som skall anskaffas och de visa sig så absolut likgiltiga för alla mina idéer - -." Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 11.2.1902. KK. Coll. 259.12.
313 Lindgren 1996, 126.
314 Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 11.2.1902. KK. Coll. 259.12.

lusta.[315] Riikka Stewenin mukaan teoreettisia aineita taidehistoriaa, anatomiaa ja perspektiivioppia opetettiin alusta lähtien taloudellisten mahdollisuuksien salliessa. Viktor Malmberg oli anatomian opettajana vuosina 1908–1934 samanaikaisesti kuvanveiston opettajan toimensa kanssa.[316]

Taidekouluista tuli vähitellen uuden professionalismin kulmakiviä, kun taidekoulujen opetusta ja sisältöä mietittiin yhä enemmän. Taidekouluissa tapahtui muutos epävirallisista ja löyhistä opetuskomplekseista kouluiksi, joilla oli tarkasti määritellyt opinto-ohjelmat, sisäänpääsykriteerit ja standardit. 1900-luvun alussa professionalisoituminen merkitsi uutta kiinnostusta tehostetumpaa kuvanveiston opetusta kohtaan sekä Turun ja Helsingin taidekouluissa, vaikka varsinaisen kuvanveistotyöhuoneen ja kuvanveisto-opetuksen voidaan katsoa käynnistyneen vain Helsingin piirustuskoulussa 1902.

1900-luvun alkupuolella Emil Wikström vaikutti Turun Taideyhdistyksessä Turun piirustuskoulun opetuksen sisältöön ja opettajien valintaan, joten hän saattoi vaikuttaa myös kuvanveiston opetuksen asemaan taidekoulutuksessa. Wikström kuului vuonna 1891 Turun Taideyhdistyksen perustajiin, ja vuodesta 1906 lähtien hän oli johtokunnan jäsen.[317] Turun piirustuskoulun johtaja Victor Westerholm halusi Wikströmin arvioita Turun piirustuskoulun koulutusohjelman sisällöstä, kun vuodelta 1897 peräisin olevaa ohjesääntöä uudistettiin. Koulun ohjesäännön uudistaminen alkoi marraskuussa 1906, jolloin Wikström neuvoi joitakin pykäliä kirjeessään Westerholmille.[318] Vuoden 1907 uusi ohjesääntö vastasi Margareta Willner-Rönnholmin mukaan Victor Westerholmin taidepedagogisia tavoitteita. Muutokset koskivat opetuksen tavoitteita ja menetelmiä. Willner-Rönnholmin mukaan pedagoginen suunnanmuutos näkyi siinä, että piirustuskoulun tehtävänä ei ollut yksin piirustuksen opettaminen, vaan myös "mahdollisesti" maalauksen ja kuvanveiston opettaminen. Toiseen pykälään on tehty valmistavan luokan ja malliluokan esittelyn jälkeen maininta "mahdollisesta kuvanveistoateljeesta". Uutta oli huomautus uusien materiaalien ja tekniikoiden käytöstä. Käytännön ja ohjesäännön vastaavuudesta ei ole kuitenkaan varmuutta.[319]

Pääasiallisesti Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa opiskelijat harjoittivat kuvanveistoa itsekseen. Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa johtajana ja ensimmäisenä opettajana vuosina 1888–1898 ja vuosina 1904–1917 toiminut

315 Hirvi-Ijäs 2008, 13, 15.

316 Stewen 1998. Monet Malmbergin edeltäjistä anatomian opettajan tehtävässä 1800-luvulla olivat saaneet lääketieteellisen koulutuksen, tehtävässä Malmberg seurasi kaivertaja Carl Jahnia.

317 Haartman 1916, 2, 5. Muut perustajajäsenet olivat Emil Almberg, Elin Danielson, Karl Wahlström, Ernst Dahlström, Fredric Rettig, Victor Westerholm ja Julius Österblad.

318 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 18.11.1906. ÅA.

319 Willner-Rönnholm 1996, 118–119, 130.

Victor Westerholm kannusti opiskelijoitaan eri tavoin kuvanveistoon antamalla oppilaan muovailla piirustustunnilla.[320] Tuki jatkui Turun piirustuskoulun oppivuosien jälkeenkin: kuvanveistäjäuransa alussa Georges Winter kysyi kirjeissään paljon apua ja neuvoa opettajaltaan Westerholmilta.[321] Vuonna 1910 Westerholm asetti näytteille ensimmäistä ja viimeistä kertaa pari veistostaan, minkä syynä Aimo Reitala on pitänyt Westerholmin halua tukea kuvanveistäjän tulevaisuutta suunnittelevia oppilaita.[322] Westerholm ohjasi myös piirustuskoulun oppilaita Emil Wikströmin oppiin Sääksmäelle.

Margareta Willner-Rönnholmin mukaan Turun taideyhdistyksen piirustuskoulun ensimmäisen opettajan virka kuului itsestäänselvyytenä Victor Westerholmille vuosina 1904–1917, mutta toisen opettajan virkaan oli mielenkiintoa ja hakijoita.[323] Vuonna 1910 Victor Westerholm pyysi Emil Wikströmin apua Turun piirustuskoulun toisen opettajan valinnassa, mutta Westerholm ei täysin pitäytynyt Wikströmin valinnassa.[324] Kuvanveiston aseman vahvistaminen Turun piirustuskoulussa oli Wikströmin tavoite myöhemmin 1910-luvulla. Kuvanveistäjä Teodor Schalin valittiin vuonna 1917 Turun piirustuskoulun toiseksi opettajaksi Wikströmin myötävaikutuksella. Turun Taideyhdistyksen hallituksen jäsen Wikström lupasi kirjoittaa Victor Westerholmille ja suositella omaa oppilastaan, Teodor Schalinia niin hyvin kuin hän saattoi. Wikströmin mielestä suosittelu antaisi paremman vaikutelman kuin kuvanveistäjän antama todistus toiselle kuvanveistäjälle piirustuskoulun opettajan paikkaa varten monien muiden todistusten joukossa.[325] Turun piirustuskoulun toisen opettajan valinnassa oli kyse kuvanveistäjän ammatin ja taiteenalan esille nostamisesta: sekä Teodor Schalin että Emil Wikström halusivat opettajan paikalle kuvanveistäjän. Etuna Wikström halusi korostaa sitä, että olisi hyvä saada opettajaksi kuvanveistäjä, joka olisi samalla

320 Victor Westerholmin merkityksestä Aarre Aaltoselle Tirranen 1955, 181.

321 Winter pyysi esimerkiksi suositusta Westerholmilta ennen lähtöään Italiaan kuvanveisto-opintoihin, ja kirjeen perusteella Westerholm kirjoitti suosituksen. Georges Winterin kirjeet Victor Westerholmille 24.6.1897 ja elokuu 1897. ÅA.

322 Reitala 1967, 294–296; Willner-Rönnholm 1996, 120. Vuosina 1914–1915 Felix Nylund oli Victor Westerholmin sijaisena.

323 Willner-Rönnholm 1996, 121.

324 Willner-Rönnholm 1996, 122. Emil Wikström asetti etusijalle "kolme turkulaista taiteilijaa". Emil Wikström asetti ensimmäiselle sijalle erinomaisena taiteilijana pitämänsä Edwin Lydénin, mutta Victor Westerholm valitsi Emil Wikströmin toiselle sijalle asettaman Ragnar Ungernin.

325 Emil Wikströmin kirje Teodor Schalinille 25.4.1917. ÅA.

tottunut piirustuksenopettaja.[326]

Helsingin Taideyhdistyksen piirustuskoulun ja Polyteknillisen opiston lisäksi Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ylläpitämä koulu antoi oppia useille kuvanveistäjille,[327] ja koulu kehitti sellaista teknistä käsityötaitoa, kätevyyttä ja osaamista, mitä muut taidekoulut eivät painottaneet. Koulussa saattoi opiskella esimerkiksi koristekuvanveistoa, koristemaalausta, rakennuspiirustusta, puupiirrosta ja posliinimaalausta. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ylläpitämä koulu sijaitsi samassa vuonna 1887 valmistuneessa Ateneumin koulu- ja museorakennuksessa kuin Taideyhdistyksen piirustuskoulu, mutta taiteen ja taideteollisuuden koulutusalat pysyivät erillisinä. Ensimmäisten Wienin ja Pariisin opiskeluvuosien jälkeen vuonna 1887 Emil Wikström opetti muovailua Taideteollisuuskeskuskoulussa,[328] jossa hän oli muutamaa vuotta aiemmin itse opiskellut. Taideteollisuuskeskuskoulussa oli 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa muitakin kuvanveistäjiä ja taiteilijoita opettajina kuin Wikström. Kun kuvanveistäjä Johann Friedl (1863–1937) alkoi opettaa koulussa puunveistoa ja kivitöitä vuonna 1890, uutisoitiin, kuinka kiinnostus puunveisto-osastoon oli nopeasti kasvanut. Johann Friedlin ansioksi katsottiin 1890-luvulla Taideteollisuuskeskuskoulun puunveistokoulutuksen suosion ja tason nousu.[329] Myöhemmin vuosina 1904–1905 ja 1912–1919 koulussa toimineella metallinpakotuksen ja siselöinnin opettajalla Eric O. W. Ehrströmillä (1881–1934) oli merkitystä kuvanveiston tekniikoiden välittäjänä.[330]

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa ajan taidekäsitys korosti taiteiden ykseyttä ja eri alojen taiteilijoiden yhteistyötä. Kuvanveistossa oli tällöin moderneja suuntauksia ja ajattelutapoja, kuten *Art nouveau*, joka lähensi kuvanveistäjiä taideteollisuuteen ja käsityöhön. Monipuolisuutta ei pidetty huonona ominaisuutena senaikaisessa kuvanveistäjän roolissa, ja raja kuvanveiston ja taidekäsityön välillä oli liukuva. 1900-luvun alussa moderni kuvanveisto pyrki irtiottoon akateemisuudesta, ja uutta materiaali- ja muotoajattelua edustivat puu ja kivi.

---

326 Wikström kirjoitti: "Du säger att det vore bra att ha en skulptör som samtidigt är gammal ritlärare och detta skall jag med nöje framhålla." Emil Wikströmin kirje Teodor Schalinille 25.4.1917. ÅA. Teodor Schalin keskittyi kuvanveistoon erityisesti vuosina 1910–1921. Teodor Schalin oli Turun piirustuskoulun opettaja 1917–1940. Willner-Rönnholm 2006, 74, 78.

327 Vuonna 1870 perustetun koulun nimi oli aluksi Veistokoulu, vuodesta 1886 lähtien se oli Taideteollisuuskeskuskoulu.

328 Emil Wikström tuli arkkitehti Lambert Petterssonin (1864–1938) tilalle opettamaan mallitsemista vuonna 1887, jolloin Pettersson lähti ulkomaille. Lambert Pettersson oli opettanut mallitsemista ja piirustusta koulussa vuosina 1885–1887. Essen von 1925, 175–181.

329 Opiskelijoiden määrä oli 1889–1890 vain kahdeksan, kun taas 1893–1894 puuveiston opiskelijoita oli jo 45. Taideteollisuuskoulun puunveisto-osastolla. US 13.12.1890; Konstföreningens i Finland årsberättelse för 1893. Npr 22.5.1894.

330 Ringbom 1998, 230.

1900-luvun alkupuolen kuvanveiston uudistusmielisissä ajatuksissa kuvanveisto käsitettiin kokonaisvaltaisesti niin, että suunnittelu, "ajattelu", ja toteutus yhdistettiin toisiinsa. Taiteilijan omin käsin tekemä työ ja koko työprosessin hallinta oli autenttisuuden tae.[331]

Eeva Maija Viljo on havainnut, että vuosina 1871–1905 veistokoululle, myöhemmälle Taideteollisuuskeskuskoululle oli tyypillistä oppilaiden heterogeenisuus. Koulun oppilaat olivat eri-ikäisiä, ja oppilaiden sukupuolijakaumassa olivat edustettuna sekä naiset että miehet. Lisäksi oppilaat edustivat yhteiskunnan eri sosiaalisia kerrostumia. Viljo on olettanut, että kouluun tuli vuosina 1871–1905 opettajiksi ja oppilaiksi henkilöitä, jotka etsivät elämälleen uutta suuntaa.[332] Taideteollisuuskeskuskoululla oli alhainen kynnys, ja se toi kuvanveistoalalle uusia tekijöitä, kuten Viktor Malmbergin, Juho F. Talvian (1879–1960) ja Arttu Halosen (1885–1965),[333] joille se antoi käytännön taidon tai valmiuden käsitellä omana aikanaan "uusina" pidettyjä materiaaleja, kiveä ja puuta.

Käytännön taidoista oli hyötyä paitsi itse kuvanveistäjän työssä myös kuvanveistotyötä tukevilla, 1900-luvun alussa nopeasti kehittyvillä käsityötaitoa vaativilla aloilla, kivialalla, kiviveistämöissä ja kiviteollisuudessa, sekä taidevalimoissa, jotka olivat välttämättömiä maan muistomerkkituotannon kannalta. Koulu valmisti muistomerkkien ja veistoksien valmistukseen jonkin verran käsityöläisiä, jotka tekivät kuvanveistäjän mallin mukaan työn valmiiksi, hakkasivat kiveen tai valoivat pronssiin. 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa arkkitehtuurissa ja kuvanveistossa ajankohtaisena ja kotimaisena pidetyn kivilajin, graniitin käsittely vaati erikoistaitoja, joita ei ollut välttämättä perinteisen taideopetuksen ja taideakatemian läpikäyneellä kuvanveistäjällä. Opintovuosien jälkeen Juho F. Talvia työskenteli kivialan vastaperustetussa yrityksessä Suomen Kiviteollisuus Oy.[334] Arttu Halonen (1885–1965) perusti oman taidevalimoyrityksen vuonna 1910 pian opintojensa jälkeen.

## *Taideopetuksen kansallistaminen*

Suomeen kutsuttiin 1800-luvun lopulla useiden eri ammattialojen käsityötaitoa vaativia edustajia välittämään oman alansa tietotaitoa, koska maan uskottiin hyötyvän muualta tulevasta osaamisesta. Kuvanveisto ja taideteollisuus olivat

331 Esim. Karlsson 2001, 186.
332 Viljo 1987, 65.
333 Viktor Malmberg opiskeli koulussa 1890–92, 1902; Juho F. Talvia opiskeli koulussa 1900–01 ja Arttu Halonen opiskeli vuosina 1907–09. Muusta taidekoulutuksesta kouluun tulivat Alpo Sailo (opiskeluvuodet 1898–99), Viivi Paarmio (opiskeluvuodet 1907–09) ja Eva Gyldén (opiskeluvuodet 1905–07).
334 Juho F. Talvian kirje Emil Wikströmille 8.9.1925. KK. Coll. 259.19.

tällaisia yhteiskunnan aloja ja uusia taiteen muotoja, jota pidettiin koko kansakunnan kannalta kehittämisen arvoisina. Suomen Taideteollisuusyhdistys oli kutsunut vuonna 1890 Itävallasta Taideteollisuuskeskuskoulun puun- ja kivenveistotaiteen opettajaksi puuhun erikoistuneen kuvanveistäjän Johann Friedlin, koska Taideteollisuusyhdistys ei ollut löytänyt kotimaasta puuveistoon sopivaa, kompetenttia opettajaa. Kuten edellä tuli esille, Johann Friedliä arvostettiin ammattipiireissä erittäin merkittävänä puuveiston tietotaidon maahantuojana.[335] Taideteollisessa keskuskoulussa ja Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa opetti myös Saksasta Suomeen 1870-luvulla muuttanut kuvanveistäjä Carl Jahn (1844–1912). Taideteollisuuskoulutusta tutkineen Ilkka Huovion mukaan Taideteollisuuskeskuskoulu rakennettiin aluksi itävaltalais-saksalaisen koulutusmallin pohjalle, mutta 1890-luvulta lähtien kulttuurisen uudelleenorientoitumisen takia saksalais-itävaltalaisen ajattelutavan rinnalle tuli myös muita ideologioita.[336] Taidekoulutuksen kulttuurinen uudelleenorientoituminen ja kansalliset painotukset näkyivät niin, että myös opettajat haluttiin vaihtaa. Emil Wikström vaati vuonna 1897 Akseli Gallen-Kallelalle lähettämässä kirjeessään puhdistusta Taideteollisuuskeskuskoulun opetukseen. Wikströmin mielestä Taideteollisuuskeskuskoulun saksankielisen ja Saksan koulun käyneen ornamentiikan opettajan takia oppilaiden oli mahdotonta saada aikaan mitään omintakeista ja kansallista. Taideteollisuus tuli hänen mielestään puhdistaa saksalaisuudesta.[337]

Kansallinen ilmapiiri ei välttämättä Suomessa 1890-luvulla suosinut muualta saapuneita osaajia, pinnan alla taide-elämässä oli ennakkoluuloja. Saksalaisen taidekoulutuksen saaneet kuvanveistäjät koettiin 1800-luvun lopulla ongelmallisiksi myös siirtolaisten kansoittamassa Yhdysvalloissa, jossa Michele H. Bogartin mukaan saksalaistaustaisille kuvanveistäjille oli ominaista vahva kulttuurinen identiteetti. "Saksalaisuus" viittasi väljästi ominaisuutena saksankieliseltä alueelta tulleeseen, Saksasta tai Itävallasta lähtöisin olevaan siirtolaiseen. Bogartin mukaan saksalaiset kuvanveistäjät olivat ammatillisesti eturintamassa, he olivat ammatillisen organisoitumisen kannalta tärkeitä voimia ja työskentelytavoiltaan tehokkaita,

335 Wienin taideakatemiassa opiskellut Johann Friedl toimi koulussa opettajana vuosina 1890–1937. Hän valmisti omia töitään puusta esim. amerikkalaisesta päärynäpuusta. Hänen puutöitään on esimerkiksi Lammin kirkossa.

336 Huovio 1998, 101. Myös Ruotsissa taideteollisuuskoulutus rakentui itävaltalais-saksalaiselle mallille.

337 "Se olisi suuri siunaus jos kansallistunteemme voisi puhdistaa - - saksalaisuuden, mitä pikemmin sitä parempi, muuten se kohta on myöhäistä. - - Samaan suuntaan täytyy meillä tehdä puhdistus Taideteollisuuskoulussa jossa paraikaa on saksalainen opettaja ornamentiikassa. Mahdoton on vaatia nikkarilta jotakin omintakeista kun hän kerta on saksan koulun käynyt." Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1.1.1897. GKM. KA.

mutta he joutuivat toisinaan ryhmänä avoimen vihamielisyyden kohteiksi.[338]

Emil Wikströmin mukaan aina 1920-luvulle saakka taiteilijoiden oli hakeuduttava ulkomaille työskentelemään ja opiskelemaan päätettyään opintonsa Taideyhdistyksen piirustuskoulussa, kun mahdollisuutta lisäopintoihin ei ollut Suomessa. Omavaraisuus taiteilijoiden kouluttamisessa voitiin saavuttaa Wikströmin mielestä vasta 1920-luvulla. Hän ei näin antanut Taideyhdistyksen vuoden 1902 koulutusuudistukselle samaa painoarvoa omavaraisuuden saavuttamisessa kuin taidehistorioitsija Aimo Reitala myöhemmin 1970-luvulla kuvataiteilijan asemaa tarkastelevassa artikkelissaan.[339]

Toimiessaan Helsingin-vuosinaan 1920-luvulla Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskoulun tarkastajan tehtävässä Wikström pääsi ohjaamaan taideopetusta ja antamaan neuvoja opiskelijoille. Vuonna 1924 Wikström oli sitä mieltä, että piirustuskoulua oli monien vuosien ajan laiminlyöty. Hän näki syynä tähän, että koulu oli ollut välinpitämättömien opettajien johdon alla. Hän halusi kannustaa opettajia, jotka halusivat vakavissaan kehittää työtään koulussa. Taidekoulu oli saanut toimia ja työskennellä, miten parhaiten taisi. Tarkastajana hän oli nähnyt läheltä, millaisten puutteiden kanssa koulu joutui taistelemaan. Edes kaikkein välttämättömimpään ei riittänyt rahaa.[340] Pari vuotta myöhemmin vuonna 1926 hän näki työn piirustuskoulussa käyvän joka vuosi paremmin.[341] Wikström katsoi opetuksen ja ohjauksen olevan avainasemassa, vaikka koulu tarvitsi myös lisää rahoitusta. Kuvanveiston opettaja Viktor Malmberg oli toiminut tehtävässään palkatta ensimmäiset vuodet, jonka jälkeen hän oli saanut vähäistä rahallista korvausta työstään. Työ oli aliarvostettua, ja Ville Vallgren esitti 1923 Malmbergille ehdotettavaksi professorin arvoa kaksikymmenvuotisesta velvollisuudentuntoisesta opettajan työstä. Vallgrenin toivoi saavansa koko taidekoululle ja Malmbergin kuvanveistäjäoppilaille professorin arvon kautta lisää arvostusta ja luottamusta.[342]

Nuorten taiteilijoiden kotimaassa tapahtuvalle työskentelylle ja opiskelulle haluttiin perustaa tukijärjestelmiä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Wikström kuului 1906 taiteilijajäsenenä Eliel Aspelin-Haapkylän johtamaan komiteaan,

---

338 Bogart 1997, 37–40.

339 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926. Vrt. Reitala 1974, 11.

340 "Skolan har nog under många år blivit försummad. Den har fått arbeta som den kunnat under ointresserade lärares ledning. Nu visar emellertid Herr Alanco vara allvarligt intresserad och han borde uppmuntras. Som skolans inspektor har jag varit i tillfälle att se huru bekymmersamt det är på skolan med alla de brister som den har att kämpa med - -.Och dock äro fordringarna på det allra nödvändigaste rätt små." Emil Wikströmin kirje J. J. Tikkaselle 1.1.1924. KKA.

341 Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 6.2.1926. KA.

342 Malmbergille ei myönnetty elinaikanaan professorin arvoa. Ville Vallgrenin kirje Suomen Taideakatemialle 21.4.1923. KKA.

jonka tehtävä oli käsitellä apurahojen myöntöperusteita. Komitea valmisteli lautakuntamallia, jota on pidetty askeleena kohti itsenäisesti toimivaa valtiollista taideorganisaatiota. Komitean esitystä apurahojen uudistamisesta on pidetty merkittävänä avauksena kulttuuripolitiikassa, sillä komitea esitti valtion apurahojen myöntämistä nuorille taiteilijoille myös kotimaassa tapahtuvaa työskentelyä varten. 1900-luvun alussa senaatti myönsi taiteilijoille matka-apurahoja, jotka edellyttivät lähtemistä ulkomaille työskentelemään ja opiskelemaan.[343] Lisäksi kuvanveiston ja nuorten kuvanveistäjien tukemiseen käytettiin yhä enemmän säätiöityjä varoja, jotka olivat peräisin lahjoituksista. Säätiöityjä varoja olivat valtiovallan ja taidealojen yhdistysten hallinnoimat rahastot. Suomen Kuvanveistäjäliitto kantoi vastuuta kuvanveistäjien työskentelyoloista vastaanottamalla lahjoituksia kuvanveiston edistämiseksi Suomessa. Vuonna 1915 se perusti lahjoitusvaroin Robert Stigellin nimeä kantavan stipendirahaston nuorille kuvanveistäjille.[344]

Wikströmin suhtautuminen Suomen taideopetuksen ulkomaisiin vaikutteisiin ja opettajiin muuttui 1890-luvun ja 1920-luvun välillä. Piirustuskoulun tarkastajana Wikström ehdotti ulkomaisten opettajien rekrytointia 1926 Taideyhdistyksen kouluun.[345] Taidekoulussa oli ollut Wikströmin tarkastajakaudella lukukautena 1924–1925 vierailevana piirustuksenopettajana Chicagon Art Instituten pitkäaikainen piirustuksenopettaja ja professori, amerikansuomalainen Elmer A. Forsberg (1883–1950).[346] Juha Ilvaksen mukaan Akseli Gallen-Kallela oli Yhdysvalloissa tutustunut Forsbergiin ja ehdottanut tämän tuloa vierailevaksi opettajaksi Suomeen.[347] Aloite vierailevan opettajan rekrytointiin tuli Wikströmin Yhdysvalloissa työskenteleviltä suomalaisilta taiteilijaystäviltä, jotka painostivat Wikströmiä. Gallen-Kallelan tavoin Yhdysvalloissa työskentelevä arkkitehti Eliel Saarinen (1873–1950) halusi saada piirustuskouluun vuonna 1924 vierailevaksi professoriksi Forsbergin. Vierailevien ulkomailla toimineiden opettajien rekrytointia haittasivat

343 Sokan mukaan "vastaavat esitykset on yleensä liitetty vuosikymmeniä myöhemmän vaiheen kulttuuripolitiikkaa", ks. Sokka 2005, 97–100.

344 Robert Stigellin leski Ella Stigell osoitti lahjoituksen stipendirahastotarkoitukseen. Lahjoituksesta pöytäkirjassa: Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 1.12.1915. SKLA. KA. Kuvanveistäjäliiton säännöissä oli pykälä lahjoituksista: "§ 4 Förbundet emottager och förvaltar gåfvor och donationer för bildhuggarkonstens befrämjande i Finland." Suomen Kuvanveistäjäliiton säännöt. s. a. Emil Cedercreutzin museo. Rahastovaroista yleensä ks. Sokka 2005, 100–101.

345 Wikström oli Taideyhdistyksen piirustuskoulun (Suomen Taideakatemian koulun) tarkastaja vuosina 1922–1927 ja 1936–1942. Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926.

346 Forsberg oli opettajana Chicago Art Institutessa vuosina 1906–1950.

347 Ilvas (toim.) 1996, 86. Forsberg lomaili Kokkolan seudulla.

Wikströmin mukaan koulun rajoitetut varat.[348]

Wikströmin päätavoite oli 1920-luvulla luoda kotimaiselle taideopetukselle niin hyvät edellytykset, että ulkomaille lähteminen ei olisi enää välttämätöntä heti Taideyhdistyksen piirustuskoulun jälkeen. Hän halusi tehdä Suomen taideopetuksen omavaraiseksi lähettämällä suomalaisia stipendiaatteja ulkomaille, jotta nämä toisivat tietotaitoa ulkomailta Suomeen. Toinen vaihtoehto oli rekrytoida ulkomaisia opettajia taidekouluun.[349] Hän näki taidekouluissa tärkeimpänä opetuksen ylimmällä luokalla, jossa oppilailla oli vakavat tulevaisuuden suunnitelmat. Piirustuksen opetus oli taas hänestä niin helppoa, että opettajilta ja opettajien valinnalta ei vaadittu yhtä paljon kuin ylimmällä luokalla.[350] Wikström halusi perustaa vuonna 1926 Taideyhdistyksen piirustuskouluun mestariluokan koulunsa lopettaneille.[351] Jo vuonna 1919 Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajana Emil Wikström oli sitä mieltä, että Suomen Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskoulu pitäisi uudelleen organisoida.[352]

Emil Wikström pyrki luomaan suomalaiselle taideopetukselle vahvan perustan niin, että se oli yhteydessä kansainväliseen taidemaailmaan. Wikströmin ehdotus valtiollistaa piirustuskoulu viittaa siihen, että hän halusi taidekoulusta selvästi ylintä taideopetusta antavan instituution Suomessa ja turvata koulun taloudelliset mahdollisuudet. Wikströmin ajatukset taiteilijoiden ammatillisen koulutuksen kehittämisestä taidekouluinstituutioissa olivat yhteydessä hänen yksityisesti ateljeessaan antamaan opetukseen ja ohjaukseen.

## Käytännöllistä ja taiteellista kuvanveistoa: apulaiset ja oppilaspojat mestarin luona ateljeessa

Kuvanveiston häilyvä raja käsityöhön näkyy monella tavalla kuvanveistäjien koulutuksessa. Perinteinen ateljeessa tapahtuva mestari-oppipoika-käytäntö oli taideakatemialle rinnakkainen ja vanhin väylä kuvanveistäjän työhön. Käsityöaloilla oppipoikakoulutus on ollut yleinen koulutusväylä: ennen ammattikuntalaitoksen

348 "Kaikista viittauksista ymmärrän sekä prof Forsbergin joka on Kokkolassa että Eliel Saarisen odottavan, että meidän [koulun] puolelta tehdään jotakin. Mutta mitä me voimme. Koululautakuntaa yhtävähän kun akatemiaa ei saa koolle. Ja jos saisikin, mitä me voisimme päättää, kun meillä ei ole varoja edes kunnolliseen palkkaan nykyisille vaatimattomille opettajille?" Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 9.8.1924. KA.

349 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926.

350 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 14.3.1906. ÅA.

351 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926.

352 "Ritskolan i Ateneum måste hellt och hållet omorganiseras. Det är visserligen sannt att enskilda komiteer kunde väljas för dessa frågor - -. Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 7.4.1919. ÅA.

lakkauttamista vuonna 1868 Suomessa käsityöläismestarin palveluksessa oli usein oppipoika, apupoika, jolla oli mahdollisuus edetä tietyn ajan jälkeen kisälliksi. Kisällit suorittivat puolestaan kisällinvaelluksensa kiertelemällä eri paikkakunnilla oppimassa ammattiaan. Charles E. McClelland on nähnyt taiteilijan profession määrittelyn ongelmana sen, että taideakatemiat eivät koskaan kyenneet saavuttamaan monopolia taiteilijoiden kouluttamisessa, vaan rinnalla säilyivät muut koulutusväylät.[353]

Siân Reynolds on todennut Auguste Rodinin opettajan työn pohjalta, että mestari-oppipoika-suhde oli perinteisesti kuvataiteen avainrakenne. Niin taidekoulussa kuin myös yksityisessä opetuksessa ja yksittäisen taiteilijan ateljeessa työskennellessään kaikki opiskelijat kiinnittyivät mestariin, jonka merkitys oli yhtä lailla hänen vaikutusvallassaan ja tukijan roolissaan kuin opetuksessa.[354] Mestarien merkitys 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteelle näkyi esimerkiksi siinä, että kuvanveistäjän opettajan nimi oli tapana ilmoittaa sellaisten huomattavien näyttelyiden kuin Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn luettelossa. Pariisin maailmannäyttelyn luettelossa oli tavallisesti mainittu kuvanveistäjän syntymäpaikka- ja osoitetietojen lisäksi, kenen oppilaana kuvanveistäjä oli ollut ja missä taideakatemiassa kuvanveistäjä oli opiskellut.[355] Apulaiset ja oppipojat valottavat koulutukseen pääsyä, yhteistyöhön perustuvaa tuotantoa, työnjakoa ja taiteilijakäsitystä. 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kuvanveistoteoreettinen kirjallisuus antaa myös näkökulman kuvanveistäjien kouluttamiseen ja ammattiin.

Kuvanveiston tekniikat opittiin perinteisesti vanhemmalta polvelta. Kuvanveiston käytännöllisyyttä edellyttävä ammattitaito hankittiin usein ulkomaan opintoina. Suomalaisveistäjiä muutti työn perässä ulkomaille, jonne heitä houkutti lisäopetus taideakatemioissa, yksityisakatemioissa ja mahdollisuus työskennellä tunnettujen mestareiden apulaisena muistomerkkiprojekteissa. Esimerkiksi Georges Winter kirjoitti Roomasta 1890-luvun lopulla, että hän jättäisi pian taideakatemian ja menisi jonkun kuvanveistäjän oppilaaksi, koska kuvanveistäjän luona oppisi myös kuvanveistotaiteen käytännöllisen puolen.[356] Siirtyminen vain kuukauden opintojen jälkeen pois julkisesta taideakatemiasta, Pyhän Luukkaan akatemiasta (Accademia di San Luca) opiskelemaan kuvanveistoa yksityisesti toisen kuvanveistäjän luokse

353 McClelland 2003, 36.

354 Reynolds 2004, 201.

355 Suomalaisten taiteilijoiden kohdalla ei yleensä mainittu, kenen oppilaana taiteilija oli ollut, mutta esimerkiksi Camille Claudel ilmoitti ohjaajansa. *Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Catalogue Général Officiel*, 183, 542, 545.

356 "Tyvärr kommer jag att lemna akademin efter någon vecka och blifva elev hos någon bildhuggare - - hos en skulptör lär man sig äfven det praktiska i bildhuggarkonsten." Georges Winterin kirje Victor Westerholmille 19.11.1897. ÅA.

ei ollut kuulunut ennalta Winterin opintosuunnitelmiin.[357]

Kuvanveisto-opin ja teknisen tietotaidon tärkeä tukipilari Suomessa oli pronssivalutaidon pioneeri Emil Wikström, joka ohjasi sekä Kuurilassa että Pariisissa omia oppilaitaan ja apulaisiaan ja jolta kollegat pyysivät pronssivalutaidon ja tilausten neuvoja ja suosituksia. Wikström tarvitsi muistomerkkitehtäviinsä aputyövoimaa, kun taas nuoret veistäjänalut kaipasivat ohjausta, työtä, toimeentuloa ja työhuonetta, joita ilman oli vaikea työskennellä kotimaassa. Arvostetuimpien tehtävien muistomerkkien käytännön työprosessin oppiminen ateljeessa mestarin alaisuudessa ryhmätyönä näyttäytyi tärkeänä taitona ja pääomana.

Taiteilijana ja opettajana Emil Wikströmin ansiona Yrjö Suomalainen on pitänyt käytännöllisyyden ja kätevyyden taitoa, jonka hän siirsi oppilailleen.[358] Taiteilijana Wikström korosti työprosessia, ammattilaisuutta ja taitoa. Wikströmin kuvanveistäjyys kasvoi "vapaan taiteen" vastakohdasta käsityöstä. Kirjeen perusteella Wikströmille muodostui jo varhain 1880-luvun opiskeluvuosien aikana Wienissä käsitys siitä, että taiteilijan pitää olla käsityöläinen.[359] Suomalaisen mukaan Wieninvuosina Wikström teki uutterasti työtä saavuttaakseen teknillisen ammattitaidon.[360]

Wikströmin Wienin-vuosina omaksumat ajatukset kuvanveiston ja käsityön läheisestä suhteesta saattoivat olla perua hänen opettajaltaan Edmund Hellmeriltä, vaikka Wikströmin oppivuosina Wienin taideakatemiassa ei ollut vielä toteutettu Hellmerin ehdottamaa mallia työpajatyyppisestä, käytäntöä ja tekniikkaa painottavasta koulutuksesta. Edmund Hellmer kokosi ajatuksiaan kuvanveiston opetuksesta kirjaansa *Lehrjahre in der Plastik* (1900). Hellmerin ajatukset ja niiden herättämä keskustelu taustoittavat suomalaisten kuvanveistäjien kouluttautumista, ajankohtaista kysymystä kuvanveistäjien koulutuksen uudistamisesta, käytännöllisten taitojen ja käsityön painoarvosta. Samalla voi verrata Wikströmin näkemyksiä Hellmerin julkaisuun. Hellmerin mukaan oppilaan piti ensi sijassa perehtyä käsityöhön, sillä käsityölle ja kuvanveistolle oli yhteistä tekniikka. Nuoresta pitäen oli pelkän piirtämisen ja muovailun sijasta harjoitettava kuvanveiston valmistustekniikoita, kuten pronssinvalantaa ja veistoa. Hellmer halusi uudistaa taideakatemian kuvanveistokoulutusta painottamalla tekniikkaa

---

357 Georges Winterin kirje Victor Westerholmille 30.5.1898. ÅA. Winterin ensimmäinen opintomatka Italiaan päättyi vuonna 1898 aiemmin kuin hän oli suunnitellut. Winter opiskeli joitakin kuukausia yksityisesti kuvanveistäjä Rossanon luona.

358 Suomalainen 1982, 124. Suomalainen kirjoittaa Wikströmin käytännöllisyydestä: "Hän pystyi jokseenkin kaikkiin ammatteihin, mitä käsityöläisyyteen kuuluu, sen voi sanoa liioittelematta."

359 "En konstnär måste vara en - - handtverkare till att börja med", kirjoitti Wikström ensimmäisen Wienissä vietetyn opiskeluvuoden jälkeen. Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 6.7.1884. GKM. KA.

360 Suomalainen 1982, 31.

*Kuvanveistäjä Edmund Hellmer oppilaidensa ympäröimänä Wienin taideakatemiassa 1800-luvun lopussa. Kuva: Akademie der bildenden Künste Wien.*

ja materiaalien hallintaa.[361]

David J. Getsy on painottanut, että 1800-luvun kuvanveiston ranskalainen taidekatemiakonventio teki kuvanveistäjän identiteetistä enemmän intellektuaalisen kuin käsityöläisen.[362] Wikströmin noudattama kuvanveistäjän ammatillinen ihanne kasvoi käsityöstä, mutta hänen taidekäsityksensä ei ollut pelkästään sidoksissa käsityöhön ja tekniikkaan. Aivan kuten taideakatemian oppi-isä Hellmerille Wikströmille taide merkitsi syvimpien sielullisten tunteiden ilmaisua. Hellmer perusteli tekniikan hallinnan painotustaan vanhoilla mestareilla, jotka osasivat itse eri kuvanveiston tekniikat. Tekniikka selitti vanhojen mestarien taiteen ikuisen

361 "Der eintretende Schüler muss in erster Linie das Handwerk erlernen, denn Kunst und Handwerk haben einen gemeinsamen Nährboden: die Technik. Darum darf DER JUNGE BILDHAUER nicht auf Zeichnen und Modellieren gedrillt werden, er muss von Jugend auf meisseln, für Bronze bosseln, in Metall giessen, ciselieren, schnitzen." Hellmer 1900, 10.

362 Getsy 2010, 73–76.

arvon pysyvyyttä. Hellmer erotti hengen, tekniikan ja muotoaistin toisistaan vertaamalla henkeä isään, tekniikkaa äitiin ja muotoaistia kummiin.[363] 1900-luvun alussa Wikströmille taide merkitsi muuta kuin taidokkuutta ja taitavuutta, jollaisena hänen mielestään usein juuri taidetta pidetään. Lehtihaastattelussa vuonna 1906 Wikström määritteli, mitä on taide: "Tunteen välitön muotoihin, väreihin, sanoihin ja puhkeaminen on taidetta. Ainoastaan välittömästä tunteesta, pyhästä sisäisestä pakotuksesta syntyy tositaidetta, ja se myös välittömästi tunteisiin vaikuttaa."[364]

Emil Wikströmin mukaan taide ilmeni "vähäpätöisimmässä esineessäkin, kaikessa, mikä todellisella mielihalulla ja innostuksella tehdään".[365] Kirjoituksessaan "Taiteen ymmärtämisen puutteesta" 1911 Wikström määritteli samalla tavalla *taidetyön*. Sillä hän tarkoitti esimerkkiensä valossa koti- ja käsiteollisuutta, kansan vanhoja tarve-esineitä, huonekaluja ja työkaluja, jotka olivat paitsi tarkoitustaan vastaavia myös kauniita. Wikström painotti taiteen ja jokapäiväisen elämän kosketusta toisiinsa. Kehitys oli Wikströmin mukaan tuonut arkielämään käytännöllisten tekijöiden, hyödyn, edun ja kylmän järjen tavoittelun, kun taas kauneudenvaisto ja "esineiden miellyttävä puoli" oli hävitetty. Kauneudenvaisto, taideymmärrys, oli tärkeä sivistystekijä, elämän suurin onnentekijä.[366] Wikström välitti oppilailleen taidekäsitystään. Kirjoittamansa suosituskirjeen perusteella hän kiinnitti huomiota oppilaidensa taideaistiin ja muotoaistiin.[367]

"Oppi on kulkenut polvesta polveen; mummo itsellään ryijy lopetettavana, opettaa lapsensa lapselle kutomisen taitoa", kuvasi kuvanveistäjä *Pohjan neito* -suihkukaivonsa koti- eli käsiteollisuutta kuvaavaa ryhmää, *Mummoa ja tyttöä*.[368] Ryhmä oli avainteos Wikströmin oman taidekäsityksen kannalta. Käsityöaloilla sukulaisuus on ollut tae ammatin ja opin siirtymisestä mestarilta toiselle useiden sukupolvien ajan. Kuvanveistotaiteessa oppipoikakoulutukseen ja alalle pääseminen noudatti usein muita kriteereitä kuin ammatin periytymistä suvussa, mutta käsityöläis- tai taiteilijaperheen taustasta oli useimmiten hyötyä kuvanveistäjän

---

363 "Geist war ihr Vater, Technik die Mutter, das plastische Empfinden der Pathe." Hellmer 1900, 11.

364 J. A. Teirikari, Taiteilijan koti. Koitar 7.4.1906.

365 J. A. Teirikari, Taiteilijan koti. Koitar 7.4.1906. Esimerkiksi Emil Wikström antoi muun muassa maalaismiehen vuoleman kirveenvarren.

366 Emil Wikström kirjoitti: "Taidetyötä se oli totisesti ja edellytyksiensä mukaan arvosteltuna varsin korkeata sellaista. Ja nyt siitä taideymmärryksestä ja taidetarpeesta ei näy jälkeä missään!" Wikström 1911, 8.

367 Emil Wikströmin suosituskirje Suomen Taideyhdistykselle 12.1.1910. KKA.

368 Wikström 1911, 8.

Hänen Suomain lisälehti. Näytenumero Joulukuulla 1911.

SUOMEN KUVALEHTI

„Mumma ja tyttö".

*Emil Wikströmin Pohjan neito -suihkukaivon ryhmä Mummo ja tyttö kuvattuna Suomen Kuvalehden näytenumeron kanteen joulukuussa 1911. Lähde: Suomen Kuvalehden näytenumero joulukuu 1911. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

maineelle ja tilausten saamiselle.[369] Wikströmiä itseään luonnehdittiin 1900-luvun alun pienoiselämäkerroissa käsityöläisvanhempien tai nikkari-isän, puusepän jälkeläiseksi. Hänen isänsä suvussa kerrottiin miesten olleen monessa polvessa käsityöläisiä. Lisäksi Wikströmin kerrottiin väittäneen, että rakkaudesta työhön hän olisi yhtä hyvin kuin taiteilijaksi voinut tulla käsityöläiseksi, joka tekee kultanuppuja rautasänkyjä varten. Pienoiselämäkerrat painottivat Wikströmin lähteneen köyhästä kodista, josta hän oli raivannut tiensä taiteilijan ammattiin kätevyytensä ja työteliäisyytensä ansiosta. Kasvuympäristön ja perinnöllisyyden kerrottiin olleen epäsuotuisia taiteellisten taipumusten harjoittamiselle.[370]

Wikströmillä oli itsellään kokemusta ateljeeapulaisen tehtävistä Suomesta ja ulkomailta. Työskentelemällä ateljeeapulaisena Suomessa hän tienasi tulevaa ulkomaan oleskelua varten. Hellmerin valmistaessa Wienin Pyhän Tapanin kirkkoon (Stephansdom) muistomerkkiä Wikström toimi jonkin aikaa Hellmerin ateljeeapulaisena, ja Suomessa hän oli muun muassa koristeveistäjä Magnus von Wrightin (1847–1898) apulaisena.[371]

---

369 Robert Stigellin isäpuoli oli hautakivien tekijä, ja Liisa Lindgrenin mukaan käsityöläistausta oli Robert Stigellin taiteilijaidentiteetin perusta. Lindgren 2009, 88–92. Walter Runeberg sai kuvanveistäjänä nauttia isänsä, kansallisrunoilija J. L. Runebergin maineesta. Ks. esim. Walter Runeberg. Naisten ääni 1909, nro 1, 9–10. Gladys Engel Lang ja Kurt Lang käsittelevät artikkelissaan taiteilijan maineeseen vaikuttavia tekijöitä ja he pitävät sukulaisuussuhdetta tunnettuun taiteilijaan mainetta edistävänä seikkana. Lang & Lang 2009 (1988), 263.

370 Jac. Ahrenberg kirjoitti Wikströmin taustasta: "Hänen vanhempansa olivat suomalaisia käsityöläisiä - - Hänen taitonsa takoa, sorvata, modelleerata, veistää marmoriin, nikkaroida ja salvaa on – menneittein sukupolvien perintönä – ihmeteltävä. Tällä kätevyydellä on hänelle, köyhästä kodista lähteneelle ollut mitä suurin merkitys- -." Ahrenberg 1902, 35. Wikströmin käsityöläisjuurista ja epäsuotuisasta kasvuympäristöstä Krohn 1911, 197–198.

371 Suomalainen 1982, 26–31, 41–45; Ilvas 2002a, 14–15. Magnus von Wright oli von Wright-taiteilijaveljesten veljenpoika.

Wikström osoitti Wienin opintovuosinaan samaa tinkimättömyyttä ja ahkeruutta kuin myöhemmin työskentelyssään. Taideakatemiakoulutus ja ajankäyttö Wienissä oli ollut kirjeiden mukaan järjestelmällistä ja tiivistä. Wikström oli itsekseen lukenut esimerkiksi mytylogiaa, hän oli piirtänyt ja tehnyt ksylografioita, puukaiverruksia, aamun ja illan vapaahetkinään taideakatemiaopiskelun lomassa.[372] McClellandin mukaan taideakatemiat painottivat opiskelijan itseohjautuvuutta.[373] Ankaraan työkuriin ohjasi Edmund Hellmer, joka kirjassaan *Lehrjahre in der Plastik* painotti kuvanveistäjän ammatillisina ihanteina henkistä ja fyysistä voimaa ja terveyttä. Diletantismi oli vältettävissä valitsemalla oppilasainesta, joka kesti oppivuotensa kuin mies.[374]

Fyysisesti ja henkisesti heikko ihminen (*Schwächling*) viittasi Hellmerin tekstissä implisiittisesti kuvanveistäjän sukupuoleen: nainen ei ollut välttämättä taideakatemian kuvanveistokoulun professorin toivoma oppilas.[375] Naisten ei katsottu miehiä heikomman fyysisen rakenteensa vuoksi kestävän opiskelun rasituksia, eikä henkisten ponnistuksienkaan katsottu luonnistuvan naisilta. Pelättiin, että naisten tunkeutuminen miesten aloille verottaisi näiden ansioita.[376] Naistaiteilijat saatettiin käsittää professionalismin vastakohdiksi, amatööreiksi ja diletanteiksi, jotka uhkasivat syntymässä olevaa ihannetta professionaalisesta taiteilijasta.[377] Diletantti-sanaa viljelivät halventavassa merkityksessä sekä itse taiteilijat että taidearvostelijat. Myös Emil Wikström nimitteli naistaiteilijoita toisinaan diletanteiksi.[378] Kuvanveiston katsottiin vaativan taiteilijalta enemmän ammattimaisuutta kuin maalaustaiteen. Kuvanveisto oli taiteenala, jolle diletanttien ei katsottu pääsevän yhtä helposti kuin maalaustaiteeseen. Kuvanveistossa katsottiin sen tähden olevan vähemmän ala-arvoisia töitä kuin maalaustaiteessa.[379]

---

372 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 28.10.1883. GKM. KA.

373 McClelland 2003, 45.

374 "Alle jene, welche die Plastik ohne unbezwingbaren Drang zu derselben zu erlernen trachten, Schwächlinge, Leute ohne das nöthige Pfund würden abfallen, Dilettantismus wäre ausgeschlossen: die Lehrjahre sind zu anstrengend! Körperlich und geistig gesund muss der junge Künstler sein, will er auf Basis desselben zur Meisterschaft gelangen." Hellmer 1900, 13.

375 Hellmer 1900, 13. Sabine Plakolm-Forsthuber on tuonut esille Edmund Hellmerin ennakkoluulot naisia kohtaan: Hellmerin mielestä naisille ei ollut tarkoituksenmukaista opettaa taidetta. Plakolm-Forsthuber ei tarkastele kirjaa *Lehrjahre in der Plastik*. Plakolm-Forsthuber 1994, 48–49.

376 Konttinen 2010, 111.

377 Swinth 2001, 14.

378 Wikström kirjoitti "alla våra dilletant målarinnor". Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 1.6.1892. ÅA.

379 "Kuvanveisto on taide jolle diletanttien ei ole yhtä helppo antautua kuin maalaustaiteen ja sen vuoksi ei koskaan niin paljon ala-arvoista kuvanveistoa kuin maalausta." J. R. J – a., Taiteilijain näyttely. VIII. US 7.12.1899.

Taideakatemioiden hylkimät naiset opiskelivat kuvanveistoa yksityisesti,[380] mutta myös yksityisessä opetuksessa ja "suurten" miesmestarien ateljeiden käytännöissä oli omaksuttavissa käsitys pienestä ja heikosta naisveistäjästä. Tässä luvussa pääteeman Emil Wikströmin rinnalla käsittelen Hilda Flodinia esimerkkinä naisesta, joka opiskeli kuvanveistoa Pariisissa Auguste Rodinin oppilaana, apulaisena ja mallina 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa samoihin aikoihin kuin Emil Wikströmin piti omaa miesvaltaista oppipoika-akatemiaansa. Flodinin oleskelu Pariisissa 1900-luvun alussa ei ollut yhtäjaksoista, hän tuli välillä Suomeen omien töidensä ja taloudellisen tilanteen takia.[381] Reynolds on arvioinut artikkelissaan *Art Education in the Rodin Circle and Women's Relation to the Avant-garde: the Case of Ottilie McLaren*, että Rodin ohjasi ateljeessaan mahdollisesti kaiken kaikkiaan yli sataa oppilasta ja avustajaa. Yli kolmannes Rodinin oppilaista oli naisia ja monet olivat Flodinin tavoin kotoisin Ranskan ulkopuolelta, muualta Euroopasta ja Yhdysvalloista.[382] Avustaja ja oppilas tunnettiin kansallisuutensa mukaan. Hilda Flodin esiintyi kirjeissään Rodinille lempinimillä pieni suomalainen, pikkusuo-

380 Jotkut taideakatemioiden kuvanveiston professoreista ottivat naisia työnäytteiden perusteella yksityisoppilaikseen työhuoneilleen, vaikka naisilla ei ollut lupaa osallistua taideakatemioiden opetukseen, esimerkiksi Teresa Feodorowna Ries (1874–1956) onnistui pääsemään Edmund Hellmerin yksityisoppilaaksi Wienissä: "Das Verbot bezog sich zwar auf die Teilnahme an den öffentlichen Kursen, nicht aber auf das Privatzimmer eines Professors an diesen Akademien." Plakolm-Forsthuber 1994, 49.

381 Tiedot Hilda Flodinin opiskeluajoista erityisesti Pariisissa Auguste Rodinin assistenttina ja oppilaana ovat olleet kirjallisuudessa epätarkkoja, mihin Hilda Flodin osaltaa itse vaikutti. Hilda Flodin jätti mainitsematta kuvanveistotutkija Kineton Parkesin kyselylomakkeen kohdassa "Place of Art Education, with dates" opintojensa keston ja ajankohdan. Hän kertoi opinnoistaan lyhyesti opiskelupaikkakunnat ja Rodinin: "Helsingfors, Paris (pupil of Mr Auguste Rodin), Florenz." Hilda Flodin-Laitinen AAD 12/92-1990. Kineton Parkes, 'Sculpture of Today': sculpture questionnaires. V & A. Ensimmäisen Pariisin-kauden on mainittu alkaneen 1899. Matrikkelitiedoissa Suomen kuvataiteilijat -verkkomatrikkelissa ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansallisbiografiassa hänen kerrotaan opiskelleen Rodinin johdolla 1906–1909. Riitta Konttinen on arvellut Flodinin aloittaneen Rodinin ateljeessa pian vuosisadan vaihteen jälkeen. Konttinen 2010, 233. Kirjeenvaihdon perusteella Flodin työskenteli Helsingissä jo 1901 ennen hänen lankonsa Julien Leclercqin (1865–1901) lokakuista kuolemaa. Syksyllä 1901 hän matkusti Firenzeen. Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksen mukaan Flodin oli Italiassa 1902. Talvella 1903 hän työskenteli Helsingissä, kunnes hän matkusti syksyllä 1903 Pariisiin. Auguste Rodinin ohjauksessa tai Rodinin piirissä Hilda Flodin työskenteli todennäköisesti syksystä 1903 lähtien kesään 1906 asti. Flodinin osoitteeksi ilmoitettiin syksyllä 1905 Suomen Taiteilijain näyttelyluettelossa Pariisi, 107 Avenue du Maine. Hän vietti myös vuodenvaihteen 1905–1906 ja kevään 1906 Pariisissa. Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomuksien mukaan Hilda Flodin vietti vuoden 1904 Pariisissa sekä vuonna 1905 jakson Pariisissa. Kesällä 1906 hän palasi Suomeen ja viipyi maassa myös seuraavana vuonna 1907, jolloin hänen osoitteekseen Suomen Taiteilijain näyttelyluettelossa on merkitty Kaivokatu Helsingissä. Vuonna 1908 hän matkusti häämatkalle Pariisiin.

382 Reynolds 2004, 201.

metar (*la petite finlandaise*), ja nuori tyttö (*la jeune fille*), jotka sukupuolittavina ilmauksina vihjaavat taiteen periferiasta kotoisin olevan nuoren kuvanveistäjälupauksen, naisoppilaan ja -apulaisen asemasta ja roolista eurooppalaisen mestarin ateljeessa.[383] Flodinin lisäksi Rodinilla oli toinen suomalainen oppilas 1900-luvun alussa, Johannes Haapasalo.[384]

Charles E. McClellandin mukaan yksityisen taideopetuksen teki poikkeukselliseksi se, että professio tai valtio ei pyrkinyt valvomaan tai tukahduttamaan sitä.[385] Oppipoikakoulutus on ollut melko suljettu käytäntö, josta on saatavilla vähän muuta kuin fragmentaarista kirjeenvaihtoa, suullista tietoa ja muistitietoa. Akatemiakoulutukseen verrattuna oppipoikakoulutus on ollut epävirallista ja kontrolloimatonta, joten koulutuksesta ja oppilaista saatavat tiedot ovat hajanaisia. Emil Wikströmillä oli usein luonaan samanaikaisesti kerrallaan kaksi oppilaspoikaa. Myös Auguste Rodinilla saattoi olla vain muutamia, kaksi tai kolme yksittäistä oppilasta kerrallaan työskentelemässä hänen rinnallaan, vaikka hän vieraili myös aloittelijoiden ateljeissa ja piti toisinaan ateljeessaan avoimia ovia.[386] Rodinin aloittaessa ohjaajana monet hänen taiteilijaystävistään olivat olleet opetustehtävissä.[387] Wikström oli nähnyt lähipiirissään, että oppilaiden ottaminen oli kannattavaa ja palkitsevaa. Akseli Gallen-Kallelan oppilaat olivat asuneet vuonna 1894 Wikströmin naapurissa.[388]

Rodin otti palvelukseen yhä enemmän assistentteja 1890-luvulla, jolloin tilauksia, julkisia tilauksia ja yksityisiä, pienempiä tilauksia alkoi tulla runsaas-

---

383 Hupaisa pikkusuometar, Allekirjoitus *la petite finlandaise, H. Flodin*: Hilda Flodinin kirjeet Auguste Rodinille Helsingistä 29.11.1906, 11.11.1907 ja 11.6.1908. M.R. Vastaavasti Gwen Johnia (Mary Gwendolen John) Hilda Flodin nimitti kirjeissään englantilaiseksi. Flodinin Rodinille lähettämistä kirjeistä ei selviä, mistä Flodinin lempinimet olivat peräisin. Tutta Palin on tarkastellut taiteilijoiden sukupuolittavia ammattinimikkeitä ja laatusanoja. Palin 2004, 15.

384 Maininta "1905 et 1906 élève de August Rodin à Paris" on Johannes Haapasalon 1920-luvun alussa täyttämässä kyselylomakkeessa: Johannes Haapasalo AAD 12/93–1990. Kineton Parkes, 'Sculpture of Today': sculpture questionnaires. V & A. Kirjallisuudessa on aiemmin esiintynyt tieto, että keväällä 1906 Johannes Haapasalo pääsi Rodinin oppilaaksi muutamaksi kuukaudeksi. Esim. Julkunen 1991, 6. Tieto on perustunut lehtihaastatteluun: K.S., Käynti Johannes Haapasalon luona. HS 20.1.1907.

385 McClelland 2003, 87.

386 Suomalainen 1948, 149; Reynolds 2004, 203–204, 206–208. Hilda Flodinia pari vuotta vanhempi skotlantilainen Ottilie McLaren (1875–1947) oli Rodin oppilaana vuosina 1899–1901. McLarenin aloittaessa Rodinin oppilaana 1899 tällä oli kaksi muuta oppilasta, amerikkalainen Sarah Whitney ja venäläinen Anna Golubkhina. Reynolds siteeraa artikkelissaan McLarenin kirjettä, jonka perusteella Rodin ehdottomasti kieltäytyi näihin aikoihin ottamasta lisää oppilaita. McLaren ja Whitney auttoivat Rodinia vuoden 1900 näyttelyn järjestelyissä.

387 Butler 1993, 180. Rodin aloitti ohjaajana vuonna 1882.

388 Ilvas 1996 (toim.), 36.

ti.[389] Wikströmin ensimmäinen oppilas Visavuoren ateljeessa, Eemil Halonen (1875–1950), oli apuna Wikströmin suurissa töissä jo keväästä 1895 lähtien aina vuoteen 1897 saakka.[390] Visavuoren työpajassa tapahtunutta nuorten kouluttamista on kutsuttu kirjallisuudessa "Visavuoren akatemiaksi". Wikströmin suomalaisia oppilaita Visavuoren ateljeessa olivat Eemil Halosen jälkeen Evert Porila (1887–1941) vuosina 1905–1907, Aukusti Veuro (1886–1954) vuosina 1907–1909, Elias Ilkka vuosina 1908–1909, Aarre Aaltonen (1889–1980) vuosina 1910–1912 ja Väinö Richard Rautalin (1891–1943) vuosina 1911–1913. Lisäksi Wikströmillä oli ennen vuotta 1918 Visavuorella oppilaana Teodor Schalin.[391] Syksyllä 1909 Emil Wikström sai Helsingistä uuden, kirjeessä nimeltä mainitsemattoman oppilaan, joka viihtyi niin hyvin, että Wikström otaksui hänen jäävän ainakin vuodeksi.[392]

## *Taiteilijoiden väliset siteet: oppipojaksi, mestariksi ja mentoriksi*

Wikström näki taidekoulun ja oppipoikakoulutuksen pikemminkin rinnakkaisina koulutusväylinä kuin toisensa poissulkevia vaihtoehtoina. Sen sijaan itseoppineena taiteilijana Auguste Rodin piti oppipoikakoulutusta nuorille veistäjille parhaana tapana oppia. Rodin näki ainoastaan taideakatemian ulkopuolella myönteiset mahdollisuudet kouluttautua kuvanveistäjäksi ja piti luonnon tarkkailun oppimista, vertailua ja yhdistelemistä kaiken perustana. Itse Rodin symboloi 1800- ja

---

389 Butler 1993, 261.

390 Eemil Halonen (vuoteen 1899 asti Emil Halonen) oli käynyt ennen Visavuorelle tuloaan kansakoulun ja harjoittanut puusepän opintoja. Halonen tuli Wikströmin luo vuoden 1895 alussa. Syyskuussa 1894 Wikström kirjoitti, että Eemil Halonen saattoi tulla vasta joulun aikana, kun hän oli itse palannut ulkomailta. Keväällä 1895 kirjeissä mainitaan Eemil Halosen olevan Visavuoressa. Emil Wikströmin kirjekonseptit Pekka Haloselle 10.9.1894 ja 20.4.1895. KK. Coll.259.30; Emil Wikströmin kirje Louis Sparrelle 8.3.1895. KKA. Kirjallisuudessa Halosen mainitaan aloittaneen Wikströmin luona vasta syksyllä 1895. Lindgren 2009, 147.

391 Eino Hakkila kirjoittaa Wikströmin "akatemiasta", jota hän kutsuu eräänlaiseksi kuvanveistäjien korkeakouluksi. Hakkila 1942, 44. Hertta Tirranen on kirjoittanut taiteilijaelämäkerroissaan "Visavuoren akatemiasta" ja Aukusti Veurosta, Väinö Richard Rautalinista, Aarre Aaltosesta ja Elias Ilkasta Emil Wikströmin oppilaina. Tirranen 1955, 30–32, 152, 181–182, 276–277. Emil Wikströmistä ja tämän oppilaista Visavuoressa Anna-Maija Kuuliala kirjoittaa Sääksmäen taiteilijoita ja taidetta esittelevässä kirjassa otsikolla "Oppipoikia, joista tuli mestareita". Kuuliala 1992, 57–68. Liisa Lindgren kirjoittaa aihepiiristä hautamuistomerkkien yhteydessä "Emil Wikström – mestari ja opettaja" -luvun alaluvuissa "Visavuoren akatemia" ja "Mestari ja oppipojat pajassa". Lindgren 2009, 146–153. Ks. myös Suomalainen 1948, 149–151; Ivalo 1984, 40–41. Hertta Tirranen mainitsee Aukusti Veuron oppilasvuosiksi 1906–1909, mikä on pidempi aika kuin muilla oppilailla. Tirranen 1955, 30.

392 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 23.10.1909. ÅA.

1900-lukujen vaihteessa kuvanveiston avantgardea.[393]

Yksityinen taideopetus soveltui sekä taidekouluun valmistavana että taidekoulun jälkeisenä koulutuksena. Saavuttaakseen taidekoulujen vaatimat taidot ja läpäistäkseen taidekoulun pääsyvaatimukset monet pyrkijät maksoivat yksityisopetuksesta. Opetusta tarjosivat taidekoulujen ja akatemioiden entiset oppilaat sekä opettajat, jotka pystyivät välittämään taidekouluun pääsyn kirjoittamattomia sääntöjä ja alan hiljaista tietoa.[394] Wikströmillä oli siteet suomalaiseen taidekoulujärjestelmään, hän tunsi sekä Taideyhdistyksen Turun piirustuskoulun että Helsingin koulun. 1900-luvun alussa hän antoi mahdollisuuden taideopintoihin "kansan" keskuudesta kouluja käymättömille nuorukaisille, joita hän kutsui pojiksi. Toisaalta Wikström edellytti usein myös oppilaaksi pyrkivältä suositusta, taidekouluopintoja, taidekoulun päästötodistusta tai koulusivistystä: oppilaan piti saattaa itsensä kelvolliseksi tulemaan Wikströmin oppiin. Mestarin oppiin tultiin usein taiteilijan lähipiirin suosituksesta. Pekka Halonen suositteli serkkuaan Eemiliä oppipojaksi ystävälleen Viikalle antamalla näytteiksi joitakin tämän töitä.[395] Taiteilijasukulaiset helpottivat ja nopeuttivat taidekentälle pääsyä ja antoivat opiskelumahdollisuuksia. Hilda Flodinin pääsyä Auguste Rodinin oppilaaksi auttoi tunnetusti Hilda Flodinin Fanny-sisaren puoliso Julien Leclercq (1865–1901), joka oli Rodinin sihteeri, läheinen tukija ja joka oli mukana järjestämässä Rodinin näyttelyä 1900.[396]

Oppipoikien kouluttamisessa kuvanveistäjiksi oli julkilausuttua pyrkimystä luoda suomalaista kuvanveistäjäkuntaa. Vaatimattomista oloista lähtöisin olevista nuorukaisista, "luonnonlahjakkuuksista", pyrittiin Emil Wikströmin opissa kasvattamaan uutta taiteilijapolvea. Taideopintoihin joko varttuneemman taiteilijan luokse tai taidekouluun pyrki 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa yhä enemmän varattomista lähtökohdista olevia nuoria. Varttuneemmille taiteilijoille, kuten Albert Gebhardille (1869–1937) ja Wikströmille, tuli yhteydenottoja, pyyntöjä päästä oppilaaksi tai saada arvion töistä. Samanaikaisesti Wikströmin monumenttitaiteen mestarin maineen vakiintuessa kasvoi hänen suosionsa kuvanveiston opettajana ja mentorina. Hän sai yhä enemmän yhteydenottoja, joissa häntä pyydettiin arvioimaan nuoren lupauksen taidetta, antamaan neuvoja tai joissa pyydettiin päästä oppilaaksi. Valtaosa säilyneistä

393 Butlerin mukaan Rodin ei saanut kunnollista akatemiakoulutusta. Butler 1993, 57, 180. Rodin kuvanveiston avantgarden symbolina ks. Reynolds 2004, 211; Getsy 2010, 29, 59.

394 McClelland 2003, 86.

395 Tirranen 1954, 61; Voutilainen 1991, 2.

396 Julien Leclercq oli Rodinin sihteeri toukokuusta 1900 lähtien mahdollisesti tammikuuhun 1901 asti. Beausire, Alain, Cadouot, Florence (ed.) 1986, 229.

yhteydenotoista on 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä,[397] jolloin yleisesti alalle yrittävien määrä kasvoi.

Emil Wikströmin opetusmetodina oli eteneminen apulaisen ja rengin töistä lähempään työskentelyyn veistosten kanssa.[398] Opetusmetodia sovellettiin etenkin taidekoulua käymättömiin nuorukaisiin, jotka "löydettiin" 'kansan' keskuudesta. Alalle ennestään kouluttamattomat aloittivat palvelijoina ja heidän tuli osoittaa mestarille kykynsä päästäkseen itse työhön. Albin Kaasisesta Eliel Aspelin-Haapkylä oli ehdottanut Emil Wikströmille, että poika saisi tulla palvelijaksi ja samalla tai myöhemmin oppilaaksi "jos tosikykyä ilmaantuu".[399] Wikström oli suunnitellut etukäteen Eemil Halosen opintojen sisältöä syksyllä 1894:

> *Sano sinä serkullesi terveiset, että minulla juuri on tarpeen semmoinen rehellinen terävä poika joka olisi halukas kuvanveistolle ja väliaikoina tekisi tarpeellisia pikku töitä, kävisi asioilla y.m. ja sitte olisi apuna kuvien kastelemisessa, kipsivalauksessa ja itse työssäkin jahka hänelle tulee siihen kykyä.*[400]

Kuten Wikström oli suunnitellut, Eemil Halonen sai aluksi tehdäkseen mitä tahansa Wikströmin luona ja korvauksena Halonen sai seurata työskentelyä ja silloin tällöin yrittää itse muovailua.[401] Myöhemmin Wikströmin oppilaista Evert Porila maksoi Wikströmille opetuksestaan tekemällä talon töitä ja huolehtimalla lämmityksestä.[402] Ateljeen lämmitys ja kuvien kastelu olivat materiaalien tuntemusta, työn valmistelua ja käynnissä olevien töiden suojelua. Kuvien kosteustasapainon ylläpito kuului työprosessin haasteisiin. Kuvanveistäjiä neuvottiin esimerkiksi alan oppaissa välttämään kuvien kuivumisen ja työpajan kylmenemisen vaaroja. Kylmyys oli työprosessin kannalta merkittävä hidaste, jos kylmä pääsi tuhoamaan saven lujuutta, koheesiota.[403] Lämmittämistehtävä oli näin ollen oppilaan kouluttamista ja tutustuttamista kuvanveistäjän ammattiin, johon kuului valmisteluja ateljeessa ennen varsinaista työtä. Talvella Wikströmin ateljeessa oli helposti pakkasta ja

397 Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelman kirjeiden perusteella enimmäkseen miehet ottivat kirjeitse yhteyttä Wikströmiin järjestääkseen itselleen, suojatilleen tai lapselleen esimerkiksi opetusta tai palautetta. Vuonna 1901 opettaja Aina Sonné pyysi tukea 18-vuotiaalle lahjakkaalle, nimeltä mainitsemattomalle opiskelijanuorukaiselle, kun Pariisissa edellisenä talvena Wikströmiin tutustunut Aina Sonnén sisar oli kehottanut ottamaan yhteyttä Wikströmiin. Aina Sonnén kirje Emil Wikströmille Helsingistä 27.8.1901. KK. Coll. 259.17.

398 Suomalainen 1982, 150; Voutilainen 1991, 2

399 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 26.10.1903. KK. Coll. 259.1.

400 Emil Wikströmin kirjekonsepti Pekka Haloselle 10.9.1894. KK. Coll.259.30.

401 Emil Wikströmin kirje Louis Sparrelle 8.3.1895. KKA.

402 Kuuliala 1992, 65. Annamaija Kuuliala mainitsee Evert Porilan maksaneensa opetuksensa toimimalla samalla talonmiehenä ja lämmittäjänä.

403 Compton 2010, 316.

savi umpijäässä, ellei ateljeeta lämmitetty. Ateljeen kylmät työolosuhteet ja vaivalloinen lämmittäminen tekivät Wikströmin mielestä vanhemmiten ammatin vastenmieliseksi.[404] Sosiologi Howard S. Beckerin valossa oppipojilla teetettävät ateljeen rutiinityöt olivat konventioita.[405]

Työskentelyn katsominen ja kuunteleminen oli yhtä lailla alan hiljaisen tiedon ja käytännön taitojen välittymistä. Ateljeetyöskentelyä seuraamalla nuori oppi lähes kaiken, mitä menestyvän kuvanveistäjän tuli tietää käytännön työssä: kuinka veistäjä toimi yhteistyössä asiakkaiden ja käsityöläisten kanssa, kuinka tilauksia saatiin tai kuinka hinnat muodostuivat. Nuori kuvanveistäjä otti mallia mestarin tuotantoprosessista valmistuksesta myyntiin ja kuljetuksen järjestämiseen. Ruth Butlerin mukaan oppipoikana omaksutut liike-elämän taidot olivat merkityksellisiä Rodinin kuvanveistotyölle.[406]

Kuvanveistotyön oppiminen mestarin luona oli sekä käytännöllisen että taiteellisen kuvanveiston opiskelua Wikströmin ensimmäisellä oppipojalla. Kirjeiden perusteella Wikströmin vakuuttui Halosen kyvyistä jo tämän ensimmäisenä oppipoikakeväänä 1895 niin paljon, että oppilas pääsi kiinni vaativampiin tehtäviin ja läheisempiin tekemisiin kuvanveiston kanssa, itse työhön valmistelujen jälkeen. Halonen auttoi otsikkotyössä ja teki Wikströmin mielestä muutamia omia erittäin lupaavia luonnoksia. Wikström kiitti varhain Halosta omien luonnosten tekemisestä ja puhui tämän ammatillisesta tulevaisuudesta. Wikströmille opettaminen oli vuorovaikutusta, jossa ohjaaja sai iloa oppilaan onnistumisesta ja innostuksesta.[407]

Kuvanveistäjäksi kouluttautumiseen kuului oppiminen vanhempien mestarien töitä ja kipsejä kopioimalla, mihin oppipoikakoulutuksessa oli hyvät mahdollisuudet. Noin vuonna 1900 kipsit olivat laajalle levinnyt apu harjoituksissa, mutta vähitellen 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien kuluessa kuvanveisto-oppaiden perusteella kipsin merkitys väheni ja marginalisoitui.[408] Eemil Halonen kopioi huhtikuussa 1895 Visavuoressa oppi-isänsä veistosta *Tuonelan emäntä (Tuonelan*

404 Wikström kuvaili ateljeen lämmitystään: "Pakkasessa, kylmässä atelierissa, jossa usein on vain + - 0° C ja savi aamulla jäässä, sytyttää pesät, kantaa koksia – jota onneksi löysin valimon nurkasta – lämmittää ja kun saa lämmön 10° C on jo voiton päällä – mutta savi on kylmää, jään kylmässä ja ammattini tulee vastenmieliseksi." Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 20.2.1940. KK. Coll. 349.5.

405 Becker 2009 (1974), 85.

406 Butler 1993, 57, 59, 84. Butlerin mukaan Rodinin oppipoika-aika Carrierin ateljeessa muodostui työn seuraamisesta.

407 Wikström ohjasi Halosen omia töitä ja antoi myönteistä palautetta: "Eräänä iltana näytti hän minulle yhden luonnoksen (tyttö, joka seisoallaan nojaa puun runkoa vasten ja kaihoen käsi poskella katselee ulapalle) ja kun siitä pidin ja hänelle sitä suoraan kiitin ja puhuin muutenkin hänen tulevaisuudestaan ihastui hän niin että - - kuului riemu-huuto - -. Siinä oli elämän iloa, ja hyvää se teki minullekin." Emil Wikströmin kirjekonsepti Pekka Haloselle 20.4.1895. KK. Coll.259.30.

408 Compton 2010, 316–318.

*akka)* (1892) Wikströmin mukaan menestyksekkäästi.[409]

Kirjeenvaihto tukee käsitystä siitä, että Emil Wikström halusi kannustaa ja viedä eteenpäin oppilaansa teknisiä lahjoja ja kykyjä ja toivoi oppilaastaan itsenäistä ja innovatiivista taiteilijaa. Wikström huomasi nopeasti esimerkiksi, kuinka erinomainen puuveistäjä Eemil Halonen oli. Wikström halusi luoda ahkeran ja alalle motivoituneen oppilaansa puuveistolle hyvät olosuhteet hankkimalla tälle tarvittavia välineitä.[410] *Art Nouveaun* vaikutus näkyi vuosisadanvaihteessa aitojen materiaalien ja käsityötaidon arvostuksena. Käsityötä arvostanut opettaja näki oppilaansa lahjakkuuden puukuvanveistäjänä, vaikka taidenäyttelyjen puuveistoksia saatettiin vähätellä luonteeltaan kepeiksi, "hauskoiksi puu-ukoiksi".[411] Puuhun ei suhtauduttu vakavasti materiaalina, se ei edustanut "korkea taidetta", vaan se kytkettiin käsityöhön ja maatalousnäyttelyihin. Katsottiin, että kotimaisilla puu- ja kivimateriaaleilla oli vaikeata ilmaista veistotaiteen hienoimpia ja syvimpiä vivahteita, vaikka niillä oltiin tehty mielekiintoisia kokeiluja.[412]

Elokuussa 1896 tapahtuneen Visavuoren tulipalon jälkeen Eemil Halonen haki Hovingin apurahaa voidakseen jatkaa kuvanveiston opintoja Wikströmin luona ja Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa.[413] Halonen sai Wikströmin luona yhä enemmän vastuuta ja vapautta. Vuonna 1897 Wikström kirjoitti, että "hän [Eemil Halonen] viime aikoina on ollut töissäni minulle suurena apuna". Halonen oli osoittanut suurta kätevyyttä marmorin veistossa ja kuvien suurentamisessa luonnoksien mukaan.[414] Edistyneen nuoren kuvanveistäjän työ tunnetun mestarin ateljeessa oli käytäntönä sopia jaettavaksi kahteen osaan: ensin apulainen teki puoli päivää töitä mestarille esimerkiksi patsasta ja toisen puolen päivästä apulainen sai käyttää omia töitään varten. Halonen kertoi elokuussa 1897 olevansa ensin neljä tuntia päivässä "Wikströmin työssä" ja loppupäivän omissa töissä.[415]

Emil Wikström oli kysytty opettaja nuorille alkaville kuvanveistäjille, mutta

409 Emil Wikströmin kirjekonsepti Pekka Haloselle 20.4.1895. KK. Coll.259.30.

410 Emil Wikströmin kirje Louis Sparrelle 8.3.1895. KKA.

411 Tuomas, Kirje Helsingistä. Uusi käymäpaikka. PL 3.11.1901.

412 O. A. J. [Otto Aleksanteri Joutsen], Suomen Taiteilijain näyttely IV. US 11.11.1903. Eemil Halosen materiaalin käyttöä kritisoitiin: "Eemil Halonen on edelleenkin innostunut kokeilemaan kotimaisilla raaka-aineilla - -. Kuten ylempänä väitetty, ei näiden aineiden [vuolukivi ja Ruskealan marmori] laatu salli kuvanveistoksiin erityisempää luonteenomaisuutta tai sielukkaisuutta sisältyvän."

413 Eemil Halosen apuraha-anomus Suomen Taideyhdistyksen johtokunnalle 9.10.1896. KKA.

414 Emil Wikströmin suosituskirje Suomen Taideyhdistyksen johtokunnalle Pariisista 27.10.1897. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjassa 5.10.1898. KKA.

415 Eemil Halosen kirje Lyyti Haloselle 1.8.1897. KKA. Hertta Tirrasen mukaan Helsingissä Eemil Halonen oli Emil Wikströmin palkattu apulainen. Tirranen 1950, 62. Apulaisen päiväohjelmasta Liipola 1956, 91.

mestarin oppiin eivät päässeet kaikki kuvanveistoalasta kiinnostuneet milloin tahansa, vaan mestari suoritti karsintaa ja valvoi näin ammatillisuuden kriteeriä. Vasta 11-vuotias Albin Kaasinen oli tarjolla Wikströmin oppipojaksi syksyllä 1903, kun Eliel Aspelin-Haapkylä lähetti Albin Kaasisen puuveistoksia ja sanomalehti *Pohjois-Karjalan* kirjoituksen Wikströmille näytteiksi.[416] *Pohjois-Karjalan* lehtileike kertoi torpparinpojasta, joka sairastellessaan oli tehnyt puusta mestarinäytteitä. Mestarinäytteet oli lähetetty Aspelin-Haapkylälle, jotta Kaasinen pääsisi lahjojaan kehittämään. Nuoren taide-elämän katsottiin tarvitsevan "pikku-Takasia".[417] Vertaus Johannes Takaseen oli sattuva: Takanen tarjosi nuorille alkajille ammatillisen esikuvan. Köyhistä oloista lähteneen torpparinpojan Johannes Takasen tietä kuvanveistäjäksi oli tukenut muun muassa Aspelin-Haapkylä, jonka vuonna 1888 julkaiseman taiteilijaelämäkerran nähtiin julkaisuajankohtanaan tarjoavan köyhille nuorukaisille kuvanveistäjän paimenpoika-ideaalin. Aspelin-Haapkylän Johannes Takanen-elämäkerta ja laajalle levinneet Takasen töistä tehdyt kipsijäljennökset houkuttelivat kuvanveistolle uusia tekijöitä ja ne olivat harvoja maaseudulla asuvien nuorten ulottuvilla olevia kosketuksia taiteeseen: Aukusti Veuron ensimmäiset ammatilliset esikuvat olivat Johannes Takanen ja lähistöllä maaseudulla asunut Emil Wikström.[418]

Albin Kaasisella oli julkisuudessa nostetta: sanomalehdistö toisti muutamien päivien viiveellä *Pohjois-Karjalan* uutista.[419] Myös Emil Wikström oli lukenut lehdestä ihmelapsen kädentöistä. Wikström piti 11-vuotiasta poikaa lupaavana, mutta liian nuorena kuvanveistäjän oppiin.[420] Ikä oli kouluttautumiseen pääsyn yksi kriteeri: Wikströmin luo Visavuorelle tulleet oppilaat olivat keskimäärin kansakoulun käyneitä parikymmenvuotiaita nuorukaisia.[421] Kaasinen tarvitsi Wikströmin mukaan vähintään kansakoulupohjan: sivistyksellinen ja käsitteellinen pääoma oli tärkeää myös kansanomaiselle puunveistäjälle.[422] Nuoren lahjakkuuden löytäjälle, piirilääkärille, Wikström lähetti neuvon, että poika olisi laitettava pikimmiten kansakouluun.[423] Wikströmin ohje suorittaa kouluopintoja viitoitti

---

416 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 26.10.1903. KK. Coll.259.1.

417 Kuwanweistäjän alku. Pohjois-Karjala 1.10.1903.

418 Tirranen 1955, 30–31. Hertta Tirrasen mukaan Aukusti Veuroon vaikuttivat kansakoulun kirjaston ainoa taidekirja Eliel Aspelin-Haapkylän Johannes Takanen -elämäkerta sekä Johannes Takasen *Rebekka* -kipsijäljennös.

419 Kuwanweistäjän alku. Pohjois-Karjala 1.10.1903; Kuwanweistäjän alku. US 4.10.1903; Kuvanveistäjän alku. PL 6.10.1903; Ett bildhuggareämne. Hbl 4.10.1903.

420 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 28.10.1903. SKS. KIA.

421 Taideyhdistyksen piirustuskouluun Ateneumiin oli vuodesta 1888 lähtien vaadittu 16 vuoden ikää. Wikströmin oppilaat olivat yleensä noin 20–21-vuotiaita.

422 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 28.10.1903. SKS. KIA.

423 Simo Parviaisen kirje Emil Wikströmille 6.11.1903. KK. Coll. 259.13. S. F. Parviaisesta Albin Kaasisen suojelijana ja ohjaajana Tirranen 1955, 375–376.

Kaasisen tietä taiteilijanuralla ja liittyi Helsingin piirustuskoulun syksyllä 1902 voimaan tulleisiin pääsyvaatimuksiin. Syksystä 1902 lähtien kansakoulun koko kurssin suorittaminen riitti taidekoulun pohjaksi.

Emil Wikström määritteli koulutuksen taiteilijantyön perustana. Myöhemmin 1920-luvulla Taideyhdistyksen piirustuskoulun tarkastajana hän valitteli koulun täyttyneen 1900-luvun alussa oppilaista, joilla ei ollut riittävää koulu- ja sivistyspohjaa.[424] Kuvanveiston historialliset ja kirjalliset aiheet eivät luontuneet kouluttamattomalta tekijältä: omissa muistomerkkitehtävissään Wikström perehtyi historiaan. Wikströmin oppilaiden kansakoulupohjaa pidettiin riittämättömänä taiteilijanuralle.[425] Vuonna 1905 Suomen Taideyhdistys koetti lukukausimaksujen korotuksen avulla ehkäistä taidekoulujen täyttymistä yhdistyksen näkökulmasta varattomilla ja sivistymättömillä lukukausimaksun suorittamisesta vapautetuilla oppilailla, "joiden taiteilijauralle johtamisesta yleensä tuskin voi olla hyötyä heille itselleen saatikka Suomen taiteelle".[426]

Opettaja-oppilas -suhde oli kaksisuuntainen, myös kouluttava mestari halusi hyötyä luoksensa työskentelemään ja asumaan tulevan oppilaan taidoista, tiedoista ja mahdollisista verkostoista. Parhaimmillaan oppipoikasuhde kiillotti mestarin omaa taiteilijakuvaa: oppilaat olivat Wikströmin keskeinen elämäntyö ja ansio.[427] Oppipoikakoulutuksessa Emil Wikström ajatteli saavansa hyvää aputyövoimaa. Wikströmin omien suurten töiden ja monumenttien tuotantoprosessi ja tilaukset vaikuttivat siihen, ottiko hän oppilaita ja apulaisia. Eemil Halonen aloitti oppilaana Säätytalon otsikkoryhmätilauksen valmistelussa keväällä 1895.[428] Kun Wikström palasi Suomeen viiden Pariisissa vietetyn vuoden jälkeen kesällä 1902,[429] hänellä ei ollut tekeillä uusia suuria tilaustöitä. Lönnrotin patsas oli juuri valettu pronssiin, ja myös Säätytalon otsikkoryhmä oli pronssivaluvaiheessa. Visavuoren oppipoikakoulutuksessa oli pidettävä taukoa suurten töiden puuttumisen takia vuosina 1903–1904: "Hänestä [Albin Kaasisesta] ei olisi minulle minkäänlaista apua, enkä

424 Wikströmin mukaan 1920-luvulla koulun oppilaiden sivistystaso oli parantunut, ja ilman koulupohjaa ei otettu ilman osoitettua lahjakkuutta."Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. Hbl 5.2.1926.

425 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 17.7.1913. Saarenheimo (toim.) 1980, 238. Eliel Aspelin hämmästeli Wikströmin oppilasta Aarre Aaltosta ja tämän kiinnostusta: "Ainoastaan kansakoulunoppilas! Kyllä kai hänessäkin on kipinä!"

426 Suomen taideyhdistyksen vuosikertomus 1905, 3.

427 "Edelleen on Emil Wikströmillä oma asemansa häntä nuorempien kuvanveistäjäpolvien sekä isällisenä että veljellisenä kouluttajana." Emil Wikström 70-vuotias. AL 13.4.1934.

428 Eemil Halonen seurasi Wikströmiä Säätytalon otsikkoryhmätyössä Visavuoren palon jälkeen Jac. Ahrenbergin maataloon Helsingissä: "Orpanasi [serkkusi] Eemil tekee paraikaa otsikon kehystä kipsistä joka nyt tulee paljon isompi kuin se edellinen jolla kilpailin." Emil Wikströmin kirje Pekka Haloselle 26.11.1896. PHS. 3410. Tuusula.

429 Taiteilija Emil Wikström on saapunut kotimaahan. US 29.6.1902.

minä ainakaan nykyisissä oloissa voi ruveta mesenaatiksi. Silloin kun Halonen oli täällä oli minulla suuria töitä tehtävänä, vaan nyt ei ole mitään, ei mitään."[430]

Vaikka vuosina 1903–1904 Wikströmillä ei ollut Visavuoressa suuria töitä, joita varten hän olisi tarvinnut työvoimaa ja oppilaita, hän antoi ohjeita ja neuvoja alalle yrittäville nuorille. Wikström omaksui 1900-luvun alussa selvästi mentorin, ammatillisen neuvonantajan ja tukijan roolin Yrjö Liipolan (1881–1971) kuvanveistäjäksi kouluttautumisessa ja taiteilijan uralla, vaikka Liipola ei ollut Wikströmin oppilas. Emil Wikströmin mukaan hän alussa kannusti Yrjö Liipolaa.[431] Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1899–1901 opiskellut Liipola on esimerkki nuoresta lupauksesta, jota mestari pyysi vierailulle luokseen nähtyään Turussa näyttelyssä 1903 esillä olleen luonnollista kokoa olevan sokean miehen rintakuvan. Työnteko oli Liipolalle vaikeaa, kun hänellä ei ollut ohjaajaa. "Koska en koskaan ole saanut mitään opetusta enkä ohjausta erityisesti kuvanveistossa, vaan yksikseni olen vallan yritellyt, niin olisi epäilemättä erinomaisesta arvosta saada jonkun etevän mestarin neuvoja ja ohjauksia", Liipola esitti Wikströmille toivomuksen.[432] Wikström antoi Liipolalle Visavuoren vierailulla ohjeen pyrkiä jonkun etevän kuvanveistäjän ateljeehen oppiakseen ja nähdäkseen, miten suuria veistoksia tehdään.[433] Wikström suositteli Liipolaa myös Hovingin apurahan saajaksi.[434] Myöhemmin Liipola kirjoitti Wikströmille noudattaneensa ohjetta pyrkiä oppilaaksi lähtemällä ulkomaille. Liipola päätyi Italian-matkalla tapaamiensa unkarilaisten taiteilijoiden kehotuksesta Budapestiin, jossa hänen uskottiin saavan jotain "pienempää ansiota" paremmin kuin suurissa taidekaupungeissa.[435] Wikströmin lisäksi Liipola kertoi myös J. J. Tikkaselle opiskelevansa muun muassa Ede Kallósin (1866–1952) ateljeessa tarkoituksenaan oppia ja harjoitella tärkeää

---

430 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 28.10.1903. SKS. KIA.

431 Emil Wikströmin kirjekonsepti 25.2.1913. EWA. Kirjeen vastaanottaja on tuntematto-maksi jäänyt suomalainen kuvanveistäjä, puhuttelumuodon perusteella mies. Kirjeessä viitataan Felix Nylundiin, Viktor Malmbergiin, Ville Vallgreniin, Emil Cedercreutziin ja Viktor Janssoniin, joten he eivät voi olla vastaanottajia.

432 "Käydessänne täkäläisessä taidenäyttelyssä Turussa, puhui taiteilija Vesterholm, että Te K. Hra käydessänne Turussa olisitte tavata tahtonut minua ja puhua asiasta, joka koskee minua ja töitäni. Koska minulle olisi erittäin mieluista ja vastaiselle kehitykselleni sangen tärkeää kuulla Teidän neuvojanne ja ajatuksianne mainitussa asiassa, olisin erittäin onnellinen, jos voisin saada kunnian tulla suullisesti puhumaan ja kuulemaan mielipiteitänne." Yrjö Liipolan kirje Emil Wikströmille 7.4.1903. KK. Coll.259.11. Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 10.4.1903. KK. Coll. 259.20. Yrjö Liipola kertoi muistelmissaan noudattaneensa Wikströmin kutsua ja viipyneensä Visavuorella pari päivää. Liipola 1956, 64, 66.

433 Yrjö Liipolan kirje Emil Wikströmille 26.9.1904. KK. Coll. 259.11.

434 Emil Wikströmin suositus Yrjö Liipolasta Suomen Taideyhdistykselle 16.4.1903. KKA.

435 Yrjö Liipolan kirje Emil Wikströmille 26.9.1904. KK. Coll. 259.11. Yrjö Liipola oli osallistunut kutsuntojen vastaiseen toimintaa, minkä johdosta hän joutui yllättäen pakenemaan maasta 1904. Paosta Liipola 1956, 67–68.

monumentaalista kuvanveistoa ja osallistua suurten muistopatsaiden tuotantoon. Muistomerkit opettivat käsittelemään suuria muotoja.[436]

Howard S. Becker on korostanut taiteen tekemisessä työnjakoa. Kuvanveistäjä organisoi työt ateljeessa.[437] Wikström korosti selkeää työnjakoa yhtenä keinona selviytyä monista samanaikaisista tilauksista. Tärkeimpänä hän piti omaa kykyään ja lahjaansa suoriutua tehtävistä.[438] Aivan kuten Rodin omassa työpajassaan Wikström oli viime kädessä itse työnjohtaja, vaikka hän tarvitsi oppilaita ja apulaisia.[439] Wikström piti ansiona sitä, että Visavuoressa oppilas sai käytännön kokemusta ja oppilas sai olla mukana kuvanveistotyöpajassa.[440] Hän viittasi kuvanveistotyöpajalla ryhmätyöhön ja puhui ateljeen työskentelystä kollektiivisesti "me" -muodossa.[441] Wikströmin työpajassa noudatettiin kutakuinkin kuvanveistäjän ateljeekäytäntöjen perinteistä työnjakoa. Kuvanveistäjän ateljeekäytännössä työnjako toteutui perinteisesti niin, että oppilaat, apulaiset ja assistentit (*praticien*) vastasivat usein valmistelevista, kuormittavista ja vaarallisista työvaiheista, kun taas kuvanveistäjän vastuulla oli varsinkin veistoksen alkututkielmat, työn loppuvaiheet ja viimeistely. 1800-luvun ranskalaisessa kuvanveistossa taiteilija hierarkkisesti erotettiin työn suorittajista, apulaisista, käsityöläisistä ja työmiehistä. Nuorelle veistäjälle oli tärkeää saada käytännöllistä kokemusta muistomerkkien valmistamisprojektista, johon saattoi osallistua niin nuoria apupoikia kuin koko ikänsä apulaisina työskennelleitä kokeneita keski-ikäisiä miehiä. Ateljeen hierarkian alimmalla portaalla olivat ne, jotka eivät aloittaneet uraa taiteilijoina ja jotka eivät luoneet nimeä taiteilijoina.[442]

Oppipojat olivat mestarin apuna raskaassa kuvanveistotyössä, mutta työmenetelmät, työvaiheet ja työtehtävät altistivat oppilaat ja apulaiset kivipölylle ja

436 Yrjö Liipolan kirjeet J. J. Tikkaselle 14.11.1905 ja 25.11.1905. KK. Coll. 242.3. Liipola mainitsee muistelmissaan myös Taideakatemian mestariluokan professorin Alajos Stroblin (1855–1926) ja György Zalan (1858–1937). Liipola 1956, 73–76, 87–91.

437 Curtis 1999, 48.

438 "Nu behöfs det hälsa och krafter, lugn och skarp arbetsfördelning och sist och bäst oändligt mycket talang för att få ur händerna det som mina konstvänner önska få av mig." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille s.a. PM. Kirje on sisällön perusteella Aspelin-Haapkylän kuolinvuodelta 1917.

439 Suomalainen 1982, 123.

440 Emil Wikströmin kirje Teodor Schalinille Visavuoresta 29.1.1917. ÅA.

441 Esimerkiksi vuonna 1913 Wikström kertoi Topelius-työstä ja kipsiin valamisesta, että "olemme nyt juuri kiireimmässä valamisen puuhassa" ja hänen apulaisensa sekoitti suopaa vormun rasvaamista varten. Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille 3.12.1913. VMA.

442 Wikströmin ateljeesta Suomalainen 1982, 123; Ivalo 1984, 42–43. Rodinista ja ateljeekäytännöistä Milner 1988, 77; Curtis 1999, 48; Getsy 2010, 72–76, 82. *Praticien*-sanan määrittely ks. myös Penny 1993, 308. 1800-luvun kuvanveistossa praticien-termi merkitsi kuvanveistäjän assistenttia ja jotakuta, joka teki marmorityötä. Yrjö Liipolan kuvaus ateljeekäytännöstä Liipola 1956, 73–76, 87–91.

aineille, työtapaturmille sekä tuki- ja liikuntaelimistön sairauksille. Oppilaiden työn merkityksestä Wikströmin kuvanveistotyölle kertoo se, että oppilaan, Aukusti Veuron, sairastuminen pölystä ja joutuminen sairaalahoitoon Nummelan keuhkotautiparantolaan vuonna 1907 oli vaarantaa Agricolan ja Väinämöisen töiden valmistumisen. Wikström kertoi, että hänen olisi etsittävä tilalle uusi oppilas.[443]

Wikströmin luona oppilaalle välittyi ankara työn eetos niin arjen toiminnassa kuin puheessa. Oppivuosien aikana siirtyi nuoremmalla sukupolvelle paitsi tietoa ja taitoa myös arvoja ja normeja, ja Wikströmin välittämiä vahvimpia perusarvoja oli työnteon arvostus. Visavuoren ateljeerakennuksessa oli puhe taiteilijoiden jakautumisesta kahteen joukkoon: taiteilijoihin, jotka tekevät töitä ja niihin, jotka vain puhuvat.[444] Työnteossa ja ajankäytössä pyrittiin kaikilla tavoin tehokkuuteen. Wikström saattoi ottaa apulaisen tiettyä monumenttityötä varten, kuvanveistäjä kertoi tehneensä niin Vaasan Topelius-hanketta varten."Työ käy silloin täydellä voimalla aamusta iltaan ja pyrkimys on saada seuraavan päivän tulos mennyttä paremmaksi", Wikström määritteli tavoitteen kahden oppilaspojan kanssa vuoden 1912 alussa.[445]

Oppilaat ja avustajat mahdollistivat Wikströmin laajan tuotannon: he osallistuivat työpanoksellaan muistomerkkitilauksiin ja pienempiin tilauksiin. Pojat, oppilaat, olivat apuna Tampereen suihkukaivon kuvia tehtäessä vuoden 1912 alussa ennen siirtymistä Topeliukseen.[446] Oppilaat ja apulaiset vapauttivat Wikströmin suunnittelemaan ja tekemään tilaustöitä.[447] Kun Wikström teki tilausten takia työmatkoja, hän jakoi vastuun Visavuoren ateljeen töistä oppilaiden kesken. Wikströmin työskennellessä Helsingissä keväällä 1912 rintakuvatilauksen parissa

---

443 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 19.7.1907. SKS. KIA. Aukusti Veurosta Nummelan parantolassa Tirranen 1955, 31–32. Kuvanveistotyön fyysisestä kuormituksesta ja kuvanveistäjien työperäisistä sairauksista ja oireista Karskela 2010, 117–159; Hall 1999, 18–19.

444 Teodor Schalin muisteli Visavuoressa käytyä keskustelua Emil Wikströmin ja Pekka Halosen kanssa: "Det var tal om konstnärer som arbeta och sådana som bara prata." Teodor Schalinin kirje Emil Wikströmille 26.11.1917. KK. Coll. 259.15.

445 Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille 1912. s. a. VMA. Emil Wikströmin kirje Maija Haloselle 14.1.1912. KK. Coll. 259. 30. Wikström puhui kirjeessä oppilaistaan mainitsematta nimiä, mutta kyseessä olivat todennäköisesti Väinö Richard Rautalin ja Aarre Aaltonen.

446 "Ahkerassa työssä ja toimessa täällä kuluu minunkin aikani. Tampereen suihkukaivon kuvat juuri lähetettiin valettavaksi ja nyt alan tutkiella Topeliusta Waasaan pystytettävää patsasta varten johon jo luonnos on hyväksytty. - - Päivät poikien/oppilaiden/kanssa atelierissa ahertelen." Emil Wikströmin kirje Pekka Haloselle 24.3.1912. PHS. 3411. Tuusula.

447 Esimerkiksi kesällä 1917 Emil Wikström oli miettinyt ja tehnyt tilaustöitä, kun hänellä oli ollut muissa töissä apulaisia. Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 28.6.1917. PM.

kaksi oppilasta jäi Visavuorelle: toinen teki Topeliuksen luonnosta suurempaan kokoon ja toinen valmisti A. Meurmanin hautakiveen tulevia pronssikuvia.[448] Wikströmin osallistuessa kilpailuihin oppilaat olivat hänen apunaan ainakin työn loppuvaiheessa. Wikströmin ja oppilaiden varhaisesta aamusta puoleen yöhön kestävä työpäivä oli tyypillinen Visavuoressa varsinkin kiivaimpana muistomerkkien kilpailuaikana, esimerkiksi ennen Snellmanin muistomerkkikilpailua ateljeessa urakoitiin.[449] Silloin "atelierissa oli elämä ja hälinä melkein yöt, päivät kuuden viikon aikana".[450]

Sääksmäelle muodostui vähitellen taiteilijayhteisö, kun 1900-luvun alussa Sääksmäen tai sen lähiseutujen nuorista tuli kotipaikkakunnan kuvanveistäjäkuuluisuuden oppipoikia. Kotipaikka helpotti mestarin oppiin pääsyä, sillä Wikström rekrytoi oppilaita lähiseuduilta. Oppilaista kaksi, Aukusti Veuro ja Evert Porila, oli syntynyt Sääskmäellä, ja Väinö Richard Rautalin oli syntynyt Kalvolassa.[451] Evert Porilasta tuli Wikströmin oppilas ennalta suunnittelemattoman tapaamisen ja kuvanveistäjän kiinnostuksen johdosta.[452] Emil Wikströmin työtä taidevalajana jatkanut Aukusti Veuro on kertonut hakeutuneensa Wikströmin oppiin omaaloitteisesti ilmoittamalla vain haluavansa tulla kuvanveistäjäksi. Jo marraskuussa 1905 Veuro oli kirjoittanut Wikströmille kiinnostuksestaan taidetta kohtaan ja hän oli pyytänyt savea ja kipsiä.[453] Jalasjärvellä syntynyt torpparin poika Elias Ilkka oli opiskellut Taideteollisuuskeskuskoulussa. Ilkan tukija, liikemies Alwar Niklander (1875–1969) auttoi varatonta nuorta poikaa pääsemään opintoihin ensin Helsinkiin

448 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle Helsingistä 16.4.1912. SKS. KIA.

449 Esimerkiksi ennen Snellmanin muistomerkkikilpailua 1913 Wikström kirjoitti puoleenyöhön venyneestä työskentelystä odotellessaan aamuseitsemältä oppipoikia:"- - sitter här kl 7 på morgonen och väntar på gossarna hvilka synes vara tvätta efter kvällsarbete i går. Vi slutade i går half tolf." Emil Wikströmin kirje Alice Wikströmille 15.2.1913. KK. Coll. 259.31.

450 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1913. SKS. KIA.

451 Mielikki Ivalon muistelmien ja Wäinö Aaltosen elämäkerran mukaan Wikströmillä oli Visavuorella yksityisoppilaana pari lähikaupungista Hämeenlinnasta kotoisin olevaa oppilasta. Mielikki Ivalon mukaan Emil Wikströmin suosiman kiviliikkeen omistajan Vihtori Heinäsen poika, Lauri Heinänen (1897–1963), oli Visavuorella vain lyhyen aikaa. Ivalo 1984, 40–41. Lauri Heinäsen oppiaikaa Visavuorella ei mainita Heinäsen kiviliikettä käsittelevässä kirjassa. Pikemminkin vanhin poika Urho Heinänen (1895–1977) oli taiteilija, joka oli opiskellut kuvanveistäjä Willehad Martinin johdolla vuosina 1914–1918. Jotuni 2002, 194–196, 358–359. Into Saxelinia (1883–1927) pidetään Emil Wikströmin oppilaana Wäinö Aaltosen elämäkerrassa. Into Saxelin oli syntynyt Hämeenlinnassa tehtailijaperheeseen. Hakkila 1942, 44.

452 Kuuliala 1992, 65.

453 Aukusti Veuro kertoi hakeutumisesta Emil Wikströmin oppiin *Helsingin Sanomissa*. Vaatimaton hämäläinen voittaja. Kuvanveistäjä Veuro kertoo työstään ja elämästään. HS 13.11.1930. Aukusti Veuron pyyntö saada savea ja kipsiä: Aukusti Veuron kirje Emil Wikströmille 24.11.1905. KK. Coll. 259.20.

ja sen jälkeen Visavuorelle Wikströmin luo.[454] Veuron opiskeltua Visavuoressa kolme vuotta Wikström kirjoitti vuoden 1910 alussa oppipojalleen suosituskirjeen ja lähetti tämän Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun Viktor Malmbergin kuvanveistoateljeehen oppilaaksi. Aukusti Veuron pyrkiessä taidekouluun Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu jousti koulutusta koskevissa pääsyvaatimuksissaan.[455] Syksyllä 1910 palautettiin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun vaatimus oppikoulun kuuden luokan kurssin suorittamisesta. Wikströmin luona vietetyt opiskeluvuodet avasivat oven jatko-opintoihin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun myös Eemil Haloselle, Evert Porilalle ja Elias Ilkalle.[456]

Kuvanveistotyön käytännön taitojen lisäksi Wikström pyrki siirtämään oppilailleen taiteellisia valmiuksia, taideakatemian opetusohjelmaan kuuluvaa taideopetusta ja valmensi oppilaitaan taidekouluun. Aukusti Veurolle kirjoitetun suosituskirjeen perusteella 1900-luvun alussa Wikströmin luona opittiin sekä käytännöllistä että taiteellista kuvanveistoa. Käytännön kuvanveistotyön lisäksi oppilas oli oppinut Visavuoressa vähän anatomiaa, perspektiiviä ja hiilipiirustusta kipsimallin mukaan.[457] Väinö Richard Rautalinin kysyessä Wikströmiltä neuvoa taideopintojensa sisällön suunnittelussa tämä oli neuvonut ilmeisesti ottamaan kompositionia ja harjoittelemaan piirustusta.[458] Näin ollen Wikström erosi Edmund Hellmerin näkemyksestä käytännöllisen kuvanveiston ensisijaisuuden opetuksessa, sillä Hellmerin mukaan piirustusta ja muovailua ei saanut opettaa.[459] Wikström näki piirustuksen merkityksen kuvanveistotyölle. Hän piirsi ideoitaan veistoksiaan varten, ja valmistuneista veistoksistaan hän saattoi tehdä piirroksia lehdistölle. Varsinkin alastoman ihmisfiguurin tutkimista hän piti välttämättömänä jokaiselle taiteilijalle.[460] Alastonmalleja ei ollut Visavuorella välttämättä helposti saatavilla tilaustöitä varten.[461]

---

454 Tirranen 1955, 151–153. Alwar Niklander oli vuodesta 1900 lähtien Vaasassa tukkuliikkeen prokuristi, ja vuonna 1906 hän muutti Vaasasta Helsinkiin Suomen Rakennuskauppa Oy:n toimitusjohtajaksi 1906.

455 Aukusti Veuro opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuonna 1910. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 19.2.1910 ja liite Emil Wikströmin suosituskirje Suomen Taideyhdistykselle 12.1.1910. KKA.

456 Eemil Halonen opiskeli piirustuskoulussa vuosina 1896–1898, Evert Porila 1907–1909 ja Elias Ilkka 1910–1911.

457 Emil Wikströmin suosituskirje Suomen Taideyhdistykselle 12.1.1910. KKA. Piirustus, anatomia ja perspektiivioppi olivat taidekoulun valmistavan luokan aineita.

458 Richard Rautalinin kirje Emil Wikströmille 6.9.1911. KK. Coll. 259.15.

459 "Darum darf DER JUNGE BILDHAUER nicht auf Zeichnen und Modellieren gedrillt warden - - ." Hellmer 1900, 10.

460 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. En "mästarklass" är abslut nödvändig. Konstnärsproletariat kunna vi icke undgå. Hbl 5.2.1926.

461 Valmistaessaan *Aino*-suihkukaivoa Wikströmin oli vaikea saada naismalleja Visavuorelle, joten hän suunnitteli matkustavansa ulkomaille tekemään tilaustyötä. Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Eva Ingmanille 30.8.1908. SKS. KIA.

Eemil Halonen pyrki mestarin suojista oma-aloitteisesti piirustuskouluun, vaikka Wikström olisi tarvinnut Visavuorella Halosta. Eemil Halonen neuvotteli J. J. Tikkasen kanssa piirustuskouluun pääsystä maaliskuussa 1896.[462] Hän aloitti Taideyhdistyksen piirustuskoulun valmistavalla luokalla samana keväänä. Maaliskuussa 1896 Halonen sai Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailussa toisen palkinnon pojan rintakuvasta.[463] Halosen oli ollut vielä syksyllä 1895 määrä jäädä oppipoikana talon pitäjäksi Visavuoreen pari kolmen kuukauden ajaksi, kun Wikström matkusti perheineen Sveitsiin, Italian Firenzeen, Roomaan ja Napoliin sekä Pariisiin keväällä 1896, mutta tilanne muuttui: "hän tahtoo mennä Helsinkiin kouluun".[464]

Eemil Halonen harkitsi koulun jättämistä kesken jo seuraavana vuonna 1897 ja pohti mahdollisuutta työskennellä tehtaassa, joko kaakelitehtaassa tai Louis Sparren (1863–1964) samana vuonna Porvooseen perustamassa huonekaluja ja keramiikkaa valmistavassa Iris-tehtaassa. Wikström neuvoi oppilastaan jatkamaan taidekoulua Helsingissä ja piti Taideyhdistyksen piirustuskoulun suorittamista välttämättömänä taiteilijanuralle. Hän kannusti oppilastaan taiteilijakoulutuksen jälkeen samanlaiseen monipuoliseen yrittäjyyteen ja ammatilliseen toimintaan, jollaista hän oli itse toteuttanut urallaan: "Jos et aio heittää hyvin aloitettua taiteellista uraasi on sinulle Taideyhdistyksen todistus välttämätön. Se ei tee mitään vaikka teetkin muuta kuin taiteellista rahatyötä. Minäkin olen tehnyt jos jotakin."[465]

Kuvanveistäjäksi aikovan nuoren oli kerättävä opinnoistaan suosituksia, todistuksia ja palkintoja varmistaakseen jatkonsa opinnoissa ja ammatissa. Visavuorella syksyllä 1897 työt lopettanut, piirustuskoulua käynyt Halonen pyysi entiseltä opettajaltaan Wikströmiltä todistusta vasta havaittuaan, että todistusta tarvittiin esimerkiksi Hovingin stipendiä haettaessa. Hovingin stipendi annettiin tosin piirustuskoulun läpikäyneelle, joten taidekouluinstituution todistuksella oli enemmän merkitystä kuin yksityisellä mestari-kisälli-perinteellä.[466]

Nuori oli jatkuvan arvioinnin kohteena. Mestarit saivat pyyntöjä kirjoittaa suosituksia jatkokoulutusta ja apurahojen hakemista varten. Taideyhteisön suosittelukulttuuri korosti oppilaiden ja aloittelijoiden riippuvuutta oppi-isistään ja miesmestarien lausuntojen painoarvoa. Riitta Konttisen mukaan naisten osuus valtion matka-apurahan saajista kasvoi 1880-luvulla, vaikka naistaiteilijoiden apu-

462 "- - ehkä ottavat minut koetusoppilaaksi". Eemil Halosen kirje Kaarlo Haltialle 9.3.1896. KKA.

463 Ensimmäisen palkinnon Eemil Halonen sai 1899.

464 Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille 20.2.1896. KK. Coll. 259.31.

465 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle 16.12.1897. KKA. Ks. myös Codell 2008, 28. Julie F. Codell on painottanut sitä, kuinka taiteilijoiden taloudellinen toiminta ja yrittäjyys ulottuivat laajalle alueelle 1800-luvulla.

466 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 23.10.1897. KK. Coll. 259.5.

rahat olivat pieniä.[467] Rodinin nimi oli 1900-luvun alussa suositus hänen rinnallaan työskenteleville taiteilijoille.[468] Mestarin kuuluisasta nimestä katsoi hyötyvänsä Hilda Flodin taistellessaan apurahoista: hän kääntyi sekä Emil Wikströmin että Auguste Rodinin puoleen. Talvella 1903 työskennellessään Helsingissä hän pyysi Wikströmiltä suositusta ulkomaan opinto-matkan stipendiä varten, sillä hänen isänsä oli kustantanut kaksi aiempaa opintomatkaa.[469] Hakiessaan senaatilta vuonna 1904 matka-apurahaa voidakseen jatkaa taideopintojaan ulkomailla Flodin pyysi erityisesti hyvää suositusta Rodinilta, joka oli mieltynyt Flodinin piirroksiin, etsauksiin ja veistoksiin. Flodin perusteli, että Rodin oli kuuluisalla nimellään jo kerran aiemmin auttanut häntä. Flodin piti hyvää suositusta tärkeänä ja arveli, ettei ilman suositusta saa mitään, "täällä tällaista ei edes oikein tajuta".[470] Hän viittasi näin siihen, kuinka vaikeaa kuvanveistäjän oli saada matka-apurahaa. Ennen apurahapäätöstään keväällä 1903 senaatti oli pyytänyt Suomen Taideyhdistyksen palkinto- ja ostolautakunnan lausuntoa hakemuksista. Lautakunta oli antanut puoltolauseensa kuvanveistäjä Emil Cedercreutzille ja taidemaalari Vilho Sjöströmille (1873–1944), ja siinä tapauksessa, että useampia matka-apurahoja voitaisiin antaa, myös kuvanveistäjä Hilda Flodinille ja taidemaalari Antti Favénille (1882–1948). Senaatin päätös poikkesi jonkin verran Taideyhdistyksen ehdotuksesta: matka-apurahoja annettiin kaksi ja Flodin sai apurahan ainoana kuvanveistäjänä ohittaen kollegansa Cedercreutzin.[471] Maaliskuussa 1903 Flodin sai Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailussa etsauksistaan toisen palkinnon. Syksyllä 1903 Flodin matkusti Pariisiin noin vuodeksi.[472] Hän pystyi jatkamaan opintojaan Ranskassa saatuaan uuden apurahan 1904.[473]

Wikströmin kotipaikan ja lähiseutujen lisäksi oppilaita rekrytoitiin synnyinkaupungista Turusta ja sen taidekoulusta, johon Wikströmillä oli tiiviit yhteydet. Emil Wikström ja Victor Westerholm auttoivat toisiaan pedagogisissa tehtävissään. Victor Westerholmin ollessa Turun piirustuskoulun välittäjänä ja suosit-

---

467 Konttinen 2010, 112, 115.

468 "The name Rodin at that time was a recommendation as well for the artists working at his side." Pinet 2006, 278.

469 Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille 18.2.1903. KK. Coll. 259.4.

470 "Vous m'avez déjà aidé une fois avec vôtre célèbre nom. - - Donny-moi donc une bonne recommandation, s´il vous plaît! Chez nous on n'obtient rien sans cela, ce qu'on ne comprend guère ici." (alleviivaus alkuperäinen). Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Pariisista 7.3.1904. M.R. Rodinin suosituksella saattoi olla paino-arvoa jo vuonna 1903.

471 Flodinille myönnettiin 3 000 markan suuruinen matka-apuraha 1903. Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904, 1905, 17; Opintoapurahat. PL 27.5.1903.

472 Litteratur och konst. Från Paris skrifves till oss. Hbl 26.4.1904; Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904, 1905, 42.

473 Toinen apurahan saaja oli taidemaalari Vilho Sjöström, joka oli Flodinin tavoin saanut apurahan myös vuonna 1903. Konstnärernas resestipendier. Hbl 1.4.1904.

telijana toukokuussa 1910 Wikströmin oppiin pääsi nuori kuvanveistäjä. Victor Westerholm oli esitellyt nuoren turkulaisen kuvanveistäjän Emil Wikströmille aiemmin Turussa, jossa nuori kuvanveistäjä oli kertonut tulevansa mielellään Wikströmille muutamaksi viikoksi. Oppilaan Wikström otti vastaan mielellään kiireisellä aikataululla. Oppilaalla olisi tilaisuus oppia kipsivalannan koko menetelmä. Wikström lupasi ilmaisen matkan, pientä palkkaa ja ilmaisen ylläpidon.[474] Todennäköisesti kyseessä oli turkulainen Aarre Aaltonen, joka jäi Wikströmin oppilaille tavanomaiseksi ajaksi, pariksi vuodeksi Visavuoreen. Kun Aarre Aaltonen debytoi 1910 Turun Taidemuseossa näyttelyssä, näyttelyn juryyn kuulunut Emil Wikström esitti tälle kutsun tulla oppilaaksi Visavuoreen.[475]

Vuosina 1906–1909 Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulua käynyttä nuorta Aaltosta Wikström houkutteli luokseen oppilaaksi markkinoimalla kipsivalantaa, jota ei taidekouluissa opetettu 1900-luvun alussa. Kipsivalannan menetelmän oppimista pidettiin ensisijaisen tärkeänä kuvanveistotyössä, jonka kustannusten hallinnassa kipsi auttoi. Wikströmin oppipoikakoulutuksen lisäksi kipsivalua painottivat ajan kuvanveistotekniset oppaat.[476] Taiteilijan ammatin alussa olevassa Aaltosessa Wikström näki ilmeisesti hyvän yhteistyökumppanin ja etevän nuoren muistomerkkitilausten apulaisen tehtäviin, kun hän tarjosi tälle apulaisen etuja, matkakulujen korvausta, täysihoitoa ja palkkaa. Taidekoulun käyneille apulaisille ja oppilaille maksettiin näin ollen heti alussa pientä palkkaa. Aarre Aaltosen opintie kannusti myöhemmin 1910-luvulla Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilaita hakeutumaan Wikströmin oppiin: Aarre Aaltonen mainitaan kirjeissä esikuvana.[477]

Taidekouluopetus tuntui vähempiarvoiselta kuin mestarina pidetyltä saatu oppi: nuoret olivat kesken opintojensa hyvin innokkaita tulemaan Visavuorelle. Houkuttelevaksi työpajassa oppimisen teki se, että kun se samalla kertaa liittyi taiteen vanhaan traditioon, se edusti myös modernia käytäntöön perustuvaa

474 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 5.5.1910. ÅA.

475 Tirranen 1955, 181; Kuuliala 1992, 63.

476 Compton 2010, 320. Compton mukaan useat oppaat omistivat huomattavan suuren tekstiosuuden kipsivalulle.

477 Rikhard Rosenqvistin kirje Emil Wikströmille 7.8.1917. KK. Coll. 259.15; Aarne Ulapan kirje Emil Wikströmille 24.7.1917. KK. Coll. 259.21. Elämäkerran mukaan Wäinö Aaltonen aikoi pyrkiä Emil Wikströmin oppilaaksi Visavuorelle päätettyään Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulun vuonna 1915 ja hän pyysi Victor Westerholmilta suositusta. Hakkila 1942, 44. Eri tahoilta neuvoja kyselleellä ja itsekseen kokeilleella Wäinö Aaltosella ei ollut varsinaista oppipoikasuhdetta, eikä hän mennyt oppipojaksi kuvanveistäjän luokse oppiakseen alaa. Leena Ahtola-Moorhousen mukaan Wäinö Aaltonen ei hyväksynyt, että häntä olisi kutsuttu Aarre Aaltosen oppilaaksi joidenkin marmoriteosten avustamisen myötä. Ahtola-Moorhouse 1994, 15. Hertta Tirrasen mukaan Wäinö Aaltonen oli Turussa puoli vuotta sukulaisensa Aarre Aaltosen oppilaana ja avustajana. Tirranen 1955, 184.

työpajaopetusta ja ajankohtaista kuvanveistokäsitystä. Esimerkiksi Edmund Hellmer halusi vuonna 1900 kirjassaan perustaa Wienin taideakatemian opetuksen työpajoihin.[478] Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveisto-opetuksen pitkäaikainen lamaannus lisäsi Wikströmin työpajan vetovoimaa. Opiskelu ja työskentely mestarin luona nähtiin etenemisenä taiteen ammattilaisena. Mestarin lähipiiriin kuuluva oppilas tai avustaja katsottiin olevan vähemmän taidemaailman ulkopuolella kuin ne, jotka etenivät opinnoissaan muilla tavoilla. Eemil Halosen pääseminen Wikströmin oppilaaksi Sääksmäelle nähtiin lupauksena tulevasta menestyksestä.[479] Oppilaaksi pyrkinyt Aarne Ulappa kirjoitti voivansa "ajatella pääsevänsä vähitellen ylöspäin" ja opintojen jälkeen lähtevänsä ulkomaille.[480] Taideteollisen keskuskoulun iltakurssilla Helsingissä opiskeleva Väinö Richard Rautalin oli vuonna 1911 valmis "jättämään kaiken" ja lähtemään Wikströmin luokse heti, kun saisi taiteilijalta käskyn.[481] Samalla tavoin myös Visavuoren käynnillään alustavasti oppilaaksi tulostaan puhunut ilmajokelainen Pauli Aaltonen (1890–1937) kirjoitti keväällä 1911: "Olisin valmis tulemaan milloinka Te vaan haluaisitte".[482]

Epävarmoissa tapauksissa, kuten syksyllä 1916 Turun piirustuskoulun oppilaan Richard Rosenqvistin (1897–1932) pyrkiessä Emil Wikströmin oppilaaksi, Wikström kysyi neuvoa ja suositusta Victor Westerholmilta. 1910-luvun jälkipuolella Emil Wikströmillä ei ollut ilmeisesti enää kiinnostusta opettamiseen Visavuorella. Wikström kertoi Westerholmille kirjeessä, ettei hänellä ollut halua ottaa yhtään oppilasta. 1800-luvun lopulta asti kuvanveistäjiä kouluttanut Wikström saattoi tulla yhä tarkemmaksi siinä, minkälaista oppilasainesta hän halusi luokseen. Mestarin halukkuuteen ottaa oppilas vaikuttivat oppilastarjokkaan persoonallisuus ja luonne, jota Wikström tulkitsi Rosenqvistin kirjeen kirjoitustavan ja tyylin pohjalta.[483] Vaikeana oppilaana pidetyn Väinö Richard Rautalinin vuodet Visavuorella 1910-luvun alussa saattoivat olla yhtenä syynä Wikströmin

---

478 "Der BILDHAUERSCHULE muss vor allem in eine"WERKSTATT" umgewandelt werden." Hellmer 1900, 10.

479 "Muistan ajan kun hän [Eemil Halonen] taiteen ohdakkeiselle polulle lähti. – Eemilistä tulee jotain, hän vielä huomattavasti osaltaan edustaa Suomen köyhää kuvanveistotaidetta ajattelin, kun hän pääsi Emil Wikströmin oppilaaksi Sääksmäelle. Eemilistä on tullut jotain. - - Nyt on hän luettava kuvanveistäjiemme ensimäisten joukkoon --." J. A. T., Taiteen ohdakkeisella tiellä. Haminan Sanomat 3.10.1908.

480 Aarne Ulapan kirje Emil Wikströmille 24.7.1917. KK. Coll. 259.21.

481 Richard Rautalinin kirje Emil Wikströmille 3.9.1911. KK. Coll. 259.15.

482 Pauli Aaltonen opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa 1912–14. Pauli Aaltosen kirje Emil Wikströmille 14.3.1911. KK. Coll. 259.1.

483 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 27.8.1916. ÅA. Wikström kirjoitti Rosenqvistin kirjeen perusteella: "Rikhard Rosenqvist elev i ritskolan ber att få bli min elev. Skrivsättet och stilen verka icke sympatiskt--."

varovaisuuteen ottaa oppilaita luokseen 1910-luvun jälkipuolella.[484] Westerholm vastasi, ettei hän voinut lausuntojen pohjalta suositella yhä valmistavaa luokkaa tahkoavaa Rosenqvistiä.[485]

Kirjeenvaihdon perusteella Rosenqvist "kauppasi" useita kertoja itseään vuosina 1916–1917 oppilaaksi päästäkseen Visavuorelle Wikströmin luo, mutta Wikström ei ottanut Rosenqvistia oppilaakseen. Ilmeisesti Wikström oli perustellut hylkäystään sillä, ettei Rosenqvist ollut käynyt vielä piirustuskoulua läpi.[486] Rosenqvistin mukaan hän olisi mennyt Wikströmin oppiin vaikka millaisilla ehdoilla. Kun Wikström ei enää vastannut Rosenqvistin pyyntöihin, Rosenqvist meni käymään Visavuorella.[487] Pääsy kuvanveistäjäksi ei ollut Rosenqvistille helppoa. Vielä vuonna 1921 arkkitehti Bertel Jung (1872–1946) kirjoitti Wikströmille nuoresta köyhästä taiteilijasta, Richard Rosenqvistista, joka oli osallistunut Turun sankarihautamuistomerkkikilpailuun ja jolla oli uskomaton halu tulla kuvanveistäjäksi. Rosenqvist halusi saada paikan kiviveistämössä, taidevalimossa tai vastaavassa, mikä antaisi hänelle mahdollisuuden kouluttautua kuvanveistäjäksi. Bertel Jungin kautta työtä etsivä Rosenqvist lähestyi jälleen kerran Wikströmiä.[488] Vaikka Wikströmin innostus ottaa oppilaita hiipui 1910-luvun lopulla, hänelle tuli edelleen kyselyitä tuttavuusverkostojen ja aiempien muistomerkkihankkeiden kontaktien kautta. Esimerkiksi kuvanveistäjälle Elias Lönnrotin patsashankkeesta tuttu kansanrunoudentutkija Aukusti Robert Niemi (1869–1931) tiesi kysyä 16-vuotiasta koulunsa väliaikaisesti keskeyttänyttä poikaansa varten vuonna 1920, oliko Wikströmillä tapana ottaa oppipoikia tai työmiehiä ateljeehensa ja millaisilla ehdoilla.[489]

Emil Wikströmin työt vaikeutuivat muiden kuvanveistäjien tavoin 1910-luvun lopulla poliittisesti ja taloudellisesti kovana aikana, joten hänellä ei ollut välttämättä edellytyksiä ottaa oppilaita ja apulaisia. Wikström kirjoitti esimerkiksi keväällä 1916, että kuvanveistäjien työt hiljenisivät pian materiaalin vaikean saannin vuoksi. Kipsissä oli tuontikielto, pronssi oli kolme kertaa kalliimpaa kuin tavallisesti ja

---

484 Tirranen on luonnehtinut Rautalinia äärimmäisyysihmiseksi, samalla kertaa sekä itsetietoiseksi että nöyräksi. Tirranen 1955, 274. Lindgren on luonnehtinut Rautalinia temperamenttiseksi, itsetietoiseksi ja äkkipikaiseksi. Lindgren 2009, 148, 150.

485 Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 31.8.1916. KK. Coll. 259.20.

486 Rikhard Rosenqvistin kirje Emil Wikströmille 11.9.1916. KK. Coll. 259.15. Rosenqvist liennytteli tilannetta: "-- enhän ole teille herra Professori muuta tehnyt kuin kaupannut itseäni -- oppilaaksi.""Antakaa Herra Professori minun tulla luoksenne --", aneli Rosenqvist. Ks. Rikhard Rosenqvistin kirje Emil Wikströmille 17.4.1916. KK. Coll. 259.15.

487 Rikhard Rosenqvistin kirje Emil Wikströmille 7.8.1917. KK. Coll. 259.15.

488 Bertel Jungin kirje Emil Wikströmille 13.9.1921. KK. Coll.259.10. Turun taidemuseon kokoelmissa on Otto Mäkilän Richard Rosenqvistia esittävä maalaus *Kuvanveistäjä R. R.* (1929). *Turun Taidemuseo. Turun Taideyhdistyksen kokoelmat.* Luettelo. 1984, 148.

489 A. R. Niemen kirje Emil Wikströmille 25.7.1920. KK. Coll. 259.12.

Italiasta hankittavaa marmoria ei voinut ajatella.[490] Vuonna 1917 taiteilijalla oli niin paljon töitä, että ajatus työn jättämisestä matkan takia tuntui mahdottomalta.[491] Turun taideyhdistyksen piirustuskoulusta keväällä 1917 valmistunut Aarne Ulappa (1896–1934) pyrki heti kesäksi Emil Wikströmin oppiin, ja Wikström oli pyytänyt Ulappaa kirjoittamaan tulevaisuuden suunnitelmistaan ja varallisuudestaan.[492] Täydellinen varattomuus saatettiin varsinkin pula-aikana nähdä esteenä pärjätä kilpaillulla alalla, joten sosioekonominen tausta oli yksi taideopintoihin pääsyn kriteereistä. Mesenaatin hankinta taideopintojen rahoittamiseksi oli 1900-luvun alussa vaikeaa paikkakunnilla, joissa oli ehkä vain harvoja taiteesta kiinnostuneita varakkaita henkilöitä. Emil Wikström tunsi oman alansa taloudelliset vaatimukset.

Aarne Ulapan työskentelystä Visavuorella kesällä 1917 ei ole tietoa, sen sijaan Emil Wikström työskenteli kesän 1917 yhdessä entisen oppilaansa Aukusti Veuron ja kuvanveistäjä Teodor Schalinin kanssa. Kuvanveistotyöpajaan kuului myös Wikströmiä aiemmin valu- ja maalaustöissä auttanut maalari, jonka nimen Wikström jätti kirjeessään mainitsematta, Valfrid Waelma.[493] Teodor Schalin erosi ikänsä ja taustansa puolesta Emil Wikströmin aiemmista apulaisista ja oppilaista. Schalin oli Wikströmin luokse työskentelemään tullessaan 35-vuotias naimisissa oleva ammattitaiteilija, joka oli vuodesta 1909 lähtien ansainnut elantonsa piirustuksenopettajana. Toisin kuin monet aiemmat Wikströmin oppilaista Schalin oli kirjeitse voinut itse etukäteen neuvotella omasta palkastaan, työnkuvastaan ja majoituksestaan. Alalle yrittävillä nuorilla oli vähemmän neuvotteluvaraa kuin taiteenopetuksen ammattilaisella Teodor Schalinilla, joka pohti paljon kirjeissään työskentelynsä ehtoja Visavuorella. Hän oli kiinnostunut oppimaan kaikkea mahdollista seuraamalla Wikströmin työskentelyä ja auttamalla tämän töissä. Lisäksi hän halusi tehdä omia töitään.[494] Wikström otti mielihyvin vastaan Schalinin tarjouksen tulla kesäajan oppilaaksi työkiireiden takia: Schalin sai tehdä kaiken, mitä halusi. Wikströmin kesän työsuunnitelma vaikutti kiireiseltä,

---

490 Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 9.4.1916. PM.

491 Emil Wikström kieltäytyi Karl Hedmanin kutsusta, koska matka ja siitä palautuminen olisi vienyt aikaa töiltä. Wikströmin mukaan matkan takia olisi kulunut viikko, ennen kuin hän olisi päässyt jälleen kiinni normaaliin työhön kotona: "- - det har jag nog inte råd till." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 20.10.1917. PM.

492 Aarne Ulapan kirje Emil Wikströmille 24.7.1917. KK. Coll. 259.21.

493 Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 28.6.1917. PM. Valfrid Waelmasta *Kuvanveistäjän torppa* –kirjan kuvatekstissä Lehtinen 2004, 58.

494 "Jag vet ju att jag hade kolossalt mycket att lära af Dig, af att se Dig arbeta och i någon form få taga del i Ditt arbete. - - Du trodde dig kunna betala mig lön? - - Nu vore då frågan närmast: hvar komme mitt arbete som din medhjälpare att bestå - - jag tror jag hade lika mycket nytta af allt: vara med om att att göra armatur, sätta upp för mig åt eget arbete – naturligtvis under andra villkor." Teodor Schalinin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 12.1.1917. KK. Coll. 259.15. Teodor Schalin oli 1910–1921 naimisissa Aili Tallgrenin kanssa. Teodor Schalinin perheestä Willner-Rönnholm 2006, 78.

kun hän luetteli alkuvuodesta 1917 Schalinille kesäksi suunnittelemiaan töitä: *Kalapojan*, *Tukinuittajan* tai Victor Westerholmin rintakuvan valu pronssiin tai *Marjatan* hakkaaminen marmoriin. Wikströmillä oli tekeillä sellaisia suuria töitä kuin Lallukan hautamuistomerkki ja kymmeniä pieniä töitä.[495] Heinäkuun 1917 lopussa apulaisten ja oppilaiden kesken työnjako oli se, että Schalinin tehtävä oli pienentää Marjattaa, Veuro muovaili Serlachiuksen monumentaalista rintakuvaa ja apumies Waelma siselöi *Kalapoikaa*.[496]

Wikströmin on nähty pitäneen yleensä etäisyyttä Visavuoren oppipoikiinsa ainakin aluksi.[497] Kirjeenvaihdon valossa lyhytaikaisen oppilaan, Schalinin asema Visavuoressa oli 1910-luvulla alusta pitäen Wikströmin rinnalla tasavertaisempi kuin monilla aiemmilla nuorilla kokemattomilla oppilailla, vaikka hän tuli Visavuorelle yhtä lailla oppilaaksi ja avustajaksi. Oppipojan epämääräinen rooli ja työnkuva, kuvanveistäjäksi kouluttautumisen sekoittuminen palvelijan töihin ja ateljeen hierarkian askelmat tuntuivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Suomessa joistakin oppilaista häiritseviltä. Eemil Halosen yhteydessä on tuotu esille, kuinka Halosta häiritsi palvelijan asemassa oleminen.[498] Väinö Richard Rautalin, omasta mielestään "Wikströmin röyhkein ja keljumielisin oppilas", moitti oppivuosien jälkeen kirjeessään suoraan Wikströmiä tämän oppilailleen osoittamasta asemasta, kuinka sivistyksestä tehtiin erottava tekijä. Samassa kirjeessään opinnot Visavuoressa keskeyttänyt Rautalin kertoi kuitenkin Wikströmille pitävänsä tältä saamaansa oppia arvokkaana.[499] Schalinin kohdalla arjen järjestelyt poikkesivat muiden oppilaiden saamasta kohtelusta. Schalin kiitti Visavuoren tarjoamasta

---

495 "Du får göra allt det du räknade upp - -." Emil Wikströmin kirje Teodor Schalinille Visavuoresta 29.1.1917. ÅA. Vuonna 1888 valmistunut ja 1917 valettu *Kalapoika* on suurin Visavuoressa valettu pronssiteos. Juha Ilvaksen mukaan Hanna Staudinger oli tammikuussa 1917 tilannut kokoelmiinsa pronssivaloksen *Kalapojasta*. *Kalapojasta* Ilvas 2002b, 61–62.

496 Lallukan hautamuistomerkki oli valmistunut ja hyväksytty. Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 28.6.1917. PM.

497 Oppipojista esimerkiksi Aukusti Veuro ruokaili aluksi keittiössä ennen kuin hänet kutsuttiin syömään yhdessä Wikströmin perheen kanssa. Tirranen 1955, 31.

498 Voutilainen 1991, 2.

499 Richard Rautalinin kirje Emil Wikströmille 11.1.1914. KK. Coll. 259.13. Emil Wikströmin oppilaista Väinö Richard Rautalin on saanut vaikean oppilaan maineen arvosteltuaan mestari-opettajaa, vaikka hän arvosti Emil Wikströmiä taiteilijana. Tirranen 1955, 276–277; Lindgren 2009, 150.

ystävällisyydestä, ateljeekeskusteluista, kahvitauoista lasiverannalla ja retkistä.[500] Wikström oli antanut jo ennen kesää Schalinille tilaisuuden jatkaa apulaisena ja oppilaana syksyyn asti.[501] Edellä luvussa kaksi toin esille, että Schalin valittiin ohjaajansa Wikströmin avustuksella Turun piirustuskoulun toiseksi opettajaksi.

Wikströmin koulutusmetodi ei ilmeisesti merkittävästi eronnut eurooppalaisesta mestari-oppipoika -käytännöstä, sillä ilman omaa työhuonetta olevilla nuorilla kuvanveistäjillä oli tapana työskennellä ateljeeapulaisina. Siân Reynolds on Rodinin pohjalta todennut, että kuvanveistoateljeessa oppilaan status oli erittäin muuttuva, epävakaa ja vaihteleva. Opetus koostui vain muutamasta yhteisestä sessiosta sekä yksilöllisestä ohjauksesta.[502] Ruth Butlerin mukaan naisoppilaiden ja naismallien läsnäolo muutti Rodinin ateljeen luonnetta. Rodin painotti, että hän saattoi työskennellä vain mallin mukaan, hän piti mallejaan taiteellisina yhteistyökumppaneinaan.[503] Hilda Flodinille oppilaan rooli oli yhtä epämääräinen kuin muillekin Rodinin ateljeessa, jossa naisoppilaat toimivat niin avustajina kuin alastonmalleina. Taiteilijaksi opiskelevan naisen toimenkuvaan kuuluvaksi miellettiin mallin tehtävä, joka oli naisen vakiintunut sukupuolirooli pariisilaisessa taidemaailmassa. Alastonmallina toimiminen viittaa siihen, että naisten ei edelleenkään ajateltu opiskelevan varsinaisesti taiteilijan ammattiin, vaan taiteen ajateltiin olevan heille ajanvietettä. Nuoret naisopiskelijat muuttivat kuitenkin taide-opetuksen luonnetta Pariisissa, jossa naiset olivat olleet pääasiassa palkattuja malleja. Ranskan taideakatemian koulun avauduttua vähitellen naisopiskelijoille vuonna 1897 miesopiskelijat mielenosoituksessaan vaativat naisopiskelijoita joko poistumaan tai riisuuntumaan ja ryhtymään heille malleiksi.[504]

---

500 "Mer än en gång under höstens lopp har jag kommit ihåg sommaren i Sääksmäki och all vänlighet som visades mig på Visavuori. - - är det vårt stilla resonemang i ateljén medan kvar knåpade med sitt, än kaffepauserna på verandan eller någon utfärd - -. "Teodor Schalinin kirje Emil Wikströmille Turusta 26.11.1917. KK. Coll. 259.15. Emil Wikström antoi Teodor Schalinille mahdollisuuden ottaa vaimonsa mukaan Visavuorelle. Läheinen, tasapuolinen suhde näkyy myös kirjeenvaihdon veljellisissä sananvalinnoissa ja puhuttelussa – entiset oppilaat saattoivat puhutella Emil Wikströmiä hyvin kunnioittavasti.

501 "Och om Du trivs så finns det nog tillfälle att fortsätta detta elevskap inpå hösten." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Teodor Schalinille Visavuoresta 29.1.1917. ÅA.

502 Reynolds 2004, 203–204.

503 Butler 1993, 188.

504 Reynoldsin mukaan Ottilie McLarenin kirjeenvaihto todistaa, että naisopiskelijat muuttivat taideopetuksen luonnetta ja nuorten naisten tulo mestarien ateljeihin loi uuden tilanteen: "The early generation of women art students were entering a milieu where previously, with fairly few exceptions, the only women were models, paid to pose, and frequently to take their clothes off. For both 'masters' and pupils, the young women of 'good family' who began to study art created a new and delicate situation." Reynolds 2004, 211. Mielenosoituksesta ks. Ranskalaisten ritarillisuus. US 25.5.1897.

Oppilaan ja mestarin välille syntyneet erimielisyydet opetusmetodeista ja oppilaiden antama kielteinen palaute saamastaan opetuksesta eivät olleet välttämättä ateljeetyöskentelyssä kovin harvinaisia. Oppilaat saattoivat keskeyttää opinnot mestarin luona, jos esimerkiksi oppilaat olivat olettaneet pääsevänsä ateljeenopetuksen avulla etenemään nopeasti ja pääsemään osallisiksi ammatillisesti tärkeistä etapeista, kuten näyttelyistä.[505] Suuret ennakko-odotukset kuuluisalta mestarilta saatavasta opetuksesta johtivat pettymykseen varsinkin, jos mestarin itse antama ohjaus jäi vähäiseksi. Auguste Rodinin ateljeessa oppilaat saattoivat protestoida varsin voimakkaastikin.[506] Toisaalta mestari saattoi haluta muovata oppilaansa ja apulaisensa mieleisekseen, ja oppilaan ja avustajan oli mukauduttava mestarin taiteellisiin mieltymyksiin. Yrjö Liipola jätti professori Alajos Stróblin ateljeen vain parin kuukauden jälkeen. "Hänen taiteensa ei lainkaan miellytä minua, joten läksin sieltä pois", Liipola kertoi Wikströmille.[507]

## *Hilda Flodin ja Auguste Rodin*

Ateljeetyöskentelyä mestarin luona sävyttivät paitsi ristiriidat ja keskeyttämiset myös mestariin kohdistunut henkilöpalvonta. Voimakas ja hallitseva mestari loi ateljeen oman sisäpiirin. Oppilaiden palvova suhde oppi-isäänsä (*maître*) oli tyypillistä erityisesti Auguste Rodinin ateljeelle, jossa oli paljon naisoppilaita ja -malleja. 1900-luvun alussa Rodin oli elävä kuvanveistäjäsuuruus, jota pidettiin lähes maailmanlaajuisesti nerona ja yhtenä oman aikakautensa merkittävimpänä eurooppalaisena taiteilijana. Taiteilijan ympärille kehittyi kultti-ilmiö ihailijoineen. Taiteilija vastaanotti runsaasti tunteellista ihailijapostia.[508] Suomessa taidekriitikko katsoi vuonna 1910, etteivät muut kuvanveistäjät voineet yltää Rodinin, kuvanveistäjäneron, saavutuksiin.[509] Hilda Flodinin kirjeet Auguste Rodinille tuovat selvästi esille, kuinka vaikeaa Flodinin oli palata kesällä 1906 kotimaahan naistaiteilijan kovaan arkeen ja irrottautua eurooppalaisen mestarin vaikutuspiiristä. Hilda

505 Reynolds 2004, 203. Pariisissa 1898–1901 toimineesta James Whistlerin akatemiasta miesoppilaat kaikkosivat, kun oppilaat vastustivat opettajan didaktista lähestymistapaa, pitkäaikaista, käsityöhön ja sääntöihin perustuvaa perustaa. Oppilaat olivat ajatelleet pääsevänsä koulutuksen kautta nopeasti Pariisin Salongin näyttelyihin. Myös Auguste Rodinin ateljeesta osa oppilaista keskeytti ja jätti ateljeen.

506 Reynolds 2004, 203. Auguste Rodin ateljeen oppilaat valittivat, kun vähemmän tunnettu Emile-Antoine Bourdelle korvasi opettajana Auguste Rodinin.

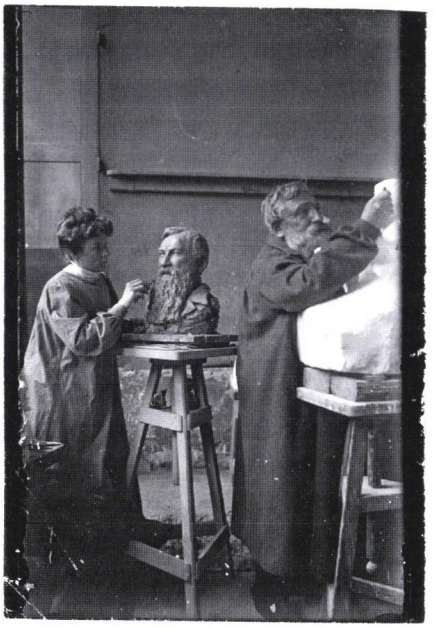
507 Yrjö Liipolan kirje Emil Wikströmille Budapestistä 26.5.1904. KK. Coll. 259.11. Yrjö Liipolan vaikeuksista ja lähdöstä Alajos Stroblin mestarikoulusta ks. myös Liipola 1956, 71–72.

508 Rodinin maineesta Butler 1993, 346–347, 420, 446–449; Getsy 2010, 59, 168.

509 "Jos ei juuri meidän aikakautemme olisi synnyttänyt Rodinia, yhtä kaikkien aikojen suurimmista neroista veistotaiteen alalla, niin voisi helposti jäädä siihen luuloon, että tämä taiteen laji jo on vanhentunut - -. Mutta kaikki eivät ole neroja - -." L. O. [L. Onerva], Taiteilijain syysnäyttely. III. Kuvanveistäjät. HS 12.11.1910.

Flodin oli oppinut katsomaan oppi-isäänsä ylöspäin, hänen kirjeensä vuodelta 1906 ovat täynnä ihailua ja kunnioitusta.

Kun kesäkuun lopulla 1906 lehdet kertovat Hilda Flodinin palanneen Suomeen,[510] Flodinin Rodinille osoittama kiitoskirje oli päivätty pian kotimaahan paluun jälkeen. Flodin muisteli kiitollisuudella Rodinin vierailua omassa pienessä Pariisin-ateljeessaan. Hän kirjoitti vierailuun liittyvästä muistosta: tarmokas, pyylevähkö suurmiesten tapaan pukeutunut mies ja hentoisen siro, kukanvartta muistuttava nainen olivat yhdessä näkynä syöpyneet Flodinin mieleen. Hän vakuutti olevansa kiitollinen Rodinille ja pysyvänsä tämän uskollisena ihailijana.[511] Hilda Flodin seurasi lehdistä, mitä oppi-isästä kirjoitettiin ja kertoi tälle vastikään lukemastaan wieniläisen *Neue Freie Zeitung* -sanomalehden palvovasta Rodin-kirjoittelusta.[512] Yhtä lailla Flodin sai suomalaisista lehdistä tietoja opettajansa työskentelystä ja uusimmasta hankkeesta, freskojen maalamisesta. Flodin kertoi iloitsevansa Rodinin puolesta, mutta myös ja ennen kaikkea nuorison puolesta, joka sai loputtomiin nauttia



*Auguste Rodin ja oppilas Nina Zander noin vuonna 1908. Valok. Léon Zander. Kuva: Musée Rodin (Ph.1517), Paris.*

510 Dagens eko. Npr 30.6.1906. Flodinin matrikkeli- ja biografiatiedoissa hänen kerrotaan opiskelleen Pariisissa Rodinin johdolla 1906–1909, mutta Flodinin Rodinille lähettämien kirjeiden perusteella hän vietti ainakin syksyn 1906 Helsingissä. Konttinen "Flodin, Hilda (1877–1958)", Kansallisbiografia verkkojulkaisu; Suomen kuvataiteilijat verkkomatrikkeli.

511 "Oui, pour cela et pour vous raconter un autre souvenir que je garde de cette visite. Peut-être vous pouvez-vous imaginer un homme puissant dans la plénitude de sa force, avec une figure généreuse et aimable, habillé en grand homme de haut en bas, et une autre, une jeune fille, fine et svelte comme le tige d'une fleur, mais encore plus belle qu'elle dans sa beauté feminine. Ces deux êtres formaient ensemble un tableau qui me restera toujours dans la mémoire et augmentera ainsi encore la reconnaissance que je dois à vous, cher Monsieur. Je vous remercie de tout mon coeur, et permettez que je vous embrasse et que je reste." Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Stor Bodö 29.6.1906. M.R. Auguste Rodinin vierailun Hilda Flodinin ateljeessa mainitsee myös Hertta Tirranen, jonka lähteenä oln ollut Hilda Flodinin kirje isälleen vuonna 1906. Tirranen 1950, 143.

512 Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Stor Bodö 29.6.1906. M.R. Ks. myös Bei August Rodin in Meudon - -. Neue Freie Zeitung 14.6.1906. Kirjoitus käsittelee vierailua Rodinin luona Pariisissa.

Rodinin taideaarteista.[513] Auguste Rodin keräsi taidetta, ja Flodin etsi turhaan Rodinin omistamaa etsausta juuri joulukuun puolivälissä 1906 Helsingissä avatusta Anders Zornin näyttelystä.[514] Vuoden 1906 jälkeen Flodin halusi olla yhä vuorovaikutuksessa Rodinin kanssa. Hän ilmoitti, että hän haluaisi saada kirjeitse uutisia Rodinista ja tämän töistä ja hän halusi tavata Rodinin.[515]

Vähitellen syksyn 1906 kuluessa Flodinin kirjoittamista kirjeistä välittyy se, ettei suomalainen taidemaailma vetänyt vertoja pariisilaiselle. Palattuaan Suomeen hän näki kirkkaammin taide-elämän epäkohdat kuvanveistäjänä toimivan naisen kannalta. Helsingissä hänellä ei ollut pientä ateljeeta, eikä yhtä hyvää, kaunista mallia kuin Gwen John (1876–1939) Pariisissa. Pariisia kehnompien olosuhteiden takia työskentely ei sujunut hyvin, eikä hän ollut saanut aikaan kuin yhden kelvollisen piirustuksen ennen joulua 1906. Pariisissa hänen tukenaan oli ollut Rodin, johon hän kirjeessään viittasi suurena neuvonantajana.[516] Viimeaikaisessa Rodin-tutkimuksessa on tuotu esille juuri Rodinin naisille antama tuki. Rodin oli kannustava kuvanveiston ohjaaja, joka antoi myönteistä palautetta oppilailleen niin Flodinille kuin muillekin.[517] David J. Getsy on esittänyt, että tukemalla ja kannustamalla useita naisia Rodin edisti naisten oikeutta olla taiteilijoita. Getsyn mukaan 1900-luvun alussa Rodinin piirissä ja yleisemminkin naiselle oli aiempaa mahdollisempaa olla kuvanveistäjä, vaikka modernin kuvanveiston lähtökohtana oli pääasiassa kuvanveistäjämies.[518] Flodin työskenteli Helsingissä todennäköisesti yksin kotonaan ja kaipasi pariisilaisen taiteilijayhteisön tapaamisia.[519]

Helsingissä työskentelevä Flodin kertoi Rodinille ikävöivänsä ei vain suurta

---

513 "De nos journaux j'ai eu la nouvelle que vous, mon cher maître, allez peindre des al frescos dans le College du Luxembourg. J'en suis ravi(e), non seulement de vôtre part, mais aussi et surtout de la part de la jeunesse qui va jouir éternellement de tels trésors!" Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 11.11.1907. M.R. Ks. Rodin som freskomålare. NPr 6.11.1907.

514 Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 16.12.1906. M.R. Anders Zornin näyttely avattiin 15.12.1906 Helsingin yliopiston piirustussaleissa. Lehtitietojen mukaan näyttelyssä oli etsauksia ja maalauksia, monet töistä olivat yksityisomistuksessa. Zorn-näyttelystä ks. En Zorn-utställning. Hbl 15.12.1906.

515 Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 11.11.1907. M.R.

516 "La petite Mary [Gwendolen Mary John] est fort jolie et originale, il n'y a pas de modèle si beau ici, mais j'ai quand même mal travaillé; il n'y a qu'un dessin qui est bien. Mal, parce qu'on n'a pas sa liberté, pas son petite atelier pas surtout le bon conseilleur et consolateur le grand, beau, cher?"Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 16.12.1906. M.R.

517 Reynolds 2004, 207. Reynolds lainaa Ottilie McLarenin kirjettä, jonka mukaan Rodin näytti aina oppilaalle, mistä hän piti tämän työssä. Suomalaisessa kirjallisuudessa on usein toistettu, kuinka Rodin kiitteli ja kehui Flodinin veistoksia. Tirranen 1950, 143.

518 Getsy 2010, 179.

519 Flodin pahoitteli, ettei päässyt kaikkien muiden kanssa viettämään lauantai-iltaa: "C'est fort triste qu'on ne peut pas venir avec toutes les autres le samedi."Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 11.11.1907. M.R.

taiteilijaa, vaan myös originellia ja humaania persoonallisuutta. Suomalaiset taiteilijat eivät olleet Flodinin mukaan harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta nöyriä ja inhimillisiä. Hän kertoi Rodinille, ettei hän ymmärtänyt tuollaista käytöstä nyt, kun hän oli tavannut "taiteilijoiden kuninkaan", "mitä nerokkaimman ja inhimillisimmän ihmisen". Flodin pyysi Rodinia huomioimaan ihailun: Flodinin sanoin "täysin heltyneen ja häikäistyneen tytön kunnioittavaa myötämielisyyttä". Hän huomautti kuitenkin varmuuden vuoksi kirjeensä lopussa, että "tavatessamme en silti välttämättä toimi tahtonne mukaan".[520] Painokas loppuhuomautus viittaa siihen, että kuvanveistäjänainen sai todella sinnitellä säilyttääkseen oman tahtonsa suurena mestarina pidetyn Rodinin ateljeessa. Rodinin mukaan naiset olivat oppilaina kuuliaisempia kuin miehet.[521]

Riitta Konttisen ilmaus "siteen Auguste Rodiniin hölтyessä"[522] on varsin osuva, sillä Flodinille oli lähes mahdotonta päästä irti mestarista ja kontakti Rodiniin säilyi jossain muodossa aina 1910-luvulle asti. Flodin kertoi Rodinille kesällä 1908 taiteilijamiehestään Juho Rissasesta vastatessaan Rodinin kirjeeseen ja ylisti Rissasen lahjakkuutta ja voimakasta luonnetta. Samalla hän kertoi ajattelevansa usein Rodinia, jonka hän uskoi antavan siunauksensa keväällä 1908 yhteen palanneelle taiteilijaparille.[523] Riitta Konttisen mukaan Flodin otti välimatkaa aviomieheensä jo vuonna 1911 lähtiessään matkalle englantilaisen taiteilijaystävänsä Hilda Hartin kanssa. Vielä vuonna 1912 kaksi vuotta ennen eroaan Rissasesta Flodin oli yhteydessä 72-vuotiaaseen Rodiniin, kun hän mestarille ja oppi-isälle osoitetussa kirjeessään pyysi Pariisin-matkallaan saada tavata tätä ystävättärensä kanssa.[524]

On tunnettua, kuinka 1880-luvulta lähtien Rodinia tämän tärkeissä töissä

---

520 "On regrette non seulement la grand artiste, mais aussi la personne, avec la personalité original et humain. - - Ici tout est gris. Il fait presque pas jour. Et les artistes, avec peu d'exceptions, sont ni humbles, ni humains. Je ne comprends pas cela, surtout comme j' ai vu «le roi» des artistes, non seulement le plus génial mais aussi le plus humain. Vous voyez, monsieur, qu'on vous aime. C'est la symphatie et l'hommage d'une jeune fille toute touchée et éblouie. Mais voyez-vous, cela ne m'empêchera pas d'être désobeissante en vous voyant." Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 29.11.1906. M.R.

521 Reynolds 2004, 201.

522 Konttinen 2010, 233.

523 "En vous remerciant mille fois du grand plaisir que vôtre chère lettre m'a causée, je vous confie que je suis amoureuse d'un peintre Rissanen. Quand nous nous embrassons je pense souvent à vous et me dis: « Voilà ce que Rodin aimerait à voir », et je suis sur que vous ne vous en facheriez pas; au contraire, vous auriez bienveillance envers nous et nous donneriez vôtre bénédiction." Hilda Flodinin kirje Auguste Rodinille Helsingistä 11.6.1908. M. R. Juho Rissanen ja Hilda Flodin avioituivat lokakuun 1908 alussa Helsingissä.

524 Hilda Flodin-Rissasen kirje Auguste Rodinille Pariisista 30.9.1912. M. R. Ks. myös Butler 1993, 464. Ruth Butlerin mukaan 1910-luvun alussa Rodinin vanhat ystävät eivät voineet enää tulla milloin tahansa Rodinin luokse vierailulle, vaan heidän tuli ilmoittaa käynnistään.

avustaneelle kuvanveistäjä Camille Claudelille (1864–1943) kävi Rodinin varjossa huonosti: Claudel luhistui henkisesti ja joutui vuonna 1913 psykiatriseen sairaalaan loppuelämäkseen.[525] Englantilainen taidemaalari Gwen John oli Rodinin malli ja avustaja juuri vuosina 1904–1906, jolloin Flodin oli itse kirjeenvaihdon perusteella yhteydessä Rodiniin. Gwen John oli myös Flodinin malli ja ystävä.[526] Ruth Butler on kuvannut, kuinka kokonaisvaltainen vaikutus Rodinilla oli Gwen Johnin elämään ja taiteeseen. Rodinin vanavedessä Gwen John lopetti taiteen tekemisen omistautuakseen mestarille. Kun hän vuodesta 1907 lähtien taas ryhtyi tekemään taidetta, hän kertoi pyrkivänsä piirtämään juuri niin kuin hänen oppi-isänsä Rodin oli kehottanut.[527] Yhteistä Rodinille ja Wikströmille oli se, että osa heidän oppilaistaan kävi kirjeenvaihtoa oppi-isän kanssa vielä opiskeluvuosien jälkeen.[528] Wikström ei ilmeisesti Rodinin tavoin suuruudellaan lannistanut oppilaitaan tai vanginnut heitä omaan vaikutuspiiriinsä, sillä hän halusi oppilaidensa seisovan omilla jaloillaan ja piti tärkeänä vapautta.[529]

## *Boulevard Arago 65: Emil Wikström ja apulaiset taiteilijapihan ateljeessa*

Wikströmin kerrottiin työskentelevän yhdessä apulaistensa kanssa Visavuoressa 1910-luvulla valmistuneen yksityisen atelierinsa viereisessä suuressa salissa, jossa oli varsinainen "versta".[530] Emil Wikströmillä ei ollut pelkästään Visavuoren ateljeessaan suomalaisia oppipoikia ja apulaisia. Pariisissa valmistellessaan suuria monumenttitöitään Wikström käytti aputyövoimaa, joka on unohtunut herkemmin kuin Eemil Halosen jälkeinen "Visavuoren akatemia" vuosina 1905–1917.

Wikström yritti saada apulaisekseen Pariisiin hänen itsensä ennestään hyvin tuntemia kuvanveistäjiä, kuten Säätytalon otsikkoryhmätyössä auttaneen Visavuoren oppilaansa Eemil Halosen. Vuoden 1898 lopulla Wikströmin mukaan Säätytalon otsikkotyö oli sellaisessa "hurjassa myötämäessä", että hän tarvitsi työhönsä apumiehen. Halosen saatua viimein marraskuussa 1898 Hovingin stipendin Wikström kiinnostui entisen oppilaansa ammatillisista suunnitelmista.

---

525 "In other words, while the question of right or wrong behaviour cannot be judged out of context, such a barrier to women artists´achievement and recognition was nonetheless real and, had a negative impact on Claudel." Ryan 2006, 176–178.

526 Flodin mainitsi Gwen Johnin usein kirjeissään Rodinille. Catherine Lampertin mukaan Gwen John aloitti Rodinin mallina kesällä 1904. Lampert 2006b, 166.

527 Butler 1993, 449–451.

528 Rodinin kirjeenvaihdosta Mattiussi 2006, 290.

529 Kun Wikström ei vaatinut etukäteen Teodor Schalinia sitoutumaan oppilaakseen kesän 1917 jälkeen, hän totesi vapaudesta: "Men vi skola nu inte binda oss så långt in i framtiden. Friheten är en av människans bästa näst arbetsglädjen - -." Emil Wikströmin kirje Teodor Schalinille 29.1.1917. ÅA.

530 Krohn 1914, 178–184.

Hän esitti Haloselle työtarjouksen tulla Pariisiin luokseen apulaiseksi ja ilmaisi tyytyväisyytensä Halosen oppivuosiin. Wikström esitti Haloselle tälle kaavailemansa työsuunnitelman, joka sisälsi työn kuvan, rahoituksen ja koulutusmahdollisuuden yksityisessä akatemiassa. Hän halusi apulaisen jäävän kesäksi 1899 Pariisiin Wikströmin matkustaessa Suomeen.[531] Halosen hän kertoi asettavansa apulaisena kaikkien muiden Pariisissa tarjolla olevien hakijoiden edelle: "Kirjoita minulle heti vastaus etten ota muita töihin. Täällä kun on pari ruotsalaista jotka tulisivat samasta hinnasta ehkä halvemmastakin enkä tahdo puhua ennen kuin olen saanut vastauksen."[532] (alleviivaus alkuperäinen).

Vaativissa monumenttitöissä apulaisen aiempi kuvanveistotyön kokemus oli koko työn onnistumisen kannalta korvaamatonta, joten Wikström ei ilmeisesti hakenut kilpailujen kautta saavutettujen monumenttitilaustöiden toteuttamisurakkaan Pariisiin samanlaisia kouluttamattomia vasta-alkajia kuin "Visavuoren akatemiaansa". Kuvanveistäjälle oli tärkeää saada järjestettyä työpajansa toimivaksi niin, että kuvanveistäjä saattoi täysin luottaa avustajiinsa. Avustajien tuli ymmärtää kuvanveistäjän tarkoitusperät. Luottamuksellisen yhteistyön ja työsuhteen perustan syntyminen vaati aikaa ja jatkuvuutta. Avustajalta vaadittiin suurissa tilaustöissä ennen kaikkea uskollisuutta toisen kuvanveistäjän ideoiden toteuttamista kohtaan, eikä toisen kuvanveistäjän avustajan tehtävässä ollut juuri mahdollisuutta omille yksilöllisille pyrkimyksille. Kokeneet apulaiset olivat arvokas apu muistomerkkihankkeessa ja heille maksettiin enemmän palkkaa kuin uransa alkuvaiheessa oleville nuorille, jotka saattoivat joutua kiertelemään mestarin työpajasta toiseen paikkaa hakemassa. Esimerkiksi Yrjö Liipola työskenteli apulaisena Unkarissa monien kuvanveistäjien ateljeissa, kunnes hän piti asemaansa ja taloudellista tilannettaan niin vahvana, että hän saattoi vuokrata oman ateljeen. Apulaisen työ oli pätkä- ja silpputyötä: patsaiden valmistuttua töiden vähetessä apulaisjoukkoa karsittiin ja apulainen sai kutsun ehkä toisen mestarin työpajaan. Liipola piti puolentoista vuoden pestejä parhaana käytännön oppina nuorelle veistäjälle.[533]

Eemil Halonen oli aiemmin haaveillut Pariisista ja kertonut kirjeessä opet-

---

531 "Tekisit työtä minun atelierissani ensin tänä talvena vapaasti sen minkä haluaisit 1 frankki tunnilta. Keväällä [1899] hakisit muiden muassa valtion 3000 markka jotka sinulle annettaisiin keväällä, ja kesällä saisit tehdä omia töitäsi ja käydä akateemiassa. Voisipa sovittaa niinkin että kesän kuluessa voisit luonnosten mukaan tehdä jotakin ryhmää otsikosta rahatyöksi. - - minusta ainakin olisi opinnoillesi ja ekoomillesi edullisempaa että viipyä yli kesän. Jos minulle töitä teet niin saisit sillä aikaa kun olemme Suomessa [kesällä 1899] vapaasti asua atelierissani. Ja sitte syksyllä painettaisiin aika vauhdilla eteenpäin! Luonteisesi siivonlainen nuori mies voipi täällä elää samalla rahalla kuin Helsingissä." (alleviivaukset alkuperäiset). Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 16.11.1898. KKA.

532 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 16.11.1898. KKA.

533 Curtis 1999, 48; Liipola 1956,

tajaksi puhuttelemalleen Wikströmille, että hän olisi halunnut viettää kevään 1898 Pariisissa.[534] Vuoden 1898 lopulla Halonen viihtyi kuitenkin kotimaassa niin hyvin, että hän kieltäytyi Wikströmin työtarjouksesta ja kehotti tätä ottamaan Pariisista saatavilla olevia kuvanveistäjiä apulaisikseen.[535] Halosen toiminta itsenäisenä kuvanveistäjänä sai vuoden 1898 aikana paremmat edellytykset kotimaassa, joten apulaisen työ ei ollut enää välttämätöntä. Halosen työinto ol koheni, kun hän sai Taiteilijaseuran kautta kesällä 1898 nuorille varattomille taiteilijoille tarkoitetun työtilan.[536] Hän otti myös osaa ensimmäistä kertaa Suomen Taiteilijain näyttelyyn syksyllä 1898, mikä herätti myönteistä kiinnostusta sanomalehdissä.[537] Haloselle osallistuminen keskeiseen taiteilijoiden näyttelyyn avasi pääsyn kotimaiseen taide-elämään. Lisäksi Taideyhdistyksen myöntämä Hovingin stipendi helpotti nuoren taiteilijan työskentelyä omillaan.[538] Eliel Aspelin-Haapkylä oli kehunut Wikströmille tämän oppilaan, Halosen työtä, hevospaimenta Suomen Taiteilijain näyttelyssä edistyksen näytteenä.[539] Wikström oli ilmeisesti epäillyt oppilaansa vahvuutta toimia itsenäisenä kuvanveistäjänä: "Halosen edistyksestä olen kovin iloinen, pelkäsin että hän olisi liian heikko kuvanveistäjänä eteenpäin taistelemaan. Iloitsen siitä varsinkin nyt kun hän on saanut seisoa omin jaloin."[540] Wikströmin ennakkokäsitys kuvanveistäjäoppilaansa "heikosta luonteesta" liittyy Hellmerin kirjan käsitykseen fyysisestä ja henkisestä vahvuudesta.[541] Kuvanveistäjän ammatti ei soveltunut heikkotahtoisille, sillä se vaati paljon ponnisteluja ja taistelua taidemaailmassa.

Pariisissa ateljeeapulaisiksi saatavilla oli niin suomalaisia kuin pohjoismaalaisiakin veistäjiä, jotka olivat saapuneet kaupunkiin hakemaan lisäoppia ja jotka tarvitsivat työhuonetta. Sopivaa työhuonetta oli vaikeaa löytää, eikä aloittele-

---

534 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 8.2.1898. KK. Coll. 259.5.

535 Voutilainen 1991, 5. Eemil Halosen kirjeet Emil Wikströmille 24.11.1898 ja 23.12.1898. KK. Coll. 259.5.

536 Voutilainen 1991, 4. Eemil Halonen matkusti Pariisiin vasta syksyllä 1899. Valtion 3 000 markan matkastipendi mahdollisti Halosen oleskelun Pariisissa. Ollessaan Pariisissa vuosina 1899–1901 Halonen opiskeli yksityisakatemiassa.

537 Kirjallisuutta ja Taidetta. Taiteilijain näyttely. US 11.10.1898. *Uusi Suometar* kehotti nuorta lupausta jatkamaan: "Eräs nuori taiteilija, Emil Halonen herättää tässä näyttelyssä huomiota muutamilla kipsikuvilla, jotka todistavat sekä käden että mielen kykyä ja kehottavat jatkamaan." Kasimir Leino nimitti Halosta tunnetun maalaajan serkuksi ja piti häntä lupaavana. Kasimir Leino, Suomen taiteilijain syysnäyttely VII. PL 2.12.1898.

538 Voutilainen 1991, 5; US 12.11.1898.

539 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 30.10.1898. Coll.259.1. KK.

540 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.11.1898. SKS. KIA. Wikström kirjoitti Haloselle: "Koe vuotesi olet suorittanut kuin mies ja nyt voivat toisetkin olla varmoja siitä että sinussa on sekä tahtoa että kestäväisyyttä eteenpäin pyrkimään." Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 16.11.1898. KKA.

541 Hellmer 1900, 13.

van kuvanveistäjän talous usein riittänyt suurikokoisen, saatikka oman työtilan vuokraamiseen. Marianne Aav kirjoittaa tutkielmassaan nuoresta ruotsalaisesta, jonka nimi oli jäänyt selvittämättä.[542] Kyseessä oli Carl Eldh (1873–1954), joka mainitaan Säätytalon otsikkoryhmää valmistelevan toimikunnan pöytäkirjoissa ja otsikkoryhmähanketta koskevassa kirjeenvaihdossa. Wikström mainitsi Carl Eldhin ainakin toimikunnan asiantuntijajäsenelle J. J. Tikkaselle, ja Wikström kävi Eldhin kanssa kirjeenvaihtoa. Kirjeiden perusteella Eldh työskenteli Pariisissa Säätytalon otsikkoryhmätyössä ainakin vuosien 1899 ja 1903 välillä auttaen myös Elias Lönnrotin patsashankkeessa.[543] Ruotsalainen taidehistorioitsija Karl Asplund on huomioinut vuonna 1943 ilmestyneessä Carl Eldh -elämäkerrassa Eldhin työskentelyn Emil Wikströmille epämääräisesti ja lyhyesti: nuorten köyhien kuvanveistäjien tavoin Eldh auttoi kollegojaan suurissa töissä Pariisissa 1896–1903, jolloin Wikströmillä oli tekeillä Säätytalon otsikkoryhmä ja Lönnrotin patsas. Asplundin mukaan Eldh olisi toteuttanut myös Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn Suomen paviljongin karhut Wikströmin luonnoksen mukaan. Ennen Wikströmiä Eldh oli suosituksen perusteella päässyt työskentelemään muutaman kuukauden ajan kuvanveistäjä Waclaw Szymanowskille (1859–1930) puolalaisten kansallismonumenttiprojektissa. Asplund kuvaa Wikströmin merkitystä Eldhin oppimiselle suureksi.[544]

Carl Eldh ja Emil Wikström olivat kirjeenvaihdossa keskenään jo ainakin keväällä 1899, jolloin Wikströmillä oli kiire Lönnrotin kilpailuluonnoksen kanssa. Kesäkuussa 1899 26-vuotias Eldh ilmoitti aikovansa aloittaa Wikströmin työt ensin puolipäiväisesti. Eldh oli Wikströmille kiitollinen, että hän saattoi aloittaa työskentelyn heti heikon taloutensa tähden. Kirjeessä Eldh viittasi Wikströmin molempaan suureen käynnissä olevaan työhön.[545] Töillä hän tarkoitti ilmeisesti sekä Säätytalon otsikkoryhmää että Lönnrotin patsasta, sillä toukokuussa 1899 Eldh oli onnitellut Wikströmiä ensimmäisestä palkinnosta Elias Lönnrotin monumenttikilpailussa ja hän aikoi aloittaa työt Wikströmillä.[546] Wikströmin

---

542 "Kuinka paljon Wikström käytti Säätytalon otsikkoryhmän muotoilussa hyväkseen apulaisia, ei käy aivan tarkkaan ilmi, mutta ainakin yksi apumies hänellä oli ilmeisesti lähes jatkuvasti. - - Wikström hankki avukseen nuoren ruotsalaisen kuvanveistäjän, jonka nimeä Wikström ei kuitenkaan missään mainitse." Aav 1978, 34. THO. HY. Marianne Aav viittaa lähteisiinsä Emil Wikströmin kirjeisiin Eliel Aspelin-Haapkylälle Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa.

543 Carl Eldh mainitaan useissa kirjeissä ja asiakirjoissa. Esim. Emil Wikströmin kirje J. J. Tikkaselle 27.1.1903. KK. Coll. 242.3.

544 Asplund 1943, 34, 36.

545 Carl Eldhin kirje Emil Wikströmille 11.6.1899. KK. Coll. 259.3. Emil Wikströmin kirjeitä Carl Eldhille ei ole säilynyt Carl Eldhin museossa Tukholmassa. Åsa Cavalli-Björkman valmistelee väitöskirjatutkimusta Carl Eldhistä Tukholman yliopistossa. Åsa Cavalli-Björkmanin sähköpostitiedonanto tekijälle 18.5.2010.

546 Carl Eldhin kirje Emil Wikströmille 18.5.1899. KK. Coll. 259.3.

Suomessa saavuttama kilpailumenestys toi töitä ja taloudellista tukea myös muille kuin hänelle itselleen. Heinäkuun alussa Carl Eldh kirjoitti kuitenkin lopettavansa Wikströmin työt ainakin kuukaudeksi, kunnes Wikström tulisi itse Pariisiin syksyllä. Eldh auttoi Wikströmiä paitsi töissä, myös ateljeen etsimisessä.[547] Lokakuussa 1899 Emil Wikström allekirjoitti Elias Lönnrotin patsaan toteuttamista koskevan sopimuksen yhdessä Carl Eldhin ja Harald Sörensen-Ringin (1872–1912) kanssa: Wikströmin allekirjoituksen alla olivat taiteilijan Pariisin lähipiiriin kuuluvien ammattitoverien ja apulaisten allekirjoitukset.[548]

Viktor Malmberg tuli Suomen Taideyhdistyksen myöntämän Hovingin matkastipendin turvin lokakuussa 1900 Pariisiin, jossa hän työskenteli Taideyhdistykselle tekemänsä selvityksen mukaan keväällä 1901 Emil Wikströmin luona auttaen Elias Lönnrotin patsaan jalustan naisfiguurin *Immen* kanssa.[549] Malmberg kirjoitti vielä kesäkuussa Pariisista Wikströmille Suomeen Lönnrotin edistyvän.[550] Lönnrotin patsaan katsottiin valmistuneen Wikströmin "taiteilijan käsistä" marraskuussa 1901, patsaan jalustaan tuleva Kanteletarta ja Laulurunoja esittävä *Impi* oli kipsiin valettuna valmis ja oli ollut lähes kuukauden päivät eli lokakuusta lähtien Belgiassa pronssin valamista varten.[551] Muistomerkkien tekeminen osissa näkyi apulaisten työtehtävissä ja työsuhteen pituudessa. *Immen* valmistuttua lokakuussa apuna ollut Malmberg lähti Suomeen: marraskuussa 1901 Malmberg kiitti Wikströmiä hyödyllisestä ulkomaan ajasta.[552]

Samaan aikaan keväästä 1901 lähtien Viktor Malmbergin kanssa Wikströmin luona Pariisissa asui toinenkin suomalainen, Eric O. W. Ehrström, joka oli siellä

---

547 Carl Eldhin kirje Emil Wikströmille 6.7.1899. KK. Coll. 259.3.

548 Wälikirja 13.12.1899. CF Työelämä/Folio. EWA. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran puolesta sopimuksen allekirjoittivat Arvid Genetz, Eliel Aspelin, Sebastian Gripenberg, Onni Hallstén, Artturi H. Snellman ja J. J. Tikkanen. Sopimus on julkaistu: SKS:n Keskustelemukset 6.12.1899, Suomi 3:19, 84–87.

549 Toukokuussa 1901 Malmberg kirjoitti työskennelleensä kaksi kuukautta Wikströmin luona auttaen jalustan naisfiguurin kanssa. Malmberg ei mainitse selvityksessään mitään akatemiaopinnoista, vaikka taiteilijamatrikkeleissa on yleensä kerrottu hänen opiskelleen Pariisissa 1900–1901. Viktor Malmbergin kirje Suomen Taideyhdistyksen johtokunnalle Pariisista 31.5.1901. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjan 23.9.1901 liite. KKA.

550 Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 13.6.1901. KK. Coll. 259.12.

551 O. T., Kirje Pariisista. Lönnrotin patsas. PL 17.11.1901. Kirjoittaja oli mahdollisesti O. E. Tudeer.

552 Viktor Malmberg kiitti Emil Wikströmiä Pariisin ajoista: "Att denna senaste utrikesvistelse varit mig till nytta, i synnerhet de senaste månaderna, det känner jag på mig och jag erkänner villigt och gärna att jag till största delen har Dig att tacka därför." Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 5.11.1901. KK. Coll. 259.12. Viktor Malmbergin ilmoittama osoite "Boul. Arago 65 Paris" oli lokakuussa 1901 Emil Wikströmin ateljee, joten hän oli apulaisena aina lokakuuhun 1901 asti. Viktor Malmbergin kirje J. J. Tikkaselle 15.10.1901. KK. Coll. 242.

*Emil Wikström, Impi, Elias Lönnrotin patsaan jalustafiguuri, 1901, kipsiä. Turun taidemuseo. Valok. Carstens. Kuva: Museovirasto.*

ensimmäisellä puoli vuotta kestäneellä opintomatkallaan. Wikström kirjoitti maaliskuussa 1901 "nuoren Ehrströmin" saapuneen Pariisiin.[553] Gallen-Kallela oli ilmoittaessaan Wikströmille Ehrströmin tulosta Pariisiin pyytänyt antamaan nuorukaiselle neuvoja ja opetusta. Ehrström oli kiinnostunut taideteollisuudesta Mary-serkkunsa puolison, Akseli Gallen-Kallelan oppilaana ja apupoikana Kalelassa vuosina 1899–1900. Anna-Lisa Amberg on otaksunut, että Ehrström opiskeli muovailua Wikströmin ohjauksessa. Asumisjärjestelyjen pohjalta Amberg on arvellut Wikströmin olleen sellainen yhteys, joka sai Ehrströmin hakeutumaan Pariisiin opiskelemaan taidetaontaa ja metallipakotusta taideseppä Legrandin

553 Emil Wikströmin kirjekonsepti Pekka Haloselle Pariisista 21.3.1901. KK. Coll.259.30. Ehrström oli ilmeisesti saapunut Pariisiin jo helmikuussa 1901. Hilda Flodin lähetti kirjeessään Wikströmin kautta terveisiä Viktor Malmbergille ja Eric O. W. Ehrströmille, joiden hän tiesi olevan Pariisissa Wikströmin luona. Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 19.9.1901. KK. Coll. 259.4.

ohjauksessa.[554]

Pariisissa Wikströmin muistomerkkihankkeissa mukana olleet avustajat tekivät omia töitään, kuten alalla oli käytäntönä. Esimerkiksi Yrjö Liipolalle pääasia oli saada työskennellä kunnollisessa työhuoneessa ja samalla ateljeeapulaisena hän saattoi tehdä omia töitään. Monumenttiprojektissa oli hyötyä kokeneista apulaisista, jotka tekivät myös itsenäisesti töitä. Viktor Malmberg sai käyttöönsä toisen Wikströmin ateljeesta ja muovailualustan hyvin huokeaan hintaan omia töitään varten.[555] Lönnrotin patsasprojektin aikana kesällä 1901 Malmberg teki itsenäisesti omia töitään, joista hän raportoi J. J. Tikkaselle ja Taideyhdistykselle. Tällöin hän valmisteli hiekkakivestä teosta, jota hän kutsui kirjeessään *Lohdutukseksi (Försoning)*.[556] *Lohdutuksessa* on nähtävissä virikkeitä Rodinilta aivan kuten Wikströmin toisen apulaisen Carl Eldhin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Pariisissa syntyneissä naista ja miestä kuvaavissa veistoksissa. Pienet alastomia hahmoja kuvaavat veistokset olivat keino elättää itsensä kuvanveistäjänä.[557]

Apulaisina työskentelevien kuvanveistäjien täytyi joustaa ja tasapainoilla oman työskentelynsä kanssa ja suunnitella oleskelunsa Pariisissa sen mukaan, mikä oli mestarin työtilanne. Viktor Malmbergin auttaessa keväällä ja kesällä 1901 Wikströmiä Lönnrotin patsastyössä Carl Eldh ilmeisesti oli ainakin osittain poissa Wikströmin Pariisin-ateljeesta. Toukokuussa 1901 Eldh kirjoitti Tukholmasta ja kysyi Elias Lönnrotin patsaan tilannetta pyytäen Wikströmiä vielä pysymään Pariisissa, jotta hän avustajana voisi pysyä kesän Ruotsissa.[558]

Varsinkaan ulkomaalaiset apulaiset eivät saaneet nimeään esille suurissa kansallisissa projekteissa, vaikka he olivat allekirjoittaneet sopimuksen yhdessä mestarin kanssa vastapuolenaan työn toimeksiantaja. Carl Eldhin osuus Lönnrotin patsaan tai Säätytalon otsikkoryhmän valmistelussa on häipynyt pimentoon ja hänen työnsä on luettu "mestarin" ja opettajan Wikströmin työksi. Harald Sörensen-

---

554 Amberg 1998, 15–16, 104. Ennen muuttoa Pariisiin Ehrström oli työskennellyt jonkin aikaa Gesellius, Lindgren & Saarisen arkkitehtitoimistossa. Eric O. W. Ehrström sai Pariisissa Emil Wikströmiltä käyttöönsä kalustetun huoneen. Ehrströmin opintomatka kesti maaliskuusta lokakuuhun 1901. Myöhemmin Emil Wikström ja Eric O. W. Ehrström olivat vuonna 1919 perustetun Taito Oy:n osakkaita.

555 Viktor Malmbergin kirje Suomen Taideyhdistyksen johtokunnalle 31.5.1901. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjan 23.9.1901 liite. KKA. Avustajan omat työt alan käytäntönä Curtis 1999, 48; Liipola 1956, 90–91.

556 Viktor Malmbergin kirje J. J. Tikkaselle 15.10.1901. KK. Coll. 242.3. Marmoriveistos *Lohdutus* ostettiin Antellin kokoelmiin 1914. Ateneumin taidemuseon kokoelmatietojen mukaan työ on ajoittamaton, mutta Malmberg teki kirjeensä perusteella samasta motiivista työtä Pariisissa jo 1901. Teos oli esillä Suomen Taiteilijain näyttelyssä syksyllä 1901.

557 Carl Eldhin työn *Syleily (Omfamning)* motiivin Karl Asplund on liittänyt Rodinin työhön *Ikuinen kevät*. Vastaavanlainen aihe oli *Surussa* (*Sorg* 1901) Asplund 1943, 69.

558 Carl Eldhin kirje Emil Wikströmille 4.5.1901. KK. Coll. 259.4.

*Viktor Malmberg, Lohdutus, 1901. Viktor Malmbergin kirje J. J. Tikkaselle 15.10.1901. KK. Coll. 242.3. Kuva: Kansalliskirjasto.*

Ringi kuului samaan Wikströmiä monumenttikilpailuvoittoihin kannustavaan Pariisin pohjoismaisten ammattitoverien ryhmään kuin Carl Eldh.[559] Hänen apuaan Wikströmille ei mainita ollenkaan kirjallisuudessa. Harald Sörensen-Ringin ja Emil Wikströmin keskinäisestä kanssakäymisestä Pariisissa on jäänyt vähän tietoja Eldhiä niukempien ja lukumäärältään vähäisempien kirjeiden takia, joten ei ole täysin varmaa, kuinka tiivistä Sörensen-Ringin yhteistyö Wikströmin kanssa oli ja oliko hän Lönnrotin patsaan sopimuksen toisen allekirjoittajan Eldhin

559 Wikströmiä onnittelivat Lönnrotin patsaan palkinnosta Harald Sörensen-Ringi yhdessä muiden ruotsalaisten taiteilijoiden kanssa: "Gratulerar i anledning 1te priset hela min själ. Fick ditt kort i dag så jag har nu varit och helsat kamraterna från dig och berättat nyheten – [Fritz] Lindström, [Carl] Eldh och jag drucka en skål för dig och till din ära. - - Ja hurra för dig!" Harald Sörensen-Ringin kirje Emil Wikströmille Pariisista 12.5.1899. KK. Coll. 259.19. Asplundin mukaan Sörensen-Ringi kuului läheisimpiin Eldhin tuntemiin ruotsalaistaiteilijoihin. Asplund 1943, 37

tavoin apulainen.[560] Kuuden vuoden Pariisissa oleskelun jälkeen Sörensen-Ringi muutti Ruotsiin vuonna 1902. Aivan kuten Eldhillä Harald Sörensen-Ringillä oli kokemusta kuvanveistäjien avustamisesta.[561]

Suoraan Pariisin ateljeesta raportoivat suomalaislehdet esittivät Wikströmin tekemässä suuria ja vaativia kansallisia merkkiteoksia sankarillisesti yksin ilman apuvoimia.[562] Boulevard Aragon ateljeessa vieraillut *Päivälehden* Pariisin kirje marraskuussa 1901 asemoi Wikströmin työn sankariksi:

> *Wikström on tehnyt [Lönnrotin] patsasta erittäin suurella innolla, tapellut sen kanssa oikein sydämen halulla ja ihmeen nopeasti hän on työn suorittanut. Siinä hän on pyörinyt työssään kiinni, liikkumatta juuri missään ja välittämättä paljon mistään muusta. Viime aikoina on hän työskennellyt varsinaisesta aamusta iltaan klo 11 - - .*[563]

Pariisin kirjeen mukaan muita suomalaisia ei ollut Boulevard Aragon kolmisenkymmentä ateljeeta sisältävällä taiteilijapihalla ja Viktor Malmbergin apu unohdettiin: "Niin täällä onkin kuin "orpopiru", yksinäisyys tuntuu hyvin suurelta ympärillä - - ."[564] Myös Eliel Aspelin-Haapkylä luki *Valvojassa* 1901 Lönnrotin patsaan nopean valmistumisen yksin Wikströmin ansioksi rakentamalla samalla käsitystä harvinaisen luomisvoimaisesta taiteilijasta, joka ylsi työssään fyysiseen ponnistukseen. Nopea työsuoritus edellytti Aspelin-Haapkylästä erityisesti selkeää mielikuvaa työstä, "henkistä joustavuutta" ja "taiteilijakyvyn kypsyyttä". Apulaisten osuus nopeassa työsuorituksessa jäi mainitsematta: "Ja hämmästyttävän lyhyessä ajassa se [Lönnrot] onkin valmistunut. - - mutta kun näistä [kolmestatoista kuukaudesta] luetaan pois mitä on mennyt otsikkokuvastoon ja kotimatkaan kesällä, supistuu varsinainen työaika noin kahdeksaan kuukauteen!"[565]

Patsaan paljastuksen juhlajulkaisussa *Eliaksen muisto* Wikström kertoi, että Lönnrotin patsasta tehtiin Pariisissa "vinhaa vauhtia" marraskuusta 1900 lähtien ja usein työtä teki viisikin miestä. Wikström valmisti luonnoksia, joiden mukaan

---

560 Harald Sörensen-Ringin kirjeitä on Kansalliskirjastossa Emil Wikströmin käsikirjoituskokoelmassa Coll. 259 on yksi kappale ja Emil Wikströmin arkistossa Visavuoren museosäätiössä kaksi kappaletta.

561 Asplund 1943, 37. Harald Sörensen-Ringi oli ollut ainakin Per Hasselbergin ja Christian Erikssonin avustajana.

562 A. B. [Axel Berndtson], Ständerhusets gafvelgrupp, Alexander I. Från Nya Pressens pariserkorrespondet. NPR 22.4.1898; T. H. Kirje Pariisista. PL 3.5.1898.

563 O. T., Kirje Pariisista. Lönnrotin patsas. PL 17.11.1901. Kirje oli päivätty Pariisissa 8.11.1901. Kirjoittaja oli mahdollisesti O. E. Tudeer, joka kuului Lönnrotin patsaan lautakuntaan.

564 O. T., Kirje Pariisista. Lönnrotin patsas. PL 17.11.1901.

565 Suomalainen kuvaamataide 1901 julkastu *Valvojassa* 1902: Aspelin-Haapkylä 1928, 258.

työmiehet tekivät.[566] Wikström jätti mainitsematta viiden miehen nimet, mutta hän näki silti patsaan ripeän valmistumisen työnjaon ja saumattoman yhteistyön saavutuksena. Todennäköisesti viidellä työmiehellä hän tarkoitti suomalaisia ja ruotsalaisia avustajiaan.

*Emil Wikström työskentelee Elias Lönnrotin patsaan parissa. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

Marianne Aavin mukaan Wikström uskoi ruotsalaiselle apulaiselleen paljon, viisi metriä Säätytalon tympanonryhmää, mutta mestari teki kuitenkin aina itse viimeistelyn.[567] Kaikkiaan tympanon oli 18 metriä pitkä. Emil Wikström antoi apulaiselleen Carl Eldhille päätykolmion työprosessin loppuvaiheessa huomattava osan, koska Wikströmin mukaan Eldh tunsi työn jokaisen pienimmänkin yksityiskohdan.[568] Wikströmillä oli jo helmikuussa 1902 kova halu päästä pois Pariisista.[569] Keväällä 1902 työt Pariisissa olivat edenneet niin, että Säätytalon otsikkoryhmästä vain yksi ryhmä oli keskeneräinen ja muovailtavana ja Wikström valvoi töidensä pronssiin valua.[570] Taiteilijan matkustettua pois Pariisista Eldh raportoi Wikströmin sijasta helmikuussa 1903 toimikunnalle pariisilaisen E. Gruet nuoremman pronssivalutyön tarkastuksesta. Carl Eldh suoritti koko työn valun tarkastuksen yhdessä lainopin kandidaatti Erik Ehrströmin (1869–1947) kanssa. Eldh sai toimikunnalta Wikströmin lupaaman korvauksen työstään.[571] Säätytalon otsikkoryhmän valmistuttua Eldh palasi Ruotsiin syksyllä 1903.[572]

Pariisissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa olleet ja Pariisin maailmanäyttelyssä vuonna 1900 töitään esitelleet nuoret ruotsalaiset kuvanveistäjät Carl Eldh,

566 E. [mil] F. [orsgren] 1902, 44.
567 Aav 1978. THO. HY, 34. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 4.2.1899. SKS. KIA.
568 Emil Wikströmin kirje J. J. Tikkaselle 27.1.1903. KK. Coll. 242.4.
569 "Minä täällä nyt elän aivan viimeisissä houkauksissa läheisen poislähdön toiveissa." Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.
570 Taiteilija Emil Vikström. PL 5.1.1902.
571 Carl Eldhin ja Erik Ehrströmin kirje Säätytalon otsikkoryhmän toimikunnalle 16.2.1903. Kansio 9. EA.
572 Asplund 1943, 48.

*Kuvanveistäjä Carl Eldh ateljeessaan Pariisissa vuoden 1900 maailmannäyttelyn aikoihin. Kuva © Viktor Gelinder. Nationalmuseum, Stockholm.*

Harald Sörensen-Ringi ja Carl Milles (1875–1955) olivat vaihtelevassa määrin yhteydessä Emil Wikströmiin.[573] Toisin kuin Viktor Malmberg, joka asui ja työskenteli koko avustaja-aikansa Wikströmin luona, Eldhin osoite Pariisin maailmannäyttelyvuonna oli eri kuin Wikströmin, ja Eldhillä oli 1900-luvun alussa oma ateljee.[574] Carl Eldh sai Wikströmiltä tukea 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa omalle kuvanveistäjän urapolulleen, ja kirjeiden perusteella kuvanveistäjien välillä oli keskinäinen luottamus, kunnioitus ja vastavuoroisuus. Marmoritöitä tekevä Eldh pyysi kokeneen Wikströmin apua omien töidensä materiaalikysymyksissä.[575] Lisäksi Carl Eldh sai Wikströmiltä taloudellista apua. 1900-luvun alkupuolella Ruotsin luottokuvanveistäjiin kuulunut Eldh oli yksi Wikströmin menestyneimpiä apulaisia ja oppilaita: Eldh nautti ammattiasioissa ruotsalaisten tilaajien luottamusta. Menestystä ja palkintoja Carl Eldh saavutti jo ollessaan Wikströmin apulaisena Pariisissa ennen lähtöään Ruotsiin.[576] Eldh kertoi Wikströmille menestyksestään ja kotimaassa saamistaan tilauksista. Vuonna 1901 menestys näkyi muun muassa kuninkaan muotokuvan tilauksena ja kuninkaan veistosostoksena.[577]

Carl Eldh oli muille pohjoismaalaisille kuvanveistäjille kontakti, jonka kautta he saattoivat tavata Emil Wikströmin. Carl Milles muisteli myöhemmin, kuinka hän ainoan kerran tapasi Wikströmin Pariisissa, kun hän sai seurata Eldhiä Wik-

573 *Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Catalogue Général Officiel*, 557–558.

574 Ibid. Carl Eldh ja Harald Sörensen-Ringi eivät asuneet ainakaan vuonna 1900 osoitteessa Boulevard Arago 65, vaan Sörensen-Ringin osoite oli 1899–1900 Boulevard Saint-Jacques 51 ja Carl Eldhin osoite Rue campagne-Première 9. Eldhin ensimmäisestä omasta Pariisin-ateljeesta Asplund 1943, 34–35.

575 Carl Eldhin kirje Emil Wikströmille 12.5.1901. KK. Coll. 259.3. Carl Eldh pyysi Emil Wikströmiä hoitamaa hänen työnsä Bergaminille ja sopimaan hinnasta.

576 Carl Eldh sai Pariisin maailmannäyttelyssä 1900 kunniapalkinnon ja vuonna 1902 Pariisin Salongissa kultamitalin. Carl Eldhistä esim. Nordin 2001, 11; Karlsson 2001, 192, 197–199, 201.

577 Carl Eldhin kirjeet Emil Wikströmille 4.5.1901 ja 12.5.1901. KK. Coll. 259.3. Carl Eldh kirjoitti kirjeissään nimenomaan menestyksestä.

strömin ateljeeseen suuren fasadityön aikana. Millesin mukaan hän kunnioitti niin paljon Wikströmiä ja muita suomalaisia veistäjiä Ville Vallgrenia, Robert Stigelliä tai ruotsalaista kuvanveistäjää Christian Erikssonia (1858–1935), ettei hän yksinkertaisesti uskaltanut lähestyä arvostamiaan taiteilijoita.[578] Pariisin pohjoismaisessa taiteilijasiirtokunnassa suomalaiset veistäjät olivat arvostettuja.

Avustajien ja yhteistyökumppaneiden kansalaisuudella oli suurissa kansallisissa monumenttihankkeissa merkitystä toimikunnalle. Toimikunta pohti, kenellä olisi oikeus valvoa sitä, että Säätytalon otsikkoryhmän taiteellinen ja tekninen laatu olisi riittävä, ja kuka olisi tarkastajan tehtävään pätevä. Toimikunta toivoi vuonna 1899 Säätytalon otsikkoryhmän osien tarkastuksessa apua erityisesti Pariisissa oleskelevilta suomalaisilta, kuvanveistäjä Robert Stigelliltä tai kirjeenvaihtaja ja toimittaja Axel Berndtsonilta (1858–1937).[579] Wikström ehdotti toimikunnalle tarkastajiksi pohjoismaisia ja keskieurooppalaisia taiteilijoita. Vuonna 1898 hän kutsui sveitsiläisen kuvanveistäjän Max Leun (1862–1899) tarkastustehtävään.[580] Vuosina 1899 ja 1902 Wikström oli ehdottanut tarkastajaksi tanskalaista kuvanveistäjää Niels Hansen Jacobsenia.[581] Toiseksi tarkastajaksi tuli vuonna 1899 toimikunnan toivoma suomalainen, Axel Berndtson.[582] Eliel Aspelin-Haapkylä esitti Gustaf Nyströmille, että Wikströmin ehdottama Hansen Jacobsen oli pohjoismaalaisena parempi edustaja kuin hänen mielestään vähemmän luotettava ranskalainen.[583] Toimikunta kannusti siten Pariisissa työskentelevää kuvanveistäjää erityisesti pohjoismaiseen ja suomalaiseen taiteilijayhteistyöhön.

Säätytalon otsikkoryhmätyön ulkomaiset tarkastajat viittaavat Wikströmin taidemaailman verkostoihin Pariisissa ja La Cité Fleurie taiteilijapihan naapureihin. Vuosina 1899 ja 1902 tarkastajana toimineen Niels Hansen Jacobsenin ateljeeasunto

578 Carl Millesin kirje Emil Wikströmille 15.11.1918. KK. Coll. 259.12.

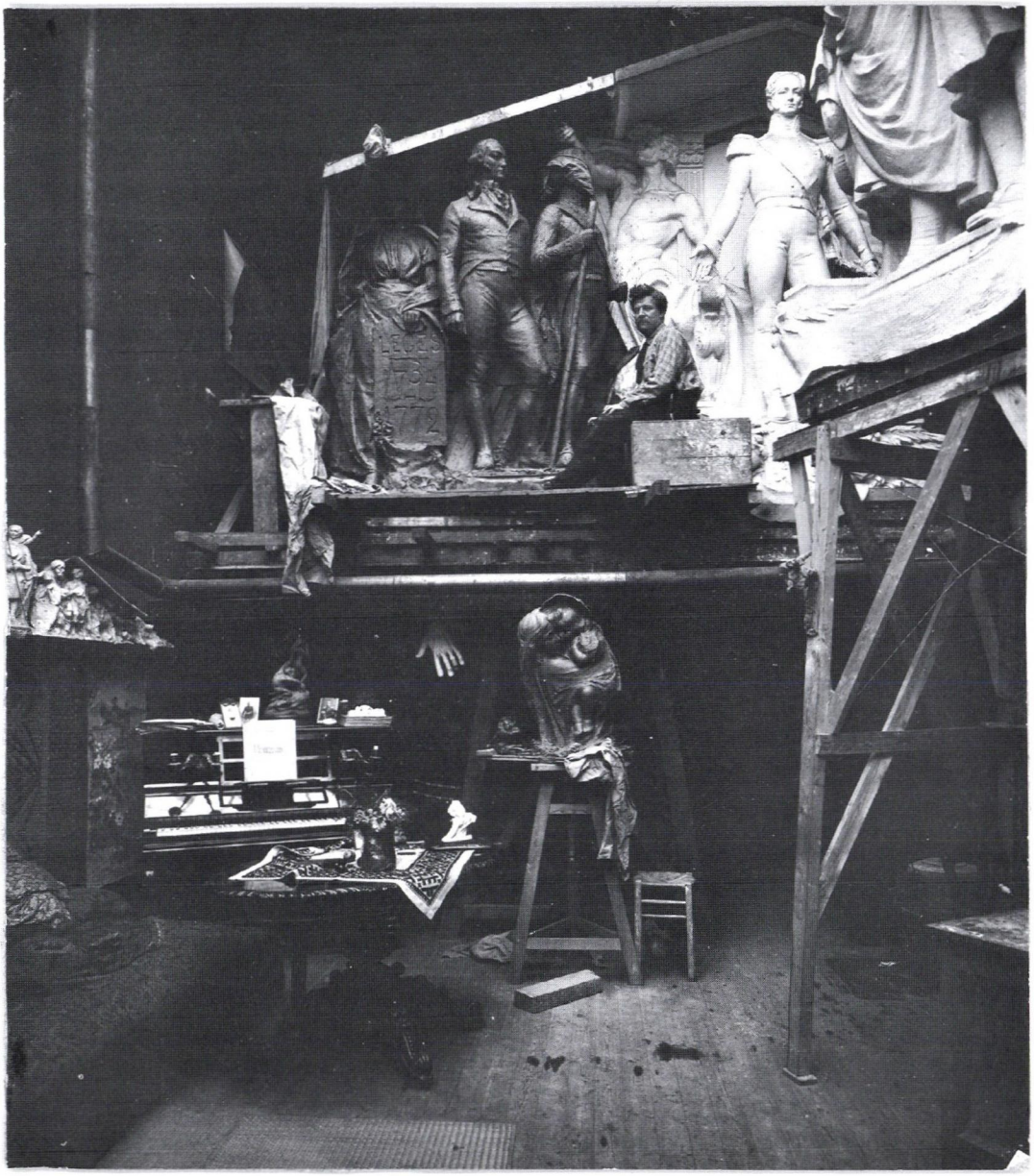
579 "Han [C. G. Sanmark] hade inte att anmärka emot de af Dig föreslagna synemännen men yttrade att det ju vore bra om Du kunde få någon af de i Paris vistande finnarne att teckna under synesintrumentet och erinrade i sådant afseende om att [Axel] Berndtson och [Robert] Stigell nu torde vara i Paris. Jag har nu velat meddela detta." (alleviivaukset alkuperäiset). Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 23.2.1899. KK. Coll. 259.13. Robert Stigell oli ollut tarkastajana jo edellisenä vuonna 1898. Robert Stigellin kirje Säätytalon otsikkoryhmän toimikunnalle 4.5.1898. Kansio 9. EA.

580 Max Leu kirje Säätytalon otsikkoryhmän toimikunnalle 9.4.1898. Kansio 9. EA.

581 Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille 9.6.1902. KK. Coll. 259.13.

582 Axel Berndtsonin kirje Säätytalon otsikkoryhmän toimikunnalle 3.3.1899. Kansio 9. EA.

583 Aspelin-Haapkylä ei tuntenut Hansen-Jacobsenia, mutta luotti Wikströmin ehdotukseen: "Äfven anser jag en nordbo att vara föredraga framför en artig, men helst säkert mindre pålitlig fransman." Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Gustaf Nyströmille 8.6.1902. Kansio 9. EA.



*Emil Wikström ja Säätytalon päätykolmioluonnos Pariisin-ateljeessa helmikuussa 1899. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

oli samalla Boulevard Aragon 65 taiteilijapihalla kuin Wikströmin ateljeekoti.[584] Julien Leclercqiin Wikström oli todennäköisesti tutustunut vuonna 1899 Carl Eldhin ja Harald Sörensen-Ringin piiriin kuuluneen ruotsalaisen taidemaalarin Fritz Lindströmin (1874–1962) välityksellä, kun Wikström etsi suomalaiselle lehdelle Pariisin kirjeenvaihtajaa ja Lindström suositteli Wikströmiä ottamaan

584 Niels Hansen Jacobsenin kirjeet Säätytalon otsikkoryhmän toimikunnalle 1.3.1899 ja 4.6.1902. Kansio 9. EA.

*Säätytalon otsikkoryhmän osia. Kansio 9. Kuva: Eduskunnan arkisto.*

yhteyttä Leclercqiin antaen tämän osoitteen ateljeetalossa.[585] Seuraavana vuonna lokakuussa 1900 Pariisissa taidekriitikko Julien Leclercq ja kuvanveistäjä Eemil Halonen vakuuttivat toimikunnalle Säätytalon otsikkoryhmän yhden osan olleen valettu kipsiin ja vastaavan taiteellisia ja arkkitehtonisia tavoitteita.[586]

Asuminen ja työskentely Boulevard Arago 65 taiteilijayhteisössä antoi maaliskuussa 1898 kirjoitetun kirjeen perusteella Säätytalon otsikkoryhmää toistamiseen valmistelevalle Wikströmille uskoa omaan työhön: "Sitä paitsi vaikuttaa ulkomaalaisten ammattitoverien ystävällisyys kovin rohkaisevasti, kun näet olin vähällä kadottaa itseluottamukseni."[587] Taiteilijapihalla Wikströmille tukea antoi näihin aikoihin Hansen Jacobsenin lisäksi Carolina Benedicks-Bruce (1856–1935), ruotsalainen kuvanveistäjä, jonka nimi Carolina toisinaan esiintyy Wikströmin

585 "Du nämdes igår just som vi skildes att Du sökte en correspondent för ett finsk blad. Jag har i dag träffat och nämnat därom till en fransk poet, som är gift med en finska, mr Julien Leclercq, hvilken är van vid sånt tidningsskriferi." Fritz Lindströmin kirje Emil Wikströmille Pariisissa 30.12.1898. KK. Coll. 259.11.

586 Eemil Halosen ja Julien Leclercqin kirje Säätytalon otsikkoryhmän toimikunnalle 15.10.1900. Kansio 9. EA.

587 Emil Wikströmin kirjekonsepti Eliel Aspelin-Haapkylälle 28.3.1898. KK. Coll. 259.30.

*Ateljeekoti Boulevard Arago 65 vuonna 1900. Kuvassa edessä Emil ja Alice Wikström, takana Carolina Benedicks-Bruce, William Blair Bruce ja Estelle Wikström. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

Pariisin ajan kirjeenvaihdossa ja jonka kanssa Wikström oli myös kirjeenvaihdossa.[588]

## *Mestareita ja taiteilijaköyhälistöä: käsitys mestariluokasta*

1900-luvun alussa taidekoulutuksessa uskottiin luonnolliseen valintaan. Auli Jämsänen on tuonut esille, kuinka Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa "luonnollisen valinnan lakia" pidettiin vuonna 1908 ainoana käytettävissä olevana taiteilijoiden määrää rajoittavana keinona. Jämsäsen mukaan luonnollinen valinta merkitsi käytännössä muihin kuin taiteilijan ammatteihin siirtymistä, maastamuuttoa, perheen perustamista ja jopa kuolemaa.[589] Emil Wikströmille opettaminen ei ollut helppoa. Opettajana hän uskoi, että lahjakkuus ja "en duktig

588 Kansalliskirjaston Emil Wikströmin käsikirjoituskokoelmassa Coll. 259 on Carolina Brucen 18 kirjettä vuosilta 1899–1918.

589 Jämsänen 2006, 88. Käytän tässä tutkimuksessa samaa luonnollisen valinnan termiä kuin Auli Jämsänen. Kielitoimiston sanakirjan mukaan luonnollinen valinta on luonnonvalinnan synonyymi. MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 2008.

karl", osaava ja kelvollinen kuvanveistäjänalku, lähtökohtaisesti mies, tekee aina läpimurron. Jos kuvanveistäjä ei pääse nousemaan esiin, niin se on parempi sekä hänelle itselleen että kaikille muille.[590]

Emil Wikströmin näkemys oli 1900-luvun alussa lähellä "luonnollisen valinnan lakia" ja taideakatemioiden perinteistä ajatusta taiteilijoista synnynnäisinä lahjakkuuksina. Liiallisen opetuksen nähtiin tuhoavan synnynnäisesti lahjakkaiden taiteilijoiden kehityksen.[591] Myöhemmin 1920-luvulla Wikström esitti Taideyhdistyksen piirustuskoulun tarkastajana näkemyksen siitä, että taiteilijaköyhälistön vähittäistä syntymistä ei ollut voitu estää. Wikströmin mielestä viime kädessä oppilaan luonne määräsi tulevaisuuden taiteilijana. Muut saattoivat suuntautua muille aloille, monet ohjautuivat taideteollisuuteen tai opettajiksi. Hän väitti, että tässä mielessä vain luonnollinen valinta vallitsi taidealalla.[592] Vuonna 1926 Wikström esitti perustettavaksi valtion taideakatemiaa ja piti mestariluokan perustamista välttämättömänä. Näin ollen hän ei puoltanut täysin luonnollista valintaa, vaan painotti koulun valtiollistamista.[593] Koulu valtiollistettiin vasta vuonna 1985, jolloin koulun nimi muuttui nykyiseksi Kuvataideakatemiaksi.[594]

Wikström esitti julkisuudessa 1920-luvulla kuvanveistäjien ja mestareiden kouluttamisesta samanlaisia näkemyksiä kuin hänen oppi-isänsä Edmund Hellmer omassa kuvanveistäjäkoulutuksen reformissaan 1900. Wikströmin ehdotuksessa uudistaa taidekoulua 1920-luvulla näkyi myös hänen pitkä kokemuksensa oppipoikien ja apulaisten ohjaajana ja työnjohtajana ateljeessa. Hän ehdotti kouluun oppiaineeksi materiaalioppia ja kipsivalimon perustamista. Wikström puhui olemassa olleiden kahden luokan piirustusluokan, maalaus- ja veistoluokan rinnalle perustettavan ranskalaisen mestariluokan puolesta. Piirustuskoulun läpikäymisen jälkeen ei ollut mahdollisuutta jatkaa opintoja. Wikströmin mukaan ulkomaille

590 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 23.10.1909. ÅA. Wikströmin tyttären Mielikki Ivalon mukaan hänen isänsä piti tyttöjen pitkällistä kouluttamista ja opiskelua turhanpäiväisenä. Uola, "Ivalo, Mielikki, (1907–1995)", Kansallisbiografia –verkkojulkaisu.

591 Esim. Jämsänen 2006, 88. Liisa Lindgrenin mukaan Ville Vallgren oli lopulta sitä mieltä, ettei taidetta voinut opettaa ja hän ei ottanut itselleen ohjattavia. Lindgren 2003, 52.

592 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. En "mästarklass" är absolut nödvändig. Konstnärsproletariat kunna vi icke undgå. Hbl 5.2.1926. Wikström viittasi taiteilijaköyhälistöön ja luonnolliseen valintaan: "Att ett konstnärsproletariat småningom också här uppkommit, säger professor Wikström, kan ej hjälpas. Det är nog möjligt för lärarna att bedöma, vilka av eleverna, som ha påtaglig talang, men det är karaktären, som i längden blir det utslaggivande - -. Härvidlag kan blott det naturliga urvalet råda."

593 "Slutligen vill professor Wikström än en gång pointera, att staten bör låta genomföra ovansagda kompletteringar i undervisningen och övertaga Konstakademin." Ibid.

594 Vuodesta 1939 koulu toimi nimellä Suomen Taideakatemian koulu Suomen Taideakatemian säätiön alaisuudessa.

matkustamisen välttämättömyys tuli monille liian aikaisin ennen kuin taiteen perusteet olivat hallussa. Suomessa myös vaikeasti saatavilla olevat ateljeet ja mallit vaativat paljon varoja. Mestariluokasta olisi puhdistettu kaikki diletantit. Mestariluokkaa käyvät nuoret taiteilijat opiskelisivat itsenäisen työnsä ohella ja saisivat neuvoja ja ohjausta pari kertaa viikossa pitkien oppituntien sijasta.[595]

Wikström ajoi siten Hellmerin esittämää työpajatyyppistä ja käytännönläheistä kuvanveistäjäkoulutusta varsinkin taidekoulun viimeisiin opintovuosiin. Hellmerin kirjan *Lehrjahre in der Plastik* mukaan kuvanveistokoulutuksessa oli tähdättävä siihen, että vain taiteellisesti lahjakkaimmat saattoivat toimia "korkea taiteen" piirissä kuvanveistäjinä. Jo opintovaiheessa pitäisi erottaa mestareiksi ohjattava lahjakkaiden ydinjoukko, jonka ulkopuolelle jääneiden olisi tyydyttävä työhön toisten kuvanveistäjien apulaisina tai hankkimaan elantonsa varmana alana pidetystä taideteollisuudesta.[596] Taiteellisesti vähemmän lahjakkailla oli erinomaisesta tekniikan hallinnasta hyötyä työmarkkinoilla. 1800- ja 1900-lukujen vaihteelle ominaista työtöntä kuvanveistäjäköyhälistöä oli Hellmerin mukaan turha kouluttaa.[597] Wikströmin ajatukset työpajasta ja mestariluokasta olivat ajankohtaisia juuri 1920-luvulla. Kuvanveiston mestariluokka (*Meisterschule für Bildhauerei*) alkoi Edmund Hellmerin ollessa vuonna 1918 Wienin taideakatemian rehtorina. Kipsivalannan opetus kuvanveistäjille käynnistyi taideakatemiassa vuonna 1925.[598]

Luonnollisen valinnan puoltamisesta huolimatta Wikström näki 1900-luvun alussa kuvanveistäjiä ympäröivät olosuhteet esteenä kuvanveistäjän ammatilliselle uralle maassa. Kirjeessä vuodelta 1909 Wikström totesi, kuinka vaikea oli antaa neuvoja nuorelle kuvanveistäjälle 1900-luvun alun kuvanveistäjille toivottomissa oloissa. Wikströmillä itsellään oli töitä, mutta hän työskenteli omien sanojensa mukaan raivokkaasti ja usein alipalkattuna. Muilla ei ollut juurikaan töitä, eivätkä he saaneet töitään myydyiksi. Wikströmin mielestä oli harmillista, että maalla ei ollut kykyä käyttää lahjakkuuksiaan, mutta silti mielellään puhuttiin kulttuurista ja maata vertailtiin Eurooppaan. Kuvanveistäjät joutuivat Suomessa elättämään

595 Vi behöva en statens konstakademi, anser professor Wikström. En "mästarklass" är absolut nödvändig. Konstnärsproletariat kunna vi icke undgå. Hbl 5.2.1926.

596 "Die zurückgebliebene KERNTGRUPPE, aber zur Meisterschaft geleitet, wird die Bildhauerei zu jener Mündigkeit führen, die wir an den Alten bewundern." Hellmer 1900, 13.

597 "Später, bei weiterem Vorschreiten, käme es unter den Schülern abermals zu einer SICHTUNG, da nur der wahrhaft Begabte bei der Kunst ausharren, der minder Begabte, vielleicht aber ausgezeichnete Techniker sich mit Erfolg zum Hilfsarbeiter recrutieren würde. Die jungen Leute müssten nicht so wie jetzt, wenn sie sich nicht zur HOHEN KUNST durchgerungen, Proletariat bilden, sie könnten sich als GEHILFEN bei einem Künstler nützlich, ja unentbehrlich machen, in der KUNSTINDUSTRIE Hervorragendes leisten und sich eine gesicherte Existenz gründen." Hellmer 1900, 13.

598 Wagner 1967, 382, 395.

itseään muilla töillä tai työskentelemään ulkomailla. Wikström mainitsi esimerkkeinä huonosta tilanteesta ulkomailla olevat Felix Nylundin ja Yrjö Liipolan sekä maanviljelijänä työskentelevän Eemil Halosen.[599]

Kuvanveistäjien työurat olivat epävarmoja, töitään kaupittelevat nuoret kuvanveistäjät joutuivat pettymään monta kertaa, ja Wikströmin joidenkin entisten suomalaisten oppilaiden ja apulaisten ura ei ottanut auetakseen. Wikströmin odotettiin ohjaavan oppilaidensa tietä kuvanveistäjinä ja kantavan vastuuta oppilaidensa ammatillisesta sijoittumisesta varsinaisten oppivuosien jälkeen. Oppilaista Aaltonen sai kirjeitse Wikströmin neuvoja vielä oppipoikavuosien jälkeenkin. Emil Wikström teroitti ilmeisesti Aarre Aaltoselle esimerkiksi ulkomailla oleskelun merkitystä. Aaltonen opiskeli Firenzessä vuosina 1912–1913, jonka jälkeen hän tarjosi apuaan Wikströmille.[600] Aaltonen totesi vuonna 1916, että mestari ja oppipoika olivat hyvin harvoin nähneet toisiaan yhteisten työvuosien jälkeen.[601]

Viktor Malmbergin ja Emil Wikströmin kirjeenvaihto käsittelee heidän yhteisen oppilaansa, rahapulassa olevan Evert Porilan auttamista. Porila oli voittanut 1909 Suomen Taideyhdistyksen anonyymisti käydyn dukaattikilpailun. Yhdessä Malmberg ja Wikström järjestivät Porilalle työ- ja opiskelupaikan Berliiniin suomalaisen kuvanveistäjän John Munsterhjelmin (1879–1925) ateljeehen vuonna 1911. Munsterhjelmilla oli paljon arkkitehtuurikuvanveistoon liittyviä tilaustöitä, joissa Porila saattoi aloittaa heti ja joita oli luvattu useaksi kuukaudeksi eteenpäin. Apulaisen palkka oli kiinni apulaisen edistyksestä, mutta palkanmaksajina kuvanveistäjät olivat toisinaan kitsaita.[602]

Evert Porila ja Aarre Aaltonen kertoivat opettajalleen kirjeissään vakavista toimeentulo-ongelmistaan 1910-luvulla. Wikströmin entiset oppilaat arvelivat tuottavansa häpeää, kun he eivät lunastaneet heihin kohdistuneita odotuksia. Evert Porila katsoi velvollisuudekseen opettajaansa kohtaan ilmoittaa päätöksestään siirtyä toiselle alalle. Porila totesi, että "kuvanveistäjänä kuolen ehdotta nälkään" ja "herra taiteilija" voisi unohtaa hänet oppilaidensa joukosta, jossa hän näki olleensa kehnoin. Porilan mukaan hän ei saanut töistään edes kipsin hintaa, mikä herätti hänet huomaamaan töidensä mitättömyyden. Työkustannukset, valun hinta, eivät vastanneet teoksesta maksettua hintaa. Porila oli saanut kehotuksia jatkaa, mutta

599 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 23.10.1909. ÅA.

600 Tammikuussa 1913 Aarre Aaltonen kirjoitti olevansa tyytyväinen siihen, että Emil Wikström ei ollut vielä jättänyt häntä oman onnensa nojaan ja antoi hänelle edelleen ammatillisia neuvoja. Aarre Aaltosen kirje Emil Wikströmille 15.1.1913. KK. Coll. 259.1. Aarre Aaltosen kirjeet Emil Wikströmille 18.9.1913 ja 15.2.1916. E 1 Saapuneet. EWA.

601 Aarre Aaltosen kirje Emil Wikströmille 15.2.1916. E 1 Saapuneet. EWA.

602 Jos John Munsterhjelm olisi tyytyväinen uuteen apulaiseensa, tämä saisi palkkaa markan tunnilta. Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille s.a. E11 Saapuneet kirjeet. EWA.

*Wäinö Aaltonen ja Aarre Aaltonen Turussa huhtikuussa 1917. Aarre Aaltosen arkisto. Kuva: Pöytyän kunta.*

olosuhteet mursivat hänet väliaikaisesti 1910-luvulla.[603] Myös Aarre Aaltonen halusi väärinkäsitysten välttämiseksi ilmoittaa vuonna 1916 "avomielisesti" opettajalleen, ettei hän tullut toimeen kuvanveistäjänä.[604] Muutkin kuin Wikströmin entiset oppilaat valittivat toistuvasti huonoa taloudellista tilannettaan, josta ei näyttänyt olevan ulospääsyä. Georges Winter tilitti opettajalleen Victor Westerholmille, että hän ei voinut tehdä kuvanveistäjänä rahanpuutteen vuoksi mitään töitä.[605]

Kuvanveistoa oli Suomessa 1900-luvun alussa taloudellisesti vaikeaa harjoittaa pääammattina, ja päätoimisuuden sijasta kuvanveistäjät hankkivat muilta aloilta sivutöitä tai työskentelivät osan vuotta muissa toimissa. Päätoimista ammatin harjoittamista on pidetty yhtenä profession tunnusmerkeistä.[606] Maataloudesta tuli talonpoikaisesta taustasta lähtöisin olevan taiteilijan ratkaisu elannon hankki-

---

603 Evert Porilan kirje Emil Wikströmille 5.3.1914. E 12 Saapuneet. EWA.

604 Aarre Aaltosen kirje Emil Wikströmille 31.3.1916. E 1 Saapuneet. EWA.

605 "Du skall veta att det är synnerligen dåliga tider för mig – jag kan göra ingenting i brist på penningar och därför skref jag om det - - ." Georges Winterin kirje Victor Westerholmille 8.1.1905. ÅA.

606 Susanne Janssenin mukaan taide ei täytä profession kriteereitä, sillä useilla taiteilijoilla on jokin toinen työ. Janssen 2009 (2001), 361.

miseksi. Eemil Halosen asettumiseen maaseudulle tilanpitäjäksi oli muitakin syitä kuin kohtalaisen toimeentulon hankkiminen. Halosen paluuseen Lapinlahdelle ja pienen tilan ostoon vuonna 1903 vaikutti koko perheen toimeentulo: vanhimpana lapsena taiteilijalla oli ollut velvollisuus huolehtia koko perheestä, vanhemmista ja sisaruksista. Maanviljelijänä Halonen ei jättäytynyt näyttelyiden ja tilaustöiden ulkopuolelle, vaikka tilanhoito vei aikaa.[607] Talonomistajan poika Aarne Ulappa kirjoitti voivansa jatkaa taidealalla rupeamalla jarrumiesharjoittelijaksi – taide siirtyisi vapaa-ajalle.[608]

Auli Jämsäsen mukaan ulkomaille suuntautuminen osoittaa, että Suomi oli monille liian ahdas toimintakenttä.[609] Tosin ulkomaillakaan kuvanveistäjä ei välttynyt toimeentulo-ongelmilta ja ansion hankkimiselta muilta aloilta kuin kuvanveistosta. Viktor Malmberg oli rahavaikeuksissa Firenzessä vuosina 1897–1898 ja piti häpeänä, että mies ei pystyisi elättämään itseään ja perhettään ja puoliso maksaisi miehen kulut.[610] Yrjö Liipolan opiskellessa 1900-luvun alussa Unkarissa hän kirjoitti apurahoja J. J. Tikkaselta anelevan kirjeensä saatteeksi, että hän oli siihen asti Budapestissä tehnyt "kaikenlaista ala-arvoistakin" työtä voidakseen hankkia toimeentulon.[611] Liipolaa tutkineen Aira Tuomiston mukaan Unkariin paluuseen vuonna 1907 vaikuttivat paitsi Liipolan keskeneräiset työt myös henkilökohtaiset syyt. Lisäksi Tuomisto on arvellut, että ennen ensimmäistä maailmansotaa vauraassa Unkarissa kuvanveistäjän työtilanne oli parempi kuin Suomessa.[612] "Suomessa en vielä koskaan ole saanut minkäänlaista työtä, olen ollut pakotettuna ulkomailla monet vuodet hankkimaan toimeentuloni, joka jotakuinkin onnistuikin Unkarissa", Yrjö Liipola totesi keväällä 1911 Firenzessä.[613] Liipola haaveili Budapestin jätettyään paluusta Suomeen, jonne hän muutti vuonna 1912 työskenneltyään Firenzessä ja Berlinissä. Suomessa vietetyn vuoden jälkeen Liipola palasi taas takaisin Unkariin, sillä Suomessa hän ei elättänyt itseään marmoreiden myynnillä.[614]

---

607 Halonen asui Lapinlahdella vuoteen 1919 asti lukuun ottamatta ulkomaanmatkoja. Vuonna 1919 hän muutti Helsinkiin. Voutilainen 1991, 9, 22.

608 Aarne Ulapan kirje Emil Wikströmille 24.7.1917. KK. Coll. 259.21.

609 Jämsänen 2006, 89.

610 Viktor Malmbergin kirjeet Albert Gebhardille 27.8.1897 ja 15.4.1898 Firenzestä. KA.

611 Yrjö Liipolan kirje J. J. Tikkaselle 19.10.1905. KK. Coll. 242.3.

612 Tuomisto 2004, 154–155.

613 Yrjö Liipolan kirje Antellin valtuuskunnan puheenjohtajalle 8.4.1911. Kansio 9. EA. Syksyllä 1911 Liipola muutti Firenzestä Berliiniin, jonka taide-elämä oli tällöin vilkasta Liipolan muistelmin mukaan. Ks. Liipola 1956, 256.

614 Liipola 1956, 280. Liipolalle ei ollut vuosien 1912–1913 aikana tilauksia näköpiirissä: "Muistan Kallelan [Gallen-Kallelan] sanoneen Budapestissä, että minun pitäisi tulla kotiin nälkää näkemään, mutta siihen ei minulla ollut erikoista halua. Unkarissa ansaitut säästöt alkoivat arveluttavasti vähentyä ja loppuvat hyvinkin pian, jos kaikki tällä tavalla jatkuu." Suomeen Liipola palasi lopullisesti vasta vuonna 1934.

Kuvanveistäjän ulkomailla oleskeluun oli monia syitä 1900-luvun alussa, esimerkiksi Alpo Sailon (1877–1955) Italiaan lähdön syynä oli helmikuun manifestin asevelvollisuuslain aiheuttaman suomalaisten kutsuntalakko 1901. Suomen poliittinen tilanne taas vei Sailon Unkariin vuonna 1902.[615] Vuonna 1903 26-vuotias Alpo Sailo kirjoitti kuitenkin jo sukulaisen luota Nurmeksesta Wikströmille, Sailo esitteli itsensä Gallen-Kallelan entiseksi oppilaaksi ja pyysi päästä Wikströmin apulaiseksi välttääkseen sivutyöt. Wikström antoi Sailolle neuvoja pyrkiä eteenpäin,[616] mutta hän ei ottanut Sailoa avustajakseen niin kuin ei muitakaan vuosina 1903–1904.

Suomalaisella kuvanveistäjäkentällä Emil Wikströmille kasautui paljon töitä. Wikströmin ateljee oli nuorille suomalaisille kuvanveistäjille tukiasema. Wikströmin ateljeehen kohdistui ulkopuolelta paljon paineita ja toiveita. Työmahdollisuuksien vaikeutuessa Wikströmin ateljee nähtiin hätävarana, jonne pyrittiin avustajiksi töihin. Osa Wikströmin oppilaista ja apulaisista oli taidekoulun käyneitä taiteilijoita, jotka tarvitsivat lisäkoulutusta ja ammattioppia. Näytetöiden pohjalta valittiin 'kansan' keskuudesta nousevia lupauksia, jotka jatkoivat vanhemman mestarin luona vietetyn oppiajan jälkeen opintojaan taidekoulussa. Wikströmin luona oppipoikana tai apulaisena työskentely oli houkuttelevaa, koska itse monipuolisen akatemia- ja apulaiskokemuksen omaava mestari painotti opetuksessaan niin käytännöllistä kuin taiteellistakin kuvanveistoa. Kuvanveistäjä oli Wikströmin taidekäsityksen mukaan sekä tekniikan taitava käsityöläinen että sielukas taiteilija. Nuoret toivoivat Wikströmin ateljeen tekevän heistä kuvanveistäjiä, jotka ansaitsisivat elantonsa enemmän taiteen kuin sivutöiden avulla. Pelkässä kuvanveistäjän ammatissa työskentely merkitsi suuntausta kuvanveiston professionalismiin.

Vaikka Wikströmin oppilaista ei väitetä nousseen juurikaan tähtiä, useimmat hänen oppilaistaan saavuttivat jonkinlaisen aseman ja uran kuvanveiston alalla taiteilijoina tai taidevalajina: he saivat tilaustöitä ja saavuttivat kilpailumenestystä, he myivät töitään ja he osallistuivat näyttelyihin edes jossain uransa vaiheessa.[617] "Wikströmin akatemiassa" Visavuoressa avustaneet apulaiset ja oppilaat löysivät vaikeuksien kautta oman tiensä ja jotkut heistä tekivät kuvanveiston alalla uusia rohkeita avauksia. Unohduksiin jääneet Pariisin-apulaiset Carl Eldh ja Viktor Malmberg toimivat itsenäisinä ja suhteellisen menestyvinä ammattikuvanveistäjinä jo olleessaan avustajina Wikströmin suurissa ja vaativissa monumenttitöissä Pariisissa. Wikströmin luona vietetty aika merkitsi nostetta taidemaailmassa

615 Hjelt 2004, 164.

616 Alpo Sailon kirjeet Emil Wikströmille 8.12.1903 ja 23.11.1903. KK. Coll. 259.15.

617 Ks. myös Lindgren 2009, 146. Elias Ilkka sai työparinsa arkkitehti Erik Bryggmanin kanssa kolmannen palkinnon Mikael Agricolan muistomerkkikilpailussa 1916 ja ensimmäisen palkinnon Helsingin sankaripatsaskilpailussa 1919. Hän suunnitteli myös Ylistaron, Räisälän ja Jalasjärven sankaripatsaat 1920.

ainakin Eldhille ja Malmbergille, jotka vakiinnuttivat taiteilijoina asemansa ja jotka molemmat kiittelivät Wikströmillä vietetyn ajan hyödyllisyyttä. Teodor Schalin ja Viktor Malmberg saivat opettajien paikat, kun taas Carl Eldhistä tuli Ruotsissa tilaajien suosima luottokuvanveistäjä. Tekniikan hallitsevista oppipojista koulutettiin valajia: Aukusti Veuro perusti oman valimon.

Osasta niistä, jotka eivät päässeet suuresta kuvanveistoa kohtaan tuntemastaan kiinnostuksesta huolimatta kuvanveistäjämestarin seulan läpi apulaisiksi ja oppilaiksi, tuli unohdettuja ja he ajautuivat taiteen tekijöinä sivuraiteille, ulos taiteen kentältä. Professioon kuuluu ammatillinen kontrolli siitä, kenellä on pääsy ammattiin.[618] 1900-luvun alussa kuvanveistäjillä ei ollut muita virallisia koulutukseen liittyviä rajoituksia kuvanveistoalalle pääsyyn kuin taidekoulujen sisäänpääsyvaatimukset. Ammatillisten rajojen ja reviirien vartiointi oli silti mahdollista, kun alalle aikovat nuoret hakeutuivat ammattioppiin. Näin ollen antamalla väylän opintoihin ja aputöihin mestari pääsi osaltaan määrittelemään, kenestä saattoi tulla taiteilija tai kuvanveistäjä tai muu kuvanveistotyöhön liittyvä toimija kuten taidevalaja. Suomen taidekenttä oli ahdas, ohjaajia ja tukijoita ei ollut kaikille alalle yrittäville. Hilda Flodin sai taustatukea kuvanveistotyölleen Ranskasta Auguste Rodinilta.

Emil Wikströmillä oli rajalliset taloudelliset mahdollisuudet ottaa kaikkia halukkaita luokseen varsinkin työtilausten hiipuessa 1910- ja 1920-luvuilla. Oppilaan ja apulaisen vastaanottaminen saattoi merkitä sitoutumista pitkäaikaisen tuen antamiseen kuvanveistäjän uralla. Wikströmin ehdot oppilaiden kouluttamisessa kuvanveistäjiksi muuttuivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta, ja hän siirtyi oppipoikien kouluttajasta yhä enemmän työskentelemään institutionaalisen taideakatemiakoulutuksen puolesta nähden taiteilijakoulutuksen tulevaisuuden valtion ohjaksissa. Taidekoulua käymättömät oppipoikansa Wikström ohjasi varhain Taideyhdistyksen piirustuskouluun, joten hän ei katsonut yksityisen taidekoulutuksen ja oppipoikakoulutuksen korvaavan taidekouluinstituutiota. Wikström oli kuvanveistäjien kouluttajana mukana eri vaiheissa maan kuvanveistäjäkunnan luomisesta taidekouluinstituution vahvistamiseen.

## Ammattiroolin ja työprosessin murros: tekniikka keksintönä, salaisuutena ja liiketoimintana

Pronssivalutaito oli liikesalaisuuteen verrattavaa harvinaista erityisosaamista ja kauppatavaraa 1900-luvun alun Suomessa. Professionalisoitumisen kannalta kuvanveistäjän oma valutaito ja kotimaisten taidevalimoiden perustaminen oli-

618 Janssen 2009 (2001), 360–361.

vat tärkeitä. Materiaalivalinnalla oli kuvanveistossa monenlaisia ulottuvuuksia. Vuosisadanvaihteessa 1900 keskusteltiin kiivaasti tekniikasta, jolla oli kauaskantoinen merkitys kuvanveistäjän ammattiroolin muutoksille. Tekniikkaan kietoutui kysymys taiteilijan "omistusoikeudesta" teokseensa, keksinnöstä ja ammatillisesta eetoksesta, normeista, kirjoittamattomista säännöistä, periaatteista ja arvoista.

1800-luvulla käsitys taiteilijasta muuttui niin, että kuvanveistotaiteeseen tuli uusi hierarkia ja kuvanveistoinstituution keskeiseksi arvoksi tuli originaalisuus. 1700-luvulla käsitys taiteilijasta oli lähes erottamaton käsityöläisestä. Ajatus originaalisuudesta eli alkuperäisyydestä taideteoksen arvona ja kriteerinä nousi 1800-luvun romantiikan eetoksesta, mikä näkyi taiteilijakoulutuksessa kopion merkityksen vähenemisenä. Ajatus taiteen alkuperäisyydestä sisälsi monia aineksia. Käsitteenä originaalisuus liitettiin usein luontoon, vapauteen ja riippumattomuuteen. Originaalisuutta ja innovatiivisuutta saatettiin pitää nerouden tunnusmerkkeinä, mutta toisaalta originaalisuutta saatettiin pitää kaikille luontaisesti kuuluvana yksilöllisyytenä, identiteetin merkkinä.[619]

Kuvanveiston eetosta voidaan luonnehtia institutionaalisten normien avulla. Eetos on joukko kuvanveistäjän rooliin liittyviä arvoja ja sääntöjä. Taiteen tekniikan leviämisen keino oli standardisointi eli menettelytavat ja välineet saivat muodon, jossa ne olivat helpommin siirrettävissä ja sovellettavissa muissa ateljeissa ja taiteen ulkopuolisissa konteksteissa. Kuvanveiston eturintamassa olevien taiteilijoiden erikoistietämyksestä syntyi teknisiä menetelmiä tai valmisteita, jotka olivat helppokäyttöisempiä ja yksinkertaisempia kuin alun perin syntyessään.

Historiantutkimukseen innovaationäkökulmaa soveltanut Marjatta Hietala on tutkinut, miten modernisoitumisprosessi on ollut kiinni yksilöistä. Hän on pyrkinyt osoittamaan innovaattorit tai nopeat omaksujat. Innovaatiolla tarkoitetaan yleensä ideaa, aatetta, prosessia tai tuotetta, joka on sovellettavissa käytäntöön ja jossa on jotakin uutta. Innovaation syntyprosessissa on yleensä eroteltu eri vaiheet: keksiminen, kehittely markkinakelpoiseksi hyödykkeeksi, tuotteeksi tai aatteeksi sekä omaksuminen ja leviäminen. Innovaatioiden leviämisen tutkimus yhdistyy modernisoitumisen ja professionalisoitumisen tutkimukseen. Innovaatiotutkimuksessa on kysytty, syntyikö jokaista ideaa ja innovaatiota varten oma verkostonsa.[620] Pronssivalutaidon pioneerina pidettyä Emil Wikströmiä ja pronssivalutaitoa voidaan tarkastella innovaatioprosessin näkökulmasta. Hän käsitti pronssivalun juuri keksintönä, joka eteni ideasta jatkuvan kokeilun ja kehittämisen kautta markkina- ja levittämiskelpoiseksi tuotteeksi.

---

619 Originaalisuudesta ks. Chatelain 1981, 275–278; Krauss 1981, 53; Gross 2006, 152–153.
620 Hietala 1992, 16–17, 25–33.

## *Pronssivalutaito*

Eurooppalaiset ja amerikkalaiset kuvanveistäjät kiinnostuivat vahavalutekniikasta eli *cire perdue* -tekniikasta 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Pronssivalutaidon ja vanhan tekniikan, *cire perdue* -tekniikan keksiminen uudelleen ja innovatiivinen kehittäminen 1800-luvun lopulla oli kuvanveiston kannalta merkittävää.[621] *Cire perdue* -tekniikan taito oli enimmäkseen unohtunut ja korvautunut hiekkavalumenetelmällä ennen 1800-luvun alkua Ranskassa. Aiemmin hiekkavalua käyttänyt valaja Honoré Gonon (1780–1850) alkoi kehitellä vahavalutekniikkaa uudelleen noin vuonna 1830 ja onnistui valamaan Francisque Duret´n (1804–1865) kalastajapoika-aiheisen työn yhtenä kappaleena. Myös Pierre Bingen (1842–1906) kiinnostui tekniikasta. Suurin osa eurooppalaisesta valutekniikasta vuosina 1850–1880 oli vielä hiekkavalutekniikkaa.[622]

Auguste Rodin käytti teoksiinsa 1800-luvun puolivälissä Pariisissa yleistä hiekkavalutekniikkaa lukuun ottamatta joitakin teoksiaan, joihin hän käytti *cire perdue* -tekniikan hallitsevia valajia. Rodin kiinnostui vahavalutekniikasta 1800-luvun alkupuolella, jolloin hän ajatteli vahavalutekniikan jäljittävän parhaiten taiteilijan oman pyrkimyksen, intention. Monien kuvanveistäjäedeltäjiensä tavoin Rodin oli riippuvainen valimoista ja niiden asiantuntijoiden taidoista. Hän teki paljon yhteistyötä pronssivalimoiden kanssa. Vahavalutekniikan kallista hintaa on pidetty yhtenä syynä sille, että Rodin suosi pääasiassa hiekkavalutekniikkaa.[623]

Vahavalu- eli *cire perdue* -tekniikan avulla kipsiveistoksesta tehdään muotti pronssivalosta varten. Suuriin töihin soveltuva hiekkavalutekniikka syrjäytti Suomessa vähitellen vahavalutekniikan, mutta menetelmiä on käytetty rinnakkain ja menetelmillä on ollut omat kannattajansa. Hiekkavalumenetelmällä on tehty monesti lähinnä vain pienikokoisia reliefejä, sillä *cire perdue* -tekniikalla on ollut hiekkavalumenetelmään verrattuna etuja käytännön työprosessissa.[624]

---

621 Esim. Shapiro 1985, 146. Michael Edward Shapiron mukaan vahavalutekniikan tuonti Yhdysvaltoihin 1800-luvun lopulla oli tärkein tekninen kehitysvaihe pronssinvalun alalla sitten pronssivalun alun.

622 Nicholas Penny kirjoittaa teoksessaan *The Materials of Sculpture* hiekkavalutekniikan valta-asemasta kuvanveistossa 1700- ja 1800-luvuilla: "In the eighteenth century this method became increasingly common for bronze and brass, and in the nineteenth century the most common method of all." Penny 1993, 254–255; Shapiro 1985, 29, 108, 114–117.

623 Butler 1993, 423. *Helvetin portit*- ja *Ajattelija*-töitään varten Rodinilla oli käytössään vahavalutekniikan osaajia. Le Normand-Romain 2007, 19, 21, 63; *The Making of Sculpture* 2007, 63–64.

624 Menetelmää kehitettiin jo antiikin Kreikassa 500 eaa, jolloin kreikkalaiset valoivat osissa suuria pronssipatsaita. Liisa Lindgrenin mukaan hiekkavalutekniikka syrjäytti Suomessa vähitellen vahavalutekniikan, ja Riitta Mäen mukaan menetelmiä käytettiin rinnakkain. Lindgren 1996, 207, 126; Mäki 2002, 9-10.

Pronssivalutaidon innovaattori Emil Wikström oli kiinnostunut molemmista pronssivalumenetelmistä. Hän kehitti ensin vahavalutekniikkaa. Syksyllä 1907 hän aikoi valaa ensimmäisen työnsä, Kaarlo ja Emilie Bergbomin hautapatsaan reliefin, hiekkavormuun, siihen asti hän oli valanut *cire perdue* -tekniikalla.[625]

Vahavalutekniikka on vanhin tunnettu valumenetelmä, joka vaatii kokemusta ja tarkkuutta. Eric O. W. Ehrström julkaisi vuonna 1924 kirjan *Taidekäsityö* (*Konsthantverk*), joka antaa käsityksen 1900-luvun alkupuolella käytössä olleista kuvanveiston, taidekäsityön ja taideteollisuuden tekniikoista. Ehrströmin oppaan katsottiin omana aikanaan täyttävän tyhjää aukkoa eri taidekäsityön alojen ammattikirjallisuudessa. Kuvanveiston opaskirjallisuus on ollut vähän tutkittua aluetta, mutta opaskirjallisuus osoittaa selvästi kuvanveiston ja käsityön yhteydet. Ehrström opasti kirjassaan vahavalutekniikan ja hiekkavalumenetelmän käytön eron niin, että *cire perdue* eli vahavalutekniikka tulee valita pienehköihin, huoliteltuihin teoksiin ja hiekkavalutekniikka taas rintakuviin, suurehkoihin henkilö- tai korkokuviin, patsaisiin ja monumentteihin. Hiekkavalutekniikassa valatettiin yksi tai useampi kappale, kun alkuperäisen veistoksen tarkka jäljittely oli tarpeen. *Cire perdue* on yhden ainoan kappaleen valanta, joka seuraa tarkasti taiteilijan alkuperäistä mallia. Ehrströmin mukaan hiekkamuottiin valaminen kuului enemmän puhtaasti teollisuuteen kuin *cire perdue* -valanta, ja 1920-luvun alussa taidevalu tapahtui opaskirjan mukaan täysin teollisuustyönä.[626]

Pariisissa 1900-luvun alussa opiskellut Eric O. W. Ehrström välitti kirjassaan suomalaisille nimenomaan ajan ranskalaista käsitystä pronssivalannasta.[627] Hiekkavalumenetelmä (*moulage à la française*) liitetään kiinteästi ranskalaisiin taidevalimoihin. Hiekkavalutekniikka miellettiin Ranskassa ensi sijassa massatuotannon ja sarjatuotannon menetelmäksi, sillä vahavalutekniikkaa pidettiin Ranskassa lähinnä vain uniikkien töiden valmistusmenetelmänä. Italiassa kehitettiin vahavalutekniikan sarjatuotantoa, mikä merkitsi Ranskassa enemmän paradigman muutosta kuin teknistä innovaatiota: sarjatuotantona *cire perdue* - eli vahavalumenetelmällä valmistetut pronssityöt voitiin käsittää merkittäväksi taiteeksi.[628]

Taitoa valaa työ yhtenä kappaleena pidettiin näin ollen erityisessä arvos-

---

625 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.9.1907. SKS. KIA. Hautakiven suunnitteli arkkitehti Armas Lindgren. Reliefi esiteltiin syksyllä 1907 lehdistössä Emil Wikströmin valmistamana. Esim. Bergbomien hautapatsaan korkokuva. Helsingin Kaiku no 41 12.10.1907.

626 Ehrström 1998 (1924), 16–18, 22. Uusimmassa taidepronssivalun oppikirjassa on kuvattu työn kulku sekä vahavalu- ja hiekkavalutekniikoiden edut ja haitat. Hiekkavalutekniikkaa käytetään varsinkin valimoteollisuudessa. Nissilä 2010, 23–24.

627 Ambergin mukaan kirjan ranskankielinen ammattitermistö viittaa siihen, että Ehrström välitti kirjallaan 1900-luvun alussa omaksumaansa, ranskalaisen taidetaonnan perinnettä. Amberg 1998, 33.

628 Boulton 2007, 90; Penny 1993, 254, 309.

sa Ranskassa 1800-luvun lopulla. Michael Edward Shapiron mukaan muutos hiekkavalusta vahavaluun heijasti käsitystä siitä, että taiteilijan originaalin integriteetti täytyi säilyttää ja valuprosessi oli taiteellinen pikemmin kuin teollinen. *Cire perdue* -valaja oli enemmän taiteilija kuin työmies.[629] Muiden vahavalun tekijöiden tapaan Wikström korosti alkuperäisyyttä, originaalisuutta menetelmän keskeisenä ajatuksena: "Kaikissa *cire perdue* -valauksissa saadaan originaali pronssiin se kun on vahassa modelleerattava muuten siinä ei olisi mitään vitsiä."[630]

Kuvanveistäjien *cire perdue* -menetelmään liittyvä innostus oli yhteydessä 1800- ja 1900-lukujen vaihteen *Art Nouveau* -estetiikkaan. Työn alkuperäisyyttä korostaneesta menetelmästä olivat Suomessa kiinnostuneita varsinkin ne kuvanveistäjät, jotka olivat monipuolisesti suuntautuneet eri taiteenaloille ja toimivat kuvanveiston, koristetaiteen, taidekäsityön ja taideteollisuuden aloilla ja tekivät esimerkiksi pienoisveistoksia. Tällaisia kuvanveistäjiä ja taiteilijoita olivat Wikströmin lisäksi Eric O. W. Ehrström, Viktor Malmberg ja Hilda Flodin. Suomen Taideyhdistyksen sihteeri, taidehistorioitsija J. J. Tikkanen pohti vuoden 1902 taidekatsauksessaan, missä määrin "ammatinharjoittajamme ovat vastanneet taiteellisuuden vaatimuksia käsityössä" ja totesi, että "kuvanveistäjätkin, kuten E. Halonen, Malmberg ja neiti Flodin, kulkevat virran mukana". Lisäksi hän mainitsi kannustavana esimerkkinä Wikströmin aikomuksen rakentaa valimo Sääksmäelle pieniä töitä varten.[631]

Italia oli kuvanveiston valmistusmaana teknisen tietouden edelläkävijä ja perinteen säilyttäjä, jonne pohjoismaiset kuvanveistäjät ja taidevaluyrittäjät mielellään suuntasivat jo varhain 1800-luvulla. Italian renessanssiajan taide oli tärkeä syy matkailulle. Varsinkin Firenzessä ja Napolissa vahavalutekniikka oli saattanut säilyä läpi 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alkupuolen ilman keskeytystä toisin kuin Ranskassa. Yhteistä Italialle ja Ranskalle oli se, että vahavalutekniikka oli harvojen valajien käsissä.[632] Italia oli halvempi kuin Ranska.[633] *Cire perdue* -pronssivalutekniikasta on muodostunut käsitys, että tekniikka tuotiin Suomeen Ranskasta, kun taas Italian merkitystä suomalaiselle pronssivalutaidolle ei ole liiemmin tutkittu.[634] 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Italiassa kävivät opintomatkoilla ainakin Emil Wikström, Eemil Halonen, Viktor Malmberg ja Hilda Flodin, jotka olivat kiinnostuneita pronssivalutaidosta. Suomalaisia ja pohjois-

629 Shapiro 1985, 108, 115, 17, 119.
630 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.
631 Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1902. 1903, 48–49.
632 Shapiro 1985, 28, 117. Merkittävin vahavalutekniikkaa käyttäneistä italialaisista valajista oli Clemente Papi (1802–1875).
633 Esim. Voutilainen 1991, 7, 10.
634 Eemil Halosen ja Hugo Elmqvistin kohtaaminen Italiassa on tunnettu. Ks. esim. Mäki 2002. TAIKU JY; Lindgren 2009, 151.

maisia taiteilijoita veti puoleensa Firenze, jolla oli ollut merkitys renessanssiajan pronssikuvanveistolle. Viktor Malmberg työskenteli 1890-luvulla ja 1900-luvun alussa Firenzessä melko pitkiä aikoja ja pohti kirjeissään teknisiä menetelmiä ja töidensä valamista pronssiin.[635] Kaikkien Italiassa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa työskennelleiden ja opiskelleiden suomalaisten kuvanveistäjien, kuten Sigrid af Forsellesin, kiinnostuksesta pronssivalutekniikkaan ei ole tietoja. Pronssivalutietämys tuli matkoilla osin huomaamatta taiteilijoiden kontaktien välityksellä, mutta pronssivalutekniikasta myös saatiin tietoisesti oppia matkoilla. Tanskalainen taidevaluyrittäjä Lauritz Rasmussen (1824–1893) oli nimenomaan opiskellut cire perdue–pronssivalutekniikkaa Napolissa Italian-matkallaan 1881.[636]

Emil Wikström matkusti Italiaan 1890-luvulla kahteen otteeseen, vuosina 1889–1890 ja 1896. Vuosien 1889 ja 1890 vaihteessa Wikström vieraili Nizzassa ja Italiassa, jonne hänet vei mukanaan patruuna G. A. Serlachius (1830–1901).[637] Serlachiuksen ja Wikströmin ystävyys oli alkanut 1883, ja Serlachiuksesta oli tullut nuoren taiteilijan isähahmo ja mesenaatti.[638] Tammikuussa 1890 Wikström kirjoitti Pariisista Akseli Gallen-Kallelalle, kuinka hän oli juuri nähnyt Italiassa, kuinka pronssia valetaan halvimmin, kekseliäimmin ja nokkelimmin *cire perdue* -tekniikalla. Wikström aikoi aloittaa pian pienten pronssivalukokeiden tekemisen. Valukokeiden onnistumisen jälkeen hän aikoi siirtyä vähitellen isompien töiden valuun, esimerkiksi rintakuviin. Hän toivoi voivansa tulevaisuudessa valaa itse suihkulähteensä ja uumoili, ettei pronssivalu olisi ollenkaan vaikeampaan kuin kipsiin valu.[639] Keväällä 1896 kuvanveistäjä vieraili jälleen Pariisissa ja Italiassa.

Pronssivalukokeet liittyivät paitsi Italiaan ja Visavuoreen myös Pariisiin, jossa Emil Wikström oleskeli vuosina 1888–1890, 1891–1892 ja 1897–1902. Wikström ei kirjeiden perusteella näinä työteliäinä vuosina tavannut juurikaan kotimaisia tai ranskalaisia taiteilijoita.[640] Juha Ilvaksen mukaan Wikström oli tutkinut vuodesta 1890 lähtien pronssivalutekniikoita ja tehnyt Pariisissa noin vuonna 1897 ensimmäiset pronssivalutekniikkakokeilunsa.[641] Taiteilijan Pariisissa vuonna 1897 tekemistä kokeiluista kerrottiin myös Uudessa Suomettaressa: työpajassa oli

635 Kineton Parkesille 1920-luvulla lähettämässään lomakkeessa Viktor Malmberg ilmoitti opiskelleensa Firenzessä vain vuosina 1895–1896. Viktor Malmberg AAD 12/98-1990. Kineton Parkes, 'Sculpture of Today': sculpture questionnaires. V & A.

636 Clemmensen 1929, 30. C. A. Clemmensen kirjoittaa *cire perdue* –tekniikasta erityisenä italialaisena pronssivalutekniikkana.

637 Emil Wikströmin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle 29.11.1889 ja 22.1.1890. GKM. KA. Kirjeessä marraskuussa 1889 Emil Wikström mainitsee Serlachiuksen ansioista olevansa nyt Nizzassa ja Serlachiuksen ottavan hänet mukaansa Italiaan.

638 Pitkänen 2002, 46–48.

639 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.1.1890. GKM. KA.

640 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.11.1898. SKS. KIA.

641 Ilvas 2002a, 40.

"kaikennäköisiä pikkuesineitä" tuloksena metallinvalamisesta.[642] 1880-luvulla vahavalutekniikasta ja patinointikokeiluista tuli kuvanveistäjille keskeisiä kysymyksiä Pariisissa.[643] Ajan ranskalaiskuvanveistäjien koristetaiteessa tekemät *cire perdue* -työt innoittivat Pariisissa oleskelleita taiteilijoita. Pariisissa oli esillä vuosina 1889 ja 1892 kuvanveistäjä-keraamikon Jean Carriésin (1855– 1894) pronssivalukokeita, joiden Thomas P. Somma on nähnyt antaneen rohkaisevaa mallia Wikströmin sukupolveen kuuluvan amerikkalaiskuvanveistäjän Paul Wayland Bartlettin (1865–1925) teknisille kokeiluille. Wikströmin ystäviin kuulunut ruotsalainen kuvanveistäjä Anders Zorn (1860–1920) kiinnostui kuvanveistosta 1894 asuessaan Pariisissa osaksi Paul Wayland Bartlettin takia, tämä valoi Zornin töitä *cire perdue* -menetelmällä.[644] Koristetaide oli pronssivalukokeiden tekemiselle hyvä pohja, ja myös Wikström oli opiskellut ensin koristetaidetta.

*Cire perdue* -tekniikan vetovoima perustui osaksi tekniikan uudelleenlöytämiseen.[645] Kirjeenvaihdon perusteella Wikström teki *cire perdue* -valukokeita erityisesti vuosina 1898 ja 1899, jolloin Wikström kertoi onnistumisistaan lähipiirilleen. Eliel Aspelin-Haapkylä sai tietää Wikströmin ensimmäisen onnistumisen loppuvuoden 1898 Pariisin kirjeestä. Wikström kertoi tehneensä paljon *cire perdue* valukokeita: "Eilen onnistuin ensimmäisen kerran -- olen ehkä keksinyt valaustavan joka on yksinkertaisempi kuin ranskalaisten ainakin heidän puheistaan päättäen."[646] Emil Wikström kirjoitti kokeilujen kautta löytyneistä tuloksista ja keksimisestä. Michael Edward Shapiro on nähnyt, että tekniikkakokeiluissa ei ollut kyse pelkästään valutaidon oppimisesta vaan kuvanveiston tutkimisesta.[647] Kirjeiden perusteella omat valukokeet innoittivat raskaiden monumenttitöiden tekijää. Pariisissa 1899 Wikström haikaili jo valukokeiden tekemistä Visavuoressa: suuret työt saivat jäädä. Keväällä 1899 hän ennakoi myös taiteilijatoveri Victor Westerholmille olevansa tekemässä Suomen kuvanveistossa käänteentekevän keksinnön, löytävänsä salaisuuden, vanhan pronssivalumenetelmän *cire perdue*.[648] "Salaisuuden löytäminen", täydellisen pronssivalumenetelmän etsiminen, saattoi

642 E. W – n., Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa I. Emil Wikström. US 27.12.1897. Ks. myös A. B. [Axel Berndtson], Finsk skulptur i Paris. NPR 13.1.1898. "Slutligen måste jag omnämna artistens intressanta försök i cire perdue, hvilka nog icke skola dröja atta falla väl ut. Bland annat är en ring med två vridna gestalter både originell och smakfull."

643 Shapiro 1985, 124.

644 Somma 2003, 84, 86.

645 Shapiro 1985, 114.

646 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.11.1898. SKS. KIA.

647 Shapiro 1985, 124.

648 "Det kan blifva en stor belöning för den finska skulpturen i framtiden ty i dessa tvänne säckar ligger en stor hemlighet. Jag är på väg att finna det gamla sättet för bronsgjutning i "cire-perdue" - -." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 22.5.1899. ÅA.

viedä pronssivaluun omistautuneelta kaiken ajan ja varat.[649] Helmikuussa 1899 Wikström oli ilmoittanut myös Gallen-Kallelalle tehneensä pieniä *cire perdue* -kokeita ja "kutakuinkin" onnistuneensa. Wikström väitti olevansa aivan asian perillä ja tarvitsevansa vain harjoitusta.[650]

Innoituksen ja keksimisen lisäksi vahavalutekniikan oppimiselle ja valukokeiluille oli monia käytännön syitä ja tarpeita. Kirjoittaessaan Aspelin-Haapkylälle 1898 Wikström tiesi pronssivaluvalutaidon takaavan taiteilijalle etulyöntiaseman: "Tästä [valutaito] tulee minulle suuri etu Visavuorella kun ei tarvitse lähettää pienempiä kuvia ulkomaille valettaviksi eikä niitä kipsissä panna näytteille."[651] Valutaito liittyi pienten töiden tekemiseen ja niiden esillä oloon näyttelyissä. Pronssivalutaidon kehittämisen taustalla oli materiaalivalinta. Pronssivalu merkitsi pyrkimystä ja halua saada työ jalompaan aineeseen kuin kipsi, johon valmistettuna työ oli 1800-luvulla käytäntönä laittaa esille näyttelyissä. Lopullisen materiaalin valitsi työn ostaja. 1900-luvun alussa oppi-isänsä Wikströmin tavoin Eemil Halonen ajatteli pronssivalusta, että kuvanveistäjän pitäisi osata valaa myös itse ainakin pienet teokset.[652]

Michael Edward Shapiron mukaan tärkeä syy pronssikuvanveiston suosiolle oli käytännöllinen, koska pronssi oli lujempaa ja kestävämpää kuin marmori ja se soveltui ulos talvioloihin.[653] Säätytalon otsikkoryhmää ehdotettiin valmistettavaksi kipsistä tai sementistä halvempien kustannusten takia. Eliel Aspelin-Haapkylä vetosi toimikunnan pronssiehdotuksen puolesta, jotta teos säilyisi tuleville sukupolville.[654] Pronssin ohella muita suosittuja materiaaleja olivat kotimaiset kivi- ja puulajit. Kotimaisten materiaalien käytön yhtenä syynä pidettiin pronssivalun ja marmorin kalleutta.[655] Modernina ja kansallisena materiaalina pidetty graniitti kilpaili 1900-luvun alun monumenttitaiteessa pronssin kanssa. Emil Wikströmillä oli myös marmoritöiden tuntemusta. Marmoritöihin oli omat tunnustetut tekijänsä ulkomailla, Itävallassa Salzburger Marmorwerk ja Italiassa Bergamini.

Miehillä oli tekniikan ja pronssivalutaidon monopoli koulutuksen, valimoiden ja ystävyysverkostojen johdosta. Miehet vaihtoivat keskenään tietoja kuvanveiston tekniikka- ja materiaaliosaamisesta, kuinka esimerkiksi marmorin punkteerauskone oli hyvä puustakin veistettäessä. Materiaaleja lainattiin ja annettiin: kipsisäkit

649 Shapiro 1985, 124.
650 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 14.2.1899. GKM. KA.
651 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.11.1898. SKS. KIA.
652 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 15.2.1902. KK. Coll. 259.5. Eemil Halosen kirjeeseen ovat viitanneet myös Sinikka Miettinen ja Liisa Lindgren. Miettinen 2004, 4-5; Lindgren 2009, 151.
653 Shapiro 1985, 15.
654 Taiteen ystävä [Eliel Aspelin], Sananen Säätytalon otsikkoryhmästä. US 22.4.1897.
655 O. A. J. Suomen Taiteilijain näyttely IV. US 11.11.1903.

vaihtoivat omistajaa Wikströmiä ympäröivien mieskuvanveistäjien kesken.[656] Naisille yhtenä esteenä naisille soveliaaksi katsottujen pienimuotoistenkin töiden tekemisessä saattoi olla valaminen ja materiaalitietämys, mihin viittaa kirjeenvaihto. Hilda Flodin oli sinnikäs taistellessaan ennakkoluuloja vastaan ja kysellessään teknisiä valukysymyksiä, hän ei halunnut tyytyä vain kipsi- ja savitöihin. Wikströmiltä hän tiedusteli syksyllä 1901 ennen lähtöään Italiaan, osasiko tämä valaa itse. Hilda Flodin oli kiinnostunut oppimaan *cire perdue* -valumenetelmän, jota varten hän pyysi Wikströmiltä neuvoja. Flodin esitti, että jos Wikström ei itse ehtisi neuvoa, eikä tuntisi asiaa, tämä voisi pyytää Eric O. W. Ehrströmiä neuvomaan.[657] Vuonna 1901 Hilda Flodinin mukaan oli vaikea löytää hyvää valajaa Helsingistä. Joitakin kuukausia ennen valutekniikan tiedustelua Flodin oli kysynyt Wikströmiltä työlleen hyvää valajaa.[658] Valajan huono työ tärveli Hilda Flodinin tilaustyön 1901, ja Flodin joutui itse puuttumaan valutyöhön.[659] Epäonnistuneet työt korostivat sitä, että kuvanveistäjän oli hyvä hallita tekniset menetelmät itse, eikä hän saanut olla muiden työn varassa.

Professionalisoituminen merkitsi kuvanveistäjän ammattikuvan miehistymistä, kun valutaidon vuoksi tekniikka korostui aiempaa enemmän. 1800-luvulla kuvataiteen tekniikat kehittyivät ja tekniikoita käytettiin sukupuolieron argumenttina. Miestaiteilijat ja tärkeä luova työ liitettiin neroutta kuvaaviin tekniikoihin. Intellektuaalista ja teknistä kykyä vaativa taide käsitettiin pitkään tiukasti miehiseksi alueeksi, mutta 1800-luvulta lähtien naiset astuivat vähitellen aiemmin miehisinä pidetyille alueille. Luokittelu miehiseen ja naiselliseen säilyi 1900-luvun alkuun

---

656 Punkteerauksella tarkoitetaan mallin tärkeimpien pisteiden siirtämistä veistettävään kappaleeseen siihen suunnitellulla pistemittauslaitteella. Ks. kipsialan sanasto *Kipsi: veistosten ja rakennuskoristeiden valmistus, käsittely ja huolto* 2004, 217. Eemil Halonen kirjoitti marmorin punkteerauskoneen soveltuvuudesta puuveistokseen. Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 18.7.1901. KK. Coll. 259.5. Esimerkiksi Wikströmin kuvanveistäjäystävä Sörensen-Ringi pyysi kipsiä: "Ihågkommande ditt vänliga löfte så beder jag dig vara god och sända mig en af dina gipssäckar - -." Harald Sörensen- Ringin kirje Emil Wikströmille Pariisista 8.9.1900. E 13 Saapuneet. EWA.

657 "Voi, om ni skulle säga mig, huru man egentligen bär sig åt, för att göra cire perdue verk, huru man lättast gjuter bronse. Jag blef så intresserad och det är det vackraste jag vet. - - Kan ni gjuta själf?" Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 19.9.1901. KK. Coll. 259.4.

658 Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille 2.4.1901. KK. Coll. 259.4.

659 "- - min gjutare var svårt sjuk och det finnes ej skickliga sådana i Helsingfors. Den, som sedan gjorde den, gjord den, gjorde det då dåligt, att jag ändå själf måste göra om det." Hilda Flodinin kirje Zachris Schalinille 25.8.1901. Ks. myös Hilda Flodinin kirje Zachris Schalinille 20.9.1901.ÅA.

asti.[660] Siân Reynolds on todennut, että 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa opiskelleella naisten uraauurtavalla kuvanveistäjäsukupolvella oli ollut vain harvoin niin paljon sellaista käytännön koulutusta kuin Rodinilla ja useimmilla mieskuvanveistäjillä.[661] David J. Getsyn mukaan Auguste Rodinin mukana kuvanveistotyön fyysisyys korostui ja modernin kuvanveiston lähtökohdaksi 1900-luvun alussa tuli mies. Kuvanveistäjänaisille tuli modernin kuvanveiston miehisen ja fyysisen leiman ja Rodin-myytin takia haaste oppia itse jokainen työvaihe. Kuvanveistäjänaiset kohtasivat työssään ennakkoluuloja: oletuksia kuvanveistotyön fyysisistä vaatimuksista käytettiin keinona rajoittaa naisten pääsyä kiinni esimerkiksi tekniikkaan.[662] Hilda Flodin toi kirjeessään Wikströmille avoimesti esille ympäristön kuvanveistäjänaiseen kohdistaman sosiaalisen pelottelun, kun hän tavoitteli miesten hallitsemaa "mahdottomaksi" luonnehdittua teknistä taitoa, pronssivalua.[663] Valutaito toi taiteen tekemiseen hyötynäkökohtia ja yhdisti taiteilijat keksijän ja insinöörin töihin, mikä edisti taiteilijoiden ammatillistumisaatetta.[664]

Yksinkertaistaen ei voida kuitenkaan sanoa, että vain naiset olisivat olleet pronssivalutaidon ulottumattomissa, sillä myös miehet jäivät ulkopuoliksi, joskus täysin tahtomattaan. Kun Georges Winter kysyi 1900-luvun alussa neuvoa pronssivaluun, Emil Wikströmin reaktio hänelle ilmeisen tuntemattoman ja erakoituneena pidetyn taiteilijan avunpyyntöön oli avoimen hämmentynyt.[665] Lisäksi on muistettava Auguste Rodin, joka jätti monia kipsitöitään toteuttamatta pysyvämpään materiaaliin, pronssiin tai marmoriin. Rosalind Krauss on luonnehtinut Rodinin suhdetta omien töidensä pronssivaluun etäiseksi. Kraussin mukaan Rodin-myytissä on korostunut originaalisuus ja oman työn jäljen merkitys, vaikka Rodin oli riippuvainen pronssivalimoista. Rodinin maineikkuus perustui

660 "The period from the beginning of the 18th century, and to the greater extent, the 19th century, saw the development of new pictorial techniques which were also to be used as an argument for gender differentiation. While male artists and important creative work was related to techiniques such as the use of oils (identified with concepts of like 'genius' and 'spirit') women artists were associated with techniques such as pencil drawing, pastels and watercolors." Ferrer Alvarez 2006, 105-106.

661 Reynolds kirjoittaa Ottilie McLarenin sukupolvesta, johon myös Hilda Flodin kuului. Sukupolvi oli omaksunut modernismin ideat, mutta käytännön perusta työskentelylle saattoi olla heikko. Reynolds 2004, 213.

662 "In Rodin's wake, sculpture's physicality again became a primary issue - -." Getsy 2010, 179–185.

663 "Alla mänskor skrämma mig och säga: det [*cire perdue*] är omöjligt, men inte är ju omöjligt, icke sant?" Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 19.9.1901. KK. Coll. 259.4.

664 Pettitt 2004, 8.

665 "Jag hade bref: kan Du tänka – af G. Winter." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 19.3.1903. ÅA.

käsitykseen Rodinista jumalallisen muodon luojana.[666]

Monien kuvanveistäjien tavoin Emil Wikström ja Hilda Flodin puhuivat valutaidosta "salaisuutena". Kuvanveistäjät olivat kiinnostuneita vierailemaan ulkomailla suurissa taidevalimoissa oppiakseen taidevalutekniikkaa.[667] Valutaito oli pitkälle säädeltyä tietoa, ammattisalaisuus, jota varjeltiin ja jota ei paljastettu kuin harvoille valituille. Teknisessä tietotaidossa oli kysymys rahasta ja toimeentulosta. Mahdollisimman laajojen teknisten menetelmien tunteminen merkitsi kuvanveistäjälle huomattavaa kilpailu- ja markkinaetua Suomen pienillä kuvanveisto- ja tilaustyömarkkinoilla. Kuvanveistäjillä ei ollut välttämättä pääsyä ulkomailla valimoihin, jotka säätelivät veistäjien tuloa ja vierailuja. *Uudessa Suomettaressa* korostettiin, kuinka vähän Wikström pelkäsi vaikeuksia oppiessaan yksin pronssivalutaidon salaisuutta: "Valutaiturit eivät ole hänelle [Emil Wikströmille] antaneet taitonsa salaisuuksien avainta. Täytyy oppia itse, silläkin sitä pääsee, ja ahkerasti opetteleekin taiteilija itse valamaan metallia."[668] Myös myöhemmin Suomen taide-elämässä valutietämys säilyi salaisuutena. Liisa Lindgren on nähnyt 1940- ja 1950-lukujen kuvanveistossa valutietouden ammattisalaisuutena, jonka esimerkiksi Arttu Halonen halusi tiukasti pitää omana tietonaan, eikä valimon ammattimies päästänyt veistäjiä valimoonsa. Ammattisalaisuuden varjeluun, sivullisten sivuuttamiseen valamisessa, liittyi jopa taikauskoa.[669]

Vuosikausien pronssivalukokeet, koko työprosessin hallinnan ja itse tekemisen arvo kulminoituivat 1900-luvun alun näyttelyissä, jonne Wikström toi pronssityöt. Emil Wikström teki intohimostaan, pronssivalutaidosta huomionarvoisen ammatillisuutta rajaavan tekijän eri areenoilla. Pariisin maailmannäyttelyssä 1900 Suomen osastolla oli esillä Wikströmin pieniä *cire perdue* –töitä, mutta myös jotkut muut, lähinnä ranskalaiset kuvanveistäjät esittelivät *cire perdue* -töitään samalla

666 "Rilke had long ago composed that incantatory hymn to Rodin's originality in describing the profusion of bodies invented for the Gates. - - And we are encouraged in this belief by the cult of originality grew up around Rodin, one that he himself invited. For the kind of reflexively intended hand-of-God imaginery of Rodin's own work, to his carefully staged publicity - - Rodin courted the notion of himself as form giver, creator, crucible of originality." Krauss 1981, 49–52. Rosalind Kraussin artikkeli oli vastine näyttelylle *Rodin Rediscovered* (1981–1982), Rosalind Kraussin artikkelista Parigoris 1997, 131–151; Lampert 2006a, 21.

667 Tor ni man kunde få vara med och se i de stora gjuterierna i Paris, eller bevarar konsten att gjuta hemligt?" Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille 19.9.1901. KK. Coll. 259.4.

668 E. W – n., Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa I. Emil Wikström. US 27.12.1897.

669 Lindgren 1996, 126, 207; Lindgren 2009, 151; Miettinen 2004, 4-5.

*Emil Wikström, Ainoa lohtuni, 1904, pronssi. Visavuoren museosäätiö. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto. Valok. Janne Mäkinen.*

tavoin kuin Wikström.[670] Suomen Taiteilijain vuoden 1904 näyttelyn luettelossa oli Wikströmin *Ainoa lohdutus*-työn kohdalla (*Ainoa lohtuni*) poikkeuksellinen lisäselostus "Alkuperäinen pronssikuva. Itse valama ja patineeraama". *Köyhä lapsia* kohdalla oli lähes sama lisäselostus: "Pronssia. Itse valama ja patineeraama."[671] Juha Ilvaksen mukaan pieni pronssiveistos *Ainoa lohtuni* (1904) oli ensimmäisiä teoksia,

670 Emil Wikströmin töistä merkintä luettelossa *Collection des petits bronzes – cire perdue*. *Cire perdue* -töitä oli esillä myös taiteilijoilta J. L. Villeneuve ja Constant Roux. *Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Catalogue Général Officiel*, 221, 227, 545.

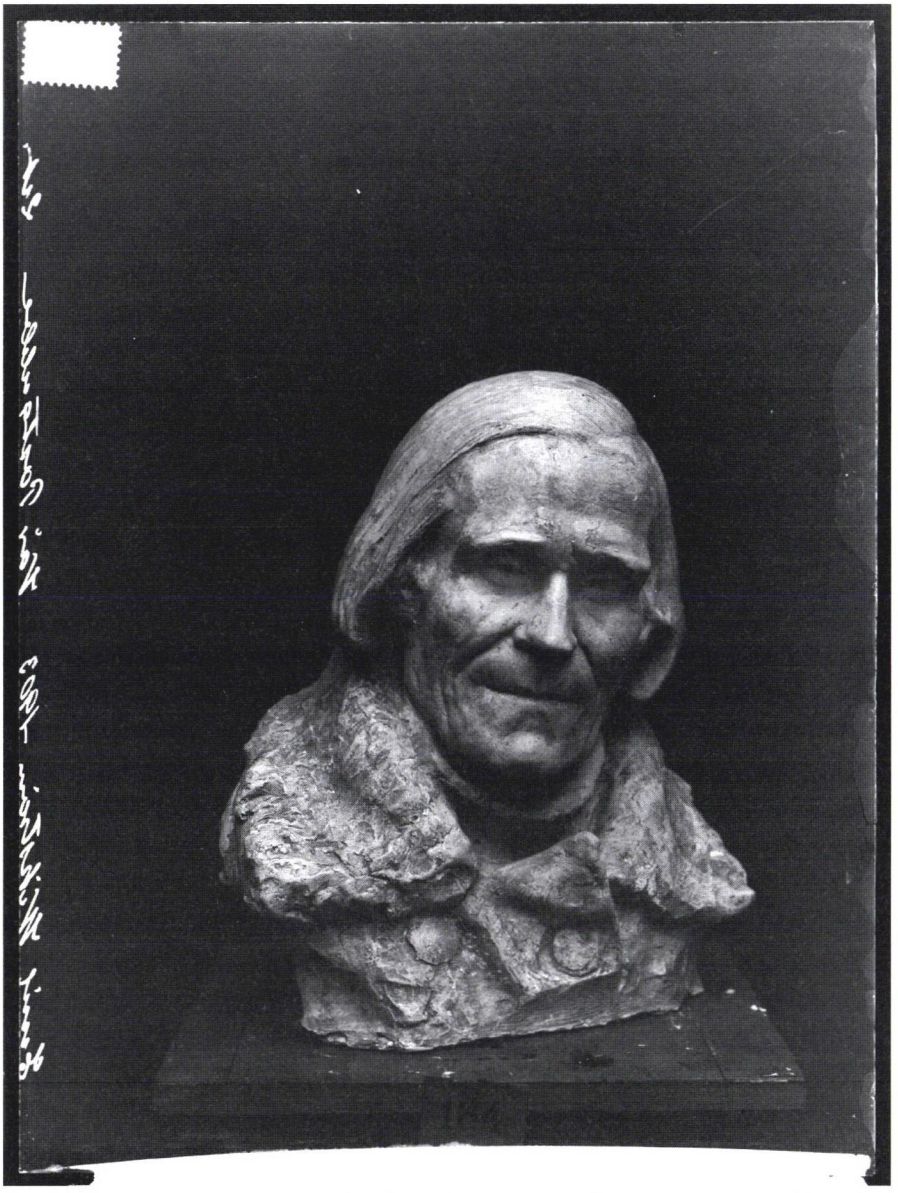
671 Suomen Taiteilijain XIV näyttely 1904 Ateneumissa, työt 251 ja 252. Myöhemmin Kuvanveistäjäliiton vuoden 1914 näyttelyyn Emil Wikström laittoi näytteille myös "pronssivaloksia, *cire perdue*": Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttely 1914, 8.

*Emil Wikström, Heidän pitää oleman yksi (Syleily), 1903, pronssi. Visavuoren museosäätiö. Kuva: Mari Tossavainen.*

jotka Wikström valoi Visavuoren valimossa *cire perdue* -tekniikalla.[672] Jo vuoden 1903 Suomen Taiteilijain näyttelyyn Wikström oli laittanut näytteille pronssivalukokeitaan, omana aikanaan moderniksi Rodin-vaikutteiseksi luonnehditun *Heidän pitää oleman yksi* ja *Paha henki, terve järki, taiteen tappaja*.[673] Lehtitietojen mukaan vuonna 1903 valmistuneessa taiteilijan omassa valimossa oli valettu "oman keksinnön" mukaan kaksi pientä Taiteilijain näyttelyssä esillä olevaa teosta.[674]

Vuoden 1903 syysnäyttelyn töistään Emil Wikström halusi tehdä kirjeensä jälkikirjoituksessa J. J. Tikkasen tietoiseksi ja kertoi tälle omasta ja koko maan ensimmäisestä onnistuneesta *cire perdue* -valutekniikalla tehdystä pienestä ryhmästä. Parhaillaan kuvanveistäjä oli tekemässä *Köyhiä lapsia* ja *Postipoikaa*.[675] Wikström sai teknisestä edistyksestä keksijän maineen. Wikström kirjoitettiin

672 Ilvas 2002b, 83.
673 Suomen Taiteilijain XIII näyttely 1903 Ateneumissa, 183–189. Ks. myös Ilvas 2002b, 81.
674 Oman pronssivalimon PL 18.11.1903.
675 Emil Wikströmin kirje J. J. Tikkaselle 18.10.1903. KK. Coll. 242.4. Tikkanen oli ilahtunut Wikströmin kokeiluista. J. J. Tikkasen kirje Emil Wikströmille 23.10.1903. KK. Coll. 259.20.



*Emil Wikström, Postiukko, pronssi. Valok. Daniel Nyblin n. 1903. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

historiaan tuoreeltaan pronssivalutaidon pioneeriksi vuonna 1903 julkaistun *Finsk biografisk handbok* -kirjan taiteilijaesittelyssä, jonka J. J. Tikkanen oli mitä ilmeisimmin kirjoittanut.[676] Myös Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoitti vuonna 1908 ilmestyneessä Carl G. Laurinin *Taidehistorian* Suomi-osuudessa, että "vihdoin on

676 Finsk biografisk handbok 1903, 2395-2398.

*Emil Wikström, Köyhiä lapsia. pronssi, 26 × 35, 5 cm, noin 1903. Turun taidemuseo. Kuva: Turun taidemuseo.*

Wikström perustettuaan oman pronssivalimon alkanut luoda pienempiä teoksia meillä ennestään tuntematonta *cire perdue* tekniikkaa noudattaen". [677]

Lehtikirjoittelu pilaili sillä, että Wikström korosti näyttelyluettelossa työn olevan itsevalettu ja itsepatinoitu *cire perdue* -työ.[678] Taiteilijan tietoinen huomion kohdistaminen pronssitöihin voidaan ymmärtää näyttelykritiikin valossa: näyttelykritiikki näki toisinaan suuria monumenttitöitä saaneen Wikströmin yhteisnäyttelyssä esittelemät pronssityöt vain vaatimattomina ja pieninä.[679] 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa vain harvat olivat tietoisia originaalin *cire perdue* -työn ja yleisen tehdasvalmisteisen työn erosta. *Cire perdue* -työn myymisen kannalta oli tärkeä korostaa töiden uniikkia luonnetta, eroa tehdasvalmisteisista töistä.

677 Aspelin-Haapkylä 1908, 366.

678 "I katalogen läses nämligen: 189 Den onde. Egen bronsgjutning och egen patinering. Jag har med afsikt kursiverat ordet eget, för att om upphofsmannaskapet ej må råda något som hälst tvifvel." Ung-Hans [Mattsson, Gustaf Otto], Helsingfors-brev. HP 11.10.1903.

679 Jac. Ahrenberg kirjoitti Emil Wikströmistä: "-- till utställningen gifvit endast mindre saker." Jac. Ahrenberg, Finska konstnärernas utställning II. Hbl 27.10.1903.

Taiteilijan tuli korostaa omaa rooliaan työn tekijänä.[680]

*Cire perdue* -pronssivalun kehittämisestä kiinnostuneet taiteilijat tekivät ja valoivat yleensä vain pieniä pronssitöitä, mutta taiteilijan ja taidevalajan perinteistä työnjakoa uudistava Emil Wikström ajatteli alusta lähtien valutaitoa sekä omien pienien pronssitöidensä että monumenttitöidensä kannalta. Pronssivalukokeilut kulkivat monumenttitöiden rinnalla, ja melko varhain vuosisadanvaihteessa pronssivalutaito ja siitä hankitut kokemukset saivat Wikströmin kiinnostumaan monumentin tai sen osien valamisesta itse. Hän näytti vuonna 1900 Pariisin ateljeessaan toimittajalle rohkeita yrityksiään valaa Säätytalon otsikkofriisin figuurit, vaikka aikalaiset eivät pitäneet taiteilijan suurisuuntaisia yrityksiä uskottavina. Lehtikirjoituksessa muistutettiin totutusta työnjaosta ja siitä, että kuvanveistäjällä oli tapana jättää valutehtävä muihin käsiin.[681] Wikström tähtäsi kuitenkin koko valmistusprosessin hallintaan, mikä oli ominaista 1800-luvun lopulla *cire perdue* -valusta kiinnostuneille veistäjille. Näin ollen kyse ei ollut pelkästä pronssivalutaidon oppimisesta sinänsä, vaan myös taiteilijan omasta käsityöstä ja kädenjäljestä. Taiteilijat laajensivat työkenttäänsä valimoiden alueelle, mihin syynä oli myös taiteilijoiden tyytymättömyys valimoiden laatuun 1880–1890-luvuilla.[682] Suomessa tyytymättömyys valimoiden laatuun ei ollut tärkeimpiä pontimia valutaidon kehittämiselle, sen sijaan taidevalimoiden puuttuminen kannusti pronssivalutaidon kehittämiseen.

## *Valimot*

Jo 1900-luvun ensimmäisinä vuosina oli kiinnostusta perustaa kuvanveistäjille yhteinen taidevalimo taiteilijoiden varojen turvin, sillä kalliit taidevalimot olivat ulkomailla ja Suomesta puuttui taidevalajien ammattikunta. Taiteilijat havittelivat monen käyttäjän yhteisvalimoa, mutta he yrittivät edistää myös kaupallisen taidevalimotoiminnan perustamista omaan maahan. Työn muualla valattamisen lisäksi oman valimon perustaminen oli yksi vaihtoehto, mutta harvalla veistäjällä oli 1900-luvun alussa mahdollisuuksia omaan valimoon.

Teknisten edellytysten kehittymättömyys merkitsi sitä, että 1900-luvun alkupuolelle saakka suomalaiset lähettivät työnsä muualle taidevalimoihin ja kuvanveistäjien yhteistyö ulkomaisten taidevalimoiden kanssa saattoi olla hyvin pitkäaikaista. Kuvanveistäjällä saattoi olla lukuisia valimoita yhteistyökumppaneina:

---

680 Shapiro 1985, 127–128.

681 Wikströmin yrityksiä epäiltiin: "Som bekant är detta annars en uppgift som nutidens skulptörer bruka öfverlämna åt andra händer." Från Emil Wikströms atelier i Paris. Hbl 4.4.1900.

682 Somma 2003, 84.

Auguste Rodin käytti lähes kolmeakymmentä valimoa. Rodinista tuli Pariisin maailmannäyttelyn 1900 jälkeen kuuluisuus, jolle työskentelystä tuli tavoiteltua ja jolle tulvi tarjouksia valimoyrityksiltä.[683] Emil Wikströmillä oli uransa aikana lukuisia kontakteja ulkomaisiin ja kotimaisiin taidevalimoihin. Vaikka Wikström oppi valamaan itse pienempiä töitä, hän ei luopunut yhteistyöstä ulkomaisten taidevalimoiden kanssa. Hän tunsi melko hyvin pohjoismaisia ja keskieurooppalaisia pronssivalimoita pelkästään monumenttitehtäviä varten saamiensa tarjousten perusteella. Hyvä maine oli Brysselissä sijaitsevalla Fonderie Nationale des Bronzes -valimolla, jossa Wikström teetti töitään ja jossa hän vieraili.[684] 1920-luvulla Wikström oli mitalien takia yhteyksissä vuonna 1803 perustettuun pariisilaiseen yritykseen Arhus Bertrand.

Monumenttien tuotannossa taiteilija vastasi usein työnsä pronssiin valattamisesta ja kotimaahan lähettämisestä. Jo 1880-luvulla Walter Runeberg valitsi Aleksanteri II:n muistomerkille (1894) parhaana pitämänsä valimon ja maksoi valimolaskut omasta palkkiostaan.[685] Wikström teki sopimuksen joulukuussa 1894 Paciuksen rintakuvan valattamisesta pronssiin ja huolehti maksusta Högforsille. Emil Wikströmin vuonna 1895 Helsingissä paljastettu säveltäjä Fredrik Paciuksen rintakuva oli ensimmäinen Suomessa valettu pronssityö, jonka toteutti karkkilalainen metalliteollisuusyritys Högfors.[686] Paciuksen rintakuvan toteutus, työn valaminen Suomessa nähtiin teknisenä saavutuksena ja voittona: työn laatu vastasi "kaikkia tätä ennen Pariisissa valettuja veistokuviamme".[687] Viisi vuotta myöhemmin Lönnrotin patsaasta tehdyssä sopimuksessa Wikström oli sitoutu-

---

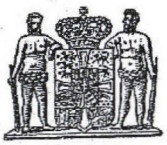
683 1800-luvun lopulla valimoita perustettiin vilkkaasti, Pariisin maailmannäyttelyssä 1889 esiteltiin 153 pronssivalimoa. Le Normand-Romain 2007, 18, 24. Pariisissa Roulen valimon lähettyvillä oli taiteilijayhdyskunta, joka houkutteli erityisesti kuvanveistäjiä, suomalaisista alueella asuivat Walter Runeberg ja Ville Vallgren. Gutman-Hanhivaara 2008, 84–92.

684 Taidevalimossa Fonderie Nationale des Bronzes valettiin Mikael Agricolan muistomerkin figuurit.

685 Viljo 2003, 123–126.

686 Wikström vastasi maksuista, mutta hän suoritti pronssivalutyön hyväksymisen yhteistyössä Paciuksen patsastoimikunnan kanssa: "För hela arbetes utförande utbetalar jag Wikström, niohundra (900) Fmk såsnart det blifvit godkännt och emottagit i Helsingfors." Högforsin valimon kanssa tehdyn sopimuksen mukaan pronssin koostumuksen tuli muodostua 90 prosentista kuparia, yhdestä prosentista sinkkiä ja kuudesta prosentista tinaa. Emil Wikström ja Högforsin välinen sopimus patsaan valusta sekä Emil Wikströmin ja Paciuksen patsastoimikunnan välinen tilaussopimus allekirjoitettiin Helsingissä samana päivänä, 5. joulukuuta 1894. Aktiebolaget Högfors Bruk och Wattola Träsliperi ja Emil Wikströmin välinen sopimus 5.12.1894; Kontrakt Helsingfors 5.12.1894. CF Työelämä/Folio. EWA. Högforsin valimon arkistossa Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkistossa ei ole laisinkaan aineistoa, joka koskee Paciuksen patsan valua.

687 Fredrik Paciuksen muistomerkki Helsingissä. Suomen Teollisuuslehti 15.6.1895.



LAURITZ RASMUSSEN.

Kgl. Hof Broncestøber.

Fabrik & Kontor:

Raadmandsgade 16. L.

*Telefon: Central 5762.*

*Lauritz Rasmussenin valimon tunnus. Kuva: Kansalliskirjasto.*

*Lauritz Rasmussenin valimo. Lähde: Clemmensen 1929, 49.*

nut huolehtimaan työn pronssiin valattamisesta ja paikalleen toimittamisesta.[688] Wikström sai toisinaan yksin pitkään kantaa taloudellista vastuuta muistomerkkihankkeesta. Lopullinen vapautuminen Topeliuksen muistomerkkihankkeesta edellytti velkojen maksua valajalle.[689]

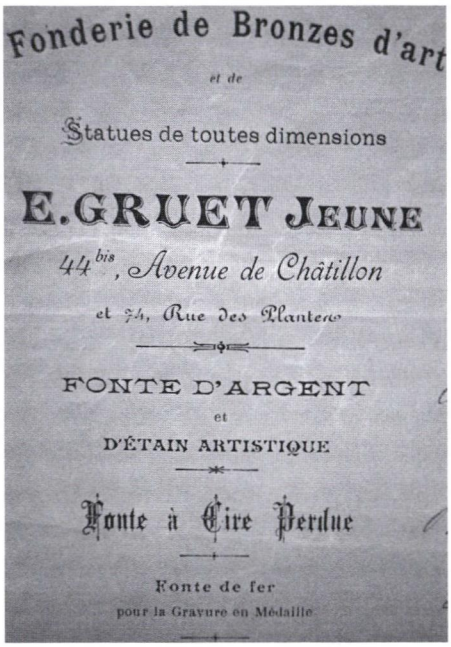
Emil Wikström oli 1910-luvulta alkaen melko tiiviisti yhteyksissä kööpenhaminalaiseen Lauritz Rasmussenin valimoon,[690] joka suoritti Zacharias Topeliuksen patsaan valutyöt. Wikströmin huolien taakkaa lisäsi Topeliuksen patsaan kuljetus, jota oli hankala järjestää meriteitse Kööpenhaminasta Vaasaan ensimmäisen

688 "§ 1 Minä allekirjoittanut otan tehdäkseni Elias Lönnrotin kuvapatsaan - - siten että valmistan tarpeelliset kipsimallit ja valatan ne pronssista, että toimitan jalustan piirustukset ja teetän sen kotimaisesta graniitista sekä vihdoin pidän huolta kuvapatsaan asettamisesta määrätylle paikalle - -. § 9 Lopuksi lupaan minä valvoa kuvien valamista ja jalustan valmistamista, niin että työ sekä ainesten kelvollisuuteen että työn kestävyyteen ja kauneuteen nähden täyttää kohtuullisia vaatimuksia." Wälikirja 13.12.1899. CF Työelämä/Folio. EWA.

689 Wikström oli joutunut säästämään paljon saadakseen velkansa maksetuksi kymmenessä vuodessa Topelius-monumentin pronssinvalajalle. Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 13.1.1928. PM.

690 Lauritz Rasmussenin taidevalimo toimi kolmen sukupolven ajan vuoteen 1967 asti. Tiettävästi Wikströmin ja Rasmussenin taidevalimon yhteistyö alkoi 1910-luvun alussa. 1910-luvun alussa Wikström tilasi Zacharias Topeliuksen patsaan pronssivalun Rasmussenin taidevalimosta. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelman ensimmäinen Lauritz Rasmussenilta saapunut kirje on vuodelta 1914. Kirjeenvaihto ja yhteydenpito on jatkunut ainakin vuoteen 1933 asti. KK. Coll. 259.27. Lisäksi Lauritz Rasmussenin kirjeitä on jonkin verran Visavuoren museosäätiön arkistossa (EWA).

maailmansodan alkamisen takia 1914.[691] Tanskassa pronssivalutuotantoa oli harjoitettu 1840-luvulta lähtien, ensimmäisen valimon perusti kultaseppä Jorgen Balthasar Dalhoff (1800–1890). Dalhoffin jälkeen uudet valimot käyttivät pääasiassa hiekkavalutekniikkaa, kuten Thomas Christian Thomsen, Carl Fredrik Holm ja Lauritz Rasmussen.[692] Tukholmassa oli toiminut jo vuodesta 1875 lähtien taidevalimo Otto Meyers Konst-, metall- och zinkgjuteri, jonka seuraaja Aktiebolaget Förenade Konstgjuterierna -yritys tarjoutui vuonna 1900 Emil Wikströmille valamaan Elias Lönnrotin patsaan.[693]




*Valimo E. Greut jeune tunnus. Kansio 9. Eduskunnan arkisto.*

Veistosten valmistusprosessi oli hidasta ja epävarmaa. Eemil Halonen vetosi yhteisten etujen nimissä toistuvasti vuosina 1901–1902 taitavana tunnettuun Emil Wikströmiin, omien sanojensa mukaan Halonen "pommitti" kirjeillä oppi-isäänsä. Eemil Halonen oli muun muassa entisten opiskelijatoveriensa kautta hyvin perillä niiden kuvanveistäjien vaikeuksista, jotka eivät osanneet "tuota mahtia", valutaitoa.[694] Hilda Flodin oli kysellyt pientä kynttilänjalkatyön pronssinvalua varten neuvoja Eemil Haloselta.[695] Hilda Flodin sai pronssisen

691 Wikström oli saanut kuulla Kööpenhaminassa käyneeltä oppilaaltaan elokuussa 1914, että työ oli valettu pronssiin ja valmis. Wikström ryhtyi järjestelemään työn kuljetusta: "Ajattelin näet että mahdollisesti hyvinkin läheisessä tulevaisuudessa voi olla vieläkin vaikeampi saada kuva Kööpenhaminasta ja – kuka tietää mitä tästä rytäkästä vielä voi tulla." Wikström pyysi pronssinvalajaa lähettämään työn Tukholman - Rauman kautta. Patsas saapui Vaasaan jouluksi 1914. Emil Wikströmin kirjeet A. W. Stenforsille Visavuoresta 3.8.1914, 20.8.1914, 1.9.1914, 16.10.1914, 17.10.1914, 23.10.1914, 22.10.1914, 27.10.1914, 1.11.1914 ja 24.12.1914. VMA.

692 Holm 1994, 239, 244

693 Aktiebolaget Förenade Konstgjuterierna f. d. Otto Meyer & Komp. kirje Emil Wikströmille Tukholmasta 9.10.1900. C Työelämä/2. EWA. Otto Meyerin taidevalimo toimi nimellä Otto Meyers Konst-, Metall- och Zinkgjuteri.

694 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 15.2.1902. KK. Coll. 259.5.

695 "Minä olen tehnyt yhden pienen kynttilänjalan, mutta se on tehty vain kukista, mutta kyllä minun mielestäni kaunis. Kuinka teen että saisin sen valetuksi?" Hilda Flodinin kirje Eemil Haloselle s. a. SKS. KIA. 620:37:2. Kirje on mahdollisesti vuosilta 1901–1902.

kynttilänjalkansa esille Suomen taiteilijain syysnäyttelyyn 1902.[696] Vahavalutekniikan muuttaminen salamyhkäisestä tekniikasta ja työpajakeskustelun kohteesta kaikkien kuvanveistäjien ulottuvissa olevaksi yleisesti ymmärrettäväksi menetelmäksi edellytti taidevalimon perustamista ja kirjallisuutta.[697]

Teknologian siirtymiseen maasta toiseen kuuluvat patentit ja lisenssit, mutta keskeistä innovaatioiden omaksumisessa ovat henkilökohtaiset kontaktit.[698] Ulkomaanmatkoillaan Eemil Halonen loi verkostoja pronssivalutekniikan ja valimoalan pioneereihin ja pääsi käymään valimoissa, mutta hän ei kirjeiden perusteella välttämättä päässyt selville teknisistä hienouksista ja hän tarvitsi itse valumahdollisuutta. Eemil Halonen käytti teknisissä kysymyksissä esimerkiksi Italian-matkallaan 1901 apunaan ruotsalaista kuvanveistäjä Hugo Elmqvistiä (1862–1930), joka oli perehtynyt Italiassa pronssivaluun. Elmqvist kauppasi ahkerasti Halosen välityksellä etenkin Wikströmille valupatenttiaan vuosina 1901–1902: "Elmqvist kysyi minulta että eikö siellä Suomessa ole ketään jota haluttaisi häneltä valuoikeutta - - ." Halosen mukaan ruotsalaisella kuvanveistäjällä oli patentit useassa maassa.[699] Elmqvist hankki patentteja "joka paikkaan" pronssivalulleen, jota hän teki Halosen mielestä hyvin.[700]

Henkilökohtaisen kuvanveistäjäkontaktin Eemil Halosen lisäksi Hugo Elmqvist myi 1900-luvun alussa Suomessa patenttia asiamiehen, patenttitoimiston, välityksellä.[701] Elmqvist oli lanseerannut 1890-luvulla uusvanhan *cire perdue* -pronssivalutekniikan, ja vuodesta 1903 lähtien hänellä oli valumenetelmän mukaan nimetty yritys AB Elmqvistska gjutningsmetoden.[702] Suomen lehdistössä vuonna 1902 hänestä kirjoitettiin "keksijänä ja kuvanveistäjänä", joka oli monien

696 Suomen taiteilijain XII näyttely 1902, työ numero 217.

697 Tilanne Yhdysvalloissa ks. Shapiro 1985, 137. Michael Edward Shapiron mukaan taidevalimon perustaminen omaan maahan siirsi lopullisesti vahavalutekniikan Euroopasta Yhdysvaltoihin ja tarjosi tekniikan kaikkien kuvanveistäjien ulottuville.

698 Hietala 1992, 24.

699 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille Firenzestä 18.5.1901. KK. Coll. 259.5. Elmqvistin patentit useassa maassa mainittiin myös lehdistössä: Oikeita pronssisia taideesineitä miltei yhtä halvalla kuin mukailuja. US 26.11.1902.

700 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille Firenzestä 5.5.1901. KK. Coll. 259.5.

701 Kesällä 1901 kuvanveistäjä Hugo Elmqvist oli jättänyt Teollisuushallitukselle patenttihakemuksen uuni ja sulatusmenettely metallivalamista varten: Haettuja patentteja. Rekisterilehti toiminimiä, patentteja ja tavaraleimoja varten 12.10.1901, n:o 182, 394. Joulukuussa 1901 teollisuushallitus oli myöntänyt hänelle patentin hakemuksen perusteella: Myönnettyjä patentteja. Rekisterilehti 14.6.1902, n:o 194, 136–137. Hugo Elmqvistin yritys luovutti valtakirjan helsinkiläiselle patenttitoimistolle Petterson & Stenroos 1903: Luovutettu patentti. Rekisterilehti 1.1.1903 n:o 234, 489. Suomen suuriruhtinaskunnassa voimassa oleviat patentit vuonna 1904: Luettelo. Rekisterilehti 1.1.1904, n:o 243, 23. Yrityksen logo: Osasto tavaraleimoja varten. Rekisterilehti 1.1.1905, n:o 278, 347.

702 Yrityksen nimi tunnetaan myös muodossa AB Elmqvistska gjutmetoden. Rollof 1989, 15; Ericsson 2001, 48–49.

kokeilujen jälkeen keksinyt kustannustehokkaasti aikaa ja työtä säästävän pronssivalumenetelmän. Pronssivalumenetelmän sanottin myös jäljentävän taiteilijan luoman mallin ja ajatuksen hienoimpia yksityiskohtia myöten.[703]

Eemil Halosen moniin pronssipatenttia koskeviin kirjeisiin ja tiedusteluihin Emil Wikström vastasi vasta helmikuussa 1902. Omia pronssivalukokeita tehnyt Wikström ei kehottanut vielä ainakaan ostamaan Elmqvistin pronssipatenttia, "senlaista jota meillä ehkä on itsellämme hyvinkin läheisessä tulevaisuudessa". Wikströmin oma keksintö oli edennyt lupaavasti, ja hän lupasi keksintönsä periaatteessa kaikille kuvanveistäjille yhteiseksi tiedoksi:

> *Minä en ole ehtinyt yhtään tehdä kokeita oman keksintöni eteen enkä tahdokaan syystä että täällä [Pariisissa] on ylen huonot vehkeet sitä varten, mutta jos ensi kesänä [1902] aloitan Visavuorella ja aikomukseni on valaa sekä cire perdue että tavallista pronssivalua. Ja sitte kun se minulta onnistuu, joka ei ole kaukana, niin sitte minä siitä kirjoitan pienen vihkosen, jonka kukin halukas saapi ostaa itselleen. Minun palkkani on sitte se että meillä sitä Suomessa osataan ja se riittää.*[704]

Vahavalutekniikan kehittäminen ja taidevalimon valinta nähtiin kansallisina kysymyksinä. Jo 1880-luvulla Ranskassa, Belgiassa ja Englannissa pyrittiin kansalliseen perustaan vahavalutekniikan osaamisen ja tiedon kehittämiseksi.[705] Tekniikkaan painottuneita kuvanveisto-oppaita oli julkaistu ensimmäisen kerran renessanssiajan Italiassa, esimerkiksi kuvanveistäjä ja kultaseppä Benvenuto Cellinin (1500–1571) oppaassa ja tutkielmassa julkaistiin kuvanveiston teknisiä innovaatioita. Kuvanveistotekniikoita käsittelevät oppaat ja kirjat yleistyivät 1700-luvulla, ja Denis Diderot'n *Ensyklopedia* -tietosanakirjassa (*Encyclopédie* 1751–1772) esiteltiin ja kuvailtiin muun muassa *cire perdue* -tekniikkaa. Valutekniikkaa käsiteltiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa Euroopassa ja Yhdysvalloissa julkaistuissa kirjoissa ja oppaissa.[706]

Wikströmin tavoite kirjoittaa kaikille maan kuvanveistäjille edullinen vihko-

---

703 Vuoden 1902 lopun lehdistössä esim. Oikeita pronssisia taide-esineitä miltei yhtä halvalla kuin mukailuja. US 26.11.1902; O. H. D. 1902, 701–702.

704 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA. Vrt. Lindgren 2009, 151. Liisa Lindgrenin mukaan ei ole varmaa, tarttuiko Emil Wikström Hugo Elmqvistin tarjoukseen. Vastauskirjeessään Haloselle Wikström torjui tarjouksen.

705 Shapiro 1985, 106, 116.

706 Kuvanveisto-oppaista *The Encyclopedia of Sculpture*. 2004, 6–7; Compton 2010. Shapiro 1985, 116, 121. Charles Joseph Laurent-Daragon (1883–1904) vuonna 1881 ilmestynyt kirja *Le Bronze d'art* kehotti taiteilijoita valamaan työnsä yhtenä kappaleena vahavalutekniikkaan käyttäen. Yhdysvalloissa ilmestyi *Technique of Sculpture* (1895). Shapiro 1985, 116, 121.

nen ilman suurempaa henkilökohtaista taloudellista voitontavoittelua liittyi ajan eurooppalaisten kuvanveistäjien ammatillisiin pyrkimyksiin. On oletettavaa, että Wikström seurasi omaa alaansa lukemalla ulkomaisia lehtiä ja ammattikirjallisuutta, vaikka hänen perehtymisestään oppaisiin ei ole varmaa tietoa.[707] Ann Compton on tutkinut 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kuvanveistäjien julkaisemia oppaita tekniikasta ja ateljeen käytännöistä. Comptonin mukaan on huomattavaa, että Britanniassa enemmistö edullisten kuvanveisto-oppaiden tekijöistä oli ajan johtavia kuvanveistäjiä. 1900-luvun alussa julkaistut oppaat olivat pieniä taskukokoisia vihkosia ja kirjasia, joiden lukijakuntaan kuului niin ammattikuvanveistäjiä kuin työmiehinä työskenteleviä nuoria kuvanveistäjiä. Kuvanveistäjät hyödynsivät ohjetekstejä läpi uransa. Etabloituneet kuvanveistäjät välittivät käytännön kokemustaan oppaissa, joilla oli huomattava merkitys etenkin nuorille kuvanveistäjille.[708] Opaskirjasen suunnittelu liittyi osaksi Wikströmin työtä ohjaajana ja mentorina nuoren kuvanveistäjäpolven kouluttamiseksi.

Emil Wikströmin tavoitteena oli tuloksen ja keksinnön julkaiseminen, joka antaisi "omistusoikeuden" keksintöön. Wikströmin julkituomien päämäärien mukaan eetosta luonnehtiva normi oli se, että tekninen tietotaito ja keksintö ovat julkisia ja koko taideyhteisön käytettävissä. Yksittäisen keksijän omistusoikeus voi normin mukaan rajoittua tunnustukseen ja maineeseen, ja keksijän toimintaa leimaa pyyteettömyys. Ensimmäinen keksijä ja esittelijä saa löydöstä nimen ja kunnian, keksinnön julkaiseminen yhtä lailla kuin patentti on edellytys palkitsemiselle. Ammattikunta palkitsee keksijän käyttämällä menetelmää, ja keksijän maine kasvaa. Mitä enemmän keksijä-taiteilija vaikuttaa muiden töihin, sitä merkittävämpi hän on.

Omistusoikeudessa keksintöön ja taitoon sekä pronssivalutekniikan maahantuonnissa oli prioriteettikiistan aineksia. Kysymys ensimmäisestä esittelijästä synnytti kilpailua tilanteessa, jossa Wikströmin omat kokeilut olivat kesken, vailla riittävän vankkaa pohjaa ja laadunvarmistusta. Wikström esitti epäilynsä kilpailijan keksintöä kohtaan ja uskoi vankasti omaan keksintöönsä.[709] Pronssivalupatentin merkittävyyttä kuvaa se, että Hugo Elmqvistin nimi liitettiin löytöön, uusvanhaan *cire perdue* -menetelmään.[710] Wikströmin mielestä "aivan turhaa on

707 Emil Wikströmillä oli kotikirjasto, mutta Visavuoren museosäätiön varastossa olevaa kirjallisuutta ei ollut vielä väitöskirjatyön aikana järjestetty ja luetteloitu tutkijakäyttöön.

708 Compton 2010, 311–313.

709 "Muuten epäilen minä että Elmqvistin patentti olisi parempi italialaisten tapaa valaa. - - Olethan sinä nähnyt minun vahasekoitukseni. Kyllä sitä voi erinomaisesti muovailla. Ja minun vormunikin ovat hyvät, on vaan keksittävä sitovat ainetta kipsin sijaan - -."Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.

710 Myös Suomessa 1900-luvun alussa Hugo Elmqvistin valumenetelmä tunnettiin "Elmqvistin valamismenettelynä". Esim. Patentti myytävänä. US 17.11.1905.

ottaakin patenttia taidolle [pronssivalu] jota osataan ympäri maailmaan vaikka se on salaisuuskin".[711]

Elmqvistin patenttiin, kaupantekoon ja yksinoikeudella omistettuun tietoon kohdistui taiteilijakollegoiden "moralistista" paheksuntaa pyyteettömyyden arvoa kunnioittavassa taideyhteisössä. Pierre Bourdieun mukaan taiteelle on ominaista taloudellisen kieltäminen: taiteilijan pääoma on nimenomaan symbolista pääomaa. Pyyteettömyyttä ylistävällä taidekentällä ajatus puhtaasta taiteilijasta on hallitseva, taiteilijalla ei saa olla muuta päämäärää kuin taide.[712] Patentoidusta tiedosta joutui maksamaan tiedon omistajalle. Kun Eemil Halonen kysyi helmikuussa 1902 Hugo Elmqvistiltä pronssipatenttia Arttu-veljelleen, Elmqvistin hintapyyntö oli viisitoista tuhatta kruunua.[713] Tiedon julkisuuden, avoimuuden ja yhteisesti jaetun ja omistetun tietotaidon vastakohtana oli keksintö ja pronssivalumenetelmä salaisuutena tai patentoituna, salailu kuului taiteilijan "omistusoikeuteen". Kollegoilla ei ollut pääsyä salaiseen tietoon. Ammatillisten normien muutos kuvanveiston kaupallistuessa merkitsi sovelluksen välitöntä hyödyn tavoittelua. Riski ja voitontavoittelu, entistä suurempi huomio taloudellisiin näkökohtiin merkitsi kaupallistumisprosessia. Käsitys ja ihanne siitä, mitä kuvanveisto on, muuttui. Wikströmin näkökulmasta valutaito oli myös yhteistä kansallista pääomaa ja tietovarantoa, jota ei voinut verrata ulkoapäin ostettuun patenttiin, valutaitoon kansainvälisenä kauppatavarana. Marjatta Hietala on todennut, että klassisen mallin mukaan innovaatioiden omaksuminen on tulos kommunikaatio- ja oppimisprosessista, joten erityistä huomiota kiinnitettiin informaation tehokkaaseen levittämiseen.[714]

Emil Wikström korosti, ettei hän halunnut estää "ketä tahansa" Elmqvistin patenttia ostamasta.[715] Friisin tehdas Kokkolassa oli yksi ostajavaihtoehto: Eemil Halonen kauppasi Elmqvistin valupatenttia myös Veljekset Friisille. Tehdas ei ollut vastauksen perusteella kiinnostunut käynnistämään Suomessa taidevalimotoimintaa ja hankkimaan patenttia Halosen ehdotuksesta, mitä Wikström oli etukäteen ounastellutkin.[716] Juha Ilvaksen mukaan Veljekset Friisein Konepajat oli

---

711 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.

712 Bourdieu 1996, 81–82, 140, 142, 147–149, 201, 257. Bourdieu jäljittää taiteilijan määritelmän historiaa ja päätyy käsitykseen puhtaasta taiteilijasta ja intellektuellista, jotka ovat vapauden instituutioita ja vastakohtia porvarilliselle, maalliselle ja valtiolle. Kentän autonomisoitumisprosessissa omien lakien syntyessä puhdas taide ja kaupallinen taide kamppailivat taiteilijan määritelmästä ja statuksesta.

713 Hugo Elmqvistin kirje Eemil Haloselle 10.3.1902. SKS. KIA.

714 Hietala 1992, 22.

715 "Tämä kaikki ei kuitenkaan millään tavalla estä ketä tahansa Elmqvistin patenttia ostamasta. Eläköön vapaus!"(alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.

716 Veljekset Friis konepajat kirje Eemil Haloselle 4.3.1902. SKS. KIA; Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.

1896 valanut Wikströmin kaksi pientä kipsityötä *Invocation* eli *Rukous* ja hevosveistoksen pronssiin koeluontoisesti teknisinä työnäytteinä, aloite oli tullut tällöin tehtaalta itseltään.[717] Veljekset Friis valmisti erilaisia valutöitä. Friisin veljesten kirjeestä tammikuulta 1896 käy tarkemmin ilmi varsinainen taustavaikuttaja ja aloitteentekijä, Eemil Halonen, jonka kehotuksesta veljekset Friis "rohkenivat kääntyä" Wikströmin puoleen valukysymyksessä.[718]

Myöhemmin Wikströmin työn epäonnistunut koevalu oli peruste, kun tehdas ilmoitti Haloselle kieltäytyvänsä ryhtymästä taidevalimoksi. Tehdas oli kerran Wikströmin mallien mukaan tehdessään huomannut, ettei valmistusprosessi ollut helppo:"-- ettemme voi ryhtyä valamaan pronssitaide esineitä siitä syystä, että niiden valmistusta tulisi valvoa taiteilijan jos siitä mitään tulisi kunnollista." Valaminen sujui, mutta lopullinen valmistus tulisi olla "asiaa ymmärtävän johdannon alla", työtä johtamassa tulisi olla ammattitaiteilija, "fakkimies itse taiteilija".[719] Sinikka Miettisen mukaan valaminen pronssiin ja työn paikoilleen asettaminen on yksilöllinen prosessi, joka vaatii taiteilijan läsnäoloa ja ohjeita monessakin vaiheessa. 1900-luvun alkupuolella kuvanveistäjä oli prosessissa valmistumisen edistymistä valvova osapuoli.[720] Wikström oli omien sanojensa mukaan talvella 1901 tarjoutunut Friisin veljeksien pronssivalun neuvonantajaksi ja sisäänostajan kaltaiseksi hankkijaksi, mutta Friisin veljekset olivat suhtautuneet penseästi Wikströmin aloitteeseen.[721]

Veljekset Friisein Konepajat on esimerkki siitä, kuinka jo varhain 1800-luvun lopulla Suomessa taiteilijat yrittivät saada konepajayrityksiä mukaan taidevalutuotantoon. Konepajat olivat kiinnostuneita suorittamaan taiteilijoiden pronssivalutöitä, mutta jo alkuvaiheessa kävivät ilmi myös konepajateollisuuden ja taiteeseen kiinnittyvän pronssivalutuotannon esteet ja ongelmat. Friisin tehdas ilmoitti näkevänsä valimotoiminnan käynnistämisen ensi sijassa taiteilijoiden asiana. Taiteilijoilla oli silmää, työmies ja patentti eivät auttaneet. Alkaviin kokeisiin tehtaalla annettiin kuitenkin Eemil Haloselle lupa, ja tehtaan miehet olivat käytettävissä, vaikka taiteilijan tulisi johtaa työtä. Taiteilijoiden asian lisäksi toinen tehtaan mainitsema syy oli kannattavuus ja liian pienet kotimarkkinat, joilla ei olisi riittävästi kysyntää: "Muutoin on luultava ettei kotimaassa saisi suurempia töitä tällä alalla, vaan suuremmat luonnokset valettas kuten ennenkin Ranskassa--. Näin ollen ei siis kannata ajatellakaan patentista joskin siinä olisi jotain uutta

717 Ilvas 2002b, 68, 70.
718 Veljekset Friis konepajat kirje Emil Wikströmille 1.1.1896. Coll. 259. 25. KK.
719 Veljekset Friis konepajat kirje Eemil Haloselle 4.3.1902. SKS. KIA.
720 Miettinen 2004, 4-5; Mäki 2004, 10.
721 "- - kun heille [Friisin veljekset] viime talvena lähetin hintaluetteloni pronssivalaus kapineista ja tarjouduin heille neuvoja antamaan ja ostoksia tekemään, he eivät edes suvainneet vastata." Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisista 21.2.1902. KKA.

mitä vielä sopii epäillä--."[722] Konepajayrityksille taideteosten pronssivalutilaukset olivat liiketoimintana riski, taide nähtiin omana kannattamattomana sfäärinään. Myös Hugo Elmqvistin taidevaluyritys AB Elmqvistska gjutningsmetoden lopetti toimintansa Tukholmassa vuonna 1907.[723]

Veljekset Friisein Konepajat ehdotti 1902 Haloselle, että Wikström tai Halonen itse ryhtyisi valamaan pronssia. Tehdas antoi ohjeen, ettei tarvittu kuin kunnollinen valuri ja hyvä pronssityöntekijä, "niitä johtamalla saatte alun, mutta itse tulee olla johtajana".[724] 1900-luvun alkupuolella Suomen taidevalimotoiminnan alkuvaiheessa taiteilijat luottivat valajaan, kuvanveistäjän rooli prosessissa oli olla valmistumisen edistymistä valvova osapuoli.[725] Tehdas luotti ennen kaikkea Wikströmiin pronssivalajana.

Vuonna 1903 Emil Wikströmin Visavuoren ateljeerakennukseen valmistui Suomen ensimmäinen taidepronssivalimo, tosin valimo rajoitti töiden kokoa. Taidevalimon valmistuminen huomioitiin lehdessä ja valimon korostettiin olevan Wikströmin omaa keksintöä ja uutta mallia.[726] Taiteilijat perustivat Pariisissa 1890-luvulla valukokeilujaan varten ateljeidensa yhteyteen pieniä vaatimattomia taidevalimoita.[727] Oman valimon ja työpajan valmistuminen oli Pariisissa työskentelevälle Wikströmille elintärkeää tammikuussa 1901: "Minusta tulee ihminen vasta kun on minulla paja ja valimo Visavuorella valmiina."[728]

Visavuoren valimon valmistuttua alkuvuodesta 1904 taiteilija oli niin hullaantunut pronssivaluun, ettei hän ehtinyt mitään muuta kuin kokeilla, hän kertoi vuoroin onnistuvansa ja epäonnistuvansa.[729] Hän alkoi saada myös muilta kuvanveistäjiltä pronssivalutilauksia tai pyyntöjä saada pronssivalimoa omaan käyttöönsä. Eemil Halonen pyysi Wikströmiä valamaan 1905 oman työnsä Visavuoren valimossa, mutta Wikström kieltäytyi:

> *En tiedä miten olla kun olet tuon valaustarpeesi kanssa, vaikeata on kieltää toverin pyyntöä, ja vaikeata on jättää kiireelliset työt ja vielä on vaikeata*

722 Veljekset Friis konepajat kirje Eemil Haloselle 4.3.1902. SKS. KIA.
723 Yrityksen lakkautumisen jälkeen Hugo Elmqvist muutti Firenzeen. Ericsson 2001, 48–49.
724 "Ehkä Vikström tai K.H. voipi omalla johdolla alkaa - -". Veljekset Friis konepajat kirje Eemil Haloselle 4.3.1902. SKS. KIA.
725 Mäki 2004, 10.
726 Oman pronssivalimon. PL 18.11.1903. Uudella mallilla tarkoitettiin sitä, että ensin muovailtiin kaavain vahasta valmistetun mallin ympärille ja sen jälkeen kuumennettiin kaavain, jolloin vaha valuu siitä pois. Onteloon valettiin taideteos.
727 Shapiro 1985,124. Michael Edward Shapiro kirjoittaa, kuinka Paul Barlett perusti valimonsa 1890-luvulla.
728 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Pariisista 22.1.1901. GKM. KA.
729 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 6.2.1904. ÅA.

> *ruveta toisen töitä valamaan. Vaikka poltan vormit samalla kertaa ja vaikka valaan samasta deegelistä [upakas, astia] tulee toisen työstä susi kun oma onnistuu. Olen selittänyt tuon kohtalon oikuksi joka ei sallinee minusta pronssin valajaa tulevan.*[730]

Wikström kehotti kääntymään Helsingissä pieniä töitä valavan kultaseppä Hj. Fagerroosin (1883–1915) puoleen tai lähettämään työn Brysseliin, koska hän ei voinut taata toisen työn erinomaista onnistumista, eikä hän halunnut ryhtyä toisten töiden valajaksi.[731] Myös Wikströmin oppilaalla Aarre Aaltosella oli kiinnostusta itse valaa töitään Visavuoressa 1910-luvulla, sillä hän oli tyytymätön G. W. Sohlbergin ja Halosen taidevalimoihin.[732] Juha Ilvaksen mukaan Wikström käytti valimoa vain omien töiden valuun.[733]

Huolimatta yksityiskäyttöön tarkoitetusta pienestä valimostaan Emil Wikström pohti kirjeenvaihdon perusteella taidevalimoyrityksen perustamista pitkään, esimerkiksi vuosina 1906–1907 noin vuotta ennen Eemil ja Arttu Halosen toteutunutta taidevalimoa. Vielä 1905 Emil Wikström kirjoitti valukysymyksestä Eemil Haloselle:

> *Minulla ei ole ollut halua salata sitä vähää mitä minä pronssin valauksen alalla ymmärrän ja mitä minä olen keksinyt. Olihan aikomukseni päin vastoin jo alun pitäen aikomukseni antaa tietoni kaikkien hyväksi, vaikka en ole vielä rohjennut ruveta vähäisillä taidoillani ennen aikaansa kerskailemaan varsinkin kun huomasin että sekä Sinä että Veli [Viktor] Malmberg kovasti yritätte.*[734]

Wikströmin kirje kertoo siitä, että pronssiveistosten valutaidon halusivat oppia Wikströmin lisäksi Eemil Halonen ja Viktor Malmberg. Viktor Malmbergin tekniset kokeilut ovat jääneet pimentoon, mutta Heli-Maija Voutilaisen mukaan Eemil Halosella oli kiinnostusta oppia itse valamaan pronssiveistoksia. Puunveistäjänä mainetta saavuttanut Halonen kiinnostui 1900-luvun alussa eri materiaaleista ja jätti puuveistosten teon vähemmälle. Vuodesta 1904 lähtien Halosen kuvanveistäjäveljekset Arttu ja Eemil opettelivat Lapinlahdella pronssivalua ja kokeilujensa alussa he kysyivät neuvoja Emil Wikströmiltä.[735] Pioneerina Wikström auttoi Halosen veljeksiä ja oppilaitaan.

Monia vuosia pronssivalun alalla tehty työ ja siinä koetut onnistumiset sekä

---

730 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle 11.4.1905. KKA.
731 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle 11.4.1905. KKA.
732 Aarre Aaltosen kirje Emil Wikströmille 15.2.1916. Saapuneet E 1. EWA.
733 Ilvas 1984, 243.
734 Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle 1.4.1905. KKA.
735 Voutilainen 1991, 10; Mäki 2004, 6.

"tilaukset" ja "omat työt" saivat Wikströmin uskomaan, että hän voisi uskaltaa valaa suuriakin töitä. Wikström kirjoitti nimenomaan uskalluksesta, suunnitelmissa oli valaa itse esimerkiksi Agricolan patsas. Keksintöjen käyttöönotto edellytti kuitenkin yrittäjältä suuria investointeja, ja resurssien puute oli esteenä Wikströmin pronssivalutaidon kehittämiselle, levittämiselle, hyödyntämiselle ja koulutukselle. Emil Wikström pyysi Eliel Aspelin-Haapkylältä neuvoja siihen, miten asiaa olisi ajettava, yksityisten vai valtion varoilla.[736] Aspelin-Haapkylä ei voinut itse ryhtyä julkisesti ajamaan valimoasiaa poliittisten syiden takia.[737] Wikström ja Aspelin-Haapkylä olivat molemmat sitä mieltä, että valtion pitäisi tulla mukaan valimoasiaan. Pronssivalutaidon levitys oli "hyvä isänmaallinen teko", ja uuden polven valumestarien piti saada oppinsa suoraan valutaidon maahantuojalta ja keksijältä Wikströmiltä: pronssivalutaitoa "ei saada ulkomailta kuin varastamalla tahi kuten minä monivuotisen työn jälkeen itse keksimällä". Kotimaassa tehty valu toisi säästöä. Keksijän, yrittäjän, taiteilijan, taidevalajan ja opettajan työt yhdistävä Wikström suunnitteli opettavansa palkkioita vastaan Visavuorelle perustettavassa valimorakennuksessa muutamaa miestä, jotka voisivat mestareina jatkaa yritystä. Wikströmin päämääränä oli näin ollen ammattimaisten taidevalajien kouluttaminen ja kuvanveistäjälle oleellisen uuden ammattikunnan, valajamestarien luominen. Taidevalajat ovat yksi ammattiryhmä, joka Howard S. Beckerin taidemaailman näkökulmasta osallistuu taideteoksen tuotantoon muiden ammattilaisten lisäksi.[738]

Emil Wikström kantoi ammatillisen vastuuta tietotaidon siirtymisestä tuleville polville: tietotaidon katoaminen hänen poismenonsa jälkeen olisi "tappio". Toisaalta Wikström ei ollut halukas valimoyrittäjäksi ja hän halusi jättää koko "vanhan" pronssivaluasian, koska hän ei halunnut vaarantaa omaa taiteellista toimintaansa sivutöillä, taiteen tekeminen oli tärkeämpää kuin "taito". Pronssivalua kohtaan tuntemasta kiinnostuksestaan huolimatta Wikström näki pronssivalajan työn statukseltaan vähempiarvoisena kuin kuvanveistäjän työn: hän asetti vastakkain "jäljentäjän" ja "luovan taiteilijan". Luomiskykyisen taiteilijan oli panostettava omiin töihinsä tilausten sijasta.[739]

On kuitenkin hyvä muistaa, että ensimmäiset taidevalajat olivat yleensä myös kuvanveistäjiä. Taidevalajan ammattiin liittyy taiteellisuutta, ja ammatissa

736 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 23.12.1906. SKS. KIA.

737 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 30.1.1907. KK. Coll. 259.1.

738 Taidevalurin ammattikoulutusta ei ole ollut Suomessa, vaan ammattiin on opittu käytännössä. Nissilä 2010, 18.

739 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 23.12.1906. SKS. KIA; Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.2.1907. SKS. KIA; Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 30.1.1907. KK. Coll. 259.1.

kuvanveistäjän taito on eduksi.[740] Pronssiveistosten valun tuotantoprosessissa ja yhteistyössä on kyse idean ja materian yhteisvaikutuksesta. Taiteilijan ja valajan työnjako on yleensä se, että taiteilija vastaa ideasta ja taidevalaja toteutuksesta.[741] Emil Wikström oli kuvanveistäjänä kiinnostunut sekä ideasta että materiasta, ajatuksesta ja toteutuksesta, mutta viime kädessä hän oli yhteistyössä kiinnostunut enemmän työn ideasta.

Emil Wikström elätteli toiveita valimoalasta uudelleen 1910-luvulla, kun esimerkiksi Snellmanin patsaan valussa oli ongelmia ja omien töiden valmistus ei edennyt. Tällöin Wikströmissä heräsi vanha kiinnostus valaa itse omat monumenttinsa pienten teosten lisäksi. Snellmanin patsashanke pysähtyi keväällä 1916 useiksi vuosiksi. 1910- ja 1920-luvun epävakaissa oloissa työn valaminen pitkittyi niin monivaiheiseksi prosessiksi, että virheelliset tiedot Kööpenhaminasta pronssipatsaan lopullisena valupaikkana siirtyivät kirjoittajalta toiselle.[742] Emil Wikström pohti Lauritz Rasmussenin kanssa työn valamista pronssiin ja kuljetusta Suomeen vielä helmikuussa 1916,[743] minkä jälkeen Wikström alkoi suunnitella työn valamista pronssiin kotimaassa. Suomen Metalliteollisuuskonttori oli vastannut maaliskuun 1916 alussa Wikströmin kyselyyn Snellmanin patsaan pronssiin valamisesta niin, että se oli suositellut "mitä parhaiten" Wikströmille Oy G. W. Sohlberg Ab:n valimoa. Suomen Metalliteollisuuskonttorin mukaan G. W. Sohlberg oli "epäilemättä tottuneimpia valimoita, joille nykyisissä oloissa voi uskoa Snellmanin patsaan pronssiin valamisen". Metalliteollisuuskonttori luetteli vielä useita kuvanveistäjiä ja taiteilijoita, joille Sohlberg oli valanut töitä pronssiin.[744] Oy G. W. Sohlberg Ab oli ryhtynyt valimoyrittäjäksi 1912, mutta ensimmäinen valutyö, Gallen-Kallelan reliefi oli valmistunut aiemmin.[745]

Wikströmin yksityiskäyttöön tarkoitettu Visavuoren pronssivalimo ei ollut

740 Miettinen 2004, 4-5. Sinikka Miettisen mukaan esimerkiksi taidevalajana toiminut Arttu Halonen oli nimenomaan taiteilija Arttu Halonen.

741 Lehtinen 2004, 12–14.

742 Emil Wikströmin tyttären muistelmat: Ivalo 1984, 58, 77. Ks. myös Gösta Serlachiuksen taidemuseon verkkonäyttely vuonna 2002, teksti Juha Ilvas. Gösta Serlachiuksen taidemuseo, Emil Wikström – herkkyyttä ja voimaa. Julkisten monumenttien verkkonäyttely 2002.

743 Lauritz Rasmussenin kirje Emil Wikströmille 23.2.1916. C Työelämä/1. EWA.

744 Suomen Metalliteollisuuskonttorin kirje Emil Wikströmille 7.3.1916. C Työelämä/2. EWA. Metalliteollisuuskonttori mainitsi taiteilijoista Alpo Sailon, Ville Vallgrenin, Emil Cedercreutzin, Walter Runebergin, Akseli Gallen-Kallelan, Johannes Haapasalon, Lennart Segerstrålen ja Viktor Janssonin. Suomen Metalliteollisuuskonttorin kirjeessä viitataan Emil Wikströmin 27.2.1916 lähettämään kyselyyn. Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkistossa Suomen Metalliteollisuuskonttorin arkisto sisältyy sen seuraajan Oy Telko Ab:n arkistoon, jossa ei ole juuri 1900-luvun alkupuolen aineistoa. Tutkimusta varten ei ole siten saatavilla Emil Wikströmin kirjettä Suomen Metalliteollisuuskonttorille.

745 Killinen 1926, 47; Suomalaista pronssivalantaa. US 22.6.1919.

ainoa 1910-luvulla, jolloin maahan perustettiin omia valimoyrityksiä. Taidevalimoalalle syntyi ennennäkemätöntä kilpailua 1910-luvun kuluessa, jolloin kotimaiset taidevalimot nähtiin kansantaloudellisina ja kulttuurillisina saavutuksina. Ensin Eemil ja Arttu Halonen alkoivat tarjota valupalvelujaan muille taiteilijoille niin, että Lapinlahdella virallisesti vuonna 1910 perustettua A. Halosen taidevalimoa on pidetty ensimmäisenä varsinaisena taidevalimona Suomessa.[746]

G. W. Sohlbergin taidevalimo jäi Snellmanin muistomerkkihankkeessa keväällä 1916 syrjään Metallisuuskonttorin suosittelusta huolimatta, eikä toimikunnan pöytäkirjoissa ole mainintaa Oy G. W. Sohlbergista tänä aikana. Sen sijaan Emil Wikström yritti saattaa Snellmanin valmiiksi itse ja hän ehdotti toimikunnalle ryhtyvänsä valamaan teosta pronssiin, koska ensimmäisen maailmansodan aikana kipsiä ei voitu lähettää ulkomaille valettavaksi. Hän anoi valamista varten rahaa patsastoimikunnalta, joka suostui rahoitukseen.[747] Kun Snellmanin patsaan kipsiin valaminen oli käynnissä Visavuorella huhtikuussa 1916, Wikström oli jo ymmärtänyt valamisen mahdottomuuden Visavuorella ja ainoan vaihtoehdon, odottamisen ja kalliin kipsimallin säilyttämisen turvaamisen.[748] Ongelmana oli se, että kotimaassa ei ollut vuoteen 1916 mennessä valettu niin suurikokoista teosta pronssiin. Wikström ei voinut saada Visavuorella edes riittävän suuria sulatusuuneja.[749] "Kaikesta innostuksesta ja hyvästä tahdosta huolimatta on minulle nyt täydellisesti selvinnyt, että Snellmanin patsaan valaminen pronssiin nykyoloissa on mahdotonta", kirjoitti Wikström toukokuussa 1916 patsastoimikunnan puheenjohtajalle. Ensimmäisen maailmansodan takia aineiden huono saatavuus ja kallis hinta olivat ongelmia. Emil Wikström ehdottikin E. G. Palménille neuvoteltuaan ensin Eliel Aspelin-Haapkylän ja Sebastian Gripenbergin (1850–1925) kanssa, että patsaan kipsimallia säilytettäisiin toistaiseksi Visavuoren ateljeessa.[750] Keväällä 1916 koko kuvanveistotyö oli vaarassa hiljetä Suomessa materiaalipulan takia, koska kipsissä oli tuontikielto, marmorin tilaus Italiasta oli vaikeaa ja pronssin hinta oli moninkertainen normaalioloihin verrattuna.[751] Wikström ajatteli, että

---

746 A. Halosen taidevalimo toimi Lapinlahdella 1910–1953, yrityksen omistaja oli Arttu Halonen. Miettinen 2004, 4.

747 Kokouskutsu E. G. Palménille 23.3.1916. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA; Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 31.3.1916. SKS. KIA. Toimikunnan kokouksesta 27.3.1916 ei ole säilynyt pöytäkirjaa.

748 Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 9.4.1916. PM.

749 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 21.4.1916. SKS. KIA.

750 Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille 28.5.1916. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

751 "För oss bildhuggare står det snart alldeles stilla - -." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 9.4.1916. PM. Materiaalipula vaikutti myös kilpailuihin. Eila Kupiaksen mukaan G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston suihkukaivokilpailun ehdotusten jättöaikaa pidennettiin toukokuusta syyskuuhun vuonna 1915, koska Kuvanveistäjäliitto oli pyytänyt kilpailuajan pidennystä materiaalien esimerkiksi kipsin saannin vaikeuden takia. Kupias 1994, 51. ÅA.

maailmansodan jälkeen työn voisi lähettää valettavaksi Kööpenhaminaan Lauritz Rasmussenin valimoon.[752]

Emil Wikström oli kiinnostunut pronssitaidon kehittämisestä sekä omassa työpajassaan että yritystoimintana taidevalimossa. Kesällä 1917 Visavuoren valimossa valettiin pronssiin suurin siellä valettu pronssiteos, *Kalapoika*. Wikström perusti joulukuussa 1918 Taito Oy yrityksen yhdessä mesenaattinsa Gösta Serlachiuksen ja taiteilijoiden kanssa.[753] Wikströmin mukaan taidevalimo- ja takomotoimintaa varten perustettiin erityinen liikeyritys Eric O. W. Ehrströmin ja Ateneumin oppilaiden aloitteesta.[754] Wikström piti siten perustajien ydinryhmänä Ateneumin Taideteollisuuskoulun taidetaonnan ja metallinpakotuksen opettajaa, Eric O. W. Ehrströmiä ja tämän oppilaita, taidetakoja ja metallitaiteen opettaja Paavo Tynelliä (1890–1973) ja taidetakoja Frans Nykästä (1893–1950). Tämän perustajien ydinryhmän lisäksi Wikström tarkoitti varmasti yleisemminkin Ateneumin oppilaiden merkitystä yritykselle. Yrityksellä oli varsinkin aluksi Helsingin Mikonkadun sijaintinsa ja perustajiensa myötä siteet likeisen Ateneumin rakennuksen taidekouluihin. Ateneumin ja yrityksen yhteyttä tiivisti se, että Ateneumin metallitaiteen oppilaita rekrytoitiin harjoittelijoiksi ja työntekijöiksi Taitoon. Vaikka yritys rakentui aluksi Eric O. W. Ehrströmin ja Ateneumin oppilaiden ympärille ja perustajia oli monta, Taito henkilöityi pitkälti myöhemmin vain Paavo Tynelliin, joka ainoana perustajista työskenteli yrityksessä sen lakkauttamisvuoteen 1954 asti.[755]

Oy Taito Ab käsitettiin ammattilaispiireissä alan erityisenä yrityksenä, jonka valutoiminta oli riippumaton teollisuusyrityksistä. Se mainosti pystyvänsä tekemään suuria pronssivalutöitä taidetakomon ohella, kun valimotoiminta käynnistettiin kesällä 1919.[756] Ennen oman taidevalimoyrityksen perustamista Wikström oli pyrkinyt 1900-luvun alussa taiteelliseksi johtajaksi ja neuvonantajaksi kehittämään pronssivalua kahteen suomalaiseen konepajayritykseen, Veljekset Friisein Konepajoille ja G. W. Sohlbergille. Hän oli kahdesti turhaan tarjoutunut Sohlbergin taidevalimon taiteelliseksi johtajaksi, mutta hän ei ollut saanut sopimusta Sohlbergille.[757] Kahdenkymmenen vuoden pronssivalukoke-

752 . Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 21.4.1916. SKS. KIA.

753 Pitkänen 2002, 53–54.

754 Emil Wikström kertoi Oy Taito Ab:n perustamishistoriasta J. V. Snellmanin patsastoimikunnalle kesällä 1921. Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Näyttelykirjassa *Paavo Tynell ja Taito Oy* Taitoa pidetään Eric O. W. Ehrströmin yrityshankkeena. Palosuo 2005, 25.

755 Taidon valimo muutti 1920 Mikonkadulta Hietaniemeen. Taito oli 1900-luvun alkupuolen tärkein valaisinten valmistaja. Poutasuo 2005, 26–27; Aaltonen 2005, 72–74.

756 Osakeyhtiö Taito Ab. US 27.4.1919; Osakeyhtiö Taito. HS 7.8.1919.

757 Emil Wikström kertoi Snellmanin patsastoimikunnan kokouksessa, että hän oli tarjoutunut taiteelliseksi johtajaksi G. W. Sohlbergin taidevalimoon. Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

muksen omaava Wikström pääsi Taito Oy:n valimon tekniseksi ja taiteelliseksi asiantuntijaksi ja valvojaksi. Oy Taito Ab:n taidevalimon pronssivalutöitä valvoi taiteilija, Wikström, mitä Veljekset Friisein Konepajat oli aiemmin suositellut taidevalimotuotannon perustamisen lähtökohdaksi.

1910-luvun loppu oli huonoa aikaa valualalle, sillä materiaalien kalleus ja vaikea saatavuus olivat ongelmia. Wikström oli pitkään yrittänyt saada luotettavaa taidevalimoyritystä perustetuksi, mutta hän ei saanut omaa taidevalimoaan käyntiin pula-ajan johdosta. Taito Oy:n taidevalimon käynnistämistä viivästyttivät sellaiset käytännön ongelmat kuin hienon ranskalaisen valuhiekan hankinta. Pronssivaluun perehtynyt Wikström vaati laatua, eikä hän vähän ennen Taito Oy:n valimotoiminnan perustamista ollut tyytyväinen Halosen ja Sohlbergin taidevalimoiden laatuun.[758] Ennen Taidon perustamista keväällä 1918 Suomen Kuvanveistäjäliitto katsoi kuvanveistäjien olevan paljolti riippuvaisia G. W. Sohlbergin taidevalimosta.[759]

Liisa Lindgrenin mukaan 1910-luvulla pronssin kallis hinta ja marmorin huono saatavuus lisäsivät taiteilijoiden innostusta vaihtoehtoisia materiaaleja valurautaa, kivimassoja ja terrakottaa kohtaan.[760] 1900-luvun alku ei merkinnyt kasvua maassa pelkästään taidevalualalla, vaan myös kiviveistämöt ja -teollisuus näkivät muistomerkkituotannossa uusia mahdollisuuksia ja markkinoivat kivityöpalvelujaan. Vuonna 1900 perustettu Suomen Kiviteollisuus Oy (Finska Stenindustri A.B.) totesi kivitöiden esitteessään 1910 muistomerkkituotannostaan, että "tämä valmistushaara on nopeasti kehittymässä".[761]

Wikström käytti kivitöiden valmistuksessa samoja luottotekijöitä ja yrityksiä. Suomen Kiviteollisuuden palveluksessa Juho F. Talvia hakkasi kiveen kaksi Wikströmin päätyötä, Kansallismuseon karhun harmaaseen graniittiin ja Robert Kajanuksen rintakuvan punaiseen graniittiin.[762] Wikströmin pitkäaikaisin yhteistyöliike kiviveistämöiden alalla oli kuitenkin Oy Heinäsen Kiviveistämö,

---

758 Wikström luonnehti valimopalveluita tarjoavia yrityksiä ja materiaalipulaa: "Halonen gjuter dåligt, Sohlberg ännu sämre och mitt gjuteri får jag inte i gång i brist på verktyg och material som inte fås i dessa tider." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 2.3.1919. ÅA. *Arkitekten*-lehdessä taidevalimon käynnistämisestä: Oy Taito Ab 1919, 48. Ks. myös Det nya konstgjuteriet A. – B. Taito. Hbl 26.4.1921. Lehden mukaan Wikström oli jo pitkään yrittänyt saada aikaan pronssivalimoa, johon kuvanveistäjät voisivat luottaa.

759 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 18.5.1918. SKLA. KA.

760 Lindgren 2004, 65.

761 Suomen Kiviteollisuusosakeyhtiö Finska Stenindustri A.B. N:O 4, Helsinki 1.2.1910. KK. Pienpainatekokoelma. Yhtiö kertoi valmistaneensa kivilajeista useita muistomerkkejä, joista merkittävimpinä mainittiin Ville Vallgrenin suihkukaivo, useat Helsingissä sijaitsevat hautapatsaat ja jalustat.

762 Juho Talvia viittaa kirjeessään Emil Wikströmin muovailujen mukaan hakattuihin töihin. Juho F. Talvian kirje Emil Wikströmille 8.9.1925. KK. Coll. 259.19.

jonka oli perustanut 1800-luvun lopun arvostetuimmassa kivialan liikkeessä, H. J. Stigellin (1830–1904) kiviveistämössä Helsingissä, ammattioppinsa saanut Vihtori Heinänen (1869–1948). Vuonna 1897 perustetun Heinäsen kiviveistämön parhainta myyntialuetta 1900-luvun alkuun saakka oli yrityksen kotikaupunki Hämeenlinna lähiseutuineen. Se oli yksi lähimpiä Wikströmin Visavuoren ateljeeta sijainneita kiviveistämöjä, joten Wikströmin oli helppo itse valvoa työtä. Wikström tilasi Heinäsen kiviveistämöltä 1900-luvun alussa Mikael Agricolan rintakuvan ja Joachim Kurténin rintakuvan graniittijalustojen kivityöt, joiden jälkeen Wikström oli vuosikymmenten ajan kivityöliikkeen asiakkaana.[763] Wikström suositteli Heinäsen kivityöpalveluja käytettäviksi muistomerkkihankkeissa, mutta Vaasan Topeliuksen patsaan jalustan kivityöt sai kuitenkin paikallinen yrittäjä, vaasalainen kivenhakkaaja Rehn.[764]

Tutkimus on sivunnut hyvin vähän taidevalimotoiminnan kilpailua, alan uutta kilpailutilannetta kuvastaa Snellmanin patsaan tapaus. Snellmanin patsastoimikunta sai 1921 kolme tarjousta, joista peräti kaksi oli kotimaisia, tanskalaisen valuyrityksen lisäksi tarjouksen tekivät helsinkiläiset osakeyhtiöt Taito ja G. W. Sohlberg.[765] Tanskalaisen valimon nimeä ei mainita patsastoimikunnan pöytäkirjoissa, mutta kyseessä oli kirjeiden perusteella kööpenhaminalainen Lauritz Rasmussenin valimo, jolle Wikström oli vuonna 1916 kaavaillut Snellmanin patsaan valua. Lauritz Rasmussenin valimo esitti tarjouksensa Snellmanin patsaan valusta suoraan Emil

763 Mikael Agricolan rintakuva ja Joachim Kurténin rintakuva ovat ensimmäiset tunnetut työt, joissa Wikström teki yhteistyötä Heinäsen kiviliikkeen kanssa. Heinäsen kiviveistämön markkinat laajentuivat maantieteellisesti 1900-luvun alun jälkeen, ja myöhemmin yritys suoritti muun muassa Eduskuntatalon graniittiset ulkorakenteet. Pertti Jotunin Vihtori Heinästä käsittelevän kirjan liitteenä on julkaistu Urho Heinäsen kirjoittama yrityshistoriikki "Kiviveistämö Heinänen Osakeyhtiön 50-vuotistaipaleelta" (1947). Urho Heinäsen mukaan "ensimmäinen huomattavampi" hanke Wikströmin kanssa oli Mikael Agricolan rintakuvan kivityö, joten Wikströmillä saattoi olla yhteistyötä kiviliikkeen kanssa jo ennen Agricolan rintakuvaa. Jotuni 2002, passim, erit. liite 3–5.

764 Mäntän graniittinen Serlachiusten sukuhauta (1936) valmistettiin Wikströmin suosimassa Heinäsen Kiviveistämössä, mutta Wikströmin suunnittelutyöpari arkkitehti W. G. Palmqvist oli ehdottanut 1917 muistomerkin valmistettavaksi muun muassa liikkeessä Ab Granit. W. G. Palmqvistin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 29.4.1917. Ks. myös Jotuni 2002, passim, erit. liite 3–5. Heinäsen kiviliikkeen historiikissa Wikströmin merkitystä kiviyritykselle luonnehdittiin huomattavaksi, sillä Wikström avasi verkostot taidemaailmaan ja Wikströmin esimerkkiä seurasivat muut taiteilijat ja arkkitehdit. Emil Wikströmin kirjeet A. W. Stenforsille 15.2.1914 ja 29.3.1914. VMA.

765 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 27.9.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Olen aiemmin käsittelyt pro gradu –tutkielmassani J. V. Snellmanin muistomerkin valamista pronssiin ja taidevalimoita, mutta tämä tutkimus perustuu osittain uuteen arkistoaineistoon. Tossavainen 2003, 76–82. THO. HY; Tossavainen 2005, 88, 90–93.

*Oy Taito Ab tunnus. Kuva: Kansalliskirjasto.*

Wikströmille toukokuussa 1921,[766] jolloin Wikströmin oman valimoyrityksen Taito Oy:n toiminta oli täydessä käynnissä ja Wikström oletti oman valimonsa saavan Snellmanin patsaan valutilauksen. Tanskalaisen yrityksen ensimmäinen tarjous oli saapunut "sähköteitse", ja Wikström kertoi patsastoimikunnan kokouksessa kesäkuussa saaneensa Kööpenhaminasta tarjouksen vahvistaneen kirjeen.[767]

Valimo oli Taito -yrityksen suurin osasto vuosina 1920–1921.[768] Vuonna 1921 Taito Oy valoi pronssiin kolme sisällissodan muistomerkkiä, mitä korostettiin lehdistössä huomattavana saavutuksena. Valimossa tekeillä oli Wikströmin kaksi omaa työtä, Eliel Aspelin-Haapkylän hautamuistomerkki ja Gösta Björkenheimin hautareliefi. Kaikkiaan kevääseen 1921 mennessä valimossa oli valettu pronssiin 16 Wikströmin omaa teosta.[769] Huhtikuussa 1921 Wikström oli kutsunut taidevalimoon esittelykierrokselle eri sanomalehtien edustajia, joille hän piti lehdistötilaisuuden. Eri lehtien valimosta tekemät jutut olivat hyvin samansisältöisiä, joten ydinsisältö noudatti todennäköisesti Wikströmin esittelyä ja mainontaa. Valimo oli saanut tilauksia monilta suomalaisilta kuvanveistäjiltä, joiden kerrottiin olleen tyytyväisiä työn laatuun.[770] Wikström vakuutti ja markkinoi taiteilijoiden tyytyväisyyttä Taitoon, sillä 1900-luvun alusta lähtien suomalaiset taiteilijat olivat tarvinneet luotettavaa taidevalimoa yhteiseen käyttöön. Taito Oy:ta korostettiin lehtijutuissa kansallisena projektina, sillä ainoastaan valuhiekka oli ranskalaista. Ulkomaille ei tarvinnut enää kuljettaa isoja töitä pronssiin valettaviksi, vaan omassa maassa

766 Lauritz Rasmussenin kirje Emil Wikströmille Kööpenhaminasta 25.5.1921. C Työelämä/1. EWA.

767 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

768 Poutasuo 2005, 27.

769 Lehtiartikkelin mukaan työpari Wikström-Saarisen Snellmanin patsaan valu alkaisi pian Taito Oy:n valimossa. Gunnar Finnen Viipurin sankarihautapatsas sekä Viktor Janssonin suunnittelemat Tampereen ja Lahden vapaudenpatsaat mainittiin huomattavina töinä: "Snart begynner gjutningsarbetet med Wikström-Saarinens stora Snellman-monument, som skall resas i Ständershusskvären. - -under en vinter tre så betyldesefulla monumentalarbeten som de nämnda frihetsmonumenten, förutom ota-liga mindre saker utförts." Det nya konstgjuteriet A. – B. Taito. Hbl 26. 4. 1921.

770 Lehdistötilaisuus valimossa oli pidetty 23.4.1921. Ks. esim. Pronssisia kuvapatsaita. Käynti prof. Wikströmin valimossa. US 24.4.1921; Det nya konstgjuteriet A. – B. Taito. Hbl 26. 4. 1921; Oy Taito Ab. HS 24.4.1921.

oli mahdollisuus saada työt hyvin pronssiin valetuiksi.[771] Snellmanin valamisessa pronssiin vuonna 1921 ei ollut enää kysymys niinkään siitä, voiko työn valaa Suomessa valimossa, vaan pikemminkin siitä, kuinka hyvin ja laadukkaasti valutyö tehtäisiin. Tanskalainen valimo jäi heikoille, sillä kotimaisen taidevalimon katsottiin vahvistavan Snellmanin suomalaisuutta.

Snellmanin patsastoimikunta valitsi kolmesta valutarjouksesta halvimman, Oy G. W. Sohlberg Ab:n. Sohlbergin teollisuusyritys halusi lahjoituksella osoittaa sitoutuvansa suurmiehen muiston kunnioittamiseen ja kansallisuusaatteeseen. Taito-yrityksensä edustajana Emil Wikström kieltäytyi aluksi valvomasta Sohlbergin taidevalimon työtä, koska hän ei halunnut antaa neuvoja kilpailevalle yritykselle.[772] Wikström halusi valaa itse oman teoksensa johtamassaan Oy Taito Ab:n valimossa. Valutilausta tavoitellessaan Wikström vetosi asemaansa teoksen tekijänä. Pöytäkirjan mukaan Wikström valitti toimikunnalle, että hän, joka oli valanut monien muiden taiteilijoiden patsaita, ei nähtävästi saa valaa omaa patsastaan. Sekä taiteilija että Snellmanin patsastoimikunta ilmoittivat joutuneensa kiusalliseen asemaan. Toimikuntaa häiritsi taiteilijan mahdollinen taloudellinen intressi, kun Wikström oli kertonut yrityksensä Taidon olevan lopetusuhan alla, jos se ei saisi tilaustyötä tehdäkseen.[773] Patsastoimikunnassa taidevalimon valinnasta tuli näin osittain eettinen kysymys. Toimikunnassa ei pidetty välttämättä sopivana, että taiteilija ottaisi hoitaakseen valun omassa yrityksessään ja että taloudelliset tappiot vaikuttaisivat toimintaan kuvanveistäjänä.[774]

Wikström epäili patsastoimikunnan kokouksessa Sohlbergin valimon taiteellista laatua, koska hän oli joutunut palauttamaan Sohlbergilta tilaamansa huonosti valetun työn.[775] Vuodelta 1915 säilyneen kirjeen mukaan Sohlbergin taidevalimo oli pahoitellut Wikströmille erään työn valun epäonnistumista ja pyysi taiteilijan neuvoja valuasioissa.[776] Taidevalajien ja kuvanveistäjien yhteistyössä oli kyse luottosuhteesta. Yhteistyön pysyvyyden kannalta tärkeä on hinta-laatu -suhde.

---

771 Lehdistötilaisuus valimossa oli pidetty 23.4.1921. Lehdille oli selostettu valumenetelmää, joka oli luultavasti hiekkavalumenetelmä. Ks. esim. Pronssisia kuvapatsaita. Käynti prof. Wikströmin valimossa. US 24.4.1921; Det nya konstgjuteriet A. – B. Taito. Hbl 26. 4. 1921; Oy Taito Ab. HS 24.4.1921.

772 Oy G. W. Sohlbergin tarjouskirje J. W. Snellmanin muistopatsaan toimikunnalle 2.6.1921, Snellman-patsaan toimikunnan pöytäkirja 27.9.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

773 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

774 Arkkitehdin eettisistä kysymyksistä Wäre 1992, 69.

775 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

776 Oy G. W. Sohlberg Ab:n kirje Emil Wikströmille 21.1.1915. KK. Coll. 259.28. Oy G. W. Sohlberg Ab:n arkisto on Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkistossa, mutta G.W. Sohlbergin arkistossa on säilynyt kirjeenvaihtoa niukasti ja esimerkiksi Emil Wikströmin kirjeenvaihtoa tai häneen liittyviä saapuneita asiakirjoja ei näyttäisi olevan arkistossa.

*Emil Cedercreutzin Äestäjä-patsas lopputarkastuksessa Oy G. W. Sohlbergin Ab:n taidevalimossa vuonna 1920. Kuva: Emil Cedercreutzin museo.*

*Oy G. W. Sohlberg Ab tunnus. Kuva: Kansalliskirjasto.*

Valimouskollisuus on tekijäuskollisuutta ja luottamusta taidevalajaan ja tämän työn laatuun. Yleensä luottosuhde on syntynyt esimerkiksi suosittelun perusteella.[777] Monia Emil Cedercreutzin teoksia oli valettu Sohlbergilla, *Kyntäjä* ja *Äestäjä* oli tunnetuimpia töitä.[778] Tärkeänä näytteenä Sohlbergin valuteknisistä taidoista oli etenkin vuonna 1920 valmistunut Cedercreuzin *Äestäjä* –patsas, joka oli ensimmäinen kokonaan Suomessa valettu suurikokoinen veistos. Patsasta pidettiin taidevalun käännekohtana.[779] Kuvanveistäjän luottosuhde valuyritykseen näkyi Snellmanin patsaan tarjouskilpailussa niin, että Emil Cedercreutz suositteli patsastoimikunnalle valimouskollisesti "teknisesti ja taiteellisesti pätevää" G.

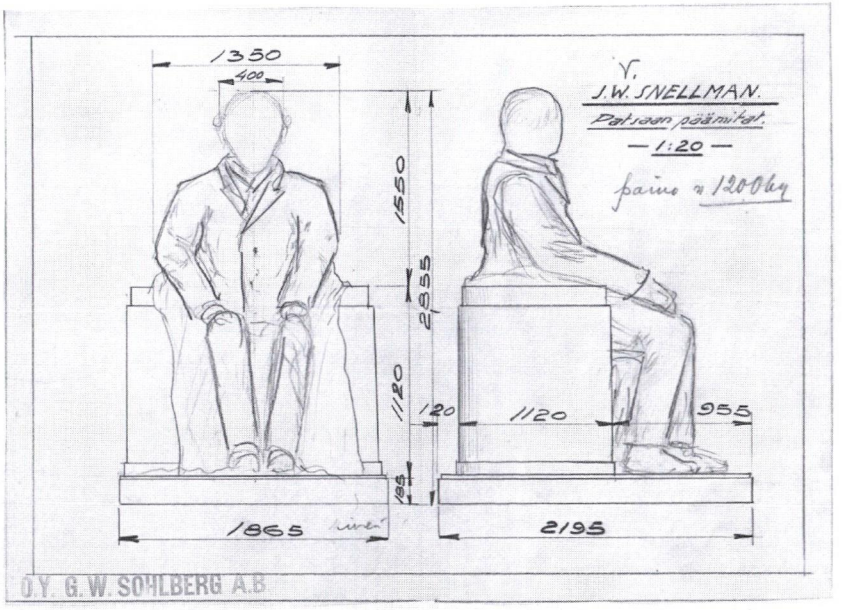
777 Mäki 2004, 10–11.
778 Killinen 1926, 75.
779 Kava 1993, 114; J. L., Äestäjä-patsaan pysytys Porissa. US 29.8.1920.

W. Sohlbergin taidevalimoa. Cedercreutzin mukaan taidevalaja David Uurasen työskentely Pariisin parhaassa taidevalimossa oli todiste valimon tasosta.[780] Taidevalaja David Uurasen opintomatka oli yrityksen kokonaisvaltaista pyrkimystä pysyä kilpailukykyisenä ulkomaan kehitystä seuraamalla.[781]

Oy G. W. Sohlberg Ab:n taidevalimo joutui todistelemaan patsastoimikunnalle pätevyyttään, koska taidevalimo oli osa tehdasmaista konepajayritystä ja pronssivalualan kehittyminen oli uutta kotimaassa. Tehdasmaisen tuotannon tuloksista oltiin huolestuneita, vaikka vanhan teollisuusyrityksen muuta tuotantoa pidettiin ensiluokkaisena.[782] Vaikka konepajat olivat olleet varhain verkottuneita taidemaailmaan, ne eivät olleet saavuttaneet luottamusta taiteen tekijöinä. Vanhan teollisuuden yhteyteen organisoitu taidevalimo miellettiin kuuluvaksi enemmän teollisuuteen kuin taiteeseen, eikä taidevalimon uskottu kykenevän toteuttamaan taidetta varsinkaan ilman taiteilijan johtoa ja taiteellista silmää. J. V. Snellmanin patsaasta tuli Sohlbergin taidevalimon viimeinen huomattava työ, koska sarjatyö ei soveltunut tehtaaseen ja taloudellisesti vaikeat ajat lopettivat tilauskannan.[783] Oy G. W. Sohlbergin Ab:n taidevalimon Snellmanin patsaan pronssiin valamista pidettiin merkittävänä kansallisena suorituksena. G. W. Sohlbergin tavoin Emil Wikströmin taidevalimo Taito ajautui taloudellisiin vaikeuksiin,[784] koska se ei saanut varsinkaan suuria töitä, J. V. Snellmanin muistomerkkitilausta ja sankaripatsastilauksia. Suomessa taidevalimoiden markkinat olivat liian pienet, jotta molemmat helsinkiläiset yritykset Taidon ja G. W. Sohlbergin taidevalimot olisivat olleet kannattavia varsinkaan taloudellisesti epävarmoina aikoina.

Wikströmin suhde pronssivaluun oli omakohtaisempi ja läheisempi kuin monilla muilla ajan kuvanveistäjillä. Wikströmin kiinnostus pronssivaluun pohjautui omiin keksintöihin ja kokeiluihin ja toiveeseen olla kuvanveistotyössä riippumattomampi ulkomaisista valimoista, jotka vaalivat valutaitoa ammattisalaisuutena. Pronssivalu on ryhmätyötä: kuvanveistäjänä Wikström osallistui omien töidensä valuun valimossa antamalla ohjeita, vierailemalla valimossa työprosessin aikana, osallistuen patinointiin ja työn tarkastukseen. Pronssivalua kohtaan tuntemastaan intohimosta huolimatta Wikström identifioi itsensä ammatillisesti nimenomaan kuvanveistäjäksi eikä valajaksi. Valutoiminta voidaan nähdä yhtenä osana kuvanveistäjien ammatillista identiteettiä ja laajenevaa toimintakenttää. 1910-luvun

780 Emil Cedercreutzin, J. J. Tikkasen, Sebastian Gripenbergin ja Eliel Saarisen lausunto Snellmanin patsastoimikunnalle 24.9.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.
781 Killinen 1926, 47-48.
782 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.
783 Killinen 1926, 48. Vesikansa 2001, 29.
784 Taito Oy luovutti valimon nimellä Tarmo-valimo kahdelle työntekijälle, mutta Taito teetti edelleen valimossa suuren osan valimotuotteistaan. Poutasuo 2005, 27.




*G. W. Sohlbergin taidevalimon mittapiirustus J. V. Snellmanin patsaasta. Kaarlo Castrénin kokoelma. Kuva: Kansallisarkisto.*

kuluessa kuvanveistäjien strategiat monipuolistuivat.[785] Maailmansotien välisenä aikana moni kuvanveistäjä halusi itse hallita koko prosessin, ja taidevalu siirtyi yksittäisten kuvanveistäjien työpajoihin taidevalimoiden lisäksi.[786]

Wikströmin Visavuoren valimo kiinnosti 1900-luvun alun harvinaisuutena muita suomalaisia kuvanveistäjiä, mutta se oli riittämätön suuriin töihin. Wikström halusi jakaa kehittämäänsä käytännön tietotaitoa maan kuvanveistäjille. Hän halusi luoda Suomeen valajien ammattikunnan ja yritti ensin yhteistyötä suomalaisen konepajateollisuuden kanssa. Hän oli tyytymätön konepajateollisuuden pohjalta Suomeen syntyneen taidevalimotoiminnan laatuun ja perusti oman kilpailevan Oy Taito Ab:n valimon, jota hän markkinoi kaikille kuvanveistäjille. Toisaalta Wikström näyttäisi jonkin verran omaksuneen taidevalualalle tyypillisen käytännön, ammattisalaisuuden, mihin vedoten hän esimerkiksi kieltäytyi aluksi kilpailevan Sohlbergin valimon ohjaamisesta.

Wikströmin kiinnostus pronssivaluun lähti liikkeelle 1800-luvun lopun originaalisuuden vaatimuksesta, *cire perdue* -tekniikasta ja päätyi 1920-luvulla hiekkavalutekniikkaa käyttävään tehdastuotantoon. Kuvanveistäjän pitkäaikainen ammatillinen haave saada valaa omat isommat työnsä, monumentit, toteutui jossain muodossa

785 Curtis 1999, 108–109.
786 Esim. Miettinen 2004, 4.

vihdoin hänen omassa valimoyrityksessään, vaikka suurmiesmuistomerkkien päätöstä Snellmania hän ei saanut oman yrityksensä valutuotantoon. Wikströmille pronssivalutaidosta kehittyi liiketoimintaa, jonka kannattavuudesta hän kantoi huolta. Snellmanin patsastoimikunta oli muistomerkin pronssiin valamisen tarjouskilpailussa uudessa tilanteessa, kun oman valuyrityksensä kautta patsaan suunnitelleella kuvanveistäjällä nähtiin olevan taloudellinen intressi. Valutilauksen saadakseen Wikström korosti taas asemaansa alkuperäisen teoksen tekijänä.

## Taiteen tekijän juridinen suoja: Emil Wikströmin ammatillinen identiteetti taiteilijana

Taiteilijan ammatillista statusta yritettiin 1800- ja 1900-luvun vaihteessa kohentaa juridisilla puheilla ja toimilla kohdistamalla huomio etiikkaan, lainsäädäntöön ja sopimuksiin. Sosiologi Andrew Abbottin mukaan profession asema pyritään saamaan yhteiskunnassa legitiimiksi vaikuttamalla lainsäädäntöön.[787] Valtiovallan osuutta taidemaailmassa on painottanut myös Howard S. Becker, jonka mukaan lainsäädännölliset reunaehdot säätelevät ja muovaavat taiteilijan työtä. Valtio osallistuu taideteoksen tuotantoon säätämällä lakeja, esimerkiksi lain tekijänoikeudesta.[788] 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa juridisissa puheissaan ja pyrkimyksissään suomalaiset taiteilijat eivät olleet yksin, vaan he tiedostivat olevansa osa laajempaa kansainvälistä taiteilijoiden liikehdintää. Kansallinen näkökulma – oman taide-elämän kehittäminen ja suojaaminen – oli toisaalta tärkeä näkökohta. Emil Wikströmille oli tyypillistä pyrkimys vaikuttaa kirjoitettuihin sääntöihin, lainsäädäntöön, pykäliin ja momentteihin ja säädellä taiteellista toimintaa, luoda maan taiteelliselle toiminnalle juridiikan ja säännöstön kautta hyvät edellytykset.

Valutekniikkaan, keksintöön ja valmistusprosessiin liittyi kysymys taiteilijan "omistusoikeudesta" teokseensa ja työn originaalisuudesta. Tekijänoikeus vastasi teknisen kehityksen haasteisiin. Teknisen edistyksen ja kaupallistumisen johdosta kasvoi tarve suojata tekijän oikeudet. 1800-lukua on pidetty ratkaisevana henkistä ja luovaa työtä koskevan keskustelun historiassa, taiteen harjoittajat vaativat lainsäädäntöön muutoksia. Tekijänoikeuskeskustelua on luonnehdittu suuntaukseksi kohti modernia demokratiaa ja sopimusmuotoista kansalaisuutta. Tekijänoikeuksia ja patentteja koskevan keskustelun taustalla oli yksilöllisyyden tavoittelu ja vaatimus tekijäpersoonallisuuden tunnustamisesta. Tekijänoikeuksien ja patenttien merkitys tuli yhä tärkeämmäksi sovellettaessa uutta teknologiaa.

787 Abbott 1988, 59, 62–63.
788 Valtiosta taidemaailmassa ja tekijänoikeudesta Becker 2008, erit. 165–176.

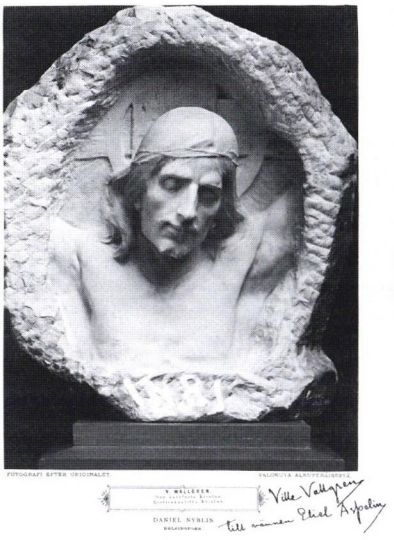
1800-luvulla tekijänoikeuskeskustelun retoriikassa toistui taiteen ja teknologian suhde, keksijä ja taiteilija samaistettiin.[789]

Toisaalta romantiikan ajatusten taiteellisen luomisen alkuperäisyydestä ja nerokkuudesta on nähty konkretisoituvan tekijänoikeuslaeissa. Monissa Euroopan maissa säädettiin 1700–1800-luvuilla lait, joilla pyrittiin turvamaan tekijöille yksinoikeuksia teostensa hyödyntämiseen. Tekijänoikeuslainsäädännön tavoite on näin edistää vapaata henkistä luomistyötä, mikä toteutuu tunnustamalla tekijän yksinoikeus teokseensa. Sopimukset mahdollistavat tekijän taloudellisten oikeuksien toteutumisen, ja taiteilija voi teoksensa perusteella suoraan ansaita. Tekijänoikeus mahdollistaa osittain taiteilijakunnan tekemisen vapauden ja tekee sen riippumattomammaksi taiteen suosijoiden, mesenaattien ja rahoittajien mausta ja vallasta. Tekijänoikeutta on pidettykin demokratiaa edistävänä instituutiona, kun se vapauttaa taiteen ja kulttuurin taloudellisesta ja poliittisesta vallasta. Tekijänoikeus luo siten järjestelmän, jossa on mahdollista työskennellä ammattitaiteilijana. Tekijänoikeudella on myös kaupallistava vaikutus, sillä se määrittelee teokset kauppatavaroiksi.[790]

Suomessa 1800-luku merkitsi tekijänoikeuslainsäädännön alkua ja kehitystä, vaikka kuvataiteilijoiden tekijänoikeudet ja kuvallisten ja visuaalisten tuotteiden suoja kehittyivät melko hitaasti. Ensimmäinen tekijänoikeuksia säätelevä asetus oli vuonna 1829 annettu painoasetus, asetus sensuurista ja kirjakaupasta. Painoasetus koski pelkästään kirjallista tuotantoa, kirjan tekijän ja kääntäjän yksinomaista oikeutta julkaista teos ja myydä sitä. Vuoden 1865 painoasetus puhui "kirjallisesta omistusoikeudesta", mutta suoja ulottui ensimmäistä kertaa myös joihinkin kuvallisiin tuotteisiin sekä "kaikenlaisiin" kuviin. Vuoden 1865 painolain tekijänoikeuksia laajennettiin vuonna 1880 asetuksella kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta omiin tuotteisiinsa. Vuoden 1880 asetus KirjTaitA sääteli tekijänoikeuksista aiempaa yksityiskohtaisemmin. Pirkko-Liisa Haarmann on arvellut, että vuoden 1880 asetuksella haluttiin korostaa tekijänoikeuden poikkeavan esineisiin kohdistuvasta omistusoikeudesta. Vuonna 1880 annettu asetus koski sävellysteoksia, kirjallisia tuotteita, suullisia esityksiä, käännöksiä, taideteoksia ja sellaisia piirustuksia ja kuvauksia, joita ei päätarkoitukseltaan ollut katsottava taideteoksiksi. Vuoden 1880 asetuksen tekijänoikeuksia pyrittiin laajentamaan moneen otteeseen, mutta

789 Pettitt 2004, 1-4, 32–35.

790 Ensimmäinen tekijänoikeuslaki Statue of Anne hyväksyttiin Iso-Britanniassa 1710, ja sen soveltamisala ulottui vain kirjailijoihin. Karo, Lavapuro & Mylly 2007, 10, 12, 21–22.




*Ville Vallgren, Ristiinnaulittu Kristus reliefi. Kuva omistettu Eliel Aspelinille. Valok. Daniel Nyblin. Kuva: Museovirasto.*

aloitteet ja ehdotukset eivät johtaneet lainsäädäntötoimiin.[791] Vuoden 1880 asetuksessa oli taiteilijan kannalta ongelmia, esimerkiksi taiteilijan oikeudet teosten esittämiseksi olivat rajoitetut. Ensimmäisen kerran taiteilijoiden oikeuksia pyrittiin laajentamaan vuonna 1897, jolloin Emil Wikström oli valmistellut ehdotusta.

Taiteilijana Emil Wikström oli jo 1890-luvun alussa valveutunut tekijänoikeuksista "taiteellisesta omistusoikeudesta" keväällä 1891 taidekenttää ravisuttaneen Ville Vallgrenin aloittaman tekijänoikeuskiistan johdosta. Vallgren kieltäytyi allekirjoittamasta tekijänoikeuden luovutussitoumusta Taideyhdistykselle myymästään reliefistä *Kristuksen pää* (*Kristus*). Vuoden 1891 tekijänoikeuskiistassa oli näin ollen kyse siitä, että Suomen Taideyhdistys vaati kokoelmiinsa ostetun teoksen taiteilijaa kirjallisesti luopumaan kaikesta omistusoikeudesta työhönsä. Taideyhdistys antoi kuitenkin opiskelijoiden ja joidenkin muiden kopioida taiteilijoilta kokoelmiin ostettuja töitä ja myydä kokoelmien töiden kopioita ja jäljennöksiä. Vuonna 1891 neljäkymmentä taiteilijaa lähetti vetoomuksen Taideyhdistykselle. Kiistan johdosta Taideyhdistys kielsi

791 Haarmann 2005, 7-8. Suomen nykyisessä tekijänoikeuslainsäädännössä tekijäksi määritellään se, jonka luovaa ilmaisua teos kuvastaa. Tekijä ei voi olla henkilö, joka ei ole mitenkään osallistunut teoksen luomiseen. Yhteisteoksissa kaikilla tekijöillä on yhteinen erottamaton tekijänoikeus teokseen. Tekijänoikeus tuottaa tekijälleen moraalisia ja taloudellisia oikeuksia. Tekijän taloudelliset oikeudet koskevat esimerkiksi oikeutta määrätä teoksen kappaleiden valmistamisesta ja oikeutta määrätä teoksen saattamisesta yleisön saataviin muuttamattomana tai muutettuna sekä oikeutta esittää teos julkisesti. Tekijän moraaliset oikeudet merkitsevät muun muassa sitä, että teosta ei saa muuttaa tekijän taiteellista arvoa luokkaavalla tavalla, eikä saattaa yleisön saataviin tekijää luokkaavassa muodossa tai yhteydessä. Tekijän moraaliset oikeudet ovat luovuttamattomat ja vain tarkoin yksilöity luovutus on mahdollinen. Taloudelliset oikeudet tekijä voi luovuttaa joko kokonaan tai osittain.

kopioiden myymisen, mutta se ei kieltänyt jäljentämisoikeutta.[792]

Kysymys jäljentämisestä ja kappaleiden valmistamisesta kosketti kuvanveistäjiä, tekijänoikeuslainsäädännön toivottiin kieltävän selvästi alkuperäisten teosten jäljentämisen, esimerkiksi valun ilman tekijän lupaa. 1800-luvun lopulle asti kopiointi oli hyväksyttyä ja laajalle levinnyttä taiteilijakunnassa.[793] Erityisesti nuoren kuvanveistäjän tuotantoon sisältyivät omat originaalit sekä kopiot, työt, jotka oli tehty "jonkun taiteilijan mukaan". Kopion asema kuvataidejärjestelmässä, koulutuksessa ja taidekilpailuissa, näkyi esimerkiksi siinä, kuinka Wikströmin oppilas Halonen osallistui Wikströmin työn Tuonelan akan kopiolla Taideyhdistyksen dukaattikilpailuun vuonna 1897.[794] Wikström antoi oppilaansa kopioida oman työnsä mukaan 1890-luvulla, vaikka saman vuosikymmenen lopulla hän halusi kieltää juridisesti kuvanveistäjien teosten laajamittaisen kopioinnin ja vahvistaa näin ollen alkuperäisen, originaalin ja taideteoksen asemaa. Myös taiteen teknisestä uusintamisesta 1930-luvulla esseen kirjoittanut filosofi Walter Benjamin (1892–1940) erotti oppilaan kopioinnin taideteoksen mekaanisesta jäljentämisestä, jonka hän näki uhkaavan taiteen ja aidon alkuperäisteoksen ainutkertaisuutta.[795]

Kuvanveistäjien teoksista saattoivat taloudellisesti päästä hyötymään muut kuin itse taiteilija, kun teoksista voitiin teettää jäljennöksiä myyntiin. Taiteilijan menestys taidemaailmassa toi mukanaan väärennökset, jotka olivat ongelma esimerkiksi Auguste Rodinille 1900-luvun alussa. Rodinille leima "A. Rodin" oli keino erottaa autenttiset pronssit mahdollisista väärennöksistä. Ensimmäinen Rodinin leima tiedetään vuodelta 1903, mutta leimaaminen ei ollut aluksi systemaattista.[796] Emil Wikström merkitsi ensimmäisen itse valamansa kookkaamman pronssityön "*Postiukkomme* (1903) *Wikström* 1903. *Visavuoren valimo* 1904."[797]

Suomen 1900-luvun alun taidemaailmassa oli kirjeenvaihdon perusteella

---

792 Vuoden 1891 tekijänoikeuskiistasta Konttinen 2001, 54–55. Lehdistössä Taiteilijaseuran johtokunta, Päivälehden toimitukselle. Suomen taiteilijat ja Suomen taideyhdistys. PL 27.9.1891. Taideyhdistyksen käytäntö oli ristiriidassa vuoden 1880 asetuksen kanssa: "Taiteilijalla olkoon yksinomainen oikeus piirustus-, maalaus- tahi plastilliseen taiteeseen kuuluvaa teostansa samasta taidelajista myytäväksi jäljitellä ja tämä oikeutensa toiselle luovuttaa." Keisarillisen Majesteetin Armollinen Asetus kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta työnsä tuotteisiin. Annettu Helsingissä 15:pnä maaliskuuta 1880. Suomen suuriruhtinasmaan asetuskokous vuodelta 1880. n:o 8 1881, 5.

793 Codell 2008, 28.

794 Eemil Halosen ilmoittautuminen Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailuun 2.3.1897. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjan 5.3.1897 liite. KKA. Toisen kipsikuvan *Tytön rintakuva* Halonen painotti ilmoituksessaan olevan "alkuperäinen, original".

795 Walter Benjaminin essee *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* (1936): Benjamin 1989, 140–148.

796 Rodin oli huolissaan työnsä väärennöksestä jo 1901, mutta vuoden 1910 jälkeen Rodinille väärennökset olivat isompi ammatillinen ongelma. Le Normand-Romain 2007, 33.

797 Turun Taidemuseon luettelossa on tieto Postiukkomme merkinnästä ks. 1984, 284.

moraalisesti paheksuttavaa, että kuvanveistäjä myi toisen taiteilijan, jo kuolleen tai elossa olevan taiteilijan töistä tehtyjä valuja elantonsa hankkimiseksi. Yksi valuja tehnyt ja myynyt kuvanveistäjä oli Kaarlo Haltia (1863–1938), joka oli saanut kunniamaininnan Pariisin maailmannäyttelyssä 1889.[798] Suomen Taideyhdistys oli myynyt viideksi vuodeksi Johannes Takasen *Andromeda-* ja *Rebekka*-veistosten jäljentämisoikeuden Kaarlo Haltialle. Suomen Taideyhdistyksen johtokunta luovutti Takasen teosten jäljentämisoikeuden Suomen teollisuuskaupalle, koska Haltia ei ollut maksanut vuoden aikana oikeudesta pyydettyä hintaa.[799] Suomen Taideyhdistys myi 1800-luvun lopulla huutokaupalla "reproduktsioonioikeuden" eli jäljentämisoikeuden vuonna 1885 kuolleen Johannes Takasen teoksiin viideksi vuodeksi kerrallaan. Suomen Taideyhdistys katsoi olevansa kokoelmassa edustetun taiteilijan teosten jäljentämisoikeuden omistaja, mitä arvosteltiin vuonna 1897 käydyssä tekijänoikeuskeskustelussa. Kun taiteilija myi teoksensa yleiseen, julkiseen kokoelmaan, hän menetti samalla jäljentämisoikeuden omiin teoksiinsa. Ensimmäisenä konkreettisena oikeustapauksena nähtiin se, että eturivin taiteilijana pidetty Akseli Gallen-Kallela ei ollut suostunut myymään paria viimeisintä maalaustaan yleisiin kokoelmiin.[800]

Emil Wikström piti epäkohtana sitä, että vuoden 1880 asetuksen mukaan kaikki julkisissa kokoelmissa ja avoimissa paikoissa ulkona olevat teokset oli mahdollista kopioida ja tuottaa uudelleen ilman, että taiteilija sai korvausta. Pahin epäkohta oli Wikströmin mielestä se, että töitä voitiin käyttää teollisiin tarkoituksiin edes kysymättä lupaa taiteilijalta. Robert Stigellin Wikström sai avukseen tekijänoikeusasian valmisteluun pelottelemalla tätä sillä, kuinka Högforsin tehtaan olisi mahdollista valaa *Haaksirikkoisista* tehtyä muunnelmaa salonkisuihkukaivona.[801] 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kaupallinen kiinnostus suuntautui kuvanveistäjien veistoksiin, varsinkin pienoisveistoksiin ja *Art nouveaun* esinetaiteeseen ja veistoksista tuli markkinoille tuli erilaatuisia kopioita ja jäljennöksiä. Marja

798 Esimerkiksi Emil Wikströmille kerrottiin, että kuvanveistäjä Kaarlo Haltia myi Johannes Takasen töistä tehtyjä valuja: "Han lefver ju på sådant." Georg Sidorowin kirje Emil Wikströmille 11.3.1902. KK. Coll. 259.28.

799 Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1905, 1906, 20.

800 Borgareståndets protokoll vid landtdagen i Helsingfors år 1897. II. 19.5.1897, 1262.

801 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 21.12.1896. KKA. Myöhemmin Robert Stigellin *Haaksirikkoisten* valuoikeus oli esillä kirjeenvaihdossa vuosina 1929–1930. Vuoden 1880 asetuksen 18 § mukaan laittomana jäljentämisenä ei pidetty muun muassa taideteosten jäljentämistä, jotka ovat valtion tai yleisen kokoelman omat tai asetetut ulos avonaisille paikoille; "taideteosten käyttämistä käsityöläisiltä ja tehtailijoilta esikuviksi huonekalujen ja muitten tarvittaviksi aiottuin tavarain tahi - - koristusten valmistamisessa" sekä taideteosten jäljentämistä opintoja varten. Keisarillisen Majesteetin Armollinen Asetus kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta työnsä tuotteisiin. Annettu Helsingissä 15:pnä maaliskuuta 1880. Suomen suuriruhtinasmaan asetuaskokous vuodelta 1880. n:o 8 1881, 6–7.

Supisen mukaan kuvanveistäjät saivat tarjouksia teollisuudelta, joka maksoi kuvanveistäjille malleista suuriakin palkkioita. Ville Vallgren kielsi töidensä kopiomisen ja suhtautui torjuvasti vuonna 1896, kun Arabian tehdas pyysi lupaa saada ryhtyä valmistamaan kopioita Ateneumin kokoelmissa olevista Vallgrenin pienoisveistoksista.[802]

Samaan aikaan kopioinnin rajoituspyrkimysten kanssa taiteilijan omista töistä luvalla otetut kopiot toisaalta edistivät taiteilijan ammatillista näkyvyyttä. Pienoiskokoon valetut kipsistä tai muusta materiaalista valmistetut kopiot levittivät kuvanveistäjien töitä koteihin ja kouluihin. Pienoiskokoon valetut töistä tehdyt jäljennökset olivat sarjatuotantoa. Vuonna 1906 perustetun Taidetta kouluihin -yhdistyksen tavoite oli taidevalistus ja taidejäljennösten, kipsivalosten teettäminen ja toimittaminen kouluihin ilman voittoa. Yhdistys liittyi eurooppalaiseen taidekasvatussuuntaukseen. Sen pyrkimyksenä oli hankkia ja välittää mahdollisimman korkeatasoisia kotimaisten taiteilijoiden teoksia kouluille ilmaiseksi tai myydä edullisesti jäljennöksiä kotimaisten taiteilijoiden teoksista.[803] Emil Wikström oli 1900-luvun alussa mukana Taidetta kouluihin -liikkeessä. Hän lupasi Victor Westerholmille kirjeessään loppuvuonna 1909 tehdä mielellään kipsit Turun Taidetta kouluihin -alayhdistykselle. Wikström antoi Westerholmille vapaat kädet valita teos Turun Taidetta kouluihin-yhdistykselle ja päättää hinnan, koska Westerholm tunsi hyvin Wikströmin taiteen. Wikströmin ehdottamia teoksia olivat *Viattomuuden uni*, *Köyhiä lapsia*, *Postipoika*, *Enkä minä* ja *Anna Lisa*.[804] Voittoa tavoittelematon yhdistys lahjoitti ja myi jäljennöksiä. Emil Wikström valittiin Taidetta kouluihin -yhdistyksen johtokuntaan vuoden 1919 alussa.[805]

Valokuvaajilla, kuten Daniel Nyblinillä (1856–1923), oli monistettavuudessa ja kopioitavuudessa samankaltaisia ongelmia kuin kuvanveistäjillä. Nyblin oli tunnettu taideteosten valokuvaajana, jota esimerkiksi Wikström käytti muistomerkkiluonnosten kuvauksissaan ja joka otti kuvia Wikströmin töistä myös ilman tilausta. Tällainen Daniel Nyblinin Säätytalon päätykolmiosta vuonna 1903 tilauksetta otettu kuva oli syynä Nyblinin ja postikorttikauppias Weilinin väliselle riidalle vuonna 1906. Rainer Oesch on valokuvan suojan kehitystä ja sisältöä käsittelevässä väitöskirjassaan tuonut esille, kuinka vuoden 1880 asetus KirjTaitA aktualisoitui 1906 tapauksessa, jossa kauppias oli teettänyt Nyblinin

802 Vallgren aloitti yhteistyön Arabian tehtaan kanssa 1910-luvun puolivälissä. Supinen 2003b, 22–23.
803 Tiirikari 2007, 316–320, 326.
804 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 23.10.1909. ÅA.
805 Vuonna 1921 Emil Wikström oli erovuorossa johtokunnasta. Taidetta kouluihin -yhdistyksen johtokunnan pöytäkirja 14.2.1919 ja 14.2.1921. KA.

valokuvasta postikortteja myyntitarkoitukseen.[806]

Myös arkkitehtien keskuudessa Arkkitehtiklubissa tekijänoikeuskysymykset olivat esillä 1890-luvulla.[807] Suomessa taideyhteisö ei nähnyt vielä yhteisenä asianaan edistää taiteellista luomistyötä tekijänoikeuslainsäädännön avulla 1890-luvulla. Emil Wikström oli kirjeenvaihdon perusteella 1890-luvun tekijänoikeuskysymyksessä tai "henkisen tavaran omistusoikeuden" asiassa niin aktiivinen osapuoli, että Gallen-Kallela näki asian ajamisen lakiteitse Wikströmin ansiona.[808] Gallen-Kallela oli kehottanut tekijänoikeusasiassa aktivoitunutta Wikströmiä tekemään kaiken voitavansa "joukkojen" väheksymässä asiassa ja piti asiaa tärkeänä "isänmaan kehityksessä ja kansallisuutemme kehityksessä".[809] Gallen-Kallela oli jo vuoden 1891 tekijänoikeuskiistassa vaatinut taiteilijoiden turvaksi uutta lainsäädäntöä.[810] Gallen-Kallela oli ehdottanut kirjeessään Wikströmille taiteilijoiden tekijänoikeuksien ajamista lokakuussa 1896: tavoitteena oli saada anomus säätyvaltiopäiville.[811] Emil Wikströmiä ei mainita virallisissa säätyvaltiopäivien asiakirjoissa, joten hänen merkityksensä tekijänoikeudelle jäisi pimentoon ilman yksityisen kirjeenvaihdon tutkimista. Gallen-Kallelan näkemys Wikströmin tarmokkuudesta oli perusteltu: Wikström oli tekijänoikeuden kehittämisen takia yhteyksissä eri organisaatioihin ja henkilöihin, lobbasi asian eteenpäin viemiseksi ja halusi itse paneutua lainsäädännön sisältöön. Tekijänoikeuslainsäädännön kehittäminen nähtiin osana kansallista projektia. 1800-luvun lopulla kansainvälistyvät markkinat ja tekninen edistys vaikuttivat tekijänoikeuskeskusteluun niin, että tekijänoikeudet nähtiin kansallisena suojamekanismina.[812]

Wikströmille ei ollut muodostunut käsitys vain taiteilijan oikeuksista kuvanveiston alalla, vaan hän tunsi omakohtaisesti 1800-luvun lopun huonekalusuunnittelun ongelmia. Wikström ei ajatellut vain kuvanveistoa, yhtä lailla hänestä oli paheksuttavaa se, että tuolin piirustuksia saattoivat hyödyntää kaikki maan puusepät.[813] Vuoden 1897 alussa vanha kysymys taiteilijan omistusoikeudesta tuli esiin muun muassa Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen huonekalukilpailussa,

806 Oesch 1993, 85–88. Rainer Oesch on pitänyt tiettävästi tekijänoikeushistoriamme ensimmäisenä julkaistuna valokuvaajan oikeutta koskevana ratkaistuna tapauksena.

807 Wäre 1992, 69.

808 Gallen-Kallela kiitti Wikströmiä: "Hyvä että lakikysymyksestä tulee jotakin, Sinä olet asian ajamisen kautta tehnyt kunnianarvoisen työn." Akseli Gallen-Kallelan kirje Emil Wikströmille 12.2.1897. KK. Coll. 259.4.

809 Akseli Gallen-Kallelan kirje Emil Wikströmille 8.1.1897. KK. Coll. 259.4.

810 Konttinen 2001, 54.

811 Gallen-Kallela ehdotti aloitetta: "Pitäisi ruveta puuhaamaan taiteilijoitten taiteellista omistusoikeutta - - saada anomus valtiopäiville – enemmän asiasta sittemmin. Se olisi oikeasti Taiteilijaseuran ja [Leo] Mechelinin asia." Akseli Gallen-Kallelan kirje Emil Wikströmille 17.10.1896. KK. Coll. 259.4.

812 Pettitt 2004, 31.

813 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 21.12.1896. KKA.

lainsäädäntöä pidettiin taiteilijan kannalta epäedullisena. Emil Wikström aikoi osallistua huonekalukilpailuun vuonna 1897 ja kehotti Gallen-Kallelaa tekemään samoin.[814] Suomen Käsityön Ystävät oli valinnut Wikströmin joulukuussa 1896 kilpailun palkintotuomariksi.[815] Hän toimi 1890-luvulla palkintotuomarina ainakin kahdessa Suomen Käsityön Ystävien järjestämässä suomalaista tyyliä kehittämään tähtäävässä huonekalukilpailussa.[816] Herrainhuoneen tai työhuoneen huonekalukilpailu keräsi vuonna 1897 "kaikkiaan peräti 8 piirustusta", mikä oli huomattavasti enemmän kuin aiemmin järjestetty huonekalukilpailu. Huonekalukilpailun kilpailupiirustukset julkaistiin *Teollisuuslehdessä*, mutta piirustuksia ei saanut kopioida ilman korvausta.[817]

Emil Wikström valmisteli 1897 tekijänoikeusasiaa tutkimalla ja vertailemalla kaikista Euroopan maista keräämiään lakeja, joiden pohjalta hän teki ehdotuksensa Eliel Aspelin-Haapkylän luona pidettyä pientä kokousta varten. Kokous päätti antaa tekijänoikeudesta esityksen valtiopäiville vähintään kahden säädyn, porvarissäädyn ja aatelissäädyn välityksellä.[818] Wikströmin mukaan Aspelin-Haapkylä oli hyvin kiinnostunut tekijänoikeusasiasta ja oli kutsunut luokseen valtioneuvos Reinin ja pankinjohtaja Otto Stenrothin (1861–1939), jotka molemmat olivat valtiopäivämiehiä ja halukkaita tekemään anomuksen.[819] Lakien keräämisessä Wikströmin apuna oli eri maihin asettautunut tai verkostoja omannut piiri, suomalaiset taiteilijaystävät ja oma arkkitehtiveli. Robert Stigell lähetti Emil Wikströmille ranskalaisia lakikirjoja ja suuren eurooppalaisen lakikokoelman.[820] Wikström oli värvännyt Pariisissa asuvan Stigellin tehtävään, koska hän ajatteli

814 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Helsingistä 7.1.1897. GKM. KA.

815 Suomen Käsityön Ystävien pöytäkirja 1.12.1896. KA.

816 Emil Wikström oli palkintotuomarina jo vuonna 1894 järjestetyssä suomalaisen tyylin huonekalukilpailussa. Suomen Käsityön Ystävien jäsenluettelot ovat osin vaillinaisia, eikä jäsenluetteloissa ole mainintaa Emil Wikströmistä. Suomen Käsityön Ystävien pöytäkirja 1.4.1894. KA. Ks. myös Wäre 1991,43–44.

817 Marraskuussa 1896 päättyneeseen kilpailuun lähetettiin vain yksi ehdotus. Suomen Käsityön Ystävien pöytäkirjat 31.3.1897 ja 29.4.1897. KA. Kilpailusta ks. myös Wäre 1991,45.

818 "Sitten kun minulle olivat saapuneet lait kaikista Euroopan maista ja olin niitä tutkinut ja tehnyt pienen ehdotuksen, pidettiin kokous Aspelinin luona, jossa olivat valtioneuvos Rein, pankintirehtööri Stenroth - - ja meistä Edelfelt, Blomstedt ja minä. Kun siellä aikaa olimme väitelleet ja kaikille selvisi asian tarpeellisuus päätimme petitionin muodossa antaa asiasta esitys valtiopäivillä. - - Asia tulee siis valtiopäiville kahdesta säädystä ja ehkä vielä kolmannesta jos vielä [Daniel] Nyblin - - löytää jonkun halukkaan valtiopäivämiehen." Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Helsingistä 7.2.1897. GKM. KA. Eri maiden lakien vertailua Wikström piti tärkeänä: "Ainoastaan sillätavalla voidaan helpoimmin saada uudet ehdotukset." Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Helsingistä 7.1.1897. GKM. KA.

819 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 19.1.1897. KKA; Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Helsingistä 7.2.1897. GKM. KA.

820 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 19.1.1897. KKA

Stigellin tapaavan usein ranskalaisia taiteilijoita ja ystäviä. Louis Sparren tehtävänä oli kirjoittaa Englantiin. Arkkitehtiveljensä Aksel Wikströmin (1869–1901) wieniläisen kollegan avustuksella Wikström sai taas käsiinsä itävaltalaista lainsäädäntöä.[821] Uusin, vuodelta 1895 peräisin oleva Itävallan lainsäädäntö ja taideteollisuus tekivät Emil Wikströmiin suuren vaikutuksen, sillä lain lähtökohtana oli juuri "henkisen tavaran omistusoikeus" ja laki koski laajasti niin taiteilijan, kirjailijan kuin valokuvaajankin työtä kolmekymmentä vuotta tekijän kuoleman jälkeen "jos ei ole erityisesti pidennystä haettu".[822]

Taiteen kansainvälisen tekijänoikeussuojan tarve tuli esille melko varhain 1800-luvulla. Bernin yleissopimus kirjallisten ja taiteellisten teosten suojaamiseksi oli syntynyt 1886 paljolti keskieurooppalaisten kirjailija- ja kustantajayhdistysten vaikutuksesta. Bernin sopimuksen tavoitteena on ollut paitsi luoda tehokas suoja kansainvälisiin tekijänoikeussuhteisiin myös harmonisoida eri maiden suojaa. Bernin sopimusta muutettiin ensimmäisen kerran Pariisissa 1896.[823] Stigell viittasi kirjeessään Wikströmille Pariisissa vuonna 1896 pidettyyn taiteilijakonferenssiin.[824] Otto Stenrothin ehdotuksessa taideteollisuuden ja modernin kulttuurielämän kehitys oli peruste tekijänoikeuden muuttamiselle.[825] Taiteiden rajat tulivat esille keskusteltaessa tekijänoikeuden soveltamisalasta. Tekijänoikeutta koskevissa valinnoissa on kyse siitä, millaista taidetta halutaan edistää ja minkälaisten yksilöiden ja organisaatioiden luomista tekijänoikeudella halutaan lisätä ja suojata. Kuten Howard S. Becker on tähdentänyt, valtiovallalla on omat intressinsä ohjata ja säännellä lailla taiteen tekemistä taidemaailmassa.[826]

Riitta Konttisen mukaan Gallen-Kallelan linja tekijänoikeusasiassa oli jyrkin.[827] Eurooppalaisiin lakeihin perehtynyt Wikström pyrki sovittamaan tekijänoikeudet muuhun lainsäädäntöön ja ajatteli myös muiden kuin tekijän intressejä, kun taas Gallen-Kallela oli Wikströmin mukaan vaatinut täydellistä kieltoa kaikesta. Rajoitusten takia julkisten taidekokoelmien täydellistä kopiointikieltoa ei Wikströmin mielestä voitu ehdottaa, eikä yksityiseen, ei-kaupalliseen käyttöön tarkoitetun

821 Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 21.12.1896. KKA; Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Helsingistä 7.1.1897. GKM. KA.

822 "Lakia laatiessa on hyvin nerokkaasti lähdetty siitä alkukäsitteestä että kysymys on henkisen tavaran omistusoikeudesta - -." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Helsingistä 7.1.1897. GKM. KA.

823 Kansainvälisestä tekijänoikeussuojasta ja Bernin sopimuksesta ks. Oesch 1993, 51–54.

824 Robert Stigellin kirje Emil Wikströmille

825 Borgareståndets protokoll vid landtdagen i Helsingfors år 1897. II. Petitionsmemorial N:o 19.

826 Becker 2008, 165–167, 191; Karo, Lavapuro & Mylly 2007, 23.

827 Riitta Konttisen mukaan taiteilijoiden tekijänoikeuskiista vuonna 1891 henkilöityi Akseli Gallen-Kallelaan. Konttinen 2001, 54.

monistamisen rajoituksia ollut juuri missään.[828] Tekijänoikeuslainsäädännössä on ollut perinteisesti sovitettavana yhteen eri intressit, kansalaisen ja tekijän intressit. Tekijän aineellisten ja moraalisten etujen suojaaminen on yhteen sovitettava perusoikeuksien kuten ilmaisun- ja sananvapauden kanssa.[829]

Gallen-Kallela väitti, että Suomen Taideyhdistys ja sen edusmies J. J. Tikkanen pitivät tekijänoikeuskysymystä Taiteilijaseuran asiana.[830] Emil Wikström oli tammikuun 1897 lopulla mukana Suomen Taiteilijaseuran kokouksessa, jossa käsiteltiin tekijänoikeusasiaa ja tekijänoikeuskysymyksen nostamista esille valtiopäivämiehen avulla. Taiteilijaseuran puheenjohtaja näki tekijänoikeuskysymyksen niin tärkeänä asiana, että tekijänoikeudesta järjestettiin erityinen ylimääräinen kokous. Yleisestä anomusvaliokunnasta lähetettiin Taiteilijaseuralle vielä keväällä pyyntö antaa lausunto tekijänoikeuskysymyksessä. Taiteilijaseuran kokouksessa Wikström luki ehdotuksen lakimuutosta varten.[831]

Wikströmin seurasi, kuinka tekijänoikeusasia nousi säätyvaltiopäiville.[832] Yleisesti oli uskottu, että se joutuisi roskakoriin. Emil Wikström kertoi aavistaneensa vaaran vaivalloisesti edistyneessä asiassa, hän oli yrittänyt saada muutamia valiokunnan jäseniä vakuuttuneiksi.[833] Aspelin-Haapkylä piti tekijänoikeusasian edistystä välttämättömänä taiteen harjoittamisen kannalta, kun vuonna 1897 valtiopäivillä tehtiin kahdessa säädyssä anomusesityksiä taiteilijan omistusoikeudesta myös teollisuuden kautta monistettaville malleille ja kuoseille.[834] Anomusvaliokunta pyysi toukokuussa 1897 vuoden 1880 asetuksen tarkastamista ja muuttamista niin, että "taiteilijoille ja valokuvaajille vakuutettaisiin laajempi tekijänoikeus työnsä tuotteisiin, ja jos olot vaatisivat sellaista muutosta, antaisi ensin kokoontuville Valtiosäädyille esityksen asiasta". Vuoden 1880 asetuksen katsottiin kuitenkin

---

828 "Täydellistä kopioimiskieltoa yleisissä taidekokoelmissa olevista teoksista ei kuitenkaan ole uskallettu ehdottaa, sillä se voi olla itse taiteen kehittymiselle haitaksi. Yksityiskopioita, jotka eivät tarkoita affäärimäistä monistelua, saapi joka maassa tehdä, ainoastaan Espanjassa se kielletty - -. - - olen kuullut sinun vaativan täydellistä kieltoa kaikesta." Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 7.2.1897. GKM. KA.

829 Haarmann 2005, 11.

830 Akseli Gallen-Kallelan kirje Emil Wikströmille 8.1.1897. KK. Coll. 259.4. J. J. Tikkanen oli myös Suomen Taiteilijaseuran varapuheenjohtaja.

831 Sekä Albert Edelfelt että Emil Wikström osallistuivat Taiteilijaseuran kokoukseen 30.1.1897. Taiteilijaseuran ylimääräinen kokous tekijänoikeudesta pidettiin 4.2.1897, jolloin tarkastettiin ja hyväksyttiin anomusehdotus taiteilijan omistusoikeudesta. Albert Edelfeltin yleiseen anomusvaliokuntaan saapuneesta, ritaristolle ja aatelistolle jätetystä kirjoituksesta pyydettiin Taiteilijaseuralta lausuntoa, jota käsiteltiin Taiteilijaseuran kokouksessa 20.3.1897. Suomen Taiteilijaseuran pöytäkirja 30.1.1897 ja 20.3.1897. KA.

832 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 31.1.1897. ÅA.

833 "Jag anade faran, tog fötterna på ryggen och sprang till några utskattemedlemmar för att öfvertyga och kanske att det hjelpte." Emil Wikströmin kirje Robert Stigellille 11.5.1897. KKA.

834 Suomalainen kuvaamataide 1897 julkaistu *Valvojassa* 1898: Aspelin-Haapkylä 1928, 217.

täyttäneen tarkoituksensa, koska anomusvaliokunnan mielestä tekijänoikeus tai sen loukkaaminen eivät olleet aiheuttaneet riitoja tai valituksia. Lainsäädännön uudistamista puolsi se, ettei kyse ollut vain kuvataiteista, vaan taideteollisuuden ja teollisuuden haarojen taloudellisten etujen painoarvosta.[835]

1800-luvun lopulla Wikström oli tekijänoikeuksien ajajana ja asiantuntijana pioneeri, sillä Suomessa eri alojen taiteilijat alkoivat laajemmin penätä tekijänoikeuksiaan vasta 1900-luvun alussa Taiteilijaseurassa ja Kirjailijayhdistyksessä. Vuonna 1898 tekijänoikeuskysymyksen noustessa uudelleen esiin valtiopäivämiesten keskuudessa Albert Edelfelt pyysi Emil Wikströmiltä ulkomaista kirjallisuutta, jota Wikström oli kerännyt aiemmin. Albert Edelfelt harmitteli myös sitä, että tekijänoikeuteen perehtynyt Emil Wikström oli poissa Suomesta.[836]

Vuonna 1897 säätyvaltiopäivillä tehdyt aloitteet taiteilijan aseman parantamiseksi olivat merkityksellisiä: lainvalmistelukunta sai senaatilta vuoden 1900 lopussa tehtäväksi laatia ehdotuksen vuoden 1880 asetuksen muuttamisesta. Vuonna 1903 Suomen Taiteilijaseuran piirissä taiteilijat ja kirjailijat kokoontuivat tekijänoikeusasian takia ja perustivat toimikunnan, joka antoi lausunnon vuoden 1880 asetusta tarkastavalle lainvalmistelukunnalle.[837] Vuoden 1905 lainvalmistelukunnan mietintö ei johtanut lainsäädäntötoimiin. Vuonna 1920 ehdotettiin lakia tekijänoikeudesta sen jälkeen, kun vuonna 1917 lainvalmistelukunta oli saanut tehtäväksi laatia ehdotuksen kirjallisesta ja taiteellisesta omistusoikeudesta.[838] Lakiehdotus oli jätetty syksyllä 1920 taideyhdistysten ja taiteilijaseurojen tarkastettavaksi lausuntoja varten. Emil Wikström oli mukana myös 1900-luvun alkukymmenien lain valmistelutyössä, kuvanveistäjät valitsivat hänet tarkistamaan lainvalmistelukunnan lakiehdotusta tekijänoikeudesta vuonna 1920.[839] Laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin tuli viimein voimaan vuonna 1927. Vaikka tekijänoikeuslainsäädännön läpimeno vei vuosikymmeniä, taideinstituutiot pyrkivät sääntelemään omaa toimintaansa. Esimerkiksi Suomen Taideyhdistys määräsi vuonna 1915 kopioimisesta omassa galleriassaan järjestyssäännöt, jotka edellyttivät lupaa intendentiltä, taiteilijalta tai edesmenneen taiteilijan oikeudenomistajilta.[840]

Muistomerkit, niin ideat, yhteistyönä toteutuneet luonnokset kuin valmiit

---

835 Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1897 viides osa. Anomusmietintö n:o 45.

836 Albert Edelfeltin kirje Emil Wikströmille 22.12.1898. KK. Coll. 259.3.

837 Emil Wikström ei kuulunut toimikuntaan, jonka jäseniä olivat muun muassa Robert Stigell, Daniel Nyblin ja Albert Edelfelt. Taiteilijain ja kirjailijain omistusoikeutta. US 8.12.1903; Konstnärlig och literär eganderätt. HP 6.12.1903; Kirjailijain ja taiteilijain omistusoikeus. PL 17.1.1904; LKV 1905, 13–14.

838 Vuoden 1905 ehdotuksesta ja oikeuskehityksestä valokuvan kannalta Oesch 1993, 92–102.

839 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 20.9.1920 SKLA. KA.

840 Järjestyssäännöt kopioimiselle Taideyhdistyksen galleriassa, vahvistetut 1915. Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1915, 1916, 46–47.

muistomerkit, olivat myös tekijänoikeudellisesti kiinnostavia, vaikka erimielisyyksiä harvoin tallentui virallisiin asiakirjoihin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Muistomerkkien toteuttaminen yhteistyönä mestarin toimiessa työnantajana ja työnjohtajana ja avustajien ja oppilaiden tehdessä muistomerkin osia synnytti ristiriitoja työpajassa, kun työt tehtiin mestarin nimellä ja työnjohtaja signeerasi valmistuneen teoksen. Teoksen yhteydessä tekijän nimeksi mainittiin yleensä vain mestarin, työnjohtajan nimi.[841]

Kuvanveiston institutionalisointipyrkimykset näkyivät Wikströmin omassa toiminnassa. Emil Wikströmin tilaajille ja toimikunnille lähettämän kirjeenvaihdon ja Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjojen perusteella Wikströmin oma ammatillinen identiteetti muistomerkkien tekijänä muuttui 1900-luvun alkupuolen aikana. Hänen suhtautumisensa ja asennoitumisensa tilaajia kohtaan muuttui vähitellen 1900-luvun alussa vaativaisemmaksi ja tiukemmaksi. Sopimuksessa, toimeksiannossa, maksussa ja koko tuotannossa hän korosti yhä enemmän taiteilijan ja tekijän oikeuksia. 1800-luvun lopulla muistomerkkihankkeissa lisääntyi tarve neuvotteluihin ja sopimuksiin. Wikströmin kirjeenvaihto paljastaa taitavan ja kielitaitoisen neuvottelijan: kuvanveistäjä kävi neuvotteluja yksityisten henkilöiden, julkisten viranomaisten, toimikuntien ja eri intressiryhmien kanssa. Hän teki säännöllisesti toimikunnille omia sopimusehdotuksia, ja sopimuksen hyväksymistä edelsi myös kokous sopimuksen yksityiskohdista toimikunnan kanssa. Säätytalon otsikkoryhmän valajan E. Gruet nuoremman kanssa 1900 ei voitu jäädä pitkäksi aikaa sopimuksettomaan tilaan, sillä valimo ei ryhtynyt isoihin töihin ilman sopimuksia.[842] Wikström neuvotteli sopimuskohdista Säätytalon päätykolmioryhmän toimikunnan kanssa.[843] Ennen Kuvanveistäjäliiton perustamista Emil Wikström saattoi vielä hieman vähätellä tilaajalle vuonna 1906 lähettämässään kirjeessä kirjallisia sopimuksia ja korostaa taiteilijan korkeaa työmoraalia: "Taiteilijalle on kunnia asia että hän suorittaa tehtävänsä parhaimman kykynsä mukaan ja sen tähden onkin välikirja [sopimus] tämän tapaisissa tehtävissä tavallaan muodollinen asia ja ainoastaan kuoleman varalta tarpeellinen."[844]

---

841 Hertta Tirrasen kuvaus "paljon puhutusta tapauksesta" viittaisi siihen, että 1910-luvun alussa Emil Wikströmin työpajassa ei täysin vältytty ristiriidoilta. Emil Wikström ei saanut hautapatsaan kuusenoksaa onnistumaan, joten tehtävä annettiin oppilaalle Väinö Richard Rautalinille, ja lopuksi Wikström signeerasi valmistuneen työn. Tirranen 1955, 276.

842 "- - ber mig på hans vägnar framhålla sin önskan att snarast möjligt få kontraktet, ty han riskerar icke börja ett så vidlyftigt arbete utan klara papper. Det är också riskabelt att låta honom vänta - - ." Emil Wikströmin kirje C. G. Sanmarkille 9.12. 1900. Kansio 9. EA.

843 Emil Wikströmin kirje J. J. Tikkaselle 22.9.1903. KK. Coll. 242.4.

844 Mikael Agricolan patsaan sopimuksesta: Emil Wikströmin kirje Anton Rikströmille 11.9.1906. VSKS. KA.

On huomattava Emil Wikströmin ammatillinen etiikka, kiinnostus hyvään työmoraaliin. Mikael Agricolan patsaan tilannut Viipurin Suomalainen kirjallisuusseura oli suhtautunut sitä paitsi etukäteen hyvin suosiollisesti taiteilijan tekemään sopimusehdotukseen, vaikka taiteilija kutsuttiin kuultavaksi kokoukseen.[845] Wikströmillä oli tavoiteltuna taiteilijana sopimusneuvotteluissa etulyöntiasemaa hänen saatuaan Agricolan patsaan suorana tilauksena. Allekirjoitettuaan yksityiskohtaisen sopimuksen marraskuussa 1906 Agricolan patsaasta Wikström kävi neuvotteluja Joachim Kurténin patsaan sopimuksesta. Kurténin patsastoimikunta oli päätynyt siihen, että sopimus voisi olla olemassa ja se voitaisiin laatia.[846]

Etiikka, "taiteilijan kunnia" ja parhaansa yrittäminen ei kuitenkaan riittänyt myöhemmin, kun sopimuksen allekirjoittamisen ja yhteisten pelisääntöjen merkitys muuttui kuvanveistäjien kilpaillessa 1910-luvulla tärkeistä muistomerkkitehtävistä ja kuvanveistäjien järjestäytyessä ammatillisten organisaatioidensa ympärille. Kuvanveistäjäyhdistykset laativat kilpailusääntöjä, vaativat muutoksia tuomariston kokoonpanoihin ja osallistujien maksukysymyksiin sekä laativat mallisopimuksia.[847] Taidehistorioitsija Mark Stocker on nähnyt Iso-Britanniassa kuvanveistäjä Bertram Mackennalin (1863–1931) vuonna 1908 Georg Nathaniel Curzonin monumentista tekemän sopimuksen liittyvän kuvanveistäjän tukeen vuonna 1904 perustetulle maan kuvanveistäjäyhdistykselle (Society of British Sculptors). Stockerin mukaan yksityiskohtainen ja perusteellinen, kaikki mahdolliset tapaukset kattavasti huomioiva sopimus kertoi kuvanveistäjän epäluottamuksesta tilaajia kohtaan, kun muutamat muut vastaavat monumenttien sopimukset olivat paljon epävirallisemmin ja suurpiirteisemmin tehtyjä.[848]

Emil Wikströmin monumenttisopimuksilla ja toiminnalla Suomen Kuvanveistäjäliitossa oli yhteys. Syksyllä 1913 Wikström otti esille Kuvanveistäjäliiton kokouksissa ehdotuksen tilaajan ja kuvanveistäjän väliseksi sopimukseksi ja maksukäytännöksi suurempien tilausten yhteydessä.[849] Sopimusta ei pidetty enää

---

845 "- - ehdotuksen, johon luultavasti ei sanottavia muutoksia tule tehtäväksi. Vaan koska jostakin välikirjan kohdasta saattaa syntyä keskustelua, tai johonkin seikkaan olisi ehkä suotava saada likemmin kuulla Teidän mielipiteenne, olisi kaiketi asian joutumiselle eduksi, jos voisitte saapua tänne Kirjallisuusseuran kokoukseen, kun kysymys otetaan päätettäväksi." Anton Rikströmin kirje Emil Wikströmille 9.9.1906. E 13 Saapuneet. EWA.

846 Kurténin patsaan sopimuksesta:"Hvad beträffar kontraktet så vore komiterade af den mening, att det ju kunde vara i sin ordning, att sådant förefanns, och önskade därför af Dig erhålla förslag till ett dylikt." Eliel Levónin kirje Emil Wikströmille Vaasasta 18.12.1906. KK. Coll. 259.11. Sopimus tehtiin Emil Wikströmin kanssa vuoden 1907 alussa. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirja 23.1.1907. VKKA.

847 Iso-Britanniassa: Compton 2003, 24.

848 Mark Stocker pitää Bertram Mackennalin tekemää sopimusta uniikkina dokumenttina Britannian kuvanveiston historiassa. Stocker 2011, 74.

849 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 25.10.1913 ja 29.11.1913. SKLA. KA.

muodollisena asiana: sopimus merkitsi kuvanveistäjille ammatillista sitoutumista ja laillisuutta aivan uudella tavalla. Taiteilijan kannalta muistomerkkisopimus oli oleellinen, koska sopimuksessa tilaaja ja työn toteuttava taiteilija sitoutuivat työn ja maksun suorittamiseen. Taiteilija saattoi vedota sopimukseen, kun esimerkiksi työn maksu oli myöhässä – toimikuntien rahavaikeudet olivat tavallisia. Ennen kaikkea sopimus varmisti, että taiteilija oli saanut muistomerkkitehtävän toteuttaakseen.

Vuonna 1911 Ville Vallgren puuttui Emil Wikströmin saamaan Vaasan Topelius-patsastilaukseen, josta Wikström ei ollut vielä tehnyt toimikunnan kanssa virallista sopimusta. Topelius-toimikunnalta Wikström oli saanut tilauksen jo vuonna 1908: toimikunta oli yksimielisesti päättänyt tilata Wikströmiltä luonnoksia tietyllä summalla. Vallgren lähetti Topeliuksen patsastoimikunnan puheenjohtajalle, opettaja Emilia Akolalle (1863–1911) tarjouksen omasta luonnoksestaan. Vallgren perusteli tarjoustaan ja väliintuloaan sillä, että patsaskomitea ei ollut sitoutunut sopimuksella tilamaan kuvanveistäjältä Topeliuksen muistomerkkiä tietyllä rahasummalla. Hän halusi osoittaa, että tilaus oli auki ja ratkaisematta painottamalla sopimuksen merkitystä. Vallgren kirjoitti, että jos patsastoimikunta oli vain saanut monumenttiluonnoksen, jonka hinta oli korkeampi kuin toisen kuvanveistäjän tarjous, toimikunnalla oli täysi oikeus kääntyä kenen puoleen se halusi. Vallgren vetosi argumentoinnissaan muiden maiden käytäntöön ja juridiikkaan, mikä oli ammatillisissa kiistoissa ja kysymyksissä tavanomaista Kuvanveistäjäliiton perustamisvuosina. Hän tähdensi hinnan ja sopimuksen merkitystä.[850] Toimikunta teki Wikströmin kanssa sopimuksen Topeliuksen patsaasta vasta joulukuussa 1912, jolloin sopimus toi Wikströmille helpotusta pitkään epävarmana jatkuneeseen tilanteeseen.[851]

Suurissa töissä, muistomerkki- ja veistostilauksissa Wikströmillä oli 1910-luvun alkuun mennessä vakiintunut tapa jakaa valmistus kolmeen osaa, kun luonnos oli tullut hyväksytyksi työhön. Kolmivaiheinen valmistus vaikutti sopimukseen ja maksun suorittamiseen kolmessa osassa. Ensin hän teki niin täydellisen luonnoksen, että toinen taiteilija saattoi valmistaa patsaan kuoleman tai muun esteen sattuessa. Wikström katsoi ensivaiheessa kolmanneksen työstä suoritetuksi. Tuotannon toisessa osassa koko taiteellinen työ oli suoritettu, valmis patsas kip-

---

850 "Om nu kommittén förbundit sig genom kontrakt att beställa af en skulptör, Z. Topelius monumentet, för en viss summa, så är detta ärende en afgjord sak. Men om kommittén endast erhållit skissen till ett monument, hvars pris stiger högre än en annan skulptörs anbud så har kommittén full rätt att vända sig till hvem den vill." (alleviivaus alkuperäinen). Ville Vallgrenin kirje neiti [Emilia] Akolalle Marburgiin Pariisista 2.6.1911. ÅA.

851 Topelius-patsaan sopimus 3.12.1912. VMA. Wikström kertoi kaiken olevan hyvin, kun Topeliuksen patsaasta oli tehty sopimus. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle Visavuoresta 18.12.1912. SKS. KIA.

sistä oli hyväksyttynä Wikströmin ateljeessa ja kivityöstä oli valmiit piirustukset. Kolmannessa osassa Wikström sai loppusumman, joka vastasi pronssivalun ja kivijalan valmistuskustannuksia sitten kun patsas oli valmis ja paljastettu. Työssä vakiintunutta kolmiosaista valmistusta ja maksutapaa hän käytti perusteluina sopimus- ja maksuneuvotteluissa Topeliuksen patsaan ja Snellmanin patsaan toimikuntien kanssa. Wikströmin mukaan kolmiosainen valmistus ja maksusuoritus oli käytäntönä Agricolan ja Topeliuksen patsaiden valmistuksessa sekä Uno Staudingerin (1861–1912) ja J. J. Tirkkosen tilaamien suihkukaivojen valmistuksessa. Snellmanin patsastoimikunnalta hän pyysi vuonna 1914 osittaista etukäteismaksua tekemästään työstä ja vetosi käytäntöön maksujen suorittamisesta suurempien muistomerkkien ja veistosten tilauksissa.[852] Aiemmista sopimuksista otettiin mallia tehtäessä uusia sopimuksia. Wikströmin Snellmanin muistomerkistä tekemää sopimusta pyydettiin malliksi Wäinö Aaltoselle vuonna 1917.[853] Sopimuskirjaa Emil Wikströmin ja Eliel Saarisen kanssa ei kuitenkaan ollut tehty kilpailuvoiton 1913 jälkeen, koska toimikunta halusi saada ensin pystytysluvan.[854]

Sopimuksiin tuli 1900-luvun alussa kuvanveistäjien oikeuksien ajamisen takia uusia kohtia. Emil Wikströmin *Aino*-suihkukaivon tilauksesta 1908 tekemässä sopimuksessa oli kohta, jossa työn jäljentäminen evättiin joko kokonaan tai osittain. Kaikki työssä tehdyt kipsimallit ja tutkielmat määriteltiin sopimuksessa kuuluvaksi Wikströmin omaisuuteen. Sopimusteksti painotti taiteilijan tekijänoikeuksia työhönsä.[855] Käytäntönä oli kirjata sopimuksiin, että kuvanveistäjän estyessä loppuunsaattamasta tilaus toisella kuvanveistäjällä oli oikeus käyttää kaikkia työn malleja ja tutkielmia. *Aino*-suihkukaivon ja Mikael Agricolan muistomerkin so-

852 Wikström selosti kolmiosaisen valmistuskäytännön Topelius-patsaan ja Snellman-patsaan toimikunnille. "Sitten kun luonnos tällaiseen suureen työhön on tullut hyväksytyksi olen tavallisesti jakanut valmistuksen kolmeen osaan." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 25.10.1912. VMA; Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille Visavuoresta 18.9.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Snellman-patsaan toimikunnan pöytäkirja 25.9.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA; Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 26.9.1914. SKS. KIA. Kolmiosainen valmistus sopimuksissa: Emil Wikströmin ja Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Mikael Agricolan patsaan Wälikirja 17.11.1906. VSKS. KA; Aino-suihkukaivosta Kontrakt den 3 Sept 1908. CF Työelämä/Folio. EWA Myös Alpo Sailo vaati 1912 M. A. Castrénin patsaan toimikunnalta tekijäpalkkion suorittamista kolmessa osassa ja vetosi ulkomailla käytettyyn tapaan: hinnasta 1/3 etukäteen, 1/3 patsaan saatua kipsiin valetuksi ja 1/3 patsaan paljastettua. M. A. Castrénin patsaan toimikunnan pöytäkirja 2.12.1912. Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto. KA.

853 Sebastian Gripenbergin kirje Emil Wikströmille 31.7.1917. KK. Coll. 259.4.

854 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 25.9.1914 ja 27.5.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

855 "§ 5 De för arbetets utförande nödiga modeller och studier blifva min, Wikströms, egendom, på villkor att hvarken konstverk i sin helhet eller delar deraf reproduceras." Sopimus Aino-suihkukaivosta: Kontrakt den 3 Sept 1908. CF Työelämä/Folio. EWA.

pimuksissa oli kuitenkin erikseen maininta, että tällaisessa tapauksessa Wikström luovutti "taiteellisen omistusoikeutensa" taloudellista korvausta vastaan. Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kanssa Agricolan patsaasta tehty sopimus 1906 määräsi taiteellisen omistuksen luovuttamista vastaan Wikströmille tai hänen oikeudenomistajilleen täydellisen korvauksen siihenastisesta työstä. Agricolan patsaan sopimuksessa oli myös kohta sovinto-oikeudesta toimikunnan ja taiteilijan välille syntyvien riitojen varalta.[856] Verrattuna Agricolan patsaan sopimukseen Ville Vallgrenin ja Helsingin kaupungin välinen sopimus suihkulähdeveistos *Havis Amandasta* 1906 oli taiteilijan tekijänoikeuksien kannalta ylimalkainen. Sopimuksessa mainittiin Vallgrenin taiteellinen omistusoikeus ainoastaan luovutuksen kannalta. Vallgrenin estyessä suorittamaan tilausta hänen oli sopimuksen mukaan luovutettava taiteellinen omistusoikeutensa Helsingin kaupungille, mutta tekijänoikeuden luovutuksen taloudellisesta korvauksesta ei mainittu mitään.[857]

Yksityisen tilaajan Uno Staudingerin kanssa tehdyssä sopimuksessa kuvanveistäjällä oli todennäköisesti enemmän mahdollisuuksia saada läpi omia vaatimuksiaan ja kirjata sopimuksiin selkeä merkintä tekijänoikeuksista ja jäljentämisoikeuksista toisin kuin suurissa hankkeissa, joiden neuvotteluissa taiteilijan vastapuolena oli usein patsastoimikunta tai muu organisaatio, kaupunki tai seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja Wikströmin välisessä Lönnrotin patsasta koskevassa sopimuksessa 1899 jäljentämistä ei ollut vielä kielletty, ja luonnokset määriteltiin löyhästi taiteilijan "omiksi". Wikströmin työn keskeytyessä toinen kuvanveistäjä olisi saanut käyttää

856 Sopimus Aino-suihkukaivosta:"§ 4 Skulle jag, Wikström, af någon anledning blifva förhindrad att fullföra ofvansagda öfverenskommelse, äger Direktor Staudinger rätt att till arbetetes slutförande genom annan konstnär använda alla af mig för sagda arbete utföra studier och modeller, hvilkas konstnärliga ägande rätt jag för detta ändamål öfverlåter i hvilket fall mig tillkommer full ersattning för allt som till konstverkets fördel blifvit gjort." Kontrakt den 3 Sept 1908. CF Työelämä/Folio. EWA. Sopimus Agricolan patsaasta: "7. Jos minä - - jostakin syystä olisin estetty ylläolevan sopimuksen täyttämisestä, on Seuralla oikeus patsaan lopulliseen valmistukseen toisen taiteilijan avulla käyttää kaikkia minun tekemiäni luonnoksia ja valmiita malleja, joitten taiteellisen omistusoikeuden minä siinä tapauksessa ja sitä varten Seuralle luovutan, kuitenkin niin, että minulle tahi oikeudenomistajilleni täydellisesti palkitaan sen työn arvo, mikä patsaan valmistuksen eduksi siihen asti on tehty. 8.- - riitaisuudet lykätään Sovinto-oikeuteen." Emil Wikströmin ja Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Mikael Agricolan patsaan Wälikirja 17.11.1906. VSKS. KA.

857 "6. Skulle jag, Wallgren, af en eller annan avledning blifva förhindrad - - eller skulle jag icke inom den i punkt 2. utsatta tiden hafva verket färdigt, så är Helsingfors stad berättigad att till annan af densamma utsedd skulptör öfverlåta verkets utförande eller slutförande på grund af min idé och af mig uppgjorda eskisser, till hvilka den konstnärliga eganderätten i detta afseende af mig till Helsingfors stad öfverlåtas." Sopimus on julkaistu kokonaisuudessaan *Havis Amanda, Mon Amour 100 vuotta* -kirjassa. Helsingin kaupungin ja Ville Vallgrenin välinen sopimus suihkulähteen tilauksesta. Kontrakt oktober 1906. Mononen, Nenonen (toim.) 2008, 14–15.

luonnoksia ilman tekijälle suoritettavaa korvausta.[858] Kuvanveistäjän ammatillinen asema parani vähitellen myös toimikuntien kanssa käydyissä sopimusneuvotteluissa, sillä Vaasan Topelius-patsastoimikunnan ja Wikströmin väliseen sopimukseen 1912 oli kirjattu taiteilijan tekijänoikeudet, niiden luovutus ja taloudellinen korvaus tarkemmin kuin Wikströmin Lönnrotin-patsastoimikunnan kanssa tekemään sopimukseen 1800-luvun lopussa.[859] Sen jälkeen kun laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin tuli voimaan 1927, Wikströmin tekijänoikeus monumenttiin ilmoitettiin selvästi Heinäsen kiviveistämön hintaluettelossa. Heinäsen kiviveistämö Hämeenlinnassa myi mallistossaan hautamonumenttia, joka oli tehty Wikströmin suunnitelman mukaan, mutta "kaikki oikeudet" kuuluivat Wikströmille.[860]

Muistomerkkien sopimuskulttuuri ja tekijänoikeuslainsäädännössä tehty taustatyö viittaavat siihen, että Wikströmin ammatillinen identiteetti vahvistui 1890-luvulta lähtien. Tekijänoikeudella haluttiin parantaa etenkin alkuperäisen teoksen suojaa. Toisaalta tekijänoikeus kaupallisti tekijyyden ja kuvanveistäjyyden, ja kuvanveistäjät myivät teostensa jälkivaloksia. Wikströmin kuvanveistäjän työhön kuului suurissa töissä käytäntönä neuvottelu sopimuksista: Wikström valvoi neuvotteluissa tekijän oikeuksia ja teki oman sopimusehdotuksensa. Sopimuskohtien ja lainsäädännön vertailu ja tuntemus olivat merkittävä osa Wikströmin ammatillista osaamista ja pääomaa. Sopimusneuvotteluista Wikström teki rutineeja jakamalla suurten töiden valmistuksen kolmeen osaan. Muistomerkkien tuotanto oli perimmiltään kollektiivista, mutta Wikström halusi lisää turvaa kuvanveistäjäyksilön epävarmaan taloudelliseen asemaan ja oikeuksiin muistomerkkihankkeen aikana ja muistomerkin valmistumisen jälkeen.[861]

---

858 "§ 7 Jos minä jostakin syystä olisin estetty jatkamasta työtä loppuun asti, on toimikunnalla oikeus teettää patsaan keskeneräiseksi jääneet osat toisella kuvanveistäjällä ja tätä varten käyttää kaikkia minun tekemiäni luonnoksia, jotka kuitenkin patsaan paljatettua ovat minun omani." Lönnrotin patsaan Wälikirja 13.12.1899. EWA. Lönnrotin patsaan sopimus on julkaistu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemuksissa 1899, 84–87.

859 "4. Skulle jag, Wikström, av någon anledning bliva förhindrad att fullföra ovansagda överenskommelse, äger komitén rätt att till arbetets utförande genom annan konstnär använda av mig för sagda arbete utföra studier och modeller, vilkas konstnärliga äganderätt jag för detta ändamål överlåter, och i vilket fall mig tillkommer proportionerlig ersättning för det arbete, som av mig till konstvärkets fromma blivit gjort". Topelius-patsaan sopimus 3.12.1912. VMA.

860 "N:o 80. Työnäyte. Prof. Emil Wikströmin luonnoksen mukaan valmistamamme hautamonumentti. Kaikki oikeudet monumenttiin kuuluvat luonnoksen luojalle." V. Heinäsen koneellinen kiviveistämö: hintaluettelo (malleille n:o 53 – 80) 1928, 10. Luettelossa ei mainita Wikströmin lisäksi muita luonnoksien luojia kuin taiteilijat W. Martin ja Urho Heinänen sekä arkkitehti K. Kontio, ja näiden mallien kohdalla ei mainita mitään oikeuksista.

861 Wikström perusti taloutensa muistomerkkien kolmiosaiseen valmistukseen ja maksusuoritukseen: "Koska taloudellinen elämäni on työstäni riippuvainen ja koska olin järjestänyt asiani yllämainittujen tapojen mukaan - - ." Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille Visavuoresta 18.9.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

# II. "KAUNIS KAUPUNKI", MUISTOMERKIT JA KILPAILUT – EMIL WIKSTRÖM, ETURIVIN STATUAIRE

Tässä luvussa tarkastelen kuvanveistäjän työtä muistomerkkituotannossa kaupungin, tilaajien, tukijoiden ja kuvanveistäjien ammatillisten vaatimusten ristiaallokossa. Pohdin myös Wikströmin asemaa ns. hallitsevana kuvanveistäjänä. Toin luvussa kaksi esille, kuinka kuvanveistäjän koulutuksessa pidettiin tärkeänä tähdätä suurten muotojen ja monumentaalitehtävien hallitsemiseen ja kuinka muistomerkkien tekijäksi kouluttauduttiin usein vanhemman mestarin luona. Muistomerkkikulttuurin syntymiselle kotimaassa oli edellytyksenä paitsi kuvanveistäjän monipuolinen koulutus myös valutaito, suomalaisten taidevalimoiden kehitys.

## 3. Maineikkaat mestarit" ja "mainioimpien miestemme muisto": suurmiesmonumenttikilpailuja ja tilauksia

1860-luvulta lähtien muistomerkkituotanto tarjosi Suomessa kuvanveistäjille muiston vaalimiseen ja kaupungin koristamiseen liittyviä tehtäviä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralla oli omia rahastojaan suurmiespatsaita varten. Eri alojen taiteilijoille, Maamme-laulun säveltäjä Fredrik Paciukselle, taidemaalari Albert Edelfeltille ja arkkitehti C. L. Engelille (1778–1840) käynnisteltiin muistomerkkihankkeita. Kirjailija Fredrika Bremerin patsas oli 1910-luvulla esikuvana naisasialiikkeelle, joka pyysi oikeutta C. E. Sjöstrandin luonnoksesta muistomerkkiä varten.[862] Puoluepolitisoituminen vaikutti muistomerkkihankkeiden käynnistämiseen, esimerkiksi suomalainen puolue ajoi "omien" merkkimiesten ja aatetoverien patsashankkeita.

---

862 Suomalaisia pyydettiin 1910-luvun alussa mukaan Ruotsin Fredrika Bremerin muistopatsasrahaston kartuttamiseen, ja suomalaiset järjestöt ja lehdet, esimerkiksi Naisasialiitto Unioni, Svenska Kvinnoförbundet ja Naisten ääni –lehti, järjestivät iltamia ja tilaisuuksia muistopatsasrahaston hyväksi. Fredrika Bremerin patsashankkeesta Ruotsissa Fredrika Bremerin muisto. Naisten ääni n:o 2, 1914, 18–19. Kansainvälisen naisten kristillisen raittiusyhdistyksen, valkonauhayhdistyksen perustajan Frances Willardin (1839–1898) muistopatsaan kuva ja merkkipäivä: A. T., Muistopäivä. Naisten ääni n:o 30, 1914, 373–374.

Kansakunnan isien muistomerkkihankkeissa yhteen sovitettiin toisiinsa ammatilliset ja kansalliset edut. Professioon sisältyy kollektiivisen edun, kansakunnalle ja kansalle tekemisen tavoittelu.[863] Nationalismia voi tarkastella kielellisestä näkökulmasta, miten käytetään käsitteitä kuten kansa, kansakunta tai kansallinen kulttuuri. Tutkimuskohteena voi olla näin ollen se, mihin kuvanveistäjät tarvitsivat sanoja 'kansa' tai kotimaa. 'Kansa' oli 1800-luvulla ennen kaikkea sivistyneistön yhteisöllisyysdiskurssia: sivistyneistö oikeutti valta-asemansa puhumalla kansan äänellä ja ajamalla sen etua.[864]

Sivistyneistön puhe 'kansan' edun ajamisesta näkyi myös kuvanveistäjien kirjeenvaihdossa. Useita suurmiespatsaita tehnyt Emil Wikström näki 1910-luvulla asemansa kansallismuistomerkkien tekijänä kohtalona ja 'kansan' kollektiivisena tahtona: " - - ymmärrän täydellisesti että se [suurmiespatsassarja] ei ole oma ansioni vaan että olen elänyt aikana jolloin kansamme tarvitsi suurmiestemme muistopatsaat - -."[865] Suurmiesten ikuistajana Wikström kirjoitti usein velvollisuudestaan yhteisöä ja yleisöä kohtaan. Hän kirjoitti kansallisesta ja ammatillisesta velvollisuudestaan tehdä suurmiesmuistomerkki Suomen 'kansalle' ja sen tunnetta vastaavaksi.[866] Osallistuminen Lönnrotin patsaskilpailuun näyttäytyi sekin Wikströmille velvollisuutena.[867] Suurmiespatsaita ahkerasti toteuttava taiteilija, Wikström, käsitettiin 'kansan' kasvattajana aivan kuten kuvattavat merkkimiehet. Toisin kuin maalaustaiteen kuvanveistotaiteen "ulkoilmaan sijoitettuna" katsottiin joutuvan välittömään kosketukseen yleisön kanssa ja siten sen katsottiin vaikuttavan yleisön kauneusaistiin, kansallistuntoon ja moraaliin.[868]

Kuvanveistäjän pyrkimys tehdä parhaansa kansakunnalle, kotimaalle tai 'kansalle' ei ollut ominaista vain Emil Wikströmille tai suurmiespatsas- ja kansallismuistomerkkitehtäville. Kuvanveistäjien keskinäinen kirjeenvaihto kertoo työetiikan ja velvollisuuden painotuksesta kansallisen luottotehtävän edessä. Robert Stigell kirjoitti Emil Wikströmille vapaasta julkisesta taideteoksesta *Haaksirikkoisista*, että teosta tehdessään hän oli vilpittömästi pyrkinyt antamaan parastaan kotimaalleen

863 Larson 1977, 66–67, 69, 70.
864 Kansakäsitteestä esim. Saukkonen 2004, 98–101.
865 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 31.1.1916. SKS. KIA.
866 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 20.5.1900. SKS. KIA. Emil Wikström kirjoitti tekevänsä Lönnrotin muistomerkin velvollisuuden tunteella, jotta "Suomen kansalle saataisiin muistopatsas joka mahdollisimmassa määrässä vastaisi sen tunnetta Lönnrotista ja Kalevalasta".
867 "Ottanen kuitenkin osaa kilpailuun täyttäen velvollisuuteni näyttämällä mitä voin." Emil Wikströmin kirjekonsepti Eliel Aspelin-Haapkylälle 20.8.1898. KK. Coll. 259.30.
868 Topelius-patsaan paljastaminen. Vaasa 27.5.1915.

saamansa luottamuksen vastineena.[869]

Aikalaiskirjallisuudessa Wikströmin asema julkisten veistosten tekijänä kuvattiin osittain annettuna ja luonnollisena. Eliel Aspelin-Haapkylän mukaan muistomerkit ikään kuin "lankesivat" itseoikeutetusti Wikströmin tehtäviksi. Aspelin-Haapkylä kirjoitti 1908 Suomen taiteen historiassa, että "Wikströmin osaksi on tullut luoda julkisia muistomerkkejä".[870] Vuonna 1910 kirjoittaessaan Suomen kuvanveistosta Aspelin-Haapkylä aloitti Wikströmin esittelyn viittaamalla taiteilijan saavuttamaan asemaan: "-- hän [Wikström] kun nykyään on yleisimmin suosittu ja suurinta luottamusta nauttiva kuvanveistäjämme".[871] Aspelin-Haapkylän mukaan muistomerkkitilausten kasaantuminen yhdelle kuvanveistäjälle oli itsestään selvää huolimatta muiden kuvanveistäjien moitteista, koska mieluiten varmaa suoritusta hakevat tilaajat kääntyivät jo ansioituneen kuvanveistäjän puoleen.[872]

Luonnollistamalla kirjoituksissaan Wikströmin monopoliaseman ja suosion muistomerkkien tilausmarkkinoilla Aspelin-Haapkylä myötävaikutti edelleen tilausten kasautumiseen. Wikströmiä pidettiin etevänä ja erinomaisena kuvanveistäjänä, joka sai enemmän muistomerkkitilauksia kuin muut. Emil Wikströmin monumentalistin aseman tekijänä onkin pidetty Eliel Aspelin-Haapkylää. Aspelin-Haapkylästä muodostui isähahmo ja tukija nuorelle aloittelevalle kuvanveistäjälle. Aspelin-Haapkylä oli Wikströmin omien sanojen mukaan hänelle kuin isä.[873] Wikströmin isä oli kuollut pojan ollessa vain viisivuotias, mikä saattoi olla syynä taiteilijan kirjeessään käyttämään isävertaukseen. Isä-poika-järjestelmä oli toisaalta taiteen piirissä ammatillinen traditio. Varttuneempi taideauktoriteetti oli nuoren miehen taiteelliselle työlle isähahmo, jonka suojassa ja vaikutuspiirissä oli hyvä kasvaa ja kehittyä vaativiin kansallisiin muistomerkkitehtäviin. Aspelin-Haapkylälle oli keskittynyt paljon valtaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun

869 "- - jag har dock ärligt sträfvat att gifva det bästa jag kunnat åt mitt hemland för det förtroende man öfverlåtit mig." Robert Stigellin kirje Emil Wikströmille 4.5.1897. KK. Coll. 259.18.

870 Aspelin-Haapkylä 1908, 366.

871 Aspelin-Haapkylä 1910, 433-434.

872 Aspelin-Haapkylä 1910, 431-432.

873 "Jag förlorade i Aspelin en av mina bästa vänner, han var nästan som min far, och jag har bra svårt att vänja mig vid tanken att han är borta." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille s.a. PM. Kirje on sisällön perusteella Aspelin-Haapkylän kuolinvuodelta 1917.

suomalaisessa kulttuuri- ja tiedemaailmassa.[874]

Wikström oli tutustunut Säätytalon päätykolmion kilpailussa toimikunnan jäseneen Aspelin-Haapkylään, joka valvoi Wikströmin työn valmistumista. Samana vuonna kun kilpailu ratkesi 1893, Emil Wikströmistä tuli Eliel Aspelin-Haapkylän kesänaapuri Hämeeseen.[875] 1890-luvulta lähtien Aspelin-Haapkylän ja Wikströmin välillä oli eri muodoissa säännöllistä niin yksityistä kuin virallistakin yhteydenpitoa ja kanssakäymistä perheystävien tapaan aina Aspelin-Haapkylän kuolemaan saakka. Ajan muilla kuvanveistäjillä ei ollut mitään mahdollisuutta suosikkijärjestelmään, jossa ystävyyssuhteet ja vallankäyttö niveltyivät toisiinsa. Hanne Selkokarin mukaan Aspelin-Haapkylän suosikkitaiteilijat, taiteilijaystävät saivat osakseen erityiskohtelua. Nuoruuden ajan suosikki Albert Edelfelt oli erityisasemassa.[876] Aspelin-Haapkylän taiteilijasuosikkien välinen arvojärjestys ja Edelfeltin ylivertainen asema näkyivät Aspelin-Haapkylän kirjeissä Wikströmille. Aspelin-Haapkylä ylisti parhaimmillaan Wikströmiä Edelfeltin veroiseksi taiteilijaksi, kun Wikström saavutti kilpailumenestystä 1910-luvun alussa.[877] Aspelin-Haapkylä kehotti Wikströmiä katsomaan kotimaan erinomaista Edelfelt-näyttelyä.[878]

Myöhemmin Aspelin-Haapkylän jälkeinen taidehistoriankirjoitus on nähnyt Emil Wikströmin Walter Runebergin jälkeisenä seuraajana Suomen virallisena kuvanveistäjänä sekä Ville Vallgrenin ja Robert Stigellin syrjäyttäjänä. Aivan kuin Suomella olisi ollut kansallinen monumenttityhjiö, jonka Emil Wikström täytti.[879] Aspelin-Haapkylä rakensi jo Wikströmille lähettämässä kirjeessään tälle asemaa Walter Runebergin taiteelliset saavutukset ylittävänä kuvanveistäjänä. Valokuvia

---

874 Aspelin-Haapkylä oli Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran varaesimies (1893–1902) ja esimies (1902–1917), Suomen Muinaismuistoyhdistyksen notaari (1871–1874), sihteeri, varaesimies (1881–1900), Kansanvalistusseuran johtokunnan jäsen (1891–1908), Suomalaisen teatterin johtokunnan jäsen (1900–1905), Antellin kokoelmien valtuuskunnan jäsen (1894–1905) ja puheenjohtaja (1908–1913), Kustannus Oy Otavan johtokunnan jäsen (1890–1898), Suomen Taideyhdistyksen palkinto- ja ostolautakunnan jäsen (1880, 1886–1896), Suomalaisen Tiedeakatemian puheenjohtaja (1908–1910), Helsingin yliopiston estetiikan ja nykykansain kirjallisuuden ylimääräinen professori (1892–1901) ja professori (1901–1908). Aspelin-Haapkylän henkilöhistoriasta Selkokari 2008, 200–207.

875 Suomalainen 1982, 52, 70; Ilvas 2002b, 65.

876 Hanne Selkokari mainitsee Aspelin-Haapkylän suosikkeina ja taiteilijaystävinä myös Eva Ingmanin, Pekka Halosen, Akseli Gallen-Kallelan, Eero Järnefeltin ja Elin Danielson-Gambogin. Selkokari 2008, 105–125.

877 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 23.12.1912. KK. Coll. 259.1

878 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 3.5.1910. KK. Coll. 259.1

879 Aav 1990, 81. Marianne Aav kirjoittaa Suomen taiteen yleisteoksessa Wikströmin asemasta: "Tarve hengeltään suomalaiskansallisten muistomerkkien pystyttämiseen ilmeni voimakkaana 1800-luvun lopulla. Näiden hankkeiden ahkerimmin käytetty toteuttaja oli Emil Wikström jopa siinä määrin, että hän saavutti Walter Runebergin jälkeen eräänlaisen Suomen virallisen kuvanveistäjän aseman".

nähnyt Aspelin-Haapkylä näki tekeillä olevan Säätytalon otsikkoryhmän "etevänä taideteoksena, joka kerrassaan voittaa mitä Runeberg on pystykuvan alalla luonut".[880]

Taidehistoriantutkimuksessa on esitetty näkemyksiä siitä, mitkä monumenttitehtävät ja kilpailut ratkaisivat Emil Wikströmin aseman – Säätytalon otsikkoryhmäkilpailu ja Lönnrotin patsaskilpailu. Säätytalon päätykolmioryhmästä tutkielman 1970-luvulla tehnyt Marianne Aav oli vielä varovainen tulkinnoissaan. Sittemmin Liisa Lindgren ja Juha Ilvas ovat todenneet, että Säätytalon päätykolmioryhmän jälkeen kilpailun nuoresta voittajasta Emil Wikströmistä tuli ns. virallinen mestari, jolle julkiset työt, suorat tilaukset ja kilpailuvoitot keskittyivät 1910-luvulle asti.[881]

Termi *statuaire* merkitsi Penelope Curtisin mukaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa erityistä statusta julkisen kuvanveiston tekijänä, menestyksekäs muistomerkkitilaus todisti taiteilijan kyvykkyyttä ja kansalaiskuntoa. *Statuaire* oli kuvanveistäjäntyön huipentuma.[882] *Statuaire* -nimitys kertoi suuresta ammatillisesta arvostuksesta. *Statuaire* oli Wikströmin tittelinä postin mukana taiteilijalle saapuneissa kirjekuorissa sekä lehdistössä. Muut kuvanveistäjät ja avustajat tituleerasivat häntä nimityksellä *statuaire*.[883] Titteli oli osoitus Wikströmin aseman vähittäisestä vakiintumisesta ja arvostuksesta julkisen kuvanveiston tekijänä. Vuonna 1904 Wikströmin Suomeen paluun ja kahden suurtyön Säätytalon otsikkoryhmän ja Lönnrotin patsaan jälkeen Hugo Samzelius asetti hänet Suomen huomattavimmaksi kuvanveistäjäksi, *statuaireksi*.[884]

## Lönnrot-Agricola-Topelius-Snellman: huipentumia ja kriittisiä hetkiä Emil Wikströmin monumenttitaiteen tekijän uralla

Suurmieskuvat liittyivät varhain kuvanveiston toimintaedellytyksien parantamiseen. Yleisiä ja julkisia monumenttikilpailuja järjestettiin 1880-luvulta lähtien,

880 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 5.8.1898. KK. Coll. 259.1.

881 Aav 1978, THO. HY; Ilvas 2002a, 23, 34-35. Lindgren 1998, 119–120; Lindgren 2000, 44.

882 Curtis 1999, 39, 46–47. Statuaire -nimitys ks. myös Elsen 1981, 249. "- - he was a *statuaire*, meaning a maker of statues, the highest professional rank."

883 Carl Eldhin Pariisiin lähettämissä kirjekuorissa toistuu *statuaire* -nimitys: "Monsieur Emil Wikström, Statuaire, 65. Boulevard Arago, Paris." KK. Coll. 259.4.

884 "Wikström är Finlands främste *statuaire* – Wallgren kan numera ej gärna räknas bland inhemska konstnärer. Emil Halonen och Emil Cedercreutz heta hans efterföljare - -."Hugo Samzelius, Ett besök hos Emil Wikström. Hbl 22.5.1904. Samzelius kannusti Wikströmiä osallistumaan Lönnrotin patsaskilpailuun ja kertoi pitävänsä Agricolan patsaasta."'Visst skall Du täfla om monumentet öfver Lönnroth!" Hugo Samzeliuksen kirje Emil Wikströmille Ruotsista 12.12.1897. KK. Coll. 259.15. "Din Agricola-bild, som jag förra året såg i utkast, har jag nu skådat såsom färdig – och njutit af den! Jag tycker om den!" Hugo Samzeliuksen kirje Haaparannasta 30.5.1905. KK. Coll. 259.15.

mutta yleisten, kaikille kuvanveistäjille avointen muistomerkkikilpailujen järjestäminen ei ollut päivänselvyys 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Kilpailut olivat kuvanveistoalan testausta. Julkisen kilpailun järjestämisen vaihtoehtona oli antaa tehtävä suorana toimeksiantona yhdelle tekijälle tai järjestää kutsukilpailu valikoidulle joukolle. Emil Wikströmin asema muistomerkkien suunnittelijana oli paitsi ylistyksen myös kritiikin kohteena. Wikströmin 'hallitsevan mestarin' aseman kyseenalaistamiseen vaikuttivat Pierre Bourdieun teorian valossa kriittiset hetket ja tapahtumat. Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten Emil Wikströmin sai tehtäväkseen suurmiespatsaita suorina tilauksina tai kilpailuiden kautta. Samalla valotan sitä, miten Wikströmin asema muotoutui suhteessa muihin kuvanveistäjiin taidekentällä ja mikä oli hänen maineensa merkitys tilausten saamiselle.

1800-luvun lopulta lähtien Suomessa alettiin järjestää yleisiä muistomerkki- ja arkkitehtuurikilpailuja, kun haluttiin paras mahdollinen ehdotus tärkeälle julkiselle hankkeelle. Yleisen kilpailun idea liittyi yhteiskunnan modernisoitumiseen. Säätyvaltiopäivät järjestivät Aleksanteri II:n keisaripatsaasta vuonna 1884 ensimmäisen kilpailun, johon osallistui viisi kuvanveistäjää.[885] Maan ensimmäinen kuvanveistokilpailu oli järjestetty J. L. Runebergin (1804–1877) hautamuistomerkistä jo 1879, mutta kilpailun ehdotuksia ei toteutettu.[886] Ensimmäinen arkkitehtuurikilpailu järjestettiin Suomen Pankin rakennuksesta 1876. Kansainvälisessä kilpailussa ohitettiin käytäntö, jonka mukaan rakennushallinnon korkein virkamies suunnitteli tärkeimmät valtion rakennukset.[887] Monumenttikilpailujen järjestäminen liittyi kuvanveistäjien määrän vähittäiseen kasvuun Suomessa, sillä vielä 1850- ja 1860-luvuilla ensimmäisen historiallisen henkilön, Henrik Gabriel Porthanin muistomerkkiä varten kutsuttiin kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand Ruotsista.[888] Nuori Ville Vallgren patisti kuvanveistäjiä tukemaan yleisen monumenttikilpailun ideaa protestikirjoituksessa, kun Pietari Brahen patsas tilattiin ilman kilpailua Walter Runebergilta vuonna 1884.[889] Walter Runebergilta oli tilattu suoraan

885 Sandqvist 1981, 320; Aspelin 1891, 161-162.

886 Kilpailuehdotuksista esim. J. A–g [Jac. Ahrenberg], Förslagen till grafmonument öfver Runeberg. HD 18.6.1879; Rättelser HD 19.6.1879. Jac. Ahrenberg laati Pohjoismaiden taiteilijoille osoitetun kilpailuohjelman. Ensimmäiseen kilpailuun jätettiin 20 ehdotusta kahdeltatoista kilpailijalta, ja kilpailun voitti ruotsalainen Per Hasselberg. Palkintolautakunnan rungon muodosti Suomen Taideyhdistyksen johtokunta, jota oli täydennetty palkinto- ja ostolautakunnan jäsenillä. Robert Stigell osallistui kilpailuun, mutta Ville Vallgren vetäytyi kilpailusta ja Walter Runeberg keskittyi toiseen työhön, J. L. Runebergin patsaaseen. Ensimmäisen kilpailun jälkeen hautamuistomerkistä järjestettiin vielä kaksi uutta kilpailua vuosina 1879 ja 1885. Lindgren 2006c, 54; Lindgren 2009, 66–83.

887 Viljo 1999a, 72, 75.

888 Lindgren 1998, 118.

889 Aspelin 1891, 157–158. Eliel Aspelin-Haapkylän mukaan protestikirjoitelma julkaistiin lopulta vain yhdessä pääkaupungin lehdessä.

*C. E. Sjöstrandin Henrik Gabriel Porthanin patsas ja muistojuhla 8.11.1864 Turussa. Valok. J. Reinberg. Kuva: Turun museokeskus.*

aiemmin taiteilijan isän, runoilija J. L. Runebergin patsas (1885). Kilpailun järjestäminen vaikutti demokraattiselta tavalta valita kuvanveistäjä. Yleisen kilpailun järjestämiseen oli painetta varsinkin, jos hankkeen rahoitus tuli julkiselta taholta, kaupungilta tai valtiolta tai jos muistomerkkiä varten oli suoritettu yleinen rahankeräys.[890]

Valtiovaliokunta halusi järjestää Säätytalon otsikkoryhmästä maan kaikille kuvanveistäjille yleisen kilpailun, koska näkyvällä paikalla olevaan rakennukseen oli tärkeää saada paras mahdollinen ehdotus.[891] Säätytalon otsikkoryhmäkilpailun voitto maaliskuussa 1893, kokeneempien kuvanveistäjien Stigellin ja Vallgrenin päihittäminen oli Wikströmille saavutus hänen ilmoittaessaan riemuiten yksimielisesti saadusta ensimmäisestä palkinnosta.[892]

Elias Lönnrotin patsashankkeesta tehtiin aloite Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuosikokouksessa maaliskuussa 1897, ja tarkoitus oli saada aikaan patsas Lönnrotin syntymän 100-vuotimuistojuhlaksi 1902.[893] Lönnrotin patsaskilpailun järjestämisuutinen toukokuussa 1897 herätti ainakin Robert Stigellissä näkemyksen siitä, että kuvanveistäjät nimenomaan saivat kilpailla monumenttitehtävästä.[894] Tosin Suomalaisen Kirjallisuuden Seura aikoi luopua koko patsashankkeesta jo keväällä 1898, kun muun muassa rahankeräyksen tulos vaikutti niukalta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraan kuitenkin vedottiin niin tiuhaan patsashankkeen puolesta, että se päätti ryhtyä järjestämään patsaskilpailua.[895] Wikströmin

890 Hargrove 1989, 168–169.

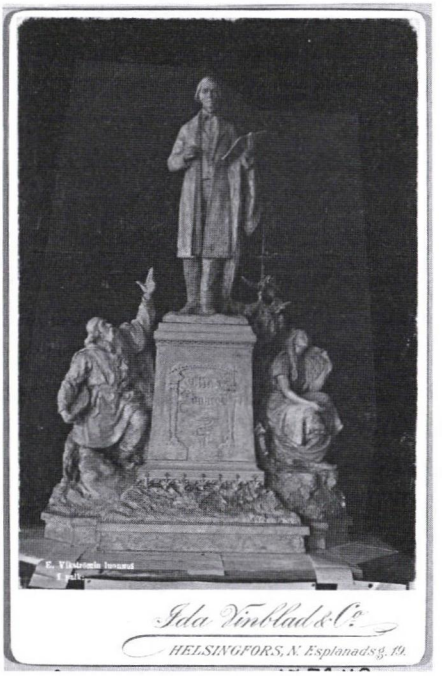
891 Valtiovaliokunnan mietintö n:o 8 säätyhuonevaltuuskunnan säädyille antaman kertomuksen johdosta, 2–3. Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1891 neljäs osa, 1892.

892 "Har fått första priset enhälligt! Stigell andra Vallgren tredje." (alleviivaukset alkuperäiset). Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 19.3.1893. ÅA. Ratkaiseva kokous oli pidetty 19.3.1893.

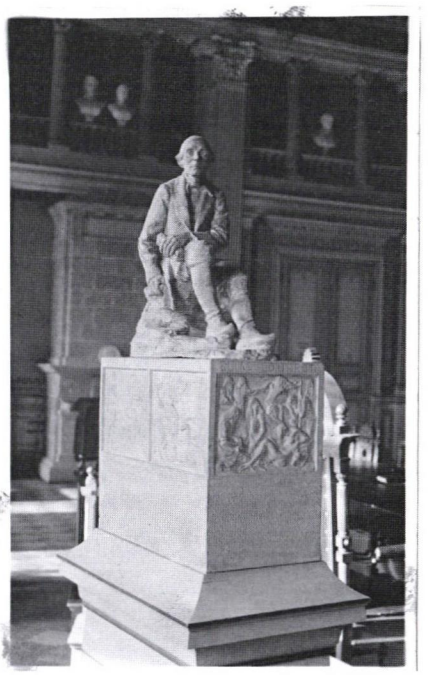
893 Aloitteen tuli Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran esimies Arvid Genetz. SKS:n vuosikokous 16.3.1897. SKS:n Keskustelemukset 10.3.1897, Suomi 3:14, 117–118. Ks. myös Häggman 2012, 157.

894 Robert Stigellin kirje Emil Wikströmille 4.5.1897. KK. Coll. 259.18. Lönnrot-patsaskilpailu julistettiin keväällä 1898, valmiina töiden tuli olla 1899.

895 Ks. myös Häggman 2012, 154–165.




*Lönnrot-patsaskilpailun voittajan, Emil Wikströmin veistosluonnos. Valok. Ida Vinblad & Co, Helsinki. Kuva: Museovirasto.*



*Emil Halosen luonnos Elias Lönnrotin patsaaksi. Luonnos Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran juhlasalissa vuonna 1902. Kuva: SKS KIA.*

Lönnrot-luonnoksen pitkällinen luomisprosessi saattoi johtua siitä, että taiteilija kirjoitti elokuussa 1898 kokevansa kilpailun valmistavana koekilpailuna ja hän mietti tehtävää kauan. Kilpailuluonnos antoi vain suuntaa: kilpailu "suunnilleen näyttää minnepäin sitä kuvapatsaan suhteen on mentävä". Hän kertoi Aspelin-Haapkylälle olevansa asiassa "haparoivalla kannalla".[896]

Kilpailuja on ollut historiankirjoituksessa tapana tarkastella enimmäkseen voittajien ja palkittujen näkökulmista. Monumenttikilpailut tuottivat paitsi voittajia myös häviäjiä, joille kilpailu saattoi olla marginalisoimisprosessin alku. Erityisesti Lönnrot-patsaskilpailun on katsottu pitkäksi ajaksi määrittäneen kuvanveistäjien asemia: Wikström voitti, Eemil Halonen sijoittui toiseksi ja Robert Stigell kolmanneksi. Suurmiespatsaskilpailun voitto toi Pierre Bourdieun teorian valossa symbolista pääomaa kuvanveistäjälle. "Melkein luulen, että tässä olet suorittanut taiteilijatoimintasi pääteoksen", Eliel Aspelin-Haapkylä ennakoi Lönnrotin merkitystä joulukuussa 1901 kirjeessään Wikströmille.[897] Myöhempi taidehistoriankirjoitus on seurannut Aspelin-Haapkylän arviota Lönnrotin patsaasta Wikströmin pääteoksena. Liisa Lindgrenin *Monumentumin* mukaan

896 Emil Wikströmin kirjekonsepti Eliel Aspelin-Haapkylälle 20.8.1898. KK. Coll. 259.30.
897 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 5.12.1901. KK. Coll. 259.1.

vuonna 1902 valmistunut Lönnrotin patsas, "suomalaisen kulttuurin keskeisen hengentuotteen kokoajan muistomerkki sinetöi myös Emil Wikströmin aseman suomalaisten kulttuurisen omaleimaisuuden tulkkina, vaikkei itse teos säästynyt formaaliselta kritiikiltä". "Wikströmin voi sanoa saavuttaneen kuvanveiston 'hallitsevan mestarin', kansallisveistäjän aseman", Lindgren kirjoittaa.[898] Niin ikään Marja Supinen kirjoittaa Wikströmistä tulleen "maan ensimmäinen veistäjä" Lönnrot-monumenttikilpailussa.[899] Wikströmistä on katsottu tulleen 'kansallisveistäjä', kun taas tappion kärsineet Wikströmiä nuorempi Halonen (ehdotus i) ja vanhempi Stigell (ehdotus Isien muisto) menettivät mahdollisuutensa tulla julkisten muistomerkkien mestareiksi.[900] Wikströmin on väitetty ottaneen vaikutteita Lönnrotin patsaan toiseen istuvaan luonnokseen oppilaaltaan Eemil Halosen kilpailuehdotuksesta.[901]

Häviäjiä tuotettiin Lönnrotin patsasta koskevassa kirjoittelussa, ja Halosen häviäjän aseman ja elämänvaiheiden kuvausta voidaan pitää esimerkkinä menetystä sankaruudesta ja menetettyjen mahdollisuuksien retoriikasta. Folkloristiikan tutkija Kirsti Salmi-Niklander on kirjoittanut menetetystä sankaruudesta ja menetettyjen mahdollisuuksien retoriikasta tarkastellessaan Eemil Halosen aikalaisia, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun nuoria miehiä, jotka olivat Halosen tavoin kotoisin vaatimattomista oloista. Menetetyllä sankaruudella Salmi-Niklander tarkoittaa sitä, ettei sankari kykene jostain syystä täyttämään häneen asettuja odotuksia ja hänen lahjansa "menevät hukkaan". Salmi-Niklander kysyy, miten häviäjiä tuotetaan ja mihin heitä tarvitaan. Hän näkee häviäjien yhteyden etabloituneisiin, kanonisoituihin vaikuttajiin ja hahmottaa elämänvaiheiden kuvauksissa menetettyjen mahdollisuuksien retoriikassa toistuvan yhteisiä piirteitä. Ensin traaginen sankari syntyy vaatimattomiin oloihin ja osoittaa lupauksia suurista lahjoista. Sankari saa apua tukijoilta, jotka johdattavat häntä eteenpäin. Menetettyjen mahdollisuuksien retoriikassa monessa tapauksessa juuri nämä tukihenkilöt ovat kuitenkin johdattamassa sankaria tuhoon.[902] Taidehistoriankirjoituksessa Halosen asema ensin Wikströmin lupaavana oppilaana ja sen jälkeen Lönnrot-patsaskilpailussa

898 Lindgren 2000, 44.

899 Supinen 2003a, 15.

900 "Vuosien varrella ja vielä taiteilijan nekrologeissakin muistutettiin Halosen jääneen epäoikeudenmukaisesti paitsi tilaisuutta toteuttaa Lönnrotin patsas. - - Halosen katkeruus oli ymmärrettävää: jälkiviisaasti hän varmasti ymmärsi menettäneensä Lönnrot-kilpailussa elämänsä tilaisuuden, minkä myötä hän jäi myöhemminkin jossakin määrin kansallisen tunnustuksen marginaaliin." Lindgren 2000, 37–39, 165. Hertta Tirranen kirjoittaa Halosen "suuresta tappiosta". Tirranen 1950, 63.

901 Hertta Tirrasen, Heli-Maija Voutilaisen ja Liisa Lindgrenin mukaan Wikström otti uudessa versiossa vaikutteita oppilaaltaan. Tirranen 1950, 63; Voutilainen 1991, 6; Lindgren 2000, 37.

902 Salmi-Niklander 2010, 288–292.

*Emil Wikström, Elias Lönnrotin patsaan saviluonnos. Kuva: Museovirasto.*

opettajalleen häviävänä lupauksena opettajan ottaessa vaikutteita oppilaansa luonnoksesta on noudattanut tätä retorista mallia.

Kuvanveistäjien asemien määrittelyn kannalta huomiotta on jäänyt se, millainen Elias Lönnrotin patsaskilpailun tulos oli patsastoimikunnan äänestyksen ja arvion sekä yleisen mielipiteen valossa. Wikströmin ehdotuksella oli yhdeksän ääntä takanaan, ja neljä kannatti Halosen ehdotusta.[903] Yksityiskirjeet ja pöytäkirjamerkinnät tuovat esille sen, mitä menetettyjen mahdollisuuksien retoriikka on peittänyt alleen. Eemil Halonen tähdensi kirjeessään äänestystuloksen täpäryyttä

---

903 Elias Lönnrotin muistopatsatoimikunnan pöytäkirja 7.5.1899. SKS:n keskustelemukset 31.5.1899. Suomi 3:19, 26–28. Eemil Halosen ehdotuksen (nimimerkki "i") palkitsemista ensimmäisellä palkinnolla kannattivat tuomaristossa professori J. J. Tikkanen, taiteilija Eero Järnefelt, professori O. E. Tudeer ja valtioneuvos Thiodolf Rein. Myös Kai Häggman on kiinnittänyt väitöskirjani viimeistelyvaiheessa ilmestyneessä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran historiassa huomiota äänestykseen ja Eemil Halosen ehdotuksen saamaan kannatukseen. Häggman 2012, 163.

*Emil Wikström, Gustaf Fredrik Ahlgrenin rintakuvan savimalli, 1888. Kuva: Tampereen museot, Vapriikin kuva-arkisto.*

ja sitä, kuinka "kaikki" pitivät Halosen Lönnrotia parhaimpana.[904]

Wikströmin henkilökuvaa Lönnrotista pidettiin siis aikalaiskeskustelussa huonompana kuin Halosen Lönnrotia, mutta Halosen ehdotuksen heikkoutena nähtiin yksinkertainen jalusta. *Valvojassa* 1900 Eliel Aspelin-Haapkylä otti kantaa Lönnrotin patsaskilpailun tulokseen ja Wikströmin luonnoksen pääkuvasta, Lönnrotista, nousseeseen keskusteluun. Aspelin-Haapkylän mukaan Eemil Halosen istuvaa Lönnrotia esittävän luonnoksen ei katsottu sopivan tarkoitukseensa. Emil Wikströmin luonnos saavutti voiton, koska "enemmän kuin yksikään muu kilpailuun osaa ottavista luonnoksista, osoitti olevansa lämpimän tunteen elvyttämän fantasian luoma kokonaisuus". Wikströmin luonnoksen pääkuva Lönnrot ja sivukuvat Vipusen suusta noussut Väinämöinen ja Kanteletar neito Impi muodostivat yhtenäisen kokonaisuuden, kun taas liian usein muistopatsaiden eri osien välillä ei ollut ehdotonta yhtenäisyyttä.[905]

Wikströmin tehtyä uuden Lönnrot-luonnoksen, mielipiteet kääntyivät hänen ehdotuksensa puolelle. Marraskuussa 1901 Emil Wikström katsoi Pariisissa saavansa kehuja uudesta luonnoksestaan: "Kaikki suomalaiset taiteilijat niin kuin taidearvostelijat näkyvät olevan yksimielisiä siitä että se on parasta mitä meillä tähän asti sillä alalla on tehty. Ja ulkomaalaisetkin ovat sitä kovin ihailleet ja varsinkin Wäinämöistä - -."[906] Myös *Päivälehden* Lönnrotin patsasta ylistävässä Pariisin kirjeessä marraskuussa 1901 kerrottiin, kuinka Ranskassa taiteilijat ja taiteentun-

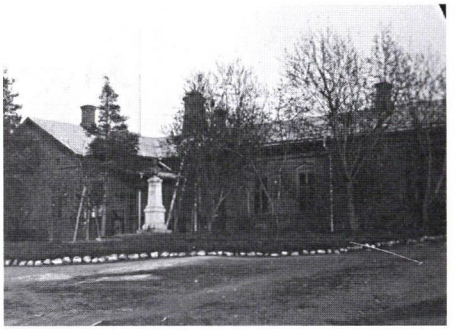
---

904 "Muuten kyllä kaikki ihmiset ovat yksimielisiä siitä että minun Lönnrot oli paras varsinkin naaman ja ruumiinkin puolesta, mutta toisten mielestä on se jalusta muka liian yksinkertainen ulkona olevalle kuvapatsaalle. Eemil Halosen kirje Hannes Autereelle 16.5.1899. KKA. Äänestystulos oli väärin Päivälehdessä. Myös toimikunnan pöytäkirjassa nimimerkkiä "i" ylistettiin siitä, että se oli kilpailun ainoa ehdotus, joka oli Elias Lönnrotin näköinen. Toimikunta arvosteli ehdotuksen jalustaa ja piti luonnosta liian yksinkertaisena julkiseksi muistomerkiksi. Elias Lönnrotin patsastoimikunnan pöytäkirja 7.5.1899. SKS:n keskustelemukset 31.5.1899. Suomi 3:19, 26–28.

905 Suomalainen kuvaamataide 1899 julkaistu *Valvojassa* 1900: Aspelin-Haapkylä 1928, 234–236.

906 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle Pariisi 22.11.1901. SKS. KIA.

tijat olivat kiittäneet jalustan Impeä.[907] Wikström väitti Elias Lönnrotin patsaan onnistumisesta vallitsevan yksimielisyyden esimerkiksi taidearvostelijoiden keskuudessa. Lönnrotin luonnoksen uudelleentyöstämisen jälkeen uuden luonnoksen valmistuttua lokakuussa 1900 luonnos sai *Uudessa Suomettaressa* myönteisen arvion, vaikka kirjoittelu aiemman luonnoksen ansioista ja heikkouksista muistettiin mainita. Uutta luonnosta ei pidetty sovinnaisena.[908] *Uudessa Suomettaressa* tyytyväisyyttä ja yksimielisyyttä suitsutettiin patsaan valmistuessa lokakuussa 1902.[909]



*Gustaf Fredrik Ahlgrenin rintakuva köyhäintalon pihalla Tampereella n.1897–1899. Valok. Juho Holmstén-Heiniö. Kuva: Tampereen museot, Vapriikin kuva-arkisto.*

Ilman kilpailua toteutettujen pariisilaismonumenttien tekijöiden valintaa ja siihen liittyvää päätöksentekoa on pidetty vaikeana selvittää.[910] Wikströmin suosioon vaikuttivat 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa suorat muistomerkkitilaukset, joiden tekijöiden valinta on jäänyt pohjimmiltaan tutkimatta. Wikström sai kuvanveistäjänä varhain kaksi rintakuvatehtävää suoraan ilman kilpailua: Tampereen kaupungilta Gustaf Fredrik Ahlgrenin rintakuvan (1888) ja Helsingistä Paciuksen patsastoimikunnalta Fredrik Paciuksen rintakuvan (1895). Ahlgrenin patsashanke oli vireillä marraskuusta 1886 lähtien. Aluksi tarkoitus oli valmistaa muistomerkki kivestä. Vaivaishuoneen rakennuskomitean toukokuussa 1887 tehdyn anomuksen mukaan Robert Stigell oli luvannut valmistaa rintakuvan, tilauksen sai Wikström elokuussa 1887.[911] Ahlgrenin rintakuva oli tekeillä Wikströmin opiskellessa Wienissä.

---

907 O. T., Kirje Pariisista. Lönnrotin patsas. PL 17.11.1901. Kirjoittaja oli mahdollisesti O. E. Tudeer.

908 O., Emil Wikströmin uusi luonnos Lönnrotin patsaaksi. Kirjallisuutta ja Taidetta. US 9.10.1900.

909 Esim. Kirje Helsingistä. US 26.10.1902. "Jotenkin yksimielisiä -- siitä, että patsas onnistunut."

910 "When the sculptor was selected by the committee without the competition, the reasons for the choice are more difficult to depicher. - - The press and the archives give occasional glimpses of the internal mechanisms, but these are only tantamount to the tip of the proverbial iceberg." Hargrove 1989, 169.

911 Tampereen kaupunginvaltuuston pöytäkirja 4.8.1887 § 98 ja pöytäkirjan liite Vaivaishuoneen Rakennuskomitean anomus Tampereen kaupunginvaltuustolle 27.5.1887. TamKA. Anomuksen mukaan Robert Stigell oli luvannut valmistaa rintakuvan 1 800 markan hintaan. Wikströmin varhainen tukija Ax. Lindencrona siirtyi Salosta Tampereen sähkölennätinlaitokselle 1886, mutta asiakirjojen perusteella ei ole tiedossa, onko Tampereen rintakuvahankkeella ollut yhteyttä Lindencronaan.

*Emil Wikström, Fredrik Paciuksen rintakuva Helsingin Kaisaniemen puistossa 1890-luvulla. Valok. K. E. Ståhlberg. Kuva: HKM.*

Paciuksen rintakuva Kaisaniemessä oli Wikströmin ensimmäinen Helsingin työ, ja tilausta oli tavoitellut useampi kuvanveistäjä. Paciuksen syntymäpäivänä maaliskuussa 1894 ensimmäisen kerran kokoontunut toimikunta ei halunnut järjestää Paciuksen rintakuvasta yleistä muistomerkkikilpailua, vaan ajatuksena oli suurentaa paras aiemmista kipsiin tehdyistä rintakuvista ja tehdä työhön valokuvien ja Pacius-tuntijoiden avustuksella parannuksia. Carl Eneas Sjöstrand oli mukana hankkeessa alusta lähtien.[912] Taidehistorioitsija Jouko Tolvanen on painottanut vuonna 1952 julkaistussa Sjöstrand-tutkimuksessaan, kuinka Emil Wikström syrjäytti Pacius-tilauksessa C. E. Sjöstrandin. Tolvanen korostaa kilpailun kireyttä ja salamyhkäistä menettelytapaa, jolla suunnitteilla ollut tilaustyö otettiin pois Sjöstrandilta ja annettiin nuoremmalle kuvanveistäjälle.[913] Syyksi tekijän vaihtamiselle kerrottiin se, että Sjöstrandin kustannusarvio oli kalliimpi kuin toisten. Sjöstrandin kanssa Paciuksen patsastoimikunta ei ollut tehnyt ilmeisesti sopimusta. Patsastoimikunta teki Wikströmin kanssa tilaussopimuksen vasta joulukuussa 1894 työn hyväksymisen jälkeen.[914]

Vuoden 1895 alussa *Hufvudstadsbladetissa* julkaistiin Sjöstrandin ja patsastoimikunnan jäsenten välistä kirjeenvaihtoa, minkä tarkoituksena oli osoittaa Sjöstrandin sivuuttaminen muistomerkkihankkeesta toimikunnan kesäkuun 1894 päätöksen vastaisesti. Samalla lehdessä julkaistuissa kirjeissä syytettiin Wikströmiä

912 Paciuksen muistoksi. PL 14.3.1894; Paciuksen muistomerkki. PL 20.3.1894. Toimikuntaan kuuluivat muun muassa Zacharias Topelius, Sebastian Gripenberg ja E. Neovius.

913 Tolvanen 1952, 173–174; Från allmänheten. Pacii minnesvård. Hbl 1.1.1895. Carl Eneas Sjöstrand sai tietää Wikströmin valinnasta muistomerkin tekijäksi vasta luettuaan *Helsingfors Aftonblad* -lehden uutisen 27.11.1894. Jouko Tolvanen tukeutui omien sanojensa mukaan kirjassaan pääasiallisesti *Hufvudstadsbladetissa* 1.1.1895 julkaistuun kirjoitukseen ja kirjeevaihtoon. Hän ei käyttänyt lainkaan lähteenään esimerkiksi Emil Wikströmin *Hufvudstadsbladetissa* 7.1.1895 julkaistua kirjoitusta, minkä johdosta kirjan selostus Paciuksen muistomerkkitilauksesta on tutkimuskohteen Sjöstrandin näkemyksiä myötäileviä.

914 Kontrakt Helsingfors 5.12.1894. CF Työelämä/Folio. EWA.

Sjöstrandin Pacius-luonnoksen käyttämisestä omassa työssä, ja tämän aikalaistulkinnan myös Jouko Tolvanen omaksui suoraan tutkimukseensa.[915] Wikström piti syytöksiä loukkaavina ja vastasi kirjeessään *Hufvudstadsbladetille*, ettei hän ollut käyttänyt hyväkseen omassa työssään Sjöstrandin Pacius-luonnosta.[916] Wikströmiä arvosteltiin näin ollen siitä, että hän oli yksipuolisesti hyötynyt toisen kuvanveistäjän työstä ja hänen muistomerkkiluonnoksensa ei ollut omaperäinen teos. Syytökset ideavarkauksista voidaan liittää siihen, että 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa valveuduttiin taiteilijoiden oikeuksista. Oikeudesta ja toisen työn hyödyntämisestä tuli toisaalta myös argumentti, kun oli kyse kuvanveistäjien keskinäisistä suhteista ja asemista taidekentällä. Se oli pätevä argumentti, jota käytettiin kuvanveistäjien kilpaillessa taidekentällä muistomerkkitilauksista. Syytösten tarkoitus oli langettaa epäilyksen varjo Wikströmin työn ylle, hänen vihjattiin saaneen vääryydellä tilauksen.

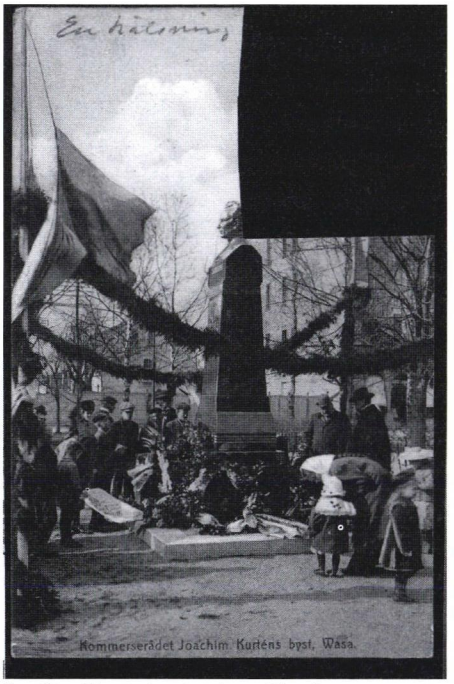
"Maineikkaana mestarina" Wikström sai 1900-luvun alussa Säätytalon otsikkoryhmäkilpailun ja Lönnrotin patsaskilpailun jälkeen suoria tilauksia, kuten Mikael Agricolan patsaan tilauksen Viipurissa sekä Vaasassa kaksi tilausta, 1906 Joachim Kurténin rintakuvan tilauksen ja 1910-luvun alussa Zacharias Topeliuksen patsaan tilauksen. Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura ryhtyi vuoden 1903 lopulla neuvottelemaan Mikael Agricolan muistomerkkitehtävästä Emil Wikströmin kanssa, "joka tällä alalla on ensimmäisiä maassamme".[917] Kolme vuotta myöhemmin Vaasan kaupunki valitsi kauppaneuvos Anders Joachim Kurténin muistomerkin suunnittelijaksi yksimielisesti Emil Wikströmin. Toimikunta oli rajannut muistomerkin toteuttajan etsinnän kotimaisiin taiteilijoihin.[918] Maine ja menestys aiheuttivat tilausten kasautumista, mistä Vaasa on hyvä esimerkki. Vaasan Kurténin muistomerkki paljastettiin toukokuussa 1908. Kesällä 1909 Topeliuksen patsashankkeen vetäjä Emilia Akola kirjoitti Emil Wikströmille, ettei Zacharias Topeliuksen patsastilauksesta oltu ajateltu järjestää yleistä kilpailua. Köyhä patsastoimikunta toivoi, ettei Emil Wikström pitäisi hanketta aivan liian vähäpätöisenä

915 Från allmänheten. Pacii minnesvård. Hbl 1.1.1895. Jouko Tolvanen kirjoittaa: " - - oli hänenkin [Sjöstrandin] sopuisalle ja vilpittömälle mielelleen liikaa, varsinkin kun vielä kävi ilmi, että hänen kilpailijansa [Wikström] oli käyttänyt hyväkseen hänen aikoinaan muovailemaansa Paciuksen muotokuvaa. - - Sjöstrandin suunnitelmien mukaan oli muistomerkissä oleva korkeahkon kivijalustan päällä Paciuksen muotokuva – sama idea siis kuin Vikströmin lopullisessa patsaassa - -." Tolvanen 1952, 173–174 ."

916 Wikström kertoi tehneensä Paciuksen valokuvien ja kuvausten perusteella, ja hän tähdensi oman työnsä ja Sjöstrandin työn eroavaisuutta. Wikströmin mukaan Sjöstrandin rintakuva haettiin hänen ateljeehensa, jotta toimikunta arvioisi hänen ja Sjöstrandin töiden eroa. Emil Wikström, Till Redaktionen för Hufvudstadsbladet. Pacii monument. Berlin, den 7 januari 1895. Från allmänheten. Hbl 11.1.1895.

917 Agricolan rahastotoimikunta Viipurin Suomalaiselle Kirjallisuusseuralle 26.11.1903. VSKS. KA.

918 Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirja 7.2.1906 § 29 ja 10.10.1906 § 24. VKKA.




*Joachim Kurténin rintakuva Topelius-patsastoimikunnan jäsenen Augusta Krookin postikortissa Emil Wikströmille 20.5.1909. KK. Emil Wikströmin kokoelma Coll. 259.11. Kuva: Kansalliskirjasto.*

ja merkityksettömänä ja että kuvanveistäjällä olisi kärsivällisyyttä odottaa muistomerkin toteutumista vaikeassa rahatilanteessa.[919] Monumenttikilpailun järjestäminen oli kallis ja aikaa vievä mekanismi valita kuvanveistäjä,[920] joten patsastoimikunta katsoi välttyvänsä kilpailun järjestämiskustannuksilta ja vaivalta valitsemalla suoraan Wikströmin kaltaisen tunnustetun ja luotetun kuvanveistäjän.

Kuten June Hargrove on todennut, kuvanveistäjän maineen tuli vastata toteutettavan muistomerkin kohteen ammatillista asemaa. "Maineikas" kuvanveistäjä sai tehtäväkseen arvostetuimpien suurmiehien muistomerkkejä toisin kuin vähemmän tunnettu kuvanveistäjä.[921] Wikström aloitti suurmiespatsaan tekijän uransa saamalla paikallisesti tärkeän henkilön tilauksen, kuntalaisen Gustaf Fredrik Ahlgrenin rintakuvan ja vakiinnutti sitten suurten monumenttikilpailuvoittojen jälkeen 1900-luvun alussa asemansa niin, että suurmiespatsaiden toimikunnat kääntyivät suoraan hänen puoleensa. 1910-luvun alussa Snellman asettautui luontevasti Wikströmin suurmiespatsassarjan jatkumoon: aikaisempien tehtävien katsottiin johdatelleen taiteilijan kilpailuvoittoon 1913. Topelius-hankkeen silloinen vetäjä A. W. Stenfors totesi onnitellessaan taiteilijaa: "Täytyyhän sitä Topeliuksen suuri henki loitsia itselleen seuraa."[922] Wikströmin muistomerkit nähtiin sarjana myös Topeliuksen valmistuttua 1915: "Kuvanveistäjä Wikströmin kädestä on Suomi jo aikaisemmin saanut useita ulkoilma-taideluomia, joiden sarjaan Topeliuksen muistopatsas nyt liittyy."[923]

Topeliuksen patsastoimikunnan puheenjohtaja Emilia Akola ylisti Wikströmiä

---

919 Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 17.6.1909. KK. Coll. 259.1.

920 Hargrove 1989, 169. Kilpailuista nykyään Nokkanen 2010, 81–88. Nykyään kaikille tarkoitetut yleiset taidekilpailut ovat Suomessa melko harvinaisia.

921 "The rule of thumb is that the sculptor´s reputation was commensurate with the professional stature of the object". Hargrove 1989, 169.

922 A. W. Stenforsin kortti Emil Wikströmille 1.4.1913. KK. Coll.259.18.

923 Topelius-patsaan paljastaminen. Vaasa 27.5.1915.

tämän luonnosten perusteella mestariksi ja neroksi. Toimikunnan puheenjohtajan erotellessa toisistaan tilausta suorittavan mestarin työn ja jumalallisen luovan taiteilijaneron työn käy ilmi se, että tilauksia suorittava mestari ei ollut pelkästään tilaajien puheessa mainesana ja ylistys.[924] Tilaaja sai vaatia Wikströmiltä hänen kasautuneen menestyksensä takia paljon, ja mestari-sanaa käytettiin argumentoinnissa myös Wikströmiä vastaan. Luova taiteilijanero ylitti mestarin suorituksen. Tilauksia suorittavalla mestarilla ja sarjatyöllä oli huono kaiku, se viittasi epäluovaan ja ulkokohtaiseen toteutukseen. Suomalaisten muistomerkkihankkeiden eteenpäin vieminen vaati tehtävään valitulta kuvanveistäjältä aktiivisuutta hankkeiden edistymiseksi. Kirjeenvaihdon ja toimikuntien pöytäkirjamerkintöjen mukaan saatu tehtävä ei taannut monumentin toteutusta, kuvanveistäjä sai kamppailla työnsä toteutumisen puolesta moneen otteeseen. Patsastoimikunnan puheenjohtaja käytti valtaa kuvanveistäjään leimaamalla toivottavimman luonnoksen nerokkaaksi. Filosofi Tero Vadénin mukaan neroksi tai nerokkaaksi kutsuminen on keino vaikuttaa taiteelliseen toimintaan ja instituutioihin. Vadén kuvaa nerouden piirteeksi sitä, että nerous kasvaa luonnostaan ja siihen ei liity vaivalloista tekemistä. Romanttisessa nerokäsityksessä nero luo, eikä kopioi; nerous merkitsee sekä ihmisen luomiskykyä että jumalallista lahjaa. Nero tarkoittaa taiteilijayksilöä ja nerous on rakentanut taiteilijoiden identiteettiä, mutta neroudella on historiallisesti ollut kansallista näyttö- ja käyttöarvoa.[925]

Hegemoninen diskurssi, konsensus Wikströmin ylivoimaisesta valta-asemasta loi tilaa kriitikoille varsinkin 1910-luvulla. Pierre Bourdieun sanoin käytän termiä kriittinen hetki, jolla vallitseva malli kyseenalaistetaan. Bourdieu määrittelee kirjassaan Homo Academicus kriittisen hetken ja kriittisen tapahtuman käsitteet niin, että suuret yhteiskunnalliset muutokset ja ilmiöt tiivistyvät monesti pieniin yksittäisiin tapahtumiin tai historiallisiin hetkiin. Kun jokin tapahtuma nostaa ongelman tai ilmiön julkiseksi puheenaiheeksi ja tapahtuma tulkitaan laajemman ongelman oireeksi tai symboliksi, tapahtumasta tulee tärkeä huolimatta sen merkittävyydestä tai yhteydestä itse ilmiöön tai ongelmaan. Keskeistä on tapahtumalle ja hetkelle annettu tulkinta.[926]

Wikströmin 'hallitsevan mestarin' aseman kyseenalaistamiseen vaikuttivat Pierre Bourdieun teorian valossa kriittiset hetket ja tapahtumat. Muistomerkki-

---

924 Emilia Akola vertasi Wikströmin kahta luonnosta toisiinsa:" - - så synes det mig som om den genialiska konstnären, som med gudomlig skaparkraft format denna barnahyllning, då däremot i den andra det är den store mästaren som utför en beställning - -." Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 12.4.1909. KK. Coll. 259.1.

925 Vadén 2006, 408–418.

926 Pierre Bourdieu käyttää termiä kriittinen hetki (*le moment critique*) kirjassaan, jossa hän tarkastelee kevään 1968 tapahtumia, yliopistomaailmaan koskevan ongelman muuttumista yleiseksi yhteiskunnalliseksi ongelmaksi. Bourdieu 1988, 159–198.

kilpailut kytkivät toisiinsa pinnan alla kytenyttä Wikströmiin muistomerkkien tekijänä kohdistuvaa kritiikkiä ja nostivat kritiikin julkisuuteen. Toisinaan taidehistoriankirjoituksessa ja kirjallisuudessa Wikströmiä on pidetty epäluuloisena ja herkkänahkaisena taiteilijana. Arkistoaineiston ja sanomalehdistön tutkiminen tuo esiin Wikströmiin kohdistuvan pitkäaikaisen ja hitaasti kehittyvän vastustuksen. Wikströmin ja kuvanveistokentän välillä iti kauan jännitteitä, jotka purkautuivat osittain vasta 1910-luvulla ja kanavoituivat esimerkiksi Snellmanin muistomerkkikilpailussa.

Jo Lönnrotin patsas toi näkyviin kuvanveistokentän Wikströmiin kohdistuvan vastustuksen, josta Wikström oli itse tietoinen. Säätytalon Aatelisto, porvaristo ja laki -ryhmän valmistuttua Wikström valmisteli Lönnrotin patsaan loppuluonnoksen. Wikström kertoi haluavansa tehdä Lönnrotin patsaan, ei vihamiesten tähden, vaan Lönnrotin suurenmoisen työn tähden.[927] Wikströmin Lönnrotin patsaskilpailun voittanutta ehdotusta ei hyväksytty sellaisenaan. J. J. Tikkanen totesi vuoden 1902 taidekatsauksessaan Wikströmin Lönnrotin patsaasta: "Tässä on ehkä merkille pantava, että arvostelut tästä isänmaallisesta muistomerkistä ovat sattuneet tavattoman eriävällä tavalla ei ainoastaan yleisön keskuudessa, vaan myöskin taiteilijapiireissä ja sanomalehdistössä."[928] Wikströmille Lönnrotin patsas toi sellaisen ennennäkemättömän kritiikin, johon palattiin vuosikymmen myöhemmin Snellman-kilpailun yhteydessä. Wikströmin mukaan Lönnrot-luonnosta moitittiin sanomalehdissä, taiteilijan selän takana ja taiteilijalle suoraan.[929] Hän kertoi olevansa erityisen närkästynyt valokuvaaja, toimittaja I. K. Inhan *Uudessa Suomettaressa* julkaistusta arvostelusta.930 Inha ylisti kirjoituksessaan Ville Vallgrenin Lönnrot-henkilökuvausta ja nosti Vallgrenin Lönnrotin kilpailussa palkittujen ehdotusten edelle. Inha arvosteli Wikströmin ensimmäisen palkinnon saanutta Lönnrotia luonteenkuvauksen puolesta tyhjäksi ja Kalevala-henkilöiden kuvausta huonoksi. Halosen Kalevala-henkilökuvausta hän piti parempana kuin Wikströmin.[931]

---

927 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 14.2.1899. GKM. KA.

928 Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1902. 1903, 40.

929 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 20.5.1900. SKS. KIA.

930 "Kovin lörpöttelevän hävyttömästi Inha otti näitä luonnoksia moittiaksensa Suomettaressa että oikein ihmettelen kuinka hänen annettiin kirjoittaa senlaisia mielettömyyksiä." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 29.12.1899. SKS. KIA. Wikström ei viittaa Inhan kirjoituksen päivämäärään, mutta hän tarkoitti todennäköisesti Suomen Taiteilijain näyttelyn arvostelua. I. K. I- a.[Into Kondrad Inha], Taiteilijain näyttely VIII. US 7.12.1899.

931 "Runoruhtinas näytti enemmän Pietarilta, joka on aaltoihin uppomaisillaan ja pyytää Vapahtajalta apua." I. K. I- a.[Into Kondrad Inha], Taiteilijain näyttely VIII. US 7.12.1899. I.K. Inha oli omalla nimellään kirjoittanut Suomen Taiteilijain näyttelystä kaksi arvostelua *Uuteen Suomettareen* 8.11.1899 ja 10.11.1899. Näyttelyn viimeiset arvostelut oli kirjoitettu nimimerkillä I. K. I-a.

Lönnrot-patsasluonnoksen moittijoita oli niin veistäjäkollegoissa, taidearvostelijoissa kuin muussa yleisössäkin. Kuvanveistäjien keskuudessa tuli esiin kateus ja kauna mestarin asemaa kohtaan. Huhut ja tarkoitushakuiset kertomukset levittivät ammattipiireissä mielikuvia ja yllyttivät abstraktiin vihaan julkisen taiteen mestaria kohtaan. Taiteilijoiden kilpailu muistomerkkitilauksista näkyi kirjeenvaihdossa. Jatkuvassa kilpailussa ja muistomerkkikilpailujen aikaansaamissa pettymyksissä verbaalinen aggressio laajeni ammattiryhmän käytökseksi. Ville Vallgren kirjoitti Robert Stigellille elokuussa 1901 Ranskassa taiteilijapiireissä liikkuneista Emil Wikströmin Säätytalon otsikkoryhmää ja Lönnrotin patsasluonnosta mustamaalaavista juoruista.[932] Kuvanveistäjäkollegat olivat hyvin tietoisia tilausten kasautumisesta, ja Wikströmille ja taidevaikuttajille tuli katkeria vuodatuksia tilausten hamuamisesta. Georges Winter kehotti Wikströmiä jättämään jotain nuorempien tehtäväksi.[933] Georges Winter väitti vuonna 1914, että Wikströmille oli annettu kaikki.[934] 1910-luvulla Wikströmin toivottiin luovuttavan ja jättäytyvän julkisten kilpailujen ulkopuolelle.[935] Turun suihkukaivokilpailuun 1915 Wikströmin ei toivottu välttämättä edes osallistuvan.[936]

Wikströmin ja Vallgrenin välille hahmottui monumenttirintamalla varhain kilpailuasetelma. Vuonna 1893 vähän ennen Säätytalon päätykolmiokilpailun ratkaisua Wikström kertoi kuvanveistosta kiinnostuttuaan 1886 vertailleensa saavutuksiaan siihen, mitä Vallgren oli saanut aikaan samanikäisenä. Säätytalon otsikkoryhmäkilpailussa Wikström epäili Jac. Ahrenbergin (1847–1914) yrittäneen intrigoida Vallgrenin puolesta.[937] Ville Vallgren kärsi tunnetusti 1900-luvun alussa

---

932 Ville Vallgrenin kirje Robert Stigellille Trébeurdenista Bretagnesta 15.8.1901. KKA. Vallgrenin mielestä Helsingissä oli entuudestaan Walter Runebergin huonoja monumentteja ja hän piti Wikströmiä Runebergin seuraajana. Vallgrenin mukaan Säätytalon otsikkoryhmän Pariisissa nähneiden kuten Wikströmin työmiehien mukaan Säätytalon otsikkoryhmä oli huono: "Om Wikström hörde jag berättas, tillochmed af hans arbetare att hans Ständerhusfris var af det sämste de sett, så att lycka till för Hfors [Helsingfors] som får den. De som sett den i Paris tyckte det är synd att gjuta i brons ett så usselt arbete. Hans esquisse till Lönnrot lär vara alldeles urfånig - -. Hfors har nog förut dåliga monument af Walters [Walter Runebergs] säkra hand. Hans efterträdare är af samma sort."

933 Georges Winterin kirje Emil Wikströmille 15.3.1904. KK. Coll. 259.22.

934 Georges Winterin kirje Werner Söderhjelmille 6.3.1914. KKA.

935 Georges Winterin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 19.9.1912. SKS. KIA.

936 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 14.11.1915. SKS. KIA.

937 Wikström ihmetteli, miksi hän toivoi Vallgrenin voittavan Säätytalon otsikkokilpailun: "Det ena jag hört är att Jac. Ahrenberg (som skall fjäska i allt) försökt intrigera för Ville Vallgren, deraf skulle en optimist finna att antingen Stigell eller undertecknad gjort bättre skizzer - - . - - jag som sjelf täflar med tycker att det vore i sin ordning att Vallgren skulle få första priset, ehuru jag hela tiden under arbetet hoppade kunna slå honom, nu tycker jag det vore likasom synd om Ville. Redan för sju år tillbaka då jag blef intresserad af skulptur, jemförde jag min styrka med hans och hvad han gjort vid min ålder. Nu kan jag icke förstå hvarför jag känner mig så snäll och välvillig." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 15.3.1893. ÅA.

*Ville Vallgren, Elias Lönnrot, kipsi, teoksen korkeus 68, 5 cm, 1888. Porvoon museo. Kuva: Porvoon museo.*

varsinkin ennen *Havis Amandan* tilausta siitä, ettei hän ollut yrityksistään huolimatta saanut muistomerkkitehtäviä Suomessa. Kirjeessään J. J. Tikkaselle 1902 Vallgren näki saaneensa "systemaattisen vastustuksen" Suomen taide-elämässä. Kannustusta peräänkuuluttava Vallgren kirjoitti, että häntä oli kohdeltu kuin hän ei olisi Suomen Taideyhdistyksen, valtion tai kaupungin arvoinen. Vallgren mainitsi lukemattomia taiteilijatyönsä menetyksiä, kuten kilpailut ja Pacius-rintakuvan tilaamisen toiselta kuvanveistäjältä.[938] Vaikka Vallgren ei kirjeessään suoraan mainitse nimeltä tilaukset saanutta kuvanveistäjää, hän tarkoitti tietysti Wikströmiä.

Vallgren osoitti suurta kiinnostusta toteuttaa kansallisesti merkittäviä muistomerkki- ja suurmiespatsastilauksia 1880-luvulla ennen Wikströmin julkisen veistotaiteen mestariaseman vakiintumista. Kalevala-tematiikkaa hyödyntävä Vallgren suunnitteli Pariisissa Elias Lönnrotin monumenttia vuosina 1887–1888, jolloin valmistui kipsiluonnos. Sanomalehdessä hänen ilmaistiin suoraan olevan kiinnostunut tästä tulevaisuuden tehtävästä. 1800-luvun lopussa hän ehdotti myös Aleksanteri II:n muistomerkkiä Viipuriin.[939] Suomen Pankin rakennuksen valmistuttua 1883 Vallgren suunnitteli pankkirakennuksen edustalle Snellmanin muistomerkkiä.[940] Arkkitehtikunnan C. L. Engel-patsasta varten Ville Vallgren teki 1890-luvulla kipsimallin. Lehtihaastattelussa 1906 Ville Vallgren sanoi, että Helsingistä puuttui ennen kaikkea C. L. Engelin rintakuva. Arkkitehtiklubilla oli vuonna 1890 aloitettu C. L. Engelin patsaan rahasto, ja vielä vuonna 1913 Vallgrenin Engel-luonnos oli esillä arkkitehtien kokouksessa.[941]

---

938 Ville Vallgrenin kirje J.J. Tikkaselle 26.11.1902. KK. Coll. 242.4.

939 Från Paris. HD 21.2.1887. "Mycket intresserad säger sig konstnären vara af denna framtids uppgift." Lönnrotin monumentista ks. myös Konstnärsnotiser. HD 6.8.1888. Vallgrenin Lönnrotin kipsiluonnos (1888) on Porvoon museon Edelfelt-Vallgren-museossa. Lönnrot-monumenttikilpailun ehdotus oli tiettävästi samankaltainen kuin vuoden 1888 kipsi. Marja Supisen mukaan Vallgren osallistui Lönnrot-monumenttikilpailuun "osittain vanhaa luonnosta toistamalla ja jokseenkin keskeneräisellä ehdotuksella". Supinen 2003a, 10, 15. Liisa Lindgrenin mukaan Lönnrotin patsaskilpailussa oli Vallgrenin ehdotus, jossa jalustalla seisovaa Lönnrotia ympäröivät kalevalaiset hahmot. Lindgren 2000, 245.

940 Ville Vallgrenin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 7.12.1908. SKS. KIA.

941 H., Ett intervju med Ville Wallgren. NPr 19.9.1906; Arkitektklubben. Hbl 8.2.1906. Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1913: Taidekatsaus vuoteen 1913, 47–48. Esillä 3.10.1913. Engel-luonnoksen kuva ks. Haila 1998, 62–63.

*Ville Vallgren, luonnos J. V. Snellmanin monumentiksi, 1910, kipsi. Porvoon museo. Kuva: Porvoon museo. Valok. Erik Blomberg.*

Marja Supisen mukaan Ville Vallgren siirtyi pienoistaiteen tekijäksi 1890-luvulla, jolloin hän oli ammatillisesti vähemmän riippuvainen pelkästä kotimaan taideyleisöstä. Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn jälkeen Vallgren kiinnostui uudelleen monumenteista ja perinteisestä kuvanveistosta.[942] Vallgren teki pitkäjänteisesti töitä saadakseen toteuttaa historiallisten henkilöiden muistomerkkejä Suomessa. Vallgren sai tehtävikseen Uno Cygnaeuksen rintakuvan (1900) Jyväskylässä ja Torkkeli Knuutinpojan patsaan (1908) Viipurissa. Vuosina 1908–1911 hän tarjosi Pariisista käsin aktiivisesti seuroille ja toimikunnille edullisia suurmiespatsasluonnoksiaan. Kirjeenvaihdon perusteella Ville Vallgren pyrki kilpailemaan tiukoilla muistomerkkimarkkinoilla edullisella hinnalla ja suoramarkkinoinnilla. Wikströmin hinnoittelu perustui hallitsevaan asemaan muistomerkkimarkkinoilla. Wikström oli valmis neuvottelemaan muistomerkkitoimikuntien kanssa erilaisista kustannusarvioista ja toteuttamisvaihtoehdoista. Esimerkiksi huhtikuussa 1909 hän kävi näyttämässä kolmea erihintaista luonnosta Topelius-patsastoimikunnalle.[943] Wikströmille hinta ei ollut kuitenkaan samanlainen kilpailutekijä kuin Vallgrenille, koska hänen ei tarvinnut markkinoida työnsä edullista hintaa saadakseen tilauksen itselleen.

Vallgren tarjosi kirjeessä Eliel Aspelin-Haapkylälle loppuvuodesta 1908 omaa luonnostaan J. V. Snellmanin muistomerkiksi ja lupasi patsaan hinnan mahdollisimman edulliseksi, jos vain Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja sen esimies Eliel Aspelin-Haapkylä ryhtyisivät ajamaan patsashanketta ja rahankeräystä Elias Lönnrotin patsaan tavoin.[944] Vallgrenin J. V. Snellmanin kipsiluonnos oli

---

942 Supinen 2003a, 14–15.

943 Waasan Topelius-patsas. US 8.4.1909.

944 Ville Vallgrenin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 7.12.1908. SKS. KIA. Kirjeessä Vallgrenin Eliel Aspelin-Haapkylälle lähettämä valokuva on jalustaosaa lukuun ottamatta tuhoutunut. Snellman-patsaan kipsimalli vuodelta 1910 on säilynyt Porvoon museon kokoelmissa. Vuosien 1908 ja 1910 luonnoksien yhteys toisiinsa ei ole selvillä, mutta jalustat teksteineen ovat samanlaisia.

*Ville Vallgren, Zacharias Topelius ja lapset, pronssivärillä maalattu kipsi, 1908–1909, työssä signeeraus Vallgren Paris 1909. Kuva: Porvoon museo.*

esillä Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttelyssä 1911.[945] Toukokuussa 1911 Ville Vallgren puuttui Emil Wikströmin saamaan Topelius-patsastilaukseen tarjotakseen edullista luonnostaan, kun tilaus oli yhä sopimuksettomassa tilassa.[946] Jo lokakuussa 1908 Vallgren oli kirjoittanut, että Topelius ja lapsi -ryhmä voitaisiin tulevaisuudessa pystyttää monumenttina kaupungin viheralueelle.[947] Kesällä 1908 Ville Vallgren oli tehnyt Zacharias Topeliuksen suurmiespatsasta varten luonnoksen, jota esiteltiin myöhemmin julkisuudessa, lehdistössä ja näyttelyissä, Pariisin Salongissa. Vallgren tarjosi Topelius-luonnostaan paitsi Vaasaan myös Svenska Litteratursällskapetille vuodenvaihteessa 1910–1911. Suomen Kuvanveistäjäliitto tuki yleisten kilpailujen ideaa ja päätti perustamiskokouksessaan tammikuussa 1911 painostaa Svenska Littaratursällskapetia järjestämään yleisen kilpailun Topelius-muistomerkistä.[948] Kuvanveistäjäliitto tuomitsi yhteisen edun nimessä Vallgrenin suoramarkkinoinnin. Topelius-patsaan suorana tilauksena saanut Wikström ei säästynyt veistäjäkollegojensa kritiikiltä. Eeva Maija Viljo on kiinnittänyt huomiota, kuinka taidekentällä asemaa hakeva Felix Nylund moitti Vaasan Topeliuksen tilaamista suoraan kuvanveistäjältä tarkoittaen Wikströmiä.[949]

Ville Vallgren ei onnistunut viemään Emil Wikströmiltä tilauksia edes markkinoimalla edullista hinnoitteluaan, mutta kilpailu vaikutti monumentaalitaiteen

945 Ahtola-Moorhouse 2003, 68.

946 Ville Vallgrenin kirje Pariisista neiti [Emilia] Akolalle Marburgiin 2.6.1911. ÅA. Vallgren vastasi kirjeellään 29.5.1911 Akolalta saamaansa Topelius-monumenttia koskevaan kirjoitukseen. Vallgrenin ensimmäinen tarjouskirje oli lähetetty Emilia Akolalle toukokuussa 1911. Aiemmin tutkimuksessa esiintynyt tieto Vallgrenin Topelius-tarjouksesta on perustunut sanomalehtikirjoitukseen: Eliel Aspelin-Haapkylä, Sakari Topeliukselle kansallismuistomerkki. US 10.5.1914. Lindgren 2000, 49, 247; Lindgren 2006b, 211, 227.

947 "Jag har begynnt med Z Topelius gruppen med barnen i stor skala så att man kan i framtiden ställa upp den som monument i den ena eller den andra stadens gröna planteringar." Ville Vallgrenin kirje Werner Söderhjelmille 5.10.1908. KK. Coll.469.23

948 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 28.1.1911. SKLA. KA; Saman pöytäkirjan käsinkirjoitettu luonnos Emil Cedercreutzin museo. Ks. myös Lindgren 2000, 49.

949 Viljo 2001, 7, 9, 13.

luonteeseen ja sisältöön. Vallgrenin tarjous pakotti Wikströmiä muuttamaan ainakin Topelius-patsaan luonnosta, jotta kustannukset olisivat olleet edullisempia. Vallgrenin tarjous loi kilpailuasetelmaa, jossa Wikströmin oli varmistettava asemansa muistomerkkiluonnoksen tekijänä. Patsashankkeen vetäjä, toimikunnan puheenjohtaja Emilia Akola tiedotti välittömästi Emil Wikströmille Ville Vallgrenin tarjouksesta saatuaan samana päivänä toukokuussa 1911 Vallgrenin kirjeen ja kertoi, että hänen täytyi antaa tarjouskirje toimikunnan sihteerille. Vaikka Akola asettui Wikströmin kannalle, muutoksiin ajoi se, että Vallgrenin edullinen tarjous saattoi myöhäisestä saapumisestaan huolimatta saada vaasalaisia kannattajia. Puheenjohtaja ehdotti Wikströmiä tekemään uuden luonnoksen ja lähettämään luonnokseen toimikunnan sihteerille tai A. W. Stenforsille. Akola suositteli Wikströmille myös käyntiä Vaasassa. Wikströmin etuna oli Emilia Akolan mielestä se, että työssä "oli enemmän patriotismia kuin Vallgrenin kaikilla pariisilaistytöillä".[950]

Pari vuotta aiemmin taidekritiikki oli moittinut Vallgrenin Topelius-patsaan lapsien tekemää ranskalaista vaikutusta, kun Vallgrenin Topelius-patsaan kipsiluonnos oli esillä syksyllä 1909 Suomen Taiteilijain näyttelyssä. Ludwig Wennervirta liitti teoksen lapsien ei-suomalaisuuden Vallgrenin pitkäaikaiseen Ranskassa asumiseen.[951] Lehdistöstä oli omaksuttavissa käsitys, ettei Ville Vallgrenia voinut pitää kotimaisena taiteilijana. Kilpailun tiukentuminen Topelius-muistomerkkitehtävästä merkitsi sitä, että suurmiespatsaalta odotettiin enemmän kansallista sisältöä. Kansallinen sisältö oli Wikströmin kilpailuvaltti. Vielä vuonna 1909 nähtyään Wikströmin kaksi luonnosta Akola oli kyseenlaistanut sen, että taideteoksen tulisi olla ennen kaikkea kansallinen inhimillisyyden sijasta. Hän oli kehottanut Wikströmiä saamaan työhön iloa, jonka suomalaiset lapset tuntisivat.[952] Kansallisuutta ei näin ollen toimikunta muistomerkkitehtävässä vaatinut, vaan kansallinen tuli merkittäväksi kriteeriksi kahden kuvanveistäjän kilpaillessa samasta tilauksesta. Huolimatta liian ranskalaisten tyttöjen kritisoinnista Vallgren oli saanut 1909 Topelius-patsaan toteuttamiseen pääkaupunkiin kyllä taustatukea

950 Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille Marburgista 29.5.1911. KK. Coll. 259.1. Emilia Akola ajatteli, että Vallgren voisi odotella vastausta siihen asti, kun Akola tulisi pois Marburgista elokuussa.

951 Kirjallisuutta ja Taidetta. Taideyhdistyksen syysnäyttely Ateneumissa. US 9.10.1909.

952 "Måste konstverk framför allt vara nationelt får det ej vara mensligt? ej finska barn också känna denna lifsglädje, fastän de ej äro vana att gifva uttryck åt sina känslor?" (alleviivaukset alkuperäiset). Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 12.4.1909. KK. Coll. 259.1.

esimerkiksi *Uudelta Suomettarelta*.[953]

Lönnrotia suunnitellessaan Wikström ajatteli vielä, että muut saisivat tehdä Topeliukselle, Snellmanille ja merkkimiehille monumentit. Wikströmin mielestä ei ollut hyvä olla aina kiinnitettynä suuriin tehtäviin, jotka nielaisivat osan elämästä. Hän halusi "elää vapaana" pari vuotta, tehdä hiljaisuudessa omia töitään. Wikström kuvasi Säätytalon otsikkoryhmän tekemistä uudelleen Pariisissa sanoilla "vankila" ja "pakkotyö".[954] Myöhemmin Wikström ei kuitenkaan mistään hinnasta halunnut jäädä pois J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailusta, vaikka hän kertoi ottavansa kilpailuun osallistumalla riskin tulla täydellisesti lyödyksi. Turun jurytystehtävä osui juuri Snellmanin muistomerkkikilpailun luonnosten pahimpaan työvaiheeseen. Snellmanin muistomerkkikilpailu palautti Wikströmin mieleen kaksikymmentä vuotta aiemmin käydyn Säätytalon otsikkoryhmäkilpailun.[955] Taiteilijat tekivät rinnakkain ehdotuksia useampiin hankkeisiin, esimerkiksi Emil Wikström teki samanaikaisesti töitä M. A. Castrénin ja J. V. Snellmanin patsaskilpailuihin.[956] Keväällä 1913 ratkennut Snellmanin muistomerkkikilpailu nostatti vastalauseiden myrskyn Emil Wikströmin ja Eliel Saarisen voittotyötä vastaan. Taiteilija itse katsoi 1910-luvun alussa kamppailevansa taidemaailmassa vastustajien keskellä. Wikström tunsi nahoissaan vastalauseiden riepotuksen: "Oli se vallan merkillinen asia että vielä kykenin tekemän tämän [Snellmanin] koko vastustaja laumaani vastaan, ja kovin on nyt taas hauskaa jatkaa Topeliustakin, joka jo alkaa ilmestyä tulevaan muotoonsa atelierissani."[957]

Jo tutkimukseni johdannossa toin esiin Wikströmin työkeskeisen julkisuuskuvan, kuinka hän kertoi julkisuudessa tekevänsä pitkiä työpäiviä ja miettivänsä perinpohjaisesti töitään. Wikströmin maine työteliäänä, useita monumenttitehtäviä toteuttaneena kuvanveistäjämestarina käännettiin lehdistössä Snellmanin muistomerkkikilpailussa häntä vastaan. Hänet haluttiin nähdä vain tunnollisena tilausten ja luonnosten toteuttajana, ei visionäärinä ja taiteilijapersoonallisuutena.

> *On väitetty, että Emil Wikström on erinomainen taiteilija. Me myönnämme, että hän on työteliäs ja tunnollinen ja että hän näillä ominaisuuksillaan on päässyt sangen pitkälle. Mutta voimakas taiteilijapersoonallisuus hän ei ole – –.*

---

953 "Ryhmä on suoritukseltansa Wallgrenin nimen arvoinen ja sopisi pääryhmäksi Topeliuksen muistopatsaaseen, jommoista todella jo sietäisi ajatella pääkaupunkiin." Kirjallisuutta ja Taidetta. Taideyhdistyksen syysnäyttely Ateneumissa. US 9.10.1909; Ks. myös S. Taiteilijain syysnäyttely I. Veistotaide. US 17.10.1909. *Uusi Suometar* piti Vallgrenin Topeliusta näyttelyn pääveistoksena.

954 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 14.2.1899. GKM. KA.

955 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 9.2.1913. ÅA.

956 Emil Wikström Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1912. SKS. KIA.

957 Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille 13.4.1913. VMA.

*Siihen [Snellman-luonnokseen] on paljon uhrattu työtä, sitä on kauvan suunniteltu, säntillisesti harkittu, mutta voimaa ja henkistä voimaa siitä puuttuu.*[958]

Vaikka Emil Wikströmin ja Eliel Saarisen ehdotus voitti Snellmanin muistomerkkikilpailun keväällä 1913 ja tuomariston päätöstä väitettiin virallisesti yksimieliseksi, palkintotuomaristossa oli soraääniä ja sanomalehdistö vaati uusintakilpailun järjestämistä. Taidearvostelija Onni Okkonen osoitti Snellmanin patsastoimikunnalle kirjoituksen, jossa hän vaati kilpailutuloksen mitätöimistä. Okkonen piti toteutunutta Lönnrotin patsasta "varoittavana esimerkkinä" Emil Wikströmin taidoista. Okkonen vaati parin vuoden kuluttua järjestettäväksi uusintakilpailua, jotta Wikström-Saarisen uuden ehdotuksen rinnalla voisivat käydä mittelöä muutkin kuvanveistäjät.[959]

Wikströmin suosion hiipuminen 1910-luvun lopulla on liitetty vuoden 1918 sodan muistomerkkien muuttuneeseen kansalliseen symboliikkaan.[960] Vuoden 1916 alussa Emil Wikström kertoi Victor Westerholmille kokeneensa suihkukaivokilpailussa ensimmäisen perusteellisen tappion.[961] Westerholm oli ollut itse palkintotuomarina Turun G. A. Petreliuksen monumentaalisesta suihkukaivon kahdessa kilpailussa, ensimmäisessä paikkakilpailussa 1913 sekä suihkukaivon suunnittelukilpailussa 1915. Wikströmillä oli kilpailumenestyksen pohjalta odotuksia Petreliuksen suihkukaivokilpailussa, koska aiemmassa paikkakilpailussa Wikströmin ja F. Strandellin (1865–1925) yhteisehdotus oli saanut jaetun toisen sijan arkkitehti Armas Lindgrenin (1874–1929) ehdotuksen kanssa ja ensimmäistä palkintoa ei ollut jaettu lainkaan. Lokakuussa 1915 ratkenneessa suunnittelukilpailussa Armas Lindgrenin ja kuvanveistäjä Gunnar Finnen (1886–1952) ehdotus sai ensimmäisen palkinnon, mutta palkintolautakunta jätti heti ensivaiheessa Wikströmin ja Eliel Saarisen yhteisehdotuksen (nimimerkki *Aura*, ehdotus numero 9) kilpailun ulkopuolelle kahden muun kilpailuehdotuksen lisäksi. Pöytäkirjan mukaan perusteluna ehdotuksen karsintaa oli se, että kilpailuehdotus oli osittain tehty kilpailuohjelman vastaiseen mittakaavaan. Anonymiteettiperiaatetta noudattaneessa suihkukaivokilpailussa ehdotusten tekijöiden henkilöllisyys paljastui vasta, kun teosten mukana tulleet kirjekuoret avattiin palkinnonjaon jälkeen.[962]

---

958 Snellman patsas tilattu. AL 11.5.1913.

959 Onni Okkonen, J. V. Snellmanin patsaan muistopatsaskomitealle. US 12.4.1913.

960 Ahtola-Moorhouse 1980, 7-8; Ilvas 2002a, 34–35.

961 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 5.1.1916. ÅA.

962 *Auran* lisäksi kaksi muuta kilpailusta karsittua ehdotusta olivat n:o 2 *Karin Månsdotter* ja n:o 5 *Pakanuudesta kristinuskoon*. Suihkukaivokilpailun palkintolautakunnan pöytäkirja julkaistiin *Åbo Underrättelser*-lehdessä: Springbrunnstävlingen. Juryns protokoll. Åbo, den 3 oktober 1915. ÅU 6.10.1915. Vuoden 1913 kilpailusta Platstävlingen för den monumentala springbrunnen. ÅU 15.12.1913. Kilpailuista Kupias 1994, 44–46, 51–58. ÅA. Eila Kupias ei käsittele työpari Wikström-Saarisen ehdotuksen karsintaa.

Wikströmin julkisten tilaustöiden vähentymiseen oli useita syitä: kilpailut ja niiden anonymiteettiperiaate loivat mahdollisuuksia monille tekijöille. Marianne Aav on selittänyt Wikströmin tilausten vähenemistä sekä yleisesti julkisen veistotaiteen heikentyneellä tilanteella poliittisesti ja taloudellisesti epävakaana aikana että Wikströmin "kirjallisella tyylillä".[963]

Samaan aikaan kun Wikström katsoi oman asemansa heikentyvän julkisten töiden markkinoilla kiinnostus kohdistui kuvanveistäjä Wäinö Aaltoseen. Vuonna 1916 Wäinö Aaltosen työt nousivat huomion kohteiksi Turun Taideyhdistyksen 25-vuotisnäyttelyssä. Vuonna 1917 Aaltonen voitti Mikael Agricolan muistomerkkikilpailun, mutta työtä ei toteutettu.[964] Myöhemmin 1920-luvulla Wikström joutui kamppailemaan tilaustöistä samalla tavoin kuin muut kuvanveistäjät, kun töitä oli vähän. Hänen osallistumisensa kilpailuihin 1920–1930-luvuilla johtui tilausten harventumisesta ja tekemisen puutteesta huonoina aikoina. Wikström kuvasi jatkuvaa osallistumistaan kilpailuihin piristäväksi aivovoimisteluksi.[965] Tähtitiedettä harrastava Wikström vertasi kuvanveistäjien asemaa taivaan tähtiin. Wikström harmitteli 1920-luvun lopulla, ettei uuden tähden takia tilaa ollut kuin yhdelle toisin kuin taivaalla oli samalla useita tähtiä.[966] Wäinö Aaltosen voittaessa veistoskilpailuja 1920- ja 1930-luvuilla Wikström ilmaisi pettymystään kirjeissään ja epäili kilpailujen olleen pelkästään muodollisia.[967] Varsinkin 1910- ja 1920-luvuilla Onni Okkonen nosti kansakunnan kuvanveistäjäksi ja kansallishengen tulkiksi Wäinö Aaltosta. Okkonen linjasi taidehistoriassa, että Wäinö Aaltonen oli 1910-luvun ja itsenäistyneen Suomen veistäjäedustaja.[968]

Säätytalon otsikkoryhmäkilpailun voitettuaan 1893 Wikström työskenteli muistomerkkien tekijänä suosion ja epäsuosion ristiaallokossa 1910-luvulle saakka. Kriittisiä ääniä Wikströmin suurmiesmuistomerkkejä ja 'hallitsevan mestarin' asemaa vastaan nousi etenkin Elias Lönnrotin ja J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailujen voittojen jälkeen. Snellmanin muistomerkkikilpailun uusintakilpailuvaatimuksiin liittyi avoimesti pyrkimys antaa nuoremmalle kuvanveistäjäpolvelle mahdollisuus

963 Aav 1990, 83.

964 Hakkila 1942, 52–55, 60–62.

965 "Olen paraikaa taas kilpailuluonnos puuhissa – hullu mies – minkäs sille voi se on kuin voimistelua, virkistävää ja hauskaa ja kun ei ole taas muutakaan tekemistä!" Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 11.10.1930. KK. Coll. 349.5.

966 "Och en stjerna har kommit till på bildhuggarkonstens himmel, man skulle det kanske inte finnas plats för flera? Himmelens stjernor äro millioner och ändå kommer t.o.m. bland dem då och då en "Nova". Men dessa stjernor ärö eviga, rymdens stora solar." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 13.1.1928. PM.

967 "Standardi taidetta! Usein tekee mieleni heittää tämä palkinto heille vasten silmiä, mutta sitten taas rauhoitun - - ." Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille 25.5.1930. KK. Coll. 349.5.

968 Okkonen 1955, 475–476; Okkonen 1945, 378–392. Ks. esim. Kallio 1997, 74.

toteuttaa merkittävä muistomerkkitehtävä. Kuvanveistokentän kriittisiä ääniä olivat samoista tilauksista kilpailevat kuvanveistäjäkollegat, kuten Ville Vallgren ja hänen kannattajansa sekä taidearvostelija, taidehistorioitsija Onni Okkonen. 1910-luvun puolivälin jälkeen Wikström tiedosti asemansa heikentyneen muistomerkkien tekijänä. Wikströmin aseman heikentyminen muistomerkkimarkkinoilla tapahtui samoihin aikoihin kun hänen tukijansa Eliel Aspelin-Haapkylä kuoli. 1920-luvulla Wikström näki itsensä kilpailuissa täysin syrjäytetyksi ja Wäinö Aaltosen olevan taidekentän suosikkikuvanveistäjä.

## Kilpailujen ammatillisia ongelmia ja periaatteita

Emil Wikström kilpaili muistomerkkitehtävistä aikana, jolloin kuvanveistokilpailujen järjestämisperiaatteet Suomessa olivat vasta muotoutumassa. Kuvanveistäjien ammatilliset vaatimukset vaikuttivat näkyvästi kilpailujen kulkuun varsinkin 1910-luvun alussa. Kuvanveistäjät pyrkivät puuttumaan vuonna 1910 perustetun Suomen Kuvanveistäjäliiton kautta kilpailuissa ilmenneisiin ammatillisiin ongelmiin. Suomen Kuvanveistäjäliiton ja kuvanveistäjien ammatillistumisasia kulminoitui 1900-luvun alun suurmiespatsaskilpailuissa ja -projekteissa, joiden järjestelyt kietoutuivat monesti keskenään. Kuvanveistäjien professionalisoitumisessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa oli ilmeisesti melko yleistä, että kuvanveistäjäyhdistykset kytkivät toisiinsa kuvanveistäjän ammatin ja oman maan ihanteiden ylläpitämisen.[969] Kuvanveistäjät olivat tietoisia Keski-Euroopan, Sveitsin, Saksan, Itävallan ja Belgian, edistyksellisimpinä pidetyistä kilpailujärjestelyistä, joihin Suomen tilannetta verrattiin.[970] Vahvasti järjestäytyneet arkkitehdit olivat kuvanveistäjille ammatillisia esikuvia, yhteistyökumppaneita ja kilpailijoita, jotka korostivat asiantuntijuuttaan taiteilijoina ja osallistuivat menestyksekkäästi muistomerkkikilpailuihin. Muistomerkkikilpailujen kilpailukäytännön kehityksen kannalta tärkeitä olivat anonymiteettiperiaate, kuvanveistäjien edustus palkintotuomaristossa ja Kuvanveistäjäliiton laatimat yleiset kilpailusäännöt.

Anonymiteettikäytäntö perustuu siihen, että palkintolautakunnan jäsenet eivät ole päättäessään tietoisia kilpailuun osallistuvien taiteilijoiden nimistä. Muistomerkkikilpailuihin osallistujat jättivät nimimerkeillä varustetut kilpailuehdotuksensa. Nimilaput avattiin ainoastaan, jos luonnoksesta annettiin palkinto. Wikströmin voittamat Säätytalon otsikkokilpailu, Lönnrotin ja Snellmanin patsaskilpailut olivat nimimerkeillä käytyjä kilpailuja. Lönnrotin patsaskilpailuun

969 Curtis 1999, 48, 94.

970 Ville Vallgren, Snellman-monumentet: till delegationen för uppresandet af J. W. Snellmans monument. NPr 24.10.1912; Sir, Skulptörerna vägra täfla. DT 23.10.1912.

1899 tuli kuusi luonnosta, kun taas Snellmanin muistomerkkikilpailuun 1913 tuli 26 ehdotusta. Anonymiteettikäytännön takia muistomerkkikilpailujen kaikkien osallistujien henkilöllisyys ei ole selvillä. Kilpailujen anonymiteettiperiaatteiden takia varsinkin naiskuvanveistäjien osallistumisesta muistomerkkikilpailuihin on saatavilla vähän tarkkaa varmaa tietoa.[971] Tallella on joitakin luetteloita numeroiduista ehdotuksista.[972]

Kilpailun anonymiteettikäytäntö mahdollisti sen, että palkintolautakunnan seulan läpi pääsi toisinaan veistäjänimiä, joita olisi muutoin saatettu pitää vähemmän kompetentteina kansallisen suurmiespatsaan tekijöinä. Anonymiteettiperiaate suojasi osaltaan naisveistäjien menestystä: esimerkkinä on ensimmäisen lisäpalkinnon Snellmanin muistomerkkikilpailussa saanut Hilda Flodin. Suomessa naiset eivät päässeet toteuttamaan suurmiesmuistomerkkitilauksia ennen Eila Hiltusta, joka sai tehdäkseen Sibelius-monumentin. Nimimerkeillä varustetut ehdotukset takasivat ainakin jollakin tavalla osallistujien tasaveroisen kohtelun. Nimimerkki teki mahdolliseksi monen kuvanveistäjän osallistumisen kilpailuun, se oli ollut naiskuvanveistäjän ammatillinen strategia selvitä ennakkoluulojen ja rajoitteiden puristuksissa miesten hallitsemalla kuvanveistoalalla. Caterina Y. Pierren mukaan sveitsiläinen Adèle d'Affry (1836–1879), yksi huomattavimmista Pariisissa Ranskan toisena keisarikautena toimineista kuvanveistäjistä, esiintyi 1860-luvulta lähtien näyttelyissä miehen salanimellä ja nimimerkillä Marcello, mikä osoitti pyrkimystä tulla tasapuolisesti ja yhdenvertaisesti kohdelluksi mieskollegojen tavoin.[973]

1900-luvun alussa muistomerkkikilpailuissa anonymiteettiperiaatteen noudattamisessa esiintyi horjuvuutta. Anonymiteettikäytäntö edellytti, että kilpailijan oli ehdotusta laatiessaan ja lähettäessään huolehdittava sen nimettömyydestä. Vuonna 1912 järjestetyn Albert Edelfeltin valmistavan muistomerkkikilpailun ongelmana

---

971 Viivi Paarmio (myöh. Vallgren) pyysi J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailun ohjelmaa toimikunnalta. Palkintotuomari Eliel Aspelin-Haapkylä epäili päiväkirjassaan Viivi Paarmion ehdotusta Ville Vallgrenin tekemäksi. Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 1.4.1913. Saarenheimo (toim.) 1980, 233. Paarmio oli tutustunut Vallgreniin 1912. Muistelmissaan Viivi Vallgren kertoi valmistelleensa ehdotusta Snellman-muistomerkkikilpailuun ja osallistuneensa kilpailuun. Vallgren 1949, 187. Ritva Kavan mukaan Emil Cedercreutz teki kilpailuun kaksi ehdotusta, joista toisessa oli Snellmanien vaakunan teksti "Ne ipse maculato, alii non poterunt". Emil Cedercreutzin Snellmanin muistomerkkikilpailuun tekemistä ehdotuksista Kava 2008, 47. Yrjö Liipola ei voinut osallistua Snellmanin patsaskilpailuun ehdotuksensa särkymisen takia. Liipola 1956, 280.

972 Luettelo M. A. Castrénin rintakuvakilpailun numeroiduista nimimerkeistä. Liite D. Matias Aleksanteri Castrén. Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto. KA; Lista Snellmanin muistomerkkikilpailun numeroiduista kilpailuehdotuksista. Mf 1972:9. SKS. KIA.

973 Adèle d'Affry, herttuatar Castiglione-Colonna, otti salanimen Marcello 1863 Pariisin Salongin näyttelyssä. Pierre 2003. Naiskirjailijoiden pseudonyymeistä 1800-luvulla Leskelä-Kärki 2006, 145–146.

pidettiin sitä, että osallistujat eivät tienneet kilpailuohjelman perusteella, oliko kilpailu anonyymi. Näin ollen osa kuvanveistäjistä noudatti anonymiteettikäytäntöä ja jätti ehdotuksensa kilpailuun nimimerkillä, kun taas osa oli signeerannut kilpailuehdotuksensa omalla taiteilijanimellään.[974]

Jos kilpailu oli anonyymi, anonymiteettikäytännön pettäminen oli ongelma. 1900-luvun alussa Suomen pienellä taidekentällä työt oli toisinaan helppo tunnistaa, kun palkintolautakunnissa oli kilpailusta toiseen samoja jäseniä ja kilpailun osallistujissakaan ei ollut välttämättä suurta vaihtuvuutta. Kilpailujen osallistujat ja tuomarit tunsivat toisiaan epävirallisen kanssakäymisen ja virallisempien organisaatioiden kautta. Jääviyttä pidettiin ongelmana erityisesti silloin, kun palkintotuomari näki kilpailuaikana keskeneräisen työn kilpailuun osallistuvan taiteilijan ateljeessa. M. A. Castrénin muistomerkkikilpailu 1911–1912 herätti epäilyjä ja huhuja tuomariston jääviydestä taiteilijoiden keskuudessa Alpo Sailon luonnoksen voittaessa kilpailun. Emil Wikström epäili Akseli Gallen-Kallelan jääviyttä tuomarina, mikäli Gallen-Kallela oli nähnyt Sailon valmistelevan työtään Antinkadun ateljeessaan. Wikström kysyi, oliko tuomareista myös E. N. Setälä ollut jäävi ollessaan läsnä, kun Sailo oli korjaillut ja patinoinut kipsivalajien kanssa luonnosta.[975]

Ranskassa monumenttikilpailujen suosiota haittasi epäily siitä, että tuomaristo suosi kilpailuissa oppilaitaan ja ystäviään.[976] Yleensä taidehistoriankirjoituksessa on muodostunut käsitys siitä, että lautakuntien jäsen Eliel Aspelin-Haapkylä tuki Emil Wikströmiä kansallisissa monumenttitehtävissä ja auttoi saamaan kilpailuvoittoja ja tilauksia.[977] Aspelin-Haapkylän osittain julkaistusta päiväkirjasta tunnetaan, kuinka Snellmanin patsaskilpailussa palkintotuomariston jäsenenä ollut Aspelin-Haapkylä tunnisti Wikströmin ehdotuksen.[978] Eliel Aspelin-Haapkylä yritti ohjata Emil Wikströmiä Snellmanin muistomerkkiluonnoksen suunnittelussa ja hän oli toimikunnassa Wikströmin ehdotuksen tukija ja puolestapuhuja.[979] Emilia Akolan Wikströmille Topelius-muistomerkkitilauksessa antama tuki osoittaa, että

974 Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailun kilpailujulistus Till Finlands konstnärer 31.1.1912; E. R.–r. [Edvard Richter], Albert Edelfeltin muistomerkin ensimmäinen luonnoskilpailu. HS 4.1.1913; H. T-t. [Heikki Tandefelt], Täflan om Edelfelt-monument. DT 4.1.1913.

975 "Tästä huhutaan paljon kaupungilla ja kun en pidä panettelusta kysyn sinulta suoraan jotta voisin puolustaa." Kirjeestä puuttuu merkintä saajan nimestä, mutta kirjeen osoitetietojen ja sisällön perusteella se oli tarkoitettu M. A. Castrén-patsaskilpailun voittajalle Alpo Sailolle. Sailolla oli ateljee Antinkatu 4:ssä Helsingissä 1910-luvun alussa. Emil Wikströmin kirjekonsepti Alpo Sailolle 30.12.1912. EWA.

976 Hargrove 1989, 169.

977 Esim. Selkokari 2008, 116–117.

978 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 2.4.1913. Saarenheimo (toim.) 1980, 233.

979 Tossavainen 2003, 36–57. THO. HY.

*Eliel Aspelin-Haapkylän matkaseurue Dresdenissä 27.4.1913 J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailun aikoihin. Aspelin-Haapkylä lähetti matkalta lausuntonsa palkintotuomaristolle. Vasemmalla Eliel ja Ida Aspelin-Haapkylä. Oikealla Sebastian ja Hilma Gripenberg. Eliel Aspelinin päiväkirja A492. Kuva: SKS. KIA.*

Wikströmin monumenttitöiden taustalla ei ollut pelkästään Aspelin-Haapkylän Wikströmille antama suosikkiasema. Emilia Akola oli kuitenkin naisena muistomerkkihankkeen vetäjänä melko poikkeuksellinen 1900-luvun alussa, jolloin jäsenistöltään miesvaltaiset muistomerkkitoimikunnat rakentuivat hyvä veli -käytännön pohjalle.

Snellmanin muistomerkkihankkeessa Emil Wikström ei suojannut ideoitaan Eliel Aspelin-Haapkylältä, joka halusi osallistua taiteilijan luomisprosessiin alkuideasta lopputarkastukseen asti. Kirjeenvaihto tuo esiin, kuinka Aspelin-Haapkylä antoi ohjeita Wikströmille luonnosta varten. Aloite tiiviiseen työhön liittyvään kanssakäymiseen oli molemminpuolista, myös Wikström hakeutui aktiivisesti yhteistyöhön. Viimeisessä tarkastusvaiheessa Wikström olisi halunnut näyttää Aspelin-Haapkylälle valmiin Snellmanin ennen muita patsastoimikunnan jäseniä, mutta piti talven hankalien pitkien matkojen takia toivomustaan mahdottomana.[980] Aspelin-Haapkylä halusi kiirehtiä muita tarkastajia ennen Visavuorelle. Kuvan valmistumisesta Wikströmiä onnitteleva Aspelin-Haapkylä piti tärkeänä työn näkemistä ennen muita tarkastusmatkalaisia, jos se hyödyttäisi Wikströmiä. Aspelin-Haapkylä tuli tarkoituksellisesti Visavuorelle Helsingistä muita tarkastajia aiemmin, jotta voisi tehdä työstä "jonkun pätevän muistutuksen" ja Wikströmin olisi vielä mahdollista korjata teostaan. Wikströmin lisäksi Eliel Saarinen osallistui palautesessioon, mutta huomautettavaa ei löytynyt. Myöhemmin Aspelin-Haapkylää Visavuorelle seuranneet patsastoimikunnan muut tarkastajat, E. G. Palmén ja Yrjö Hirn, hyväksyivät yksimielisesti savityön, ja Wikström sai

980 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 31.1.1916. SKS. KIA; Emil Wikströmin päiväämätön kirje E. G. Palménille. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA; Eliel Aspelin-Haapkylälle osoitetun kirjeen sisällön perusteella E. G. Palménille lähetetty kirje on samalta päivältä 31.1.1916.

luvan valaa työn kipsiin helmikuussa 1916.[981]

Taiteilijana Wikström oli itse melko tarkka siitä, kehen hän luotti kilpailuaikana. Hän tunnisti ongelmaksi kuvanveistäjien keskinäisen kilpailun aikana, jolloin kuvanveistäjät valmistivat kilpailuehdotuksiaan ateljeissaan. Snellmanin muistomerkin kilpailuaikana 1913 Wikström halusi suojata omat ideansa ja kielsi perheenjäseniä puhumasta luonnoksista Yrjö Liipolan perheelle. Wikström ei halunnut, että kuvanveistäjäkollegat saisivat vihiä hänen ideastaan ja voisivat varastaa tai käyttää hänen ideaansa omassa työssään.[982] Ideat vaativat pitkän kehittelyprosessin. Luomistyön suojaaminen liittyi tekijänoikeuksien ajamiseen: idea tai keskeneräinen valutyö oli Wikströmille yhtä tärkeä ammatillinen salaisuus kuin tekniikka. Wikström ei kuitenkaan sulkenut vierailijoilta luonnoksia täynnä olevaa työpajaansa. Yrjö Liipolan muistelmien mukaan Emil Wikström oli yleensä hyvin ystävällinen nuorille veistäjille ja näytti mielellään valmisteilla olevia töitään.[983] Vaikka ateljee oli avoinna ja ateljeessa kävi toimittajia, kirjoittajia ja taiteilijoita, Wikström ei välttämättä halunnut, että kaikista keskeneräisistä töistä kirjoitettiin lehteen ja sana ateljeen töistä levisi.[984]

Eliel Aspelin-Haapkylä ei yksipuolisesti kaikissa kilpailuissa ja toimeksiannoissa tukenut Emil Wikströmiä, mistä on esimerkkinä M. A. Castrénin rintakuvakilpailu. Vuoden 1911 alussa Suomalais-ugrilainen seura viritti esimiehensä E. N. Setälän aloitteesta hankkeen pääkaupunkiin sijoitettavasta M. A. Castrénin muistomerkistä, hankkeeseen osallistui myös muita seuroja. Vuonna 1912 järjestetyssä kilpailussa Wikström sijoittui toiseksi nimimerkillä *Heimo*. Ensi arvioinnissa Castrén-kilpailuun saapuneista 27 luonnoksesta oli jätetty palkintojenjaon ulkopuolelle peräti

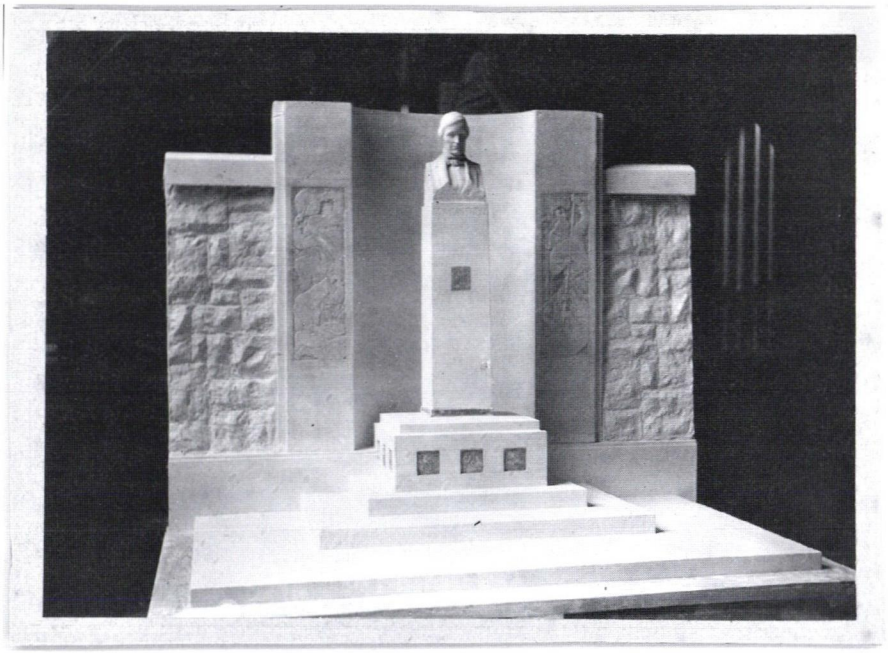
---

981 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 6.2.1916. KK. Coll. 259.1; Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 18.2.1916. SKS. KIA; E. G. Palménin päiväämätön kortti Eliel Aspelin-Haapkylälle Visavuoren tarkastusmatkasta 16.2. SKS. KIA.

982 Emil Wikström pyysi Turussa olevaa puolisoaan huolehtimaan, että siellä oleva Estelle-tytär ei kertoisi Liipoloille isänsä ideoista: "Sedan du reste har jag gjort flere nya skizzer. Du måste påminna Estelle att hon inte berättar åt frk Liipola om mina idéer, de kunde gå fram den vägen." Emil Wikströmin kirje Alice Wikströmille 15.2.1913. KK. Coll. 259.31.

983 Liipola 1956, 64.

984 Hugo Samzeliuksen mukaan hänellä ei ollut lupaa levittää tietoja Wikströmin keskeneräisistä töistä: "Jag har sett några väldiga utkast hemma hos honom, men jag har visst icke lof att skvallra därom." Hugo Samzelius, Ett besök hos Emil Wikström. Hbl 22.5.1904



*Emil Wikström, M. A. Castrén-muistomerkkikilpailun ehdotus nimimerkki Heimo 1912. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

18 nimimerkkiä.[985] Kilpailupöytäkirjat antavat olettaa, että kilpailussa anonymiteettiperiaatetta noudatettiin ja osanottajien henkilöllisyys pysyi salassa.[986] Yksi alkuvaiheessa hyllytetyistä oli taidekentän erakkona pidetyn Georges Winterin toinen työ, nimimerkki *Oma kieli*. M. A. Castrén -kilpailu noudatti asiakirjojen valossa 1910-luvun taidekilpailuissa suosittua anonymiteettiperiaatetta melko tiukasti: lautakunta ei paljastanut pöytäkirjoissaan edes tunnustuksia saaneiden taiteilijoiden henkilöllisyyttä. Säilyneet kilpailuasiakirjat antavat harvinaisen tarkan käsityksen palkintolautakunnassa käydystä keskustelusta, eri nimimerkkien saamasta kannatuksesta ja ihanteista. Kukin palkintotuomari sai nimetä kolme suosikkiaan. Aspelin-Haapkylä ei kannattanut palkittaviksi Wikströmin Heimoa,

985 Kilpailuun oli saapunut luettelon mukaan luonnoksia 26 numeroidulta nimimerkiltä, joista kaksi oli ilmeisesti saapunut ilman merkintää: A. D. 1813–1913, A. N. XII, Allegoria, Castréns plats. A. B, Heimo, Istuva, Le vent, M. A. C., M. A. C. Finlandia, M. A. C. 1912–1913, Matti, Mathias, Mon, Oma kieli, Puoli lopullista suuruutta, Samojed, Samojedi 1912, Siggo, Status, Vepsäläinen, kaksi hakaristinmerkkiä, 39, 100, 202, Kirjekuori ilman merkkiä ja Kirjekuori ilman merkkiä 2 luonn. Liite D. Matias Aleksanteri Castrén. Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto. KA.

986 Maaliskuussa 1912 toimikunta oli saanut Aukusti Veurolta, arkkitehti Ilmari Launikselta ja Werner Holmilta pyyntöjä lähettää valokuva. Emil Cedercreutzia tutkineen Ritva Kavan mukaan Emil Cedercreutz osallistui M. A. Castrén –kilpailuun: Kava 2008, 41.

jota kannattivat Akseli Gallen-Kallela, E. N. Setälä, Armas Lindgren ja Pekka Halonen. J. J. Tikkanen kannatti *Heimoa* "epäillen". Aspelin-Haapkylän suosikit olivat sen sijaan *Puolilopullista suuruutta*, *Castréns plats* ja *Mon. Puolilopullista suuruutta* oli kilpailun voittajan Alpo Sailon ehdotus, *Castréns plats* taas arkkitehti Valter Jungin (1879–1946) ja Felix Nylundin yhteisehdotus. Jungin ja Nylundin yhteisehdotus ja Wikströmin ehdotus saivat yhtä paljon kannatusta ja molemmat sijoittuivat toiseksi, joten palkintolautakunta joutui äänestämään nimimerkkien *Castréns plats* ja *Heimo* välillä. Enemmistö varsinaisesta tuomaristosta, Akseli Gallen-Kallela, Eero Järnefelt, Armas Lindgren ja Walter Runeberg, kannatti lopullisessa äänestyksessä *Heimoa*, mutta Aspelin-Haapkylä ei pöytäkirjan mukaan muuttanut kantaansa. Toisaalta on huomioitava, että lopuksi keskusteltiin siitä, tulisiko *Puolilopullista suuruutta* sulkea kilpailun ulkopuolelle vai antaa työlle ensimmäinen palkinto huolimatta sääntöjen vastaisesta luonnoksesta.[987] Syyskuussa 1912 ratkenneessa M. A. Castrénin rintakuvakilpailussa Alpo Sailo ansaitsi joidenkin kuvanveistäjien mielestä voittonsa kilpailuohjelman ja juridiikan vastaisesti muita kilpailijoita suuremmalla luonnoksella.[988] Skandaaliksi luonnehdittu M. A. Castrénin rintakuvakilpailu myötävaikutti osaltaan keskustelun syntymiseen J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailun ohjelmasta.[989]

Vuonna 1912 järjestetyn Castrénin muistomerkkikilpailun palkintotuomaristossa oli yksi kuvanveistäjä, Walter Runeberg. 1910-luvun alussa yli 70-vuotiasta Runebergia arvostettiin kuvanveistäjien ammattikunnan vanhimpana ja hän sai kutsuja toimikuntiin. Lokakuussa 1912 kuvanveistäjät vaativat omaa ammatillista edustusta J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailun tuomaristoon. Samoihin aikoihin kuvanveistäjien kirjelmän kanssa syksyllä 1912 Albert Edelfeltin patsastoimikuntaan otettiin mukaan kuvanveistäjä Felix Nylund edesmenneen jäsenen, taiteen mesenaatti Uno Staudingerin tilalle. Vaikka Nylund oli Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja, hänen ei mainita Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjassa edustavan nimenomaan Kuvanveistäjäliittoa muistomerkkikilpailua järjestävässä toimikunnassa.[990] Kuvanveistäjän ja juuri Kuvanveistäliiton puheenjohtajan edustajuus toimikunnassa ei ollut kuitenkaan vailla merkitystä.

Palkintolautakunnan ja patsastoimikunnan kokoonpanossa oman ammattikunnan edustusta pidettiin tärkeänä periaatteena, ja kuvanveistäjät kampanjoivat

---

987 Castrén-patsaan palkintolautakunnan pöytäkirja 12.9.1912. Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto. KA.

988 Hyökkäykset M. A. Castrénin patsaslautakuntaa vastaan. US 15.9.1912.

989 Esim. Monumentet öfver M. A. Castrén. Hbl 14.9.1912. Lehdessä vaadittiin Snellman-kilpailun ohjelman muuttamista.

990 Albert Edelfeltin patsastoimikuntaan kuuluivat vuoden 1912 alussa Akseli Gallen-Kallela, Ernst Nordström, Uno Staudinger, Eero Järnefelt, Hugo Simberg ja R. F. von Willebrand. Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 30.10.1912. KKA.

näkyvästi ammatissa toimivien kuvanveistäjien juryjäsenyyden puolesta. Kuvanveistäjäliitto ehdotti, että kuvanveistäjät, osallistujat, valitsisivat puolet Snellmanin patsaan palkintolautakunnan jäsenistä. Kuvanveistäjien mielestä toimikunnan olisi pitänyt neuvotella Snellmanin patsaskilpailusta yhdessä Kuvanveistäjäliiton kanssa.[991] Arkkitehdit itse korostivat asiantuntijuuttaan taiteilijoina,[992] ja arkkitehdit olivat muistomerkkikilpailujen asiantuntijajäseniä. Kuvanveistäjien ammatillisen identiteetin muodostumisessa oli tärkeää erottautua, tehdä rajanveto muihin ammattilaisiin, joten arkkitehteja tai taidemaalareita ei kelpuutettu kuvanveistokilpailussa juryn asiantuntijajäseniksi.

Snellmanin muistomerkkikilpailun ohjelmaan vaadittiin muutoksia Kuvanveistäjäliiton nimissä, mutta kiista jakoi sisäisesti myös kuvanveistäjäkuntaa ja aiheutti taiteilijoiden kesken mielipiteenvaihtoa. Tärkeä edusmies julkisuudessa oli Ville Vallgren, joka vieraili syksyllä 1912 Suomessa.[993] Suomen Kuvanveistäjäliiton puolesta kirjelmän oli allekirjoittanut viisi kuvanveistäjää Ville Vallgrenin lisäksi: puheenjohtaja Felix Nylund, Viktor Malmberg, Emil Cedercreutz John Munsterhjelm ja Viktor Jansson.[994] Julkisuudessa arvuuteltiin M. A. Castrén -kilpailun voittajan Alpo Sailon ja vanhan polven mestarin Emil Wikströmin motiiveja jäädä pois protestikirjoitelmasta.[995] John Munsterhjelm moitti myöhemmin kirjeessä kovasanaisesti Emil Wikströmiä siitä, että Wikström ei ollut yhtynyt kuvanveistäjätoverien protestiin lokakuussa 1912. Kuvanveistäjien piti Munsterhjelmin mielestä pysyä tiiviisti yksimielisenä joukkona, kun kamppailtiin monumenttikilpailujen epävarmoista ehdoista ja palkintotuomariston kokoonpanosta.[996]

Wikström ei seurannut orjallisesti kollektiivista ammatillista toimintaa, vaan hän luotti omaan järkeensä ja päätäntävaltaansa ottaessaan kantaa ammatillisiin kysymyksiin. "Ej heller finnes det för mig någon annan auktoritet än mitt förstånd", pohti Wikström ryhmäkuria vaativan kirjeen johdosta. Toisena syynä siihen, että Wikström ei allekirjoittanut kuvanveistäjien yhteistä protestia oli se, että kirjelmää ei ollut ajoissa annettu hänelle. Wikström epäili ammattiveljiksi kutsumiensa muiden kuvanveistäjien sulkeneen hänet tietoisesti yhteisen kirjoi-

991 Kuvaveistäjäliiton kirjelmä Till delegationen för uppresandet af ett monument öfver Johan Vilhelm Snellman 12. 10. 1912. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA; Monumentet öfver Johan Wilhelm Snellman. Hbl 13.10.1912.

992 Wäre 1992, 64.

993 Ville Vallgrenin vierailuajankohta ks. Ahtola-Moorhouse 2003, 68. Ville Vallgren vieraili Helsingissä 24.9.1912 alkaen.

994 Kuvanveistäjäliiton kirjelmä Till delegationen för uppresandet af ett monument öfver Johan Vilhelm Snellman 12.10.1912. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

995 Sir, Snellman-monumentet: skulptörerna vägra täfla. DT 23.10.1912.

996 John Munsterhjelmin kirje Emil Wikströmille 22.11.1912. Coll. 259.12; Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 1.4.1913. SKS. KIA.

telman ulkopuolelle.[997]

Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Felix Nylund vakuutti Emil Wikströmille eri tavoin kirjeessä ja lehtikirjoituksissa, että kyse ei ollut protestikirjoitelman tahallisesta salaamisesta. Kuvanveistäjäliitto oli ollut sanomalehti-ilmoituksilla koolle kutsutussa kokouksessa yksimielinen kilpailuohjelman muuttamisesta. Kun John Munsterhjelm oli lähettänyt protestikirjoitelman lähes samanaikaisesti joillekin kuvanveistäjille ja patsastoimikunnalle, kirjoitelma tuli viivästyneesti osalle kuvanveistäjistä, kuten Emil Wikströmille.[998] Wikströmin mielipidettä kilpailusäännöistä oli kylläkin kysytty, ja hän tiesi omien sanojensa mukaan kuvanveistäjien aikeesta valittaa toimikunnalle.[999] Wikström oli protestin yksityiskohdista jonkin verran eriävällä kannalla kollegojensa kanssa. Visavuoren museosäätiön arkistossa on säilynyt Kuvanveistäjäliiton protestikirjoitelma, jota Wikström oli kynällä yliviivannut ja jonka reunaan hän oli kirjoittanut ymmärtävänsä täysin kilpailuohjelman toisen kohdan.[1000] Kilpailujulistuksen laatijan Eliel Aspelin-Haapkylän mielestä Emil Wikström oli ollut hänen kanssaan samaa mieltä siitä, että kuvanveistäjien "jupakka" ja "muistutukset olivat turhan päiviä".[1001] Wikström joutui välikäteen, kun sekä ammattikollegat että patsastoimikunnan tukija vaativat häneltä lojaalisuutta omille näkemyksilleen.

Arkkitehtikilpailujen järjestelyjä ja arkkitehtien edunvalvontaa pidettiin keskustelussa esimerkillisinä kuvanveistäjien kannalta, kun arkkitehdit päättivät itse Arkkitehtiklubissaan kilpailusäännöistä ja juryn jäsenistä.[1002] Arkkitehtikunnan järjestäytyminen 1890-luvulla olikin kuvanveistäjille malli ammatillisessa orga-

---

997 "Du kan förstå min förvåning då jag på hemresan läser i D.T. [Dagens Tidning] hela protesten färding efter att ha varit tillsammansa med så många skulptörer och så många dagar i H:fors. - - Om man blir utesluten från yrkesbrödernas tankar, beslut och handlingar måste de hafva skäll dertill - - . Hvarför fick jag inte underskrifva papper redan i H:fors?" Emil Wikströmin kirjekonsepti John Munsterhjelmille 25.11.1912. EWA. Wikströmin kirjeessä ei mainita kirjeen saajaa, mutta kirjeen sisällön perusteella vastaanottajaksi oli tarkoitettu John Munsterhjelm. Kirjeessä viitataan juuri Snellmanin patsaskilpailun johdosta saatuun kirjeseen, ja Munsterhjelm oli lähettänyt sellaisen, John Munsterhjelmin kirje Emil Wikströmille 22.11.1912. KK. Coll. 259.12.

998 Felix Nylundin kirje Emil Wikströmille 31.10.1912. KK. Coll. 259.12; Täflingen för Snellman-monumentet. NPr 22.10.1912; Cyan, Täckelset. DT 27.10.1912.

999 Felix Nylundin kirje Emil Wikströmille 31.10.1912. KK. Coll. 259.12; Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 25.10.1912. SKS. KIA.

1000 Wikström kirjoitti protestiin: "Ärade Kolleger! - - så finne jag inte skäl att önska ändring af sagda paragrafer - -." Kuvaveistäjäliiton kirjelmä Till delegationen för uppresandet af ett monument öfver Johan Vilhelm Snellman 12. 10. 1912. EWA.

1001 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 24.10.1912 ja 1.4.1913. SKS. KIA.

1002 Sir, Snellman-monumentet: skulptörerna vägra täfla. DT 23.10.1912; Ville Vallgren, Snellman-monumentet: till delegationen för uppresandet af J. W. Snellmans monument. NPr 24.10.1912.

nisoitumisessa.[1003] Arkkitehtiklubi oli yhdistyksen varhaisvaiheessa vuonna 1892 päättänyt arkkitehtuurikilpailujen säännöistä, ja ammattikunta ohjasi kilpailutoimintaa kokouksien päätöksien avulla. Vuonna 1911 arkkitehtuurikilpailujen järjestäminen yhteistyössä klubin kanssa oli lähes vakiintunutta kilpailukäytäntöä: klubi tarkisti ja laati kilpailuohjelmia sekä nimesi asiantuntijajäseniä arvostelulautakuntiin.[1004] Vaikka kuvanveistäjät halusivat palkintotuomaristoon oman alansa ammattimiehiä, arkkitehtien asiantuntijarooli muistomerkkitoimikunnissa vakiinnutti ja säännönmukaisti kilpailukäytäntöjä. Kun arkkitehti Armas Lindgren oli palkintotuomari 1910-luvun alussa M. A. Castrénin ja J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailuissa, hän toi keskusteluun kilpailupöytäkirjan mukaan arkkitehtuurikilpailujen tavallisen käytännön, sääntöjen noudattamisen. Hän kannatti Aspelin-Haapkylän ehdotusta, että luonnos *Puoli lopullista suuruutta* olisi suljettu kilpailun ulkopuolelle, koska se ei noudattanut kokomääräyksiä.[1005]

Arkkitehdit olivat mukana Kuvanveistäjäliiton alkuvuosien toiminnassa. Kuvanveistäjäliitto valitsi komitean, jonka tehtävänä oli ajaa Snellmanin kilpailuohjelman muuttamista ja olla yhteydessä patsastoimikuntaan. Kuvanveistäjäliiton neuvoa-antavien jäsenten, arkkitehtiprofessori Onni Tarjanteen (1864–1946) ja arkkitehti W. G. Palmqvistin (1882–1864) lisäksi komiteaan oli valittu kuvanveistäjät Yrjö Liipola, Eemil Halonen ja Felix Nylund.[1006] Kuvanveistäjäliiton sääntöjen mukaan yhdistys saattoi valita neuvoa-antavia jäseniä, joilla oli oikeus osallistua keskusteluun, mutta joilla ei ollut päätäntävaltaa.[1007] Kuvanveistäjäliiton ensimmäisissä säännöissä painotettiin arkkitehtien ja kuvaveistäjien yhteistyötä.[1008] Vaikka Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjoja ei ole säilynyt tältä ajalta, sanomalehtitiedot ja Nylundin Wikströmille lähettämä kirje viittaavat siihen, että Kuvanveistäjäliitto hakeutui yhteistyöhön vankan ammatti-identiteetin omaksuneiden arkkitehtien kanssa ja kutsui arkkitehtiedustajia yhdistyksen neuvonantajiksi. Onni Tarjanne

---

1003 Viljo 2001, 7; Viljo 1992, 27.

1004 Nyberg 1992, 309; Solla 1992, 269–270.

1005 "Tällöin huomautti hra Lindgren, että yleensä olisi asetettava se vaatimus, etteivät taiteilijat saa poiketa määrätyistä ehdoista – millainen vaatimus oli tavallista esim. arkkitehtuurikilpailuissa – mutta katsoen arvosteltavana olevan kilpailun tuloksiin hänen mielestään ei ehkä olisi asetuttava niin jyrkälle kannalle." Castrén-patsaan palkintolautakunnan pöytäkirja 12.9.1912. Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto. KA.

1006 Felix Nylundin kirje Emil Wikströmille 31.10.1912. KK. Coll. 259.12; Täflingen för Snellman-monumentet. NPr 22.10.1912; Cyan, Täckelset. DT 27.10.1912. Felix Nylundin kirjeen lisäksi *Dagens Tidning* mainitsi liiton torstain kokoukseen kutsutut kaksi arkkitehtia. Arkkitehtiklubin ja Ville Vallgrenin yhteyksistä ks. Ahtola-Moorhouse 2003, 68. Ville Vallgren järjesti illalliset Arkkitehtiklubille lokakuussa 1912.

1007 Neuvoa-antavista jäsenistä säännöissä: "§ 3 - - Förfundet kan invälja rådgifvande medlemmar, hvilka äga rätt att deltaga i diskussion, men ej i beslut." Suomen Kuvanveistäjäliiton säännöt. s. a. Emil Cedercreutzin museo.

1008 von Bonsdorff 1990, 51.

valittiin kuvanveistäjien muistomerkkikilpailun sääntöongelman neuvonantajaksi luultavasti siksi, että Arkkitehtiklubissa pitkään aktiivisesti toiminut Tarjanne tunsi kilpailukäytäntöjä ja hän oli ollut laatimassa arkkitehtuurikilpailuihin vuonna 1893 käyttöön otettuja sääntöjä.[1009]

Snellmanin muistomerkkikilpailun epäkohtien johdosta Kuvanveistäjäliitto asetti toimikunnan, jonka tehtävä oli laatia yleiset säännöt tulevia julkisia kilpailuja varten. Toimikunnan varsinaisia jäseniä olivat Ville Vallgren, Emil Wikström ja John Munsterhjelm. Myöhemmin Kleinehin hotellin kokouksessa lokakuussa 1913 yhdistys hyväksyi kolmikohtaiset yleiset säännöt julkisten kilpailujen järjestämistä varten.[1010] Tarkoitus oli, että Suomen tulevissa kuvanveistokilpailuissa noudatettaisiin liiton yleisiä kilpailusääntöjä. Pöytäkirjojen mukaan pääasiassa Wikström oli tehnyt yleiset kilpailusäännöt. Tärkeänä yleisenä periaatteena oli, että Suomessa järjestettävien kuvanveistokilpailujen toimikuntia kehotettiin tekemään kilpailuohjelma yhteistyössä Kuvanveistäjäliiton kanssa. Kilpailuohjelman valmistelussa piti ottaa huomioon kolme sääntöä, jotka liittyivät kilpailukäytännön kehittämiseen Snellman-kilpailun johdosta. Palkintotuomariston tuli olla asiantuntevaa, ja liiton tuli ehdottaa tunnettuja, ansioituneita kuvanveistäjiä tuomaristoon. Kilpailuohjelmassa piti vastedes tarkasti määritellä veistoksen paikka, materiaali, luonnosten koko, palkinnot ja tilausehdot. Snellman-kilpailun ohjelmaa oli arvosteltu juuri väärinkäsitysten mahdollisuudesta. Toisen säännön mukaan kaikki työt tuli jättää kipsiluonnoksina. Osallistujien ja tuomariston piti ottaa huomioon, että luonnokset täyttävät kaikki kilpailuehdot. Jos kilpailu oli anonyymi, anonymiteettiperiaatetta, kilpailuehdotusten nimettömyyden suojaa, piti noudattaa koko kilpailun ja töiden näytteillä olon ajan.[1011]

Eeva Maija Viljon mukaan Kuvanveistäjäliiton kilpailusäännöt eivät vielä velvoittaneet järjestäjiä ja pysyväksi vaatimukseksi tuli lopulta Suomen Kuvanveistäjäliiton edustajien jäsenyys juryssä.[1012] Ville Vallgren katsoi 1910-luvulla liiton vakiinnuttaneen asemansa kuvanveistäjien ammatillisena edunvalvojana niin, että Kuvaveistäjäliiton kilpailusääntöjen mukaisesti liitolta pyydettiin suurimpien

---

1009 Onni Tarjanne oli Arkkitehtiklubin puheenjohtaja 1908–1909 ja vuonna 1919 perustetun Suomen Arkkitehtiliiton ensimmäinen puheenjohtaja ja perustajajäsen.

1010 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 10.4.1913 ja 25.10.1913. SKLA. KA. Toimikunnan varajäseniä olivat Viktor Malmberg ja Felix Nylund. Ks. myös uutinen Finska bildhuggarförbundet. Hbl 18.4.1913; Sir, Angående täflan om Snellman-monumentet. DT 11.4.1913; Jäljennös J. W. Snellmanin patsaan palkintolautakunnan pöytäkirjasta 4.4.1913. SKLA. KA.

1011 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 25.10.1913 ja 29.11.1913. SKLA. KA; Finska bildhuggarförbundet. Hbl 27.10.1913

1012 Viljo 2001, 17.

muistomerkkikilpailujen palkintotuomaristoon edustajia.[1013] Vuonna 1915 järjestetyn G. A. Petreliuksen suihkukaivokilpailun palkintotuomaristoon Kuvanveistäjäliitto sai yhden edustajan aivan kuten Arkkitehtiklubikin.[1014] Toukokuussa 1917 Kuvanveistäjäliitto valitsi Albert Edelfeltin patsaskilpailun palkintotuomaristoon kaksi edustajaansa Suomen Taideyhdistyksen pyynnöstä.[1015]

Albert Edelfeltin kuolema vuonna 1905 oli taiteilijakunnalle rajapyykki, ja kuvataiteilijan muistoksi pystytettävä muistomerkki herätti taidealojen yhdistyksissä ja taiteilijoissa pitkään mielenkiintoa. Suomen Taideyhdistys, Suomen Taiteilijaseura ja Suomen Kuvanveistäjäliitto olivat tavalla tai toisella kiinnittyneitä hankkeeseen ja lisäksi taiteilijat tekivät omia aloitteitaan. Vuosina 1906–1907 Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailu oli ensimmäistä kertaa ajankohtainen Taiteilijaseurassa. Edelfeltin muistomerkkikilpailuun jätettiin ehdotuksia kaikkiaan viisi määräaikaan helmikuuhun 1907 mennessä. Kuudes ehdotus *Grand vitesse* oli ilmoitettu kilpailuun sähkösanomalla Kööpenhaminasta.[1016]

Vuoden 1907 Edelfeltin patsaskilpailu on esimerkki siitä, että jo ennen Kuvanveistäjäliiton perustamista Emil Wikström huolehti kilpailukäytännöistä ja kilpailusääntöjen noudattamisesta. Kilpailuun ehdotuksen jättänyt Wikström luki sanomalehdestä, että palkintotuomaristo oli päättänyt odottaa kilpailuun ilmoitetun *Grand vitesse* -luonnoksen perille saapumista. Hän piti muiden osallistujien kannalta epäoikeudenmukaisena, että palkintotuomaristo ei noudattanut kilpailuaikaa. Hän epäili myös kilpailun anonymiteettiperiaatteen tulleen merkityksettömäksi, kun sähkösanoman lähettäjä oli oletettavasti tuomariston tiedossa. Kilpailujärjestelyjen epäkohtien takia hän otti yhteyttä palkintolautakunnan jäseneen Victor Westerholmiin, jota kuvanveistäjä pyysi kiireellisesti matkustamaan Helsinkiin ja osallistumaan palkintolautakunnan viimeiseen kokoukseen ja valvomaan kilpailusääntöjen noudattamista. Wikström kertoi osallistuneensa kilpailuun. Wikström painotti, että kyse ei ollut hänestä – kyse oli kilpailukäy-

1013 Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1917, 40; Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjan 7.3.1924 liite Ville Vallgrenin kirje Suomen Kuvanveistäjäliitolle s.a. SKLA. KA.

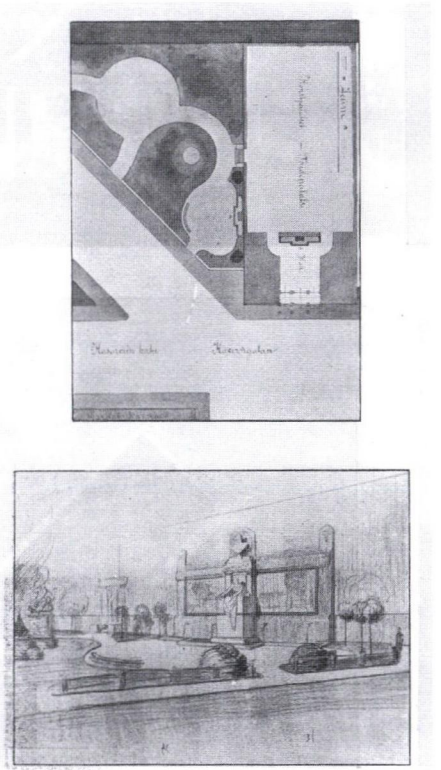
1014 Ville Vallgren oli Kuvanveistäjäliiton edustaja palkintolautakunnassa. Kupias 1994, 51. ÅA; G. A. Petreliuksen suihkukaivon kilpailujulistus 2.2.1915. Arkitekten II 1915.

1015 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 4.5.1917. SKLA. KA.

1016 Kilpailuaika päättyi ensimmäinen päivä helmikuuta 1907. Palkintolautakunta kokoontui 1.2.1907, 21.2.1907 ja 27.2.1907. Taiteilijaseuran valitsemaan palkintolautakuntaan kuuluivat Victor Westerholm, Eero Järnefelt, Maria Wiik, Ernst Nordström ja Bertel Jung. Palkintolautakunnan pöytäkirja *Arkitekten* –lehdessä: Täflingarne. Monument till Albert Edelfelt 1907, 31–34.

tännöistä ja oikeudenmukaisuudesta.[1017]

Westerholm oli pöytäkirjamerkintöjen mukaan läsnä viimeisessä kokouksessa, joka päätti *Grand vitesse* -ehdotuksen sulkemisesta kilpailun ulkopuolelle. Perusteluna oli se, ehdotus oli saapunut myöhässä kilpailuajan päättymisen jälkeen.[1018] Kilpailun voitti 1907 arkkitehdin ja kuvanveistäjän, Armas Lindgrenin ja Eemil Halosen yhteisehdotus. Wikströmin ehdotus sijoittui toiseksi ja arkkitehti Ilmari Launiksen (1881–1955) ehdotus kolmanneksi. Myös määräajassa jätetty *Marianna* -ehdotus suljettiin kilpailun ulkopuolelle, koska ehdotukseen ei sisältynyt kilpailuohjelman vaatimusta suunnitelmapiirustuksesta ja mallista. Georges Winter kommentoi 1907, että hänen ehdottamansa ranskalaishenkinen *Marianne*-monumentti herättäisi enemmän yleisön kiinnostusta kuin "gubben på sockeln", jollaisia on tuhansittain ympäri maailmaa.[1019]



*Emil Wikströmin ehdotus (Jeune) Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailussa 1907. Suunnitelmat paikasta ja muistomerkistä. Lähde: Arkitekten 3/1907, 33. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

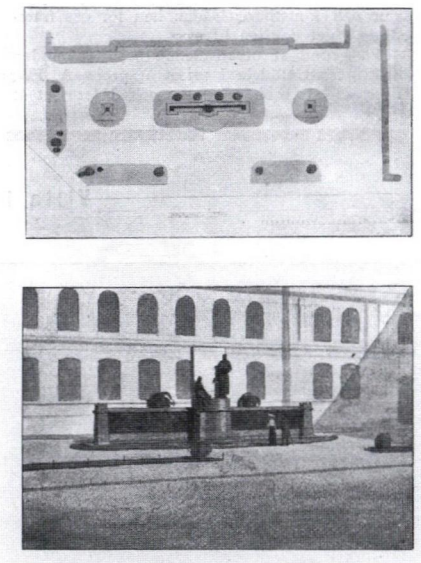
Emil Wikström hyödynsi suhteitaan Edelfelt-muistomerkkikilpailun palkintotuomariston jäseniin saadakseen läpi ajatuksiaan ja aloitteitaan. Hän osallistui vuonna 1912 Suomen Taideyhdistyksen

---

1017 Wikström pyysi huolehtimaan, että palkintotuomaristo ja kilpailijat nuodattaisivat kilpailusääntöjä: "Jag skrifver till Dig för det Du vet att jag deltagen i täflan och då jag hört att juryn skulle sammanträda i denna vecka troligen på torsdagen ber jag Dig vara vänlig och - - resa för rättvisans skull och se till att - -täflings villkorna efterföljas såväl från de täflandes som från juryns sida. - - Jag vet inte om Du varit med på något af dessa sammanträden, men nu borde Du uppoffra Dig och resa in icke för min skull, men för sakens skull." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille Visavuoresta 24.2.1907. ÄA.

1018 Kuudes ehdotus *Grand vitesse* oli jätetty Helsingissä vasta helmikuun 15. päivä palkintolautakunnalle. Palkintolautakunta kokoontui 1.2.1907, 21.2.1907 ja 27.2.1907, Westerholm oli läsnä ensimmäisessä ja viimeisessä kokouksessa. Palkintolautakunnan pöytäkirja *Arkitekten* –lehdessä: Täflingarne. Monument till Albert Edelfelt 1907, 31–34.

1019 Palkintolautakunnan pöytäkirja *Arkitekten* –lehdessä: Täflingarne. Monument till Albert Edelfelt 1907, 31–34. Georges Winterin kirje J. J. Tikkaselle 11.6.1907. KK. Coll. 242.4.



*Ilmari Launiksen ehdotus (Qvidam) Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailussa 1907. Suunnitelmat paikasta ja muistomerkistä. Lähde: Arkitekten 3/1907, 33. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

ja Suomen Taiteilijaseuran järjestämään Albert Edelfeltin valmistavaan muistomerkkikilpailuun, jossa ei valittu varsinaista voittajaa. Hän teki patsaasta myös oman tarjouksensa. Kirjeessään patsaskomiteaan kuuluvalle Akseli Gallen-Kallelalle tammikuussa 1913 Wikström tarjoutui tekemään uuden luonnoksen, joka vastaisi parhaiten Edelfeltin taiteilijatemperamenttia. Wikström piti kilpailun kaikkia luonnoksia tarkoitustaan vastaamattomina, ja hän arvosteli omaa ehdotustaan ja muiden osallistujien ehdotuksia. Hän halusi tehdä Edelfelt-muistomerkistä pariisilaispatsaan, jollaista ei ollut ennen Suomessa nähty.[1020] Kuvanveistäjät yrittivät saada suoran muistomerkkitilauksen, vaikka he edistivät yleisen kilpailun ideaa.

Vuoden 1912 Edelfeltin muistomerkkikilpailun ohjelmassa kutsuttiin kilpailuun osallistumaan kuvanveistäjien lisäksi arkkitehdit ja taidemaalarit. Vuonna 1916 Suomen Kuvanveistäjäliitto ajoi ammatillisia intressejään Edelfelt-monumentin kautta niin, että se pyrki sulkemaan Edelfeltin monumenttikilpailun pelkästään Kuvanveistäjäliiton jäsenille. Kilpailun parhaat tulokset, valmiit luonnokset Kuvanveistäjäliitto ajatteli esittävänsä patsastoimikunnalle, jonka hanke oli pahasti jumissa.[1021] Ajatus kilpailun sulkemisesta vain Kuvanveistäjäliiton jäsenille tarkoitti sitä, että tilauskilpailun ulkopuolelle haluttiin jättää muistomerkkimarkkinoilla ja aiemmissa Edelfeltin monumenttikilpailuissa aktiivisesti mukana olleet arkkitehdit. Vahvasti järjestäytyneet arkkitehdit olivat kuvanveistäjille paitsi yhteistyökumppaneita myös ulkopuolisia uhkia, kun 1900-luvun alun muistomerkkikilpailuissa arkkitehdit joko yksin tai kuvanveistäjän kanssa työparina saivat kärkisijoja.[1022] Eero Järnefelt

1020 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Visavuoresta 8.1.1913. GKM. KA. Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailun kilpailujulistus Till Finlands konstnärer 31.1.1912; E. R.–r. [Edvard Richter], Albert Edelfeltin muistomerkin ensimmäinen luonnoskilpailu. HS 4.1.1913.

1021 Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailun kilpailujulistus Till Finlands konstnärer 31.1.1912. Liiton sihteerin kirje: Bertel Nilssonin kirje Emil Wikströmille 11.2.1916. KK. Coll. 259.12.

1022 J. [almari] K. [ekkonen] 1913, 47.

oli kiinnittänyt erityistä huomiota arkkitehti-kuvanveistäjä-työpareihin M. A. Castrén-kilpailussa, jonka useat työt olivat "kahden miehen tekemät".[1023] Snellmanin muistomerkkikilpailun 1913 ensipalkinnon vei Emil Wikström ja Eliel Saarinen, toiselle sijalle tuli kuvanveistäjä Viktor Janssonin ja arkkitehti Einar Sjöströmin (1882–1932) yhteisehdotus. "On erityisen merkillepantavaa, että juuri ne ehdotukset, joiden luomiseen arkkitehtimmekin tarjosivat rakennustaiteellista apuaan, saivat molemmat ensipalkinnot", uutisoitiin tuoretta Snellman-kilpailutulosta *Helsingin Sanomissa*.[1024] Kuvanveistäjän tarjous lopulta ratkaisi Edelfeltin patsaan tilauskysymyksen, joka oli ollut vireillä vuodesta 1905 lähtien. Edelfeltin kuvataiteilijapatsas toteutui keräysvaroin vasta 1920-luvulla, kun Taideyhdistys tarttui Ville Vallgrenin tarjoukseen.[1025]

1900-luvun alussa kuvanveistäjien tavoitteena oli yhtenäistää ja kehittää kilpailukäytäntöä sekä kilpailijoiden että järjestäjien kannalta toimivammaksi. Kuvanveistäjien ammatilliset vaatimukset yleisissä kilpailuissa olivat yhteydessä kuvanveistäjien asemiin muistomerkkimarkkinoilla. Kuvanveistäjien ammatillinen toiminta ei ollut vain pyrkimystä yhteiseen hyvään, vaan kuvanveistäjien ammatilliset kysymykset heijastelivat kuvanveistäjien keskinäisiä kilpailuasetelmia ja valtapyrkimyksiä. Kuvanveistäjien yksi ammatillinen ponnin oli kilpailujen demokratisoiminen, muistomerkkitilausten jakautuminen tasaisemmin kuvanveistäjäkunnassa. Kilpailuihin liittyvät ammatilliset vaatimukset olivat osittain kritiikkiä Wikströmin hallitsevan kuvanveistäjämestarin asemaa kohtaan 1910-luvun alussa. Kritiikistä huolimatta Wikström itse oli mukana Kuvanveistäjäliitossa ajamassa kaikille kuvanveistäjille parempaa muistomerkkikilpailujärjestelmää. Hän antoi oman muistomerkkitilausten parissa hankkimansa kokemuksen ammattikunnan yhteiseen käyttöön, vaikka hän suhtautui ammatillisiin kysymyksiin yksilöllisesti, eikä hän ollut joukkojen vietävissä.

## Muistopatsas vs. veistotaide: muistopatsaan nousu- ja laskusuhdanteet

### *Ovatko patsaat turhia? Patsaan ja kuvanveiston status – patsas kielellisenä ja kuvallisena resurssina*

Suomessa muistomerkkituotanto käynnistyi verkkaisesti 1800-luvun lopulla. Suomen ja Ranskan patsasinnostusta toisiinsa verranneen Eeva Maija Viljon

1023 Hyökkäykset M. A. Castrénin patsaslautakuntaa vastaan. US 15.9.1912.
1024 J. V. Snellmanin muistopatsaskilpailu. HS 5.4.1913.
1025 Albert Edelfeltin muistomerkistä Lindgren 2006c, 54, 56.

mukaan suomalaiset kuvanveistäjät ryhtyivät hankkimaan lisää tilauksia noin vuonna 1910, jolloin Pariisissa statuomania (1870–1914), lähinnä suurmiehiin keskittynyt patsasvillitys, jo kulminoitui määrällisesti ja moni patsashanke oli kesken.[1026] Samanaikaisesti patsasinnostuksen kulminoitumisen kanssa vuosina 1905–1914 Pariisissa yleistyi kritiikki muistopatsaita kohtaan. Muistopatsaiden kritisoinnista tuli intellektuellien keskuudessa muotia, kun aiemmin ajattelijat olivat edistäneet muistopatsaita uutuuksina.[1027] Statuomaniaan kohdistuva kritiikki näkyi jonkin verran Suomessa 1900-luvun alussa. Syynä torjuvaan asennoitumiseen monumenttikulttuuria kohtaan oli "vierauden" ja toiseuden pelko. Patsas koettiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa jo sinänsä ei-kansallisena tuontitavarana, kansainvälisyyden embleeminä.

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa suomalaisilta ei jäänyt huomaamatta muiden maiden statuomania. Saksankielisillä alueilla viihtyvä Eliel Aspelin-Haapkylä kiinnitti 1800-luvun lopulla matkoillaan huomiota monumenttikulttuurin kukoistukseen muualla. Hän kirjoitti sanomalehdessä julkaistussa Dresdenin matkakirjeessään 1876 muun muassa kuvanveistäjä Ernst Rietschelistä (1804–1861) ja tämän kunniaksi pystytetystä muistomerkistä.[1028] Kansainvälisyyden aura lisäsi muistomerkkeihin kohdistunutta yleistä kiinnostusta. Muistomerkkien ja kansallisgallerioiden uumoiltiin kertovan kansakunnan sivistyksellisestä ja kulttuurisesta voimasta: puhuttiin suurten sivistysmaiden antamista esikuvista. Mikael Agricolan patsaan keräyslistan mukaan 1800-luvun puolivälin jälkeen maahan syntyneiden monumenttien joukko osoitti kansan sivistystahtoa: "Suomenmaahan on jo pystytetty monen mainion kansalaisen kuvapatsas todistamaan, että meidänkin kansamme ymmärtää ja tahtoo kunnioittaa jalojen miestensä muistoa."[1029] Suomen lehdistö seurasi ja esitteli mielellään ulkomaiden ja lähinaapureiden, lähinnä Pohjoismaiden ja saksankielisen alueen, Preussin ja Itävallan, sekä Ranskan patsashankkeita. Muistopatsas ja statuomania olivat uutisaiheita: termiä statuomania käytettiin sellaisenaan 1900-luvun alussa tarkoittamaan intoa pystyttää muistopatsaita. Jo

1026 Statuomania oli 1800-luvulla alkanut ilmiö, joka on ajoitettu Ranskassa ajanjaksoon 1870–1914. Eeva Maija Viljo on kirjoittanut Suomen verkkaisesta tahdista 1800-luvun lopulla pystyttää suurmiesten muistomerkkejä verrattuna Keski-Euroopan statuomaniaan. Viljo 2001, 6. Lars Berggrenin mukaan 1800-luvun ilmiö pystyttää patsaita huipentui Saksan ja Italian monumenttien lukumäärän valossa ajanjaksona 1870–1900. Berggren 1999, 564.

1027 Hargrove 1989, 258–259. June Hargroven tutkimus *The Statues of Paris: An Open-Air Pantheon—The History of Statues to Great Men* (Antwerp, 1989) on kattavin statuomaniaa käsittelevä tutkimus. Sergiusz Michalski on käsitellyt patsasinnostusta sekä Ranskassa että Saksassa: Michalski 1998.

1028 Ks. esim. Peregrinus [Eliel Aspelin], Bref från en resa. Dresden. Morgonbladet 4.3.1876; Eliel Aspelin-Haapkylän matkamuistiinpanot. SKS. KIA.

1029 Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Mikael Agricola-patsaan keräyslista 12.12.1888. KA.

vuonna 1902 Uudessa Aurassa esiteltiin statuomania kriittisessä valossa ulkomaiden ilmiönä ja kulkutautina, joka oli mennyt liiallisuuksiin Pariisissa.[1030]

Muistomerkit nähtiin soveltumattomina Suomen luonnonoloihin. Kriitikko, taidehistorioitsija L. Onerva (1882–1972) kirjoitti vuonna 1910, että perusteiltaan "ulkoilmataiteena" kuvanveisto ei tuntunut soveltuvan Suomen kylmiin oloihin. L. Onerva preferoi Suomessa "sisätaidetta":

> *Veistotaide on ulkoilmataidetta -- meillä viihtyy vain sisätaide. Luonnotonta on kasata kaduillemme taideteoksia, jotka suurimman ajan vuotta saavat maata nietosten alla, ylellistä pystyttää suihkulähteitä ja merenneitojen patsaita maassa, jossa vesi jähmettyy jääpuikoiksi ja jossa ihmisruumiin alaston kauneus on kauhistus.*[1031]

Patsas-sanan negatiivista latautuneisuutta voisi verrata käsitykseen "pölyttyneestä museosta". Kielellisenä resurssina patsas on viitannut korkeakulttuuriin, ulkonaiseen koreiluun, turhuuteen ja taantumukselliseen vanhanaikaisuuteen. Patsasta on pidetty turhan synonyyminä. Patsaiden turhuutta painottavassa retoriikassa korostetaan usein arjen, populaarin ja kansan merkitystä.[1032] Patsaiden vaihtoehtona nähtiin kansanvalistus ja kirjallisuus, mistä on esimerkkinä J. V. Snellmanin muistomerkistä 1910-luvulla käyty keskustelu. Patsas nähtiin 1910-luvulla varsinkin sosialistisissa piireissä, mutta myös muissa yhteyksissä "porvarillisena koristeena".[1033] Valtiovarainvaliokunnan jäsenten kesken oli erimielisyyttä suurmiehen muistamisen ja kunnioittamisen tavoista. Vähemmistö jäsenistä oli pitänyt Snellmanin teosten julkaisemista laajoille kansanpiireille sopivampana ja hyödyllisempänä kunnioittamisen tapana kuin suurmiesmonumenttia. Lopullisessa mietinnössä pidettiin tärkeänä, että patsaan paljastamispäivänä jul-

---

1030 "Statuomania. Kiihko muistopatsaiden pystyttämiseen, on ulkomaalla viimeksi keksitty kulkutaudin nimi." Statuomania. UA 20.9.1902. Ulkomaiden patsaiden uutisoinnista esim. Muistopatsas Pasteurille. US 31.1.1901.

1031 L. O. [L. Onerva], Taiteilijain syysnäyttely III. Kuvanweistäjät. HS 12.11.1910. Myös Petreliuksen lahjoitusvarojen käytöstä vuonna 1912 käydyssä julkisessa keskustelussa kylmä ilmasto oli tärkeä peruste. Kupias 1994, 14. ÅA. Toivo Tarvas piti kuvanveiston vähäisen määrän syynä Suomen luontoa, "maalauksellisia" metsiä, järviä ja harjuja. "Muotovaikutus" oli hänestä toinen Norjassa tai Italiassa. Tarvas 1911, 719.

1032 Tarkoitus on tässä tarkastella "patsaspuhetta", argumentointia ja vastakohtaisuuksien rakentamista patsas-sanan avulla.

1033 Snellmanin patsaskilpailun jälkeen Wikströmin ja Saarisen ehdotus nähtiin pelkkänä Suomen Pankin rakennuksen "porvarillisena koristuksena" nuorisoseuraliikkeen lehdessä *Pyrkijässä*. S. A., Taitelijakilpailu J. W. Snellmanin patsasluonnosta varten. Pyrkijä n:o 7 15.4.1913, 1. Lars Berggrenin mukaan statuomania on usein yhdistetty esimerkiksi porvarillisiin arvoihin ja huonoon makuun. Berggren 1999, 564.

kaistaan halpana kansallispainoksena Thiodolf Reinin *J. W. Snellmanin elämä*.[1034] Suurmiespatsas ei ollut välttämättä itseoikeutettu tapa muistaa elämäntyötä, ja valtiovarainvaliokunnan eri näkemykset sopivasta kunnioittamisen tavasta ilmenivät eduskuntakeskustelussa. Yksikamarisen eduskunnan taidepolitiikalla oli usein kansanvalistuksellinen päämäärä.[1035]

Patsasta, "muistopatsasta" ja henkilömuistomerkkiä on käytetty kielikuvallisesti ja visuaalisesti irvikuvina, ne ovat olleet satiirin ja pilapiirrosten ehtymättömiä lähteitä. Kielellisenä ja kuvallisena resurssina patsasta on käytetty mielipiteiden, asenteiden ja arvojen muokkaukseen. Mahdollisista henkilömuistomerkkikandidaateista vitsailtiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, jolloin kansallinen velvoittavuus sääteli virallista muistomerkkikulttuuria. Muistomerkit olivat satiirin aiheinakin poliittisia aseita.[1036]

Saksalainen kuvanveistoon perehtynyt taidehistorioitsija ja kulttuurivaikuttaja Wilhelm Bode (1845–1929) kritisoi muistomerkkejä artikkelissaan *Denkmal oder Denkmünze?* pitäen parempina muistomitaleja. Sisällöllisesti puhuttelevat muistomerkit tulivat kalliiksi, kun taas mitalit olivat halvin veistotaiteen muoto. Boden mukaan mitalit olivat myös tutkittavissa ajasta ja paikasta riippumatta ja ne olivat paremmin katselijoiden saavutettavissa kuin muistomerkit.[1037]

Saksalaisten taidehistorioitsijoiden patsaskritiikillä (*Denkmalskritik*) oli yhteyksiä Suomeen. Tunnetun saksalaisen taidearvostelijan ja taidehistorioitsijan Richard Mutherin (1860–1909) Die Denkmalseuche -kirjoituksen (1901) painotukset näkyivät suomalaisessa 1900-luvun alun keskustelussa ja käytännön tavoitteenasettelussa. Mutherin teeseihin tukeutui aikakauslehdistössä kuvanveistosta kirjoittanut arkkitehti Jalmari Kekkonen (1878–1948) vuonna 1912. Kekkonen viittaa *Kuvanveisto, hieman monumenttitaiteesta*-kirjoituksensa aluksi vain kevyesti Richard Mutheriin, mutta Kekkosen kirjoitus osoittautuu vertailun jälkeen Mutherin *Die Denkmalseuche* -kirjoituksen käännökseksi ja referoinniksi. Suurmiespatsaat ja isänmaalliset arvot kyseenalaistettiin statuomaniaa, "muistopatsaskulkutautia" arvostelevassa kirjoittelussa itseoikeutettuina päämäärinä: kuvanveisto ei ollut enää vain ulkopuolisten pyrintöjen väline. Mutherin vanavedessä Kekkonen toivoi

---

1034 Frågan om minnesstod öfver J. W. Snellman. Hbl 14.3.1911; Valtiopäivät 1911. Valtiovarainvaliokunnan mietintö 1.4.1911, 2; Valtiovarainvaliokunnan pöytäkirja 28.3.1911. EA. Snellman-hankkeesta valtiopäivillä: Tossavainen 2003, 12 – 17. THO. HY.

1035 Tuomikoski-Leskelä 1977, 119–122.

1036 Esim. Nationalförfalskning. Fyren 19/1906.

1037 Bode 1900, 121–123. Wilhelm Bode (vuodesta 1914 lähtien aateloituna von Bode) julkaisi esimerkiksi teoksen *Geschichte der deutschen Plastik* (1887). Samassa *Gegenwart*-lehden numerossa Boden artikkelin jälkeen julkaistiin Juhani Ahon Aleksanteri II:n patsaasta kirjoittama lastu, lyhyt tarina "Keisarin patsaalla" (Am Kaiserdenkmal) saksalaisena käännöksenä. Ahon lastu Kohtaus keisarin patsaalla oli julkaistu kokoelmassa *Katajainen kansani* 1899.

*Robert Stigellin veistos Karhut (Karhuperhe), vuolukivi, 1906. Valok. Signe Brander, 1912. Kuva: Museovirasto.*

paluuta vanhaan ja nosti ihanteiksi italialaisten renessanssimestarien Lorenzo Ghibertin (1378–1455), Donatellon (noin 1386–1466), Michelangelon (1475–1564), Lucca della Robbian (1400–1482) ja Benvenuto Cellinin työt. Vanhojen mestarien tuotannossa muistopatsailla väitettiin olevan sivuosa ja vapaiden töiden olevan aina ensiarvoisia. Mutherin tavoin Kekkonen väitti, että paluu vanhaan merkitsi vapaita veistoksia, kaivoja, hautapatsaita ja kodin käyttö- ja koriste-esineitä. Mutheria mukaillen Kekkosen kirjoitus päättyi siihen, että ranskalaisen kuvanveistäjän Albert Bartholomén (1848–1928) *Kuolleitten monumentti* tai belgialaisen kuvanveistäjän, taidemaalarin Constantin Meunierin (1831–1905) *Työ* "viittaavat tietä suuriin, uusiin ja meidän uusia sosiaalisia ajatuksia sekä aikamme ihmisneron keksintöjä kuvaaviin päämääriin". *Kotitaide*-lehteen oli valittu näytteitä muutamista onnistuneimmista "ulko-ilma-kuvanveistoksista", joista ainoa suomalainen ja todennäköisesti kirjoittajan itsensä valitsema esimerkki oli Robert Stigellin *Karhut* (1906). Muut valinnat perustuivat Mutherin kirjoitukseen, Wienissä sijaitseviin säveltäjien patsaisiin ja suihkukaivoihin sekä keisarinna Elisabethin patsaaseen. Muther asetti kirjoituksessaan Itävallan monumentit vastakkain militarismin ja yksinvallan aatetta heijastavien preussilaisten monumenttien, hallitsijankuvien ja voitonkujien kanssa.[1038]

1038 Muther 1914, 59–68. J. [almari] K. [ekkonen] 1912, 121–123.

*Näkötornilta jyrkät kiviportaat johdattelevat Karhut-veistoksen sijoituspaikkaan, Karhuluolaan Hämeenlinnan Aulangon, Karlbergin kartanon, puistossa 1900-luvun alussa. Valok. Signe Brander. Kuva: Museovirasto.*

Samaan aikaan kun monet suurmiespatsashankkeet, kuten Topelius ja Snellman, olivat kesken 1910-luvun alussa, suomalaisia kuvanveistäjiä ja veistosten tilaajia ohjattiin Kekkosen kirjoituksella puistoveistoksien lisäämiseen suurmiesmuistomerkkien sijasta. Robert Stigellin *Karhut* -työn valinta ainoaksi onnistuneeksi suomalaiseksi esimerkiksi perustui vapaan ulkoilmaveistoksen, puistoveistoksen ja sijoittelun arvostukseen. *Karhut*-veistos sijaitsee Aulangonvuoreen hakatussa luolassa, näkötornin alapuolella puistoympäristössä, joka ei ollut muistopatsaalle ominainen kaupunkitila. Aulanko oli 1900-luvun alussa harvinainen kaikkien käytettävissä oleva julkinen puisto, jota rakennutti Karlbergin kartanon omistanut teollisuusmies, eversti Hugo Standertskjöld (1844–1931). Taiteen mesenaattina tunnettu Standertskjöld tilasi puistoon veistoksen Stigelliltä talvella 1905. Kekkosen kirjoituksessa haluttiin antaa Standertskjöld malliesimerkiksi yksityisestä lahjoittajasta, joka oli tilannut puistoon kuvanveistäjältä vapaan taideteoksen ja saattanut puistoveistokset yleisesti kävijöiden ulottuville.

Karhuveistos on nähty Robert Stigellin päätyönä pidetyn *Haaksirikkoisten* muunnelmana, teoksissa on yhteisiä sommitteluun, aiheeseen ja sijoituspaikkaan liittyviä piirteitä.[1039] *Karhut*-veistos oli sidoksissa paitsi puistoveistoksien tra-

1039 *Karhut* oli vuonna 1907 kuolleen Robert Stigellin viimeinen monumentaalikokoinen veistostilaus. Lindgren 2000, 165-166; Stigell 1977, 118–119.

ditioon myös ympäristöönsä, puutarha- ja puistotaiteen muoteihin ja suuntiin. Luolaan sijoitettu Karhuveistos oli vain yksi visuaalinen elementti Karlbergin kartanon ja Aulangon laajassa maisemakokonaisuudessa, englantilaistyylisessä maisemapuistossa, johon kuului muun muassa tekoraunioita, paviljonkeja ja joutsenlampi. Kansalliseen kuvastoon liittyvä karhuaiheinen veistos saatettiin tosin jo valmistumisajankohtanaan kokea pelkästään pikanttina, esteettisenä retki- tai matkailuelämyksenä. Yksityisesti rahoitetusta veistoksesta tuli pian Hämeenlinnan kaupungin matkailunähtävyys ja osa Aulangon matkailukuvastoa. Veistoksen valmistuessa paikka mainittiin lehdissä matkailijoiden suosimana. *Karhut* -veistos sai huomiota yhdessä vuonna 1907 valmistuneen graniittisen näkötornin kanssa matkailuaiheisissa lehtikirjoituksissa.[1040] Puistoihin sijoitettujen veistosten yleisenä ongelmana on pidetty sitä, että monista veistoksista tulee helposti ajan kuluessa niin kiinteä osa maisemaa, että veistosten monimerkityksisyys, historialliset ja symboliset merkitykset häviävät.[1041]

1900-luvun alussa muistopatsaskritiikki kohdistui vallitsevaan suurmiespatsaskulttuuriin. Se nosti esille vapaan taideteoksen ja puistoveistoksen. Kritiikki ja suurmiespatsaskulttuurin muutos näkyivät paitsi kirjoituksissa myös käynnissä olevissa muistomerkkihankkeissa ja kilpailuissa. Muistopatsas ja kuvanveistotaide asetettiin toistensa vastakohdiksi. Kuvanveistotaide heijasti taiteilijan vapautta ja riippumattomuutta tehdä taiteellista luomistyötä, kun taas muistopatsasta määrittivät enemmän taiteilijan ulkopuoliset ehdot ja funktiot.

## *Muistomerkkikäsitys kriisissä – suurmies, symbolit ja sivukuvat*

Muistomerkkikilpailut eivät tuottaneet vain voittajia ja häviäjiä: kilpailuohjelmat ja jaetut palkinnot ohjasivat monumentaalitaidetta tiettyihin suuntiin. Perinteisen muistomerkkikäsityksen kriisiytyminen ja murros näkyivät suurmiesmuistomerkkikilpailuissa ja Emil Wikströmin kuvanveistotyössä. Konventiot säätelivät suurmiesmuistomerkkien henkilökuvausta: henkilön status määritti sijoituksen ja allegoriset sivufiguurit. Allegoriset sivufiguurit kertoivat siis kohdehenkilön yhteiskunnallisesta asemasta tai hyveistä. Decorum, sopivuusperiaate, määräsi,

---

1040 Nytt skulpturverk af Robert Stigell. NPr 17.8.1906; Antres, Kesäinen Hämeenlinna I. Karlberg ja Aulanko. Hämetär 13.7.1907; Lampén E., Matkailu. Aulanko. Suomen Urheilulehti 1.7.1907, 406–409. 1900-luvun alussa Aulankoon kuului Karlbergin kartano, rauniolinnakkeita, kartanon eläintarha ja suihkulähteitä. Näkötornin suunnitteli arkkitehti W. Aspelin.

1041 Wyke 2006, 95.

miten oli sopivaa kuvata muistomerkin henkilöt.[1042] 1900-luvun alussa suurmiespatsaiden pääkuvien ja sivukuvien keskinäinen suhde koki vähittäisiä modernistisia murtumia. Taiteilijat rikkoivat decorumin ja sopivaisuussääntöjen rajoja esimerkiksi kuvatessaan päähenkilöitä ja sivufiguureja tai "alhaisempia" henkilöitä.[1043] Howard S. Beckerin mukaan konventiot luovat rajoitteita taiteilijalle, mutta ne mahdollistavat myös uusia sovelluksia.[1044] Tarkastelen tässä luvussa taiteilijan tekemisen vapautta ja konventioita suurmiespatsastuotannossa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa, jolloin moderni kuvanveistoajattelu, varsinkin Ranskassa, nosti kysymykset sopivasta suurmiehen kuvauksesta, kuten luonnosmaisuudesta ja suurmiespatsaan symboleista, sivukuvista. Kysyn, miten yhteistyö suurmiespatsashankkeissa muotoutui ja mitä ehtoja taiteilijalle asetettiin muistomerkin tekemisessä.

Ranskassa kirjailija Honoré de Balzacin (1799–1850) patsas herätti 1800-luvun lopulla riistoriitoja, jotka Pariisissa tuolloin asuneet suomalaiset ja pohjoismaiset veistäjät havaitsivat ja joista he tekivät merkintöjä kirjeisiinsä.[1045] Balzac-luonnoksen ollessa esillä Pariisin Salongissa keväällä 1898 tilaaja, yleisö ja lehdistö ilmaisivat vastalauseensa, koska Balzacia ei pidetty tunnistettavana. Balzacissa Rodin poisti fyysiset yksityiskohdat ja jätti jäljelle vain olennaisen, vaikka hän oli perehtynyt Balzacin olemukseen perusteellisesti. Hän oli kerännyt huomattavan määrän dokumenttimateriaalia ja käyttänyt Balzacia muistuttavaa miesmallia työskentelynsä apuna. 1890-luvulla Rodinin taiteelle oli ominaista muutenkin pelkistäminen. Rodin vastasi Balzacin arvostelijoille, että modernin kuvanveiston tarkoitus ei ollut olla valokuvausta. Rodinin mukaan kuvanveistäjän ei tullut työskennellä vain käsillään, vaan hänen tuli hyödyntää älyään. Balzac-monumentti oli suunniteltu vetämään huomio kasvoihin, ja pään tuli olla mahdollisimman ilmaisuvoimainen. Rodin haastoi Balzac-monumentillaan 1800-luvun julkisen monumenttitaiteen

---

1042 Hargrove 1989, 206–209; Lindgren 1998, 106–111; Pierre 2012. Allegorialla tarkoitetaan asian kuvaamista toisen asian avulla. Allegorisessa kuvaustavassa on esimerkiksi yleistä personifikaatio, jossa määrätty ihmishahmo kuvaa tiettyä ajatusta tai käsitettä.

1043 Sergiusz Michalski kirjoittaa: "The first years of the new century brought about an important change in the structure of the Parisian allegorical monument. - - The idea of subservient allegorical figures swirling or sitting demurely around the base of a statue seemed less and less relevant to the tenets of modernism - -." Michalski 1998, 37–39; Hargrove 1989, 204–207.

1044 Becker 2008, 32–34, 305–306.

1045 Auguste Rodin sai monumenttitilauksen 1891, mutta hänen luonnoksensa hylättiin. Auguste Rodinin sijasta tilauksen sai kuvanveistäjä, taidemaalari Alexandre Falguière (1831–1900), jonka Balzac oli esillä Pariisin Salongissa 1899 ja jonka suunnittelema patsas valmistui 1902 Pariisiin. Kesällä 1899 Pariisin Salongissa käynyt Emil Wikströmin avustaja Carl Eldh arvosteli Falguièren Balzacia, joka muistutti hänestä liikaa luonnosta. Hän ei pitänyt patsasta sopivana "suurelle kirjailijalle". Carl Eldhin kirje Emil Wikströmille Pariisista 11.6.1899. KK. Coll. 259.4.

kaanonin ja ihanteen, johon kuuluivat mallin helppo tunnistettavuus ja monumentin tehtävä palvella kasvatuksellisia päämääriä.[1046]

Lönnrotin patsaskilpailun 1898 sääntöjen mukaan osallistujien tuli tehdä pronssinen kokonaiskuva graniittijalustalle, elämäntyötä kuvaavien sivukuvien suunnittelu oli vapaaehtoista ja niiden tarpeellisuus jätettiin taiteilijan harkittavaksi.[1047] Wikströmin kilpailuehdotus oli perinteinen kolmiokärkimallinen suurmiespatsasasetelma, jonka keskellä ylinnä korkealla jalustalla oli seisova Lönnrot ja päähahmon molemmin puolin alapuolella jalustalla elämäntyötä kuvaavat sivufiguurit Väinämöinen ja Impi. Ehdotus ei tyydyttänyt taiteilijaa itseään, eikä patsastoimikuntaa. Wikströmin piti ottaa huomioon työstä tehdyt muistutukset. Wikströmin mukaan ensimmäinen luonnos oli ollut hänestä liian konventionaalinen. Hän vaati työltä yksinkertaisuutta. Vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttely oli saanut Wikströmin vakuuttuneeksi siitä, ettei hän halunnut patsaasta "rauhatonta".[1048] Lopullisessa versiossa Wikström siirsi sivukuvien ja pääkuvien keskinäistä suhdetta niin, että Väinämöinen tuli lähemmäs Lönnrotia ja Impi kasvoi jalustasta.

Muistomerkkien sivukuvat olivat 1900-luvun alussa monitahoinen ongelma. Monumentin muuttaminen, sivukuvien karsiminen tai vaihtaminen tekijän kuoleman jälkeen aiheutti oikeusjuttuja. *Uusi Suometar* uutisoi vuonna 1907 kirjailija Émile Zolan (1840–1902) muistopatsaan sivukuvan aiheuttamasta oikeusjutusta Ranskassa. Constantin Meunier oli saanut ennen kuolemaansa lähes valmiiksi muistomerkin, jossa symbolisilla sivukuvilla oli itse seisovan henkilöhahmon rinnalla näkyvä asema. Zolan takana oli vertauskuvallinen Totuus, jalustan kummallakin puolella sivukuvat Työ ja Hedelmällisyys. Muistomerkkiä haluttiin muuttaa ja poistettiin Totuus-vertauskuva, koska patsaan tarkoitus oli kunnioittaa enemmän Zolan kansalaiskuntoa kuin hänen kaunokirjallista tuotantoaan. Vertauskuvan tilalle laitettiin jalustaan Zolata oikeussalissa kuvaava korkokuva.[1049] Muistopatsasta on pidetty virallisena historian tulkintana ja historian julkisena esityksenä, jossa sopimaton lause vääristää historiallisen henkilön muistoa ja totuutta.[1050]

Snellmanin muistomerkkikilpailun perusteella 1910-luvun alussa kilpailujär-

---

1046 Balzac-työn versioista Le Normand-Romain 2007, 165–190.

1047 "Muistopatsas on käsittävä graniittijalustalle asetetun pronssisen kokonaiskuvan Lönnrotista, jonka kuvan taiteilija, jos tarpeellisena pitää, voi varustaa sopivilla hänen elämäntyötänsä valaisevilla sivukuvilla." Kilpailujulistus. SKS:n keskustelemukset 1.6.1898, Suomi 3:17, 35–36.

1048 "Ensimmäinen luonnokseni, sanalla sanoen, ei ollut tarpeeksi yksinkertainen, se oli liian konventsionellinen, eikä riittävästi vastannut Kalevalassa, Kantelettaressa ja yleensä Suomen runoudessa esiintyvää vaatimatonta mahtavuutta." E.[mil] F. [orsgren] 1902, 43.

1049 Zolan muistopatsas. US 22.2.1907.

1050 Kalela 2000, 37.

jestelmä ohjasi kuvanveistäjiä tekemään yksinkertaisia suurmiesmuistomerkkejä, joissa konventioista poiketen ei ollut enää sivukuvia ja vaikeaselkoista symboliikkaa. Tutkimuksessa on usein esitetty, että monumenttien sijoittamisella, symboliikalla ja muodolla on määritelty suurmiesten arvojärjestystä ja nämä suunnittelua säätelevät käytännöt ja konventiot vakiintuivat Euroopassa 1800-luvulla. Merkittävimmät suurmiehet on sijoitettu korkeille jalustoille ja keskeisille aukioille: hallitsijat tai valtiomiehet saivat monumentaaliveistoksen kaupunkikeskustassa. Rintakuva tai muu vähäisempi patsas riitti muistamisen muotona kulttuuripersoonalle, taiteilijalle, filosofille ja ajattelijalle. Vähämerkityksellisiksi koettujen henkilöiden monumentit on voitu sijoittaa puistoihin, joissa oli veistoksia.[1051] 1900-luvun alussa muistomerkin kieli haluttiin demokratisoida ja sen sisältö tehdä kaikille ymmärrettäväksi.[1052]

Snellmanin muistomerkkikilpailun ehdotukset problematisoivat perinteisen suurmiesmuistomerkin ja aiheuttivat hämmennystä palkintotuomaristoon kuuluneessa Aspelin-Haapkylässä. Hänen mielestään patsaan piti perustua ainoastaan yksinkertaiseen pääkuvaan. Eliel Aspelin-Haapkylän mukaan kerätyt 100 000 markkaa riitti tarkoitukseen, koska sivukuvat olivat tarpeettomia. Hän antoi ohjeeksi Wikströmille jo ennen kilpailun julistamista, ettei sivukuvia tarvittu.[1053] Kaikista ehdotuksista vain yksi ehdotus, Wikström-Saarisen ehdotus, täytti ehdot niin, että se voitiin ottaa muistopatsastehtävän perustaksi.[1054] "Lukuisista luonnoksista ainoastaan harva voi tulla kysymykseen, nimittäin kaikkein yksinkertaisimmat."[1055] Aspelin-Haapkylän yksinkertaisuuteen, ainoastaan pääkuvaan perustuva näkemys näkyi palkintolautakunnan johdonmukaisessa linjassa, erityisesti ensimmäisen ja toisen palkinnon saaneissa ehdotuksissa. Palkintolautakunta ilmoittikin noudattavansa kilpailuohjelmaa varsinaisessa palkintojenjaossa.[1056] Wikström-Saarisen voittoehdotus oli yksinkertainen istuvaa Snellmania jalustalla esittävä muistomerkki. Yksinkertainen pääkuvaan perustuva muistomerkkisuunnittelu sai huonon vastaanoton. Wikströmin mukaan taiteilijoiden ja asiantuntijoiden arvostuksesta

1051 Berggren 1999, 563; Lindgren 2000, 148–149.

1052 "The democratization of the principle of homage affected the style, iconography, form, and content of the works of art. As the monument became a more truly public art form, sculptors explored ways to make the message more accessible to the man on the street." Hargrove 1989, 204.

1053 Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoitti:"-- mikäli minä ymmärrän, sivukuvia ei ole tarpeen." Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 4.4.1912. KK. Coll. 259.1.

1054 J. V. Snellmanin patsaan palkintolautakunnan pöytäkirja 4.4.1913. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Ks. myös Aav 1978, 19. HY. THO. Marianne Aavin mukaan Säätytalon päätykolmiokilpailun Emil Wikström voitti niin ylivoimaisesti, että Eliel Aspelin-Haapkylän mielestä toista palkintoa ei tarvinnut jakaa.

1055 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 2.4.1913.Saarenheimo (toim.) 1980, 233–234.

1056 J. V. Snellmanin patsaan palkintolautakunnan pöytäkirja 4.4.1913. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

*Auguste Rodinin veistos Ajattelija paljastettiin 21. päivä huhtikuuta 1906 Pantheon rakennuksen edustalla. Valok. Marcel Hutin. Kuva: Musée Rodin (Ph. 754), Paris.*

huolimatta kansan ääni nousi vaatimaan "kaikenlaisia fantasioita". Suuren yleisön kaipaamilla fantasioilla hän tarkoitti "litteräärisiä tai allegoorisia vertauskuvia".[1057]

Yksinkertaisuuteen ja sivukuvien puuttumiseen perustui myös Hilda Flodinin ehdotuksen menestys Snellmanin muistomerkkikilpailussa, ensimmäinen lisäpalkinto. Flodinin ehdotus muistutti miesfiguurinsa ja asentonsa puolesta hyvin paljon Rodinin työtä *Ajattelija* (*Le Penseur*). *Ajattelija* oli Rodinin tuotannossa ajankohtainen 1900-luvun alun vuosina, jolloin Flodin oli opiskellut ja työskennellyt Pariisissa. *Ajattelija*-monumentti oli paljastettu Panthéon-rakennuksen edessä huhtikuussa 1906. Se oli ollut esillä Pariisin Salongissa kesällä 1904, ja työmiehet olivat viimeistelleet sitä 1904. *Ajattelijalla* oli käänteentekevä vaikutus muihinkin Rodinin oppilaisiin kuin Flodiniin.[1058] Rodinin *Ajattelija* oli 1910-luvun alussa saavuttanut laajalti mainetta. Snellmanin muistomerkkikilpailun palkintotuomari J. J. Tikkanen näki kirjassaan *Kuvaamataiteet uudemmalla ajalla* (1910) *Ajattelijan* kuuluvan Rodinin pääteoksiin ja piti Rodinia kuvanveiston edelläkävijänä, taiteilijanerona ja mestarina.[1059]

Muistopatsaan tuli vastata tarkoitustaan. Aspelin-Haapkylän mielestä kuvanveistäjät eivät ymmärtäneet "ettei hyväkään skulptuuri kelpaa jollei se vastaa

---

1057 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1913. SKS. KIA.

1058 Ruth Butlerin mukaan japanilainen Ogiwara Morie (1879–1910) luopui maalaamisesta ja päätti ryhtyä kuvanveistäjäksi nähtyään 1904 Rodinin *Ajattelijan*. Butler 1993, 361.

1059 Tikkanen 1910, 307–310.

*Hilda Flodin, Skizzi, ehdotus J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailuun 1913. Lähde: Kotitaide IV 1913. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

tarkoitusta".[1060] Snellmanin muistomerkkikilpailussa tarkoitusta vastaavaa muistopatsasta puolsivat Aspelin-Haapkylän lisäksi melko suuri osa lehtiarvostelijoista ja palkintolautakunnasta. Patsas ajateltiin näin ollen historiallisen kohteen elämäntyön ja persoonan näkökulmista. Snellmanin monipuolinen elämätyö oli ongelma patsaan kannalta. "Mutta mitkä ovat ne jokaisen katsojan ymmärrettävät symbolit, jotka kuvaavat Snellmanin elämäntyön – siinä kysymys", epäili Aspelin-Haapkylä ajattelijan, kirjailijan ja valtiomiehen aatteen ja sanan voiman kuvaamista symbolien avulla.[1061] 1900-luvun alkupuolella julkisen kuvanveiston kuvakielen yksinkertaistuminen merkitsi pyrkimystä laajempaan kohdeyleisöön, kaikkien kansalaisten ymmärryksen tavoittelua, sillä monihenkilöiset allegoriat avautuivat sivistyneistölle.[1062]

Modernissa allegoriassa sivukuvasta tulee pääkuva, joten 1910-luvun alussa moderni allegoria haastoi suurmiespatsaiden totunnaisen historistisen totuudenmukaisen kuvaustavan.[1063] Kuvanveisto ja muistopatsas asetettiin Snellmanin muistomerkkikilpailussa vastakkain. Kilpailuun oli jätetty ehdotuksia moderneista allegorioista, joiden nähtiin kuuluvan "skulptuureina" enemmän kuvanveiston kuin tarkoituksenmukaisen muistopatsaan alueelle. Jakaessaan lisäpalkintoja Snellmanin palkintolautakunta katsoi olevansa vähemmän sidoksissa kilpailuehtoihin kuin varsinaisessa palkintojenjaossa. Palkintolautakunnassa ja kuvanveistäjien keskuudessa neljän lisäpalkinnon jaka-

1060 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 5.4.1913. Saarenheimo (toim.)1980, 234.
1061 Eliel Aspelin-Haapkylän lausunto Weisser Hirsch bei Dresdenistä 18.4.1913. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.
1062 Lindgren 1998, 121–122.
1063 Lindgren 2000, 65, 71. Caterina Y. Pierre tarkoittaa artikkelissaan modernilla allegorialla modernin ajan aiheiden, ilmiöiden ja teknologian esittämistä traditionaalisen allegorisen kuvaustavan avulla. Pierre 2012.

misesta oli enemmän erimielisyyttä kuin ensimmäisestä ja toisesta palkinnosta. Palkintolautakunnan asiantuntijajäsenet J. J. Tikkanen, Armas Lindgren ja Yrjö Hirn sekä patsastoimikunnan jäsen Eero Järnefelt kannattivat lisäpalkintojen antamista kuvanveiston ansioiden perusteella. He asettivat Viktor Malmbergin *Raivaaja*-luonnoksen edelle kilpailunumero kymmenen, kolmion muotoisella nimimerkillä jätetyn ehdotuksen, jonka tekijää ei anonymiteettiperiaatteen vuoksi mainita nimeltä asiakirjoissa. Kilpailuehdotusta kymmenen kannatti siis suuri osa taideasiantuntijoista, koska juryn asiantuntijajäsenistä vain O. E. Tudeer ei jättänyt pöytäkirjaan palkintolautakunnan päätöksestä eriävää kantaa. Sen sijaan palkintolautakunnan E. G. Palmén, Eliel Aspelin-Haapkylä ja Sebastian Gripenberg näyttäisivät olleen Viktor Malmbergin Raivaaja-luonnoksen kannalla.[1064] Seisovaa Snellmania esittävä *Raivaaja* noudatti Aspelin-Haapkylän linjaa.

Lehtiarvostelujen mukaan numero kymmenen esitti kolmen sepän ryhmää.[1065] Kyseessä oli kuvailun perusteella Felix Nylundin kilpailuehdotus, josta Nylund työsti myöhemmin *Kolme seppää* (1932) laskemalla alas kolonnijalustan ja kuvaamalla sepät alastomina.[1066] Taideasiantuntijoiden tavoin Helsingin Sanomien kriitikko Edvard Richter ihmetteli, miksi palkintolautakunta oli antanut Viktor Malmbergin Raivaajalle lisäpalkinnon ja jättänyt palkitsematta kriitikon omasta mielestä nerokkaan seppäajatuksen. Kolmikulmaisella alustalla J. V. Snellman oli pääseppänä kahden muun sepän kanssa alasimen ääressä vasarat ilmassa.[1067] Ilmeisesti kuitenkin monille aikalaiskriitikoille jäi hämäräksi aiheen vertauskuvallisuus. Lehtiarvostelijat hämmästelivät itse Snellmanin esittämistä yhtä seppänä työläisten joukossa: "kolme nokinaamaa seppää" esittävän kuvan ei nähty havainnollistavan lausetta "Kansanvallan valtaseppä Suomen valtion sepitti".[1068] Vaikka numero kymmentä ei palkittu kilpailussa, toisen lisäpalkitun Johannes Haapasalon ehdotuksessa konventionaalisesti sivuhahmoiksi käsitetyt allegoriat haastoivat Snellmanin pääkuvan. Keskustelu töistä kuvanveiston ansioiden ja symbolien sopivan esittämisen näkökulmasta osoittavat, että perinteinen suur-

---

1064 J. V. Snellmanin patsaan palkintolautakunnan pöytäkirja 4.4.1913. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Asiantuntijaksi valittu Akseli Gallen-Kallela oli poissa palkintolautakunnasta. Viktor Malmbergin, Johannes Haapasalon ja Arttu Halosen ehdotukset saivat lisäpalkinnot.

1065 Ks. esim. E. R-r. [Edvard Richter], J. V. Snellmanin muistopatsaskilpailu. HS 6.4.1913.

1066 von Bonsdorff 1990, 118, 171. Luonnos tuhoutui 1915.

1067 E. R-r. [Edvard Richter], J. V. Snellmanin muistopatsaskilpailu. HS 6.4.1913.

1068 Lehtiarvostelijat hämmästelivät itse Snellmanin esittämistä yhtä seppänä työläisten joukossa: "kolme nokinaamaa seppää" esittävän kuvan ei nähty havainnollistavan lausetta "Kansanvallan valtaseppä Suomen valtion sepitti". Erkki Kivijärvi, J. W. Snellmanin muistopatsaskilpailu. Karjala 12.4.1913. Ks. myös S. T-lt. [Signe Tandefelt], Expositionen af täflingseskisser till Snellman-monumentet. NPr 11.4.1913. Signe Tandefeltin mielestä kolmen sepän ryhmä oli kaunis sommitelma, mutta motiivi oli "rätt sökt".

*Johannes Haapasalo, Xerxes ehdotus J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailussa 1913. Lähde: Kotitaide IV 1913. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

miespatsaskäsitys oli 1910-luvun alussa kriisissä.

Kun suurmiehen sivukuvien ja symboliikan merkitys muuttui ja jopa väheni, entistä enemmän painoarvoa tuli henkilökuvaukselle, luonteen ilmaisulle ja päälle. Jo Rodin oli pelkistetyssä Balzac-monumentissaan halunnut ilmaisun tehon keskittyvän henkilön päähän. Merkkimiehen niin Snellmanin kuin Lönnrotinkin kuvaamisessa Aspelin-Haapkylä piti oleellisena pään onnistumista. "Lönnrotin ja Väinämöisen pään kuvat ovat viehättävimmät ja tärkeimmät. Niistä päättäen olet Sinä erinomaisella tavalla onnistunut. Molemmissa on syvä, puhdas sielullinen ilme, ja kokonaisuuden sävy tuntuu perin suomalaiselta, toisin sanoen: oikealta."[1069] Aspelin-Haapkylä korosti pään kuvauksessa otsaa, sielukkuutta ja kasvojen ilmettä. Taiteilijan kyky kuvata kohteensa nerona kuvasti Aspelin-Haapkylän mukaan sitä, että taiteilijalta ei puuttunut sivistystä ja hän oli perehtynyt kohteensa luonteeseen.[1070]

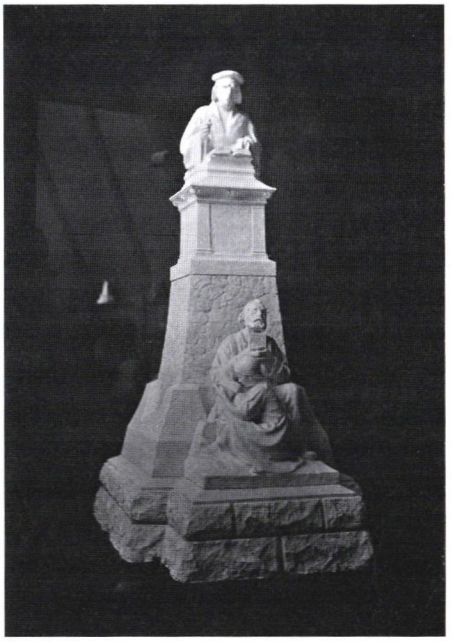
On huomioitava, että toisinaan suurmiesmuistomerkin sivuryhmät ja symboliikka olivat Suomessa 1900-luvun alussa puhtaasti kustannuskysymyksiä aivan kuten muistomerkin kokokin. Kustannusrajoitteet saatettiin mainita kuvanveistäjille jo kilpailujulistuksessa. M. A. Castrénin muistomerkin kilpailujulistuksessa 1912 muistomerkiksi määriteltiin graniittijalustalle aseteltu pronssinen rintakuva Castrénista ilman sivukuvia. Jos varoja kertyi riittävästi, patsas saatettiin kilpailujulistuksen mukaan varustaa Castrénin elämää valaisevilla sivukuvilla, "jotka ehkä sopivimmin sijoitettaisiin kohokuvina jalustaan".[1071] Wikström toteutti taiteilijana suurmiesmuistomerkin käytännön taloudellisten reunaehtojen puitteissa: koko, sivukuvat, symboliikka, rintakuva ja patsas olivat sidoksissa käytettävissä oleviin

1069 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 5.12.1901. KK. Coll. 259.1.

1070 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 2.3.1912. Saarenheimo (toim.) 1980, 218. Johannes Haapasalon tekemä Aleksis Kiven rintakuva ei tyydyttänyt Eliel Aspelinia: "Semmoista se on kun taiteilijalta puuttuu ylempi sivistys."

1071 Painettu M. A. Castrénin patsaan kilpailujulistus 17.3.1912. Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto. KA.

varoihin. Vähäisempi muistomerkki tai symboliikan käyttö saattoi johtua varojen vähäisyydestä, patsastoimikunnat eivät yleensä olleet saavuttaneet keräyksillään huomattavan toteutuksen mahdollistavia rahasummia. Snellmanin muistomerkkiä varten keräys jouduttiin suorittamaan uudelleen 1920-luvulla.



*Emil Wikströmin Mikael Agricolan patsaan savimalli hyväksytty pääsiäisen 1907 tietämissä. Kuva: Museovirasto.*

Emil Wikström antoi neuvoja Mikael Agricolan patsastoimikunnalle muistomerkin toteuttamisessa, kun patsastoimikunta halusi tietää, mihin varat riittäisivät. Wikströmin mukaan varoilla saataisiin Agricolan rintakuva jalustoineen ja teksteineen, mutta suurmiehen arvon mukainen muistomerkki edellyttäisi lisävaroja vaativaa jalustan etupuolelle sijoitettavaa sivuryhmää, Uutta Testamenttia lukevaa vanhusta ja tämän jalkojen juuressa Aapista opettelevaa pientä tyttöä. Wikström selosti työ- ja kustannussuunnitelmassaan:

> *Tämä osa patsaasta voidaan tehdä niillä rahoilla, jotka nyt ovat kootut ja kuutta kertaa tätä luonnosta suuremmaksi - -. Mutta Piispa Agricolan elämän työ on ollut siksi suuri ja merkillinen että se vaatii ja on antanut aihetta erittäin kiitollisen sivuryhmän luomiseen.*[1072]

1900-luvun alussa symboliikan katsottiin lisäävän suurmiespatsaan arvoa, juhlallisuutta ja vaikuttavuutta – symboliikka teki patsaasta erityisen. Viipurin kaupungilta rahoitusta anova patsaslautakunta perusteli myös sivuryhmän tarpeellisuutta sillä, että se oli "patsasta paljon selittävä ja kaunistava symboli". Tyytyminen olemassa oleviin varoihin johtaisi patsaslautakunnan mukaan patsaaseen, joka ei vastaisi suurmiespatsaan arvoa, se olisi joko liian pieni tai se olisi ilman elämäntyötä symboloivaa ryhmää. Patsaan tuli luoda vaikutus katsojaan:

> *Jos tuo, patsaan tarkoitusta paljon selittävä ryhmä tahdottaisiin mukaan, saa-*

1072 Mikael Agricolan patsaan työsuunnitelma päiväämätön. Emil Wikströmin käsiala. VSKS. KA.

*Emil Wikström, Joachim Kurténin rintakuva 1908. Kuva: Pohjanmaan museo.*

> *taisiin mainitulla summalla paljon pienempi patsas, joka ei enää tekisi kyllin valtavaa vaikutusta. Jos siis patsasta varten ei ole käytettävänä kuin mainittu summa – –, ei patsas kyllin arvonmukaiseksi tulisi.*[1073]

Vaasassa Joachim Kurténin muotokuvasta aiottiin tehdä rintakuva jalustalla ilman sivufiguuria.[1074] Topelius-hankkeen aikana Wikströmille esitettiin muistomerkkiä ja sen sivukuvia koskevia toiveita ja mielipiteitä. Vuonna 1898 Vaasassa

1073 Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Agricolan patsaan valiokunta Viipurin kaupungin valtuuskunnalle 14.6.1904. VSKS. KA.

1074 Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirja 11.1.1906. Ca:19. VKKA.

toimeenpannussa hankkeessa Topeliukselle suunniteltiin alkuvuosina pronssista rintakuvaa, mutta myöhemmin varojen karttuessa haluttiin täysimittainen muistomerkki. Vuonna 1908 oli eripuraa siitä, tulisiko tehdä rintakuva vai patsas. Toimikunnan puheenjohtaja halusi saattaa keskustelun kahden vastapuolen esteettiset käsitykset Wikströmin tietoon lähettämällä tälle lehtileikkeitä.[1075]

Topelius-patsastoimikunnasta omia näkemyksiään Wikströmille kirjeenvaihdossa esittivät erityisesti puheenjohtajat, opettaja Emilia Akola ja lääninarkkitehti A. W. Stenfors. Kuvanveistäjä teki Topelius-luonnosta melko tiiviissä yhteistyössä toimikunnan kanssa: kirjeenvaihdossa keskusteltiin Wikströmin luonnoksista ja ehdotettiin suoraan parannuksia. Vuoden 1913 alussa kuvanveistäjälle kerrottiin toimikunnasta, että "tuntuu siltä kuin patsaan muoto nyt alkaisi soveltua miltei kaikille".[1076] Aiemmin olen tuonut esille Kurténin muistomerkkiin kohdistetut muistutukset. Myös Snellmanin kilpailun voittaneeseen luonnokseen kohdistui kritiikkiä, mikä varmasti vaikutti siihen, että Wikström teki aloitteen Snellmanin patsastoimikunnalle molemminpuolisten toiveiden ja mielipiteiden kuulemistilaisuudesta ennen patsaan luonnoksen tekemistä.[1077]

Wikströmille muistomerkkitilaukset näyttäytyivät epävarmoina niin kauan kun projekti oli kesken ja patsas oli pystyttämättä. Vuosina 1911–1912 Topelius-patsastilaus oli Wikströmin kannalta hyvin epävarma, eikä epävarmuuteen ollut syynä pelkästään Ville Vallgrenin tarjous kesäkuussa 1911. Yhtenä syynä Topelius -patsashankkeen viivästymiselle oli ulkomailla olleen toimikunnan puheenjohtajan Emilia Akolan vakava sairastuminen ja kuolema vuonna 1911. Toimikunta ei halunnut ryhtyä mihinkään toimiin ilman puheenjohtajaa, "päätä" ja se odotti aluksi Akolan parantumista ja paluuta kotimaahan. Kun Wikström ei ollut saanut vastauksia Akolalle lähettämiinsä kirjeisiin, hän oli lopulta laittanut luonnoksensa tulemaan postissa, jotta itse luonnos puhuisi puolestaan. Postitse lähetetty

---

1075 Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 31.5.1908. KK. Coll. 259.1. Aspelin-Haapkylän lyhyt maininta Topeliuksen rintakuvahankkeen aloittamisesta *Valvojan* vuoden 1898 katsauksessa: Aspelin-Haapkylä 1928, 229.

1076 A. W. Stenforsin kirje Emil Wikströmille 17.2.1913. KK. Coll. 259.18.

1077 "- - pyytäisin - - ennenkuin aloitamme minkäänlaisiin toimiin patsaan luonnoksen tekemisessä, että me saisimme yhteisessä kokouksessa toimikunnan kanssa keskustella ja tutustua mielipiteisiin ja molemmin puolisiin toivomuksiin." Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille 7.10.1913. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

Topelius-patsaan luonnos oli päätynyt vaasalaiseen rautatien tavaramakasiiniin.[1078] Lokakuussa 1912 Topelius-patsashanke näytti epävarmalta taiteilijan näkökulmasta, kun sopimusta ei ollut tehty. Wikström kirjoitti toimikunnalle toivoen saavansa tietoja patsastilauksesta. Wikströmiä käsittelevässä sanomalehtikirjoituksessa esiteltiin Topeliuksen patsasluonnosta ja pidettiin kerrassaan "outona", että Vaasan patsastoimikunta ei ollut tehnyt lopullista ratkaisua. Lehdessä jopa vihjailtiin, että jos vaasalaiset eivät kiirehdi ratkaisuaan, Wikströmin Topelius joutuu muualle kuin Vaasaan.[1079]

Niin epävarman Topelius-komitean tilaus kuin Snellmankin edellyttivät Wikströmiltä sopeutumista yhteistyön vaatimuksiin ja vakuuttelua, argumentointia. Totutusti on painotettu käsitystä tilausten sitovuudesta ja taiteilijan luomisvapauden rajoittavuudesta erona vapaaseen tuotantoon. Muistomerkkitilauksen sopeuttaminen toimikunnan ja muiden ulkopuolisten vaatimuksiin saattoi lisätä taiteilijan professionalisoitumis- ja itsemääräämispyrkimyksiä. Yhteistyövaade ja taiteilijan toimiminen suuressa yhteistyöverkostossa saattoi herättää ristiriitoja ja ongelmia, polki taiteilijan riippumattomuutta ja edellytti taiteilijalta nöyryyttä toimikunnan edessä. Patsaan paljastustilaisuus kiteytti taiteilijan aseman. Topeliuspatsaan paljastustilaisuudessa 1915 taiteilijalle osoitetussa puheessa todettiin, että "taiteilijalle lienee rakkaampi sellainen työ, jonka hän saa luoda täysin vapaasti, ilman tilausta, ilman edeltäpäin saatuja määräyksiä ja ohjeita". Puheen mukaan tilauksesta syntyneillä julkisilla taideteoksilla oli kuitenkin suurempi merkitys yleisölle, jossa ne herättivät kauneuden tuntoa ja rakkautta kuvattuihin merkkihenkilöihin ja isänmaahan. Puhe päättyi eläköön-huutoon taiteilijalle, minkä jälkeen taiteilijan vuoro oli kiittää patsaskomiteaa hyvästä yhteistyöstä.[1080]

Muistomerkit eivät perustuneet siihen, että taiteilijayksilöiden nimi oli olen-

1078 Toimikunta oli vasta myöhään aivan sattumalta saanut kuulla postitse lähetyn luonnoksen olevan tavaramakasiinissa. Ehjänä säilynyt luonnos kuljetettiin A. W. Stenforsille. A. W. Stenforsin kirje Emil Wikströmille Vaasasta 10.10.1911. KK. Coll. 259.18. Wikström oli olettanut Emilia Akolan palaavan Vaasaan elokuun lopussa:"Jag hade skizzen färdig, skref ett bref, och så om ett par veckor ett annat rekommenderadt, alla utom svar: slutligen packade jag in skizzen i hopp om att den skulle tala för sig." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 13.10.1911. VMA. Topelius-patsaan lähettämisestä: Emil Wikströmin kirjeet Emilia Akolalle Visavuoresta 7.9.1911 ja 24.9.1911. VMA.

1079 "Onko siellä kovin paljon krongelia? Onko vaikeuksia kaupunkilaisten, valtuuston tai komiteajäsenten kanssa? - - jo kokonainen vuosi on ihmisten ijästä kulunut siitä kun Waasassa - - keskustelin suosiollisten toimikunnan jäsenten kanssa sen valmistamisesta, alkoi tuntua pelottavan toivottomalta ja innostusta lamauttavalta kun ajattelee ettei vielä ole mitään tehty." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 20.10.1912. VMA. Lehdessä: E. R., Emil Wikströmin luona. Tampereen Sanomat 3.10.1911.

1080 Topeliuspatsaan paljastaminen. Vaasa 27.5.1915.

nainen, vaan päähuomio oli muistettavalla henkilöllä. Yhteisöllisyys oli etusijalle taiteilijan individualismin sijasta ja tekeminen yleisölle, kansalaisille korostui esimerkiksi Topelius-patsaan taiteilijalle osoitetussa puheessa. Wikström sai muistomerkkien tekijänä varsinkin 1900-luvun kuluessa julkista huomiota ja tunnustusta, muistomerkit tunnustettiin hänen tekemikseen ja luettiin hänen nimiinsä. Penelope Curtisin mukaan kuvanveistäjän nimeä harvoin mainittiin muistomerkkien paljastustilaisuuksissa esimerkiksi Ranskan kolmannen tasavallan aikana (1875–1940), eikä edes tärkeimpien muistomerkkien taiteilijoita tunnettu nimeltä valmistumisaikanaan. Kuvanveistäjä pysyi paljastustilaisuuksien puheissa anonyyminä käsitteenä pikemmin kuin nimettynä tekijäyksilönä, koska individualismi ei ollut tärkein syy kuvanveistäjien työllistämiseen. Kuvanveistäjän tehtävä oli suorittaa työ ja sopeutua tilaajan palvelukseen, harvat kuvanveistäjät odottivat tulevansa nimetyiksi.[1081]

Monipuolisen elämäntyön tehneet suurmiehet Lönnrot, Snellman ja Topelius olivat haasteellisia muistomerkin aiheita: Wikström käsitti kaikkien kolmen elämäntyön monipuoliseksi. Wikström ajatteli Lönnrotin patsasta Pariisissa 1898–1899 Säätytalon suuren työn ohessa, tehtävää hän piti hyvin vaikeana. Wikström halusi, että heti ensi näkymältä patsaasta kävisi ilmi, että Lönnrot oli eeppisten runojen kertoja ja että Lönnrot oli itse "sovittanut" Kalevalan. Vaikka Wikström halusi tehdä Lönnrotin patsaasta "supisuomalaisen", idän ajattelusta kiinnostunut kuvanveistäjä ihmetteli kansalliseepos Kalevalan ja intialaisen luomiskäsityksen samankaltaisuutta.[1082] Mitä enemmän hän tutki ja mietti Lönnrotin suurtyötä, sitä vaikeammaksi ja vaativammaksi tuli patsastehtävä.[1083]

Mielikuva Topeliuksesta satusetänä on hallitseva, kuten Snellmanista kansallisena herättäjänä. Wikström halusi suurmiesmuistomerkin perustuvan tietoon. Topelius-muistomerkkiä Wikström pohti useaan kertaan, ja hän piti tehtävää erittäin vaikeana. Topeliusta suunnitellessaan Wikström tunnusti monesti erehtyväisyytensä. Hän kertoi kirjeessään huhtikuussa 1911 erehtyneensä kuvatessaan Topeliuksen aluksi vain lasten näkökulmasta satusetänä:

> *Mutta minä olin erehtynyt Topeliuksen suhteen syystä että omien lasteni ja sen kuvitetun teoksen [Lukemisia lapsille] johdosta jossa vaan lasten satuja käsitel-*

---

1081 Curtis painottaa kuvanveistäjän jäämistä nimettömäksi, anonyymiksi. Curtis 1999, 5.

1082 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 8.9.1898. GKM. KA. Ks. T. H., Kirje Pariisista. PL 3.5.1898. Päivälehdessä Wikström kertoi: "Kuta enemmän hän oli asiata ajatellut sitä enemmän hän sanoi itselleen selvinneen, mitkä suuren suuret vaatimukset tämä patsas taiteellisessa suhteessa luojaansa asettaa, sen kun tulee näet samalla esittää Kalevalan takojan vaatimattomat ulkonaiset piirteet, että hänen elämäntyönsä monipuolisen kansallisen merkityksen."

1083 Emil Wikströmin kirjekonsepti Eliel Aspelin-Haapkylälle 20.8.1898. KK. Coll. 259.30.

*Zacharias Topeliuksen patsaan paljastustilaisuus 22.5.1915 Vaasassa. Kuva: Pohjanmaan museo.*

> *lään olin tullut aivan yksipuoliseen käsitykseen hänestä ja tahdoin tehdä patsaan vaan lasten ystävälle, moralistille ja pedagogille unohtaen suuren runoilijan ja ajattelijan - - .*[1084]

Satusetää korostavaan esitystapaan oli ohjannut kuvanveistäjää toimikunnan puheenjohtaja 1908. Vasa primärskolan opettajan Emilia Akolan mukaan ajatus Topeliuksen patsaan hankkimisesta Vaasaan oli lähtöisin lapsilta ja lapset olivat keränneet rahaa hankkeeseen, joten Topelius tuli esittää kertomassa lapsille satuja. Akola piti erityisen viehättävinä Wikströmin jalustaehdotuksen satuja esittäviä reliefejä.[1085] Lasten osallisuus patsaan toteutuksessa viitoitti paitsi esitystavan myös paljastusseremonian: Topeliuksen tuli olla lasten ympäröimänä.

Jälkikäteen sekä Emil Wikströmin että Vallgrenin monumenttien Topeliusta

---

1084 Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille 2.4.1911. VMA.

1085 "Då idée -- här i Vasa utgått från barnen - - borde vår staty framställa farbror Topelius berättande sagor för barnen, tyckes mig. Mycket tilltalande var ju Edert förslag om reliefer på sockeln framställande bilder ur sagorna." (alleviivaus alkuperäinen). Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille jouluaattona 1908. KK. Coll. 259.1.

on tulkittu niin, että molemmissa monumenteissa Topelius on kuvattu lasten ympäröimänä satusetänä ja lastenkirjailijan roolissa.[1086] Liisa Lindgrenin mukaan kumpikin teos perustui tekijöidensä hyvin tuntemaan tapaan kuvata kirjailijoita kirjallisten hahmojensa tai lukijakuntansa edustajien kanssa. Vallgrenin lapset ovat vailla selviä satuhahmojen tunnuksia toisin kuin Wikströmin Topeliuksen kolme lasta, joista yhtenä nähdään taiteilijan tytär Mielikki *Lukemisia lapsille* -teoksen satuprinsessa Adamina. Lindgrenin mukaan teoksessa kertomus rakentuu katseiden ja eleiden varaan.[1087] Wikström pyrki näin ollen vivahteikkaaseen, hienovaraiseen monimerkityksellisyyteen korostamalla pieniä eleitä ja asentoja. Uudessa keväällä 1911 valmistuneessa luonnoksessa kuvanveistäjä halusi korjata erehdyksensä satusedästä painottamalla myös Topeliusta mietteliäänä ajattelijana ja runoilijana:

> *Minä olen kyllä nytkin kuvannut hänet pienen lapsen seurassa, vaan ei enää sadun kuuntelijana, eikä prinsessana, vaan aivan pienenä lapsena, aivan kuin elämän symbolina jota Topelius rakasti ja joka nyt kiitollisena laskee kätensä runoilijan kädelle. Topelius itse on syviin ajatuksiin vaipuneena jossain ulkona Suomen luonnossa, josta sitte etupuolelle on kuvattu kaunis maisema. Hoikat hongat vasemmalla ja oikealla näkyy tuhat järvien maa.*[1088]

Saatuaan Marburgiin valokuvat uudesta Topelius-luonnoksesta puheenjohtaja Emilia Akola kritisoi työtä ja kaipasi satuprinsessaa ja reipasta suomalaispoikaa.[1089] Kuukauden kuluessa Vallgrenin tarjous sai puheenjohtajan ehdottamaan Wikströmille paluuta ensimmäiseen luonnokseen.[1090] Syys-lokakuussa 1911 Wikström ilmoitti sekä Akolalle että Stenforsille päättäneensä palata aivan ensimmäiseen ideaansa. Stenforsille Wikström kertoi, että työ erosi keväällä 1911 esitellystä

---

1086 Zacharias Topeliuksen muistomerkki, 1915. Gösta Serlachiuksen taidemuseo, Emil Wikström – herkkyyttä ja voimaa. Julkisten monumenttien verkkonäyttely 2002.

1087 Lindgren 2000, 67–69.

1088 Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille 2.4.1911. VMA.

1089 Emilia Akola kirjoitti toivomuksistaan: "Sålunda saknar jag lifligt den hurtiga finska pojken, som fanns på Edert utkast jämte sagoprinsessan. - - Jag för min del hur nu förälskat mig i den skizzen – då vi ej ha utsikt ett få den härliga "barnahyllningen". Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 8.4.1911. KK. Coll. 259.1.

1090 Akola kirjoitti:"Kanske kunde vi nu komma till ett lyckligt slutresultat genom att få Edert första utkast – det som var i Vasa - - ." Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 29.5.1911. KK. Coll. 259.1.

*Emil Wikströmin Zacharias Topeliuksen patsaan luonnos Visavuoren ateljeessa. A. W. Stenforsin valokuvakokoelma. Kuva: Vaasan maakunta-arkisto.*

*Emil Wikström, Zacharias Topeliuksen patsaan lopullinen luonnos, n. 1915, virallinen valokuva. Valok. Karls Atelier, Vasa. A. W. Stenforsin valokuvakokoelma. Kuva: Vaasan maakunta-arkisto.*

uudesta luonnoksesta ainoastaan keskinäisten suhteiden ja liikkeen puolesta.[1091] Topelius-patsaan luonnosta katsonut A. W. Stenfors esitti muuten "oivallisena" pitämästään työstä toivomuksensa Wikströmille suoraan: pohjalaisen maalaispojan asennon tulisi enemmän kallistuneena kuunnella Topeliuksen kertomusta.[1092]

Wikström yritti mukautua yhteistyössä Topeliuksen patsastoimikunnan vaatimuksiin, mutta kuvanveistäjä toivoi myös enemmän tekemisen vapautta.

---

1091 Emilia Akolalle Emil Wikström luonnehti luonnosta: "Jag har återgått till min allra första idén: Topelius sittande i tankfull berättande ställning (likheten lär vara frapperande) ett litet sittande bredvid honom på bänken (klippan), sagoprinsessan och den "hurtiga finnpojken". Piedestalen med landskapet densamma som i våras." Emil Wikströmin kirje Emilia Akolalle 24.9.1911. VMA. Stenforsille Wikström kirjoitti samasta luonnoksesta: "Efter många omvägar har jag som Du ser återgått till min allra första idée, varierande endast i figurens inbördesförhållande rörelse och propotioner." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 13.10.1911. VMA.

1092 A. W. Stenforsin kirje Emil Wikströmille 10.10.1911. KK. Coll.259.18.

Wikström oli pyrkinyt tekemään jo Topeliuksen patsaan luonnoksesta mahdollisimman viimeistellyn, valmiin ja "näköisen", koska Wikströmin mielestä usein valitettiin, ettei luonnoksesta saa "oikeaa käsitystä". Hän valmisteli siten luonnoksen toimikunnan ehdoilla, sillä toimikunta oletti luonnoksen olevan "näköinen" ja edustavan realismia. Muistomerkkiluonnoksen tuli myös vastata lopullista teosta, eikä poikkeamia luonnoksesta sallittu. Wikström mukaan "näin" viimeistellyssä luonnoksessa oli vaaransa: itse taideteosta luodessa hänen taiteellinen inspiraationsa voisi tehdä lakon ja taideteokseen ei tulisi "sitä henkeä, minkä tahtoisi".[1093]

Wikströmin pyrkimyksenä 1900-luvun alun suurmiesmuistomerkeissä Lönnrotissa ja Snellmanissa oli yksinkertaisuus. Hän tavoitteli suunnittelussaan harmoniaa, voimaa ja mahtavuutta suhteiden avulla. 1900-luvun alussa muistomerkit mursivat konventionaalisen tavan esittää suurmies jalustalla sivufiguurien ja vertauskuvien kanssa. Kilpailut ja niiden säännöt ohjasivat osaltaan kuvanveistoa kohti yksinkertaistamista ja pelkistystä. Wikström pyrki eroon kirjallisista fantasioista, mihin tukijat, toimikunnat, muistomerkkitaiteen ihanteet ja kilpailuohjelmat kaikki yhdessä ohjasivat häntä. Taloudelliset reunaehdot määrittelivät viime kädessä muistomerkin toteutusta.

# 4. Taiteilijan tehtävä: kuva, jalusta ja paikka

## Pääkaupunki ja provinssi: kaupunkien julkinen tuki ja ulkoilmaveistokset

Rinnakkainen ilmiö perinteisen muistomerkkikäsityksen kriisiytymiselle ja murrokselle oli julkisen tuen, erityisesti kaupunkien, kasvattamishalu. Veistotaiteen tukemisessa 1900-luvun alku merkitsi vähittäistä pyrkimystä siirtyä kansalaiskeräyksistä ja rahankeräyksistä valtion ja kaupunkien tukeen. Toisaalta taiteen mesenaatteja ja suurlahjoittajia arvostettiin yhä veistotaiteen tukijoina. Valtion haluttomuus tukea muistomerkkejä tuli esille J. V. Snellmanin muistomerkkihankkeessa. Ensisijainen kiinnostus kohdistuikin kaupunkeihin ja niiden mahdollisuuteen rahoittaa muistomerkkiprojekteja.

Eliel Aspelin-Haapkylä vetosi kirjoituksissaan kaupunkeihin, jotta ne ryhtyisivät koristelemaan itseään ja pystyttämään "suurten miestemme muistopatsaita". Helsingin ensimmäisen vapaan julkisen taideteoksen Robert Stigellin *Haaksirikkoisten* valmistuttua 1898 Aspelin-Haapkylä kehotti Valvojan kirjoituksessaan

1093 E. R., Emil Wikströmin luona. Tampereen Sanomat 3.10.1911.

kaupunkeja kaunistamistehtävään, millä annettaisiin kotimaisille taiteilijoille töitä. Kaupunkien koristaminen vapailla veistotaideteoksilla ei saanut kuitenkaan syrjäyttää merkkimiesten patsaita: "Päinvastoin tulisi niiden kaupunkien, joilla ei semmoisia [suurten miestemme muistopatsaita] ole, ryhtyä yhden tai useamman hankkimiseen."[1094]

1800-luvun ja 1900-luvun vaihteessa julkisen kuvanveiston tuen kasvattamisen kannalta Ranska oli esimerkkimaa, jossa valtio oli suurin veistoksien ostaja ja tilaaja. Aspelin-Haapkylä kirjoitti julkisen kuvanveiston lisäämisen puolesta 1910, että Suomessa valtiolta ei ollut paljon odotettavissa. Sen sijaan kunnat ja kaupungit olivat yksityisten tilaajien lisäksi niitä, joiden tukea haluttiin kasvattaa. Vuonna 1910 joka kodille suunnatussa Oma maa -kirjasarjassa Eliel Aspelin-Haapkylä kehotti yksityisten tukijoiden lisäksi etenkin kaupunkeja tarttumaan koristamistehtävään, perustamaan tehtävää varten koristamisrahastoja julkiselle paikalle hankittavaa taideteosta, suihkukaivoa, suurmiehen patsasta tai rintakuvaa varten. Hän mainitsi kaupungeille sopivia suurmiesmuistomerkkejä. Yrjö Koskisen kuva sopi Aspelin-Haapkylän mukaan mille tahansa paikkakunnalle, Snellman muuallekin kuin Kuopioon. Elias Lönnrotin rintakuvaa Aspelin-Haapkylä ehdotti Kajaaniin.[1095]

Vaikka kaupunkeja ja niiden yhteisöjä kehotettiin hankkimaan merkkimiesten muistomerkkejä ja investoimaan julkiseen veistotaiteeseen, kaupunkeja varoitettiin 1900-luvun alussa hankkimasta taiteilijalta jälkivalua merkkimiehen muistomerkistä. Kaupunkiin hankitun teoksen, merkkimiehen muistomerkin tuli olla alkuperäinen, samanlaista patsasta ei tullut olla maan kahdessa kaupungissa. Kun Wikströmin tarkoitus oli antaa Viipuriin vuonna 1908 valmistuneen Mikael Agricolan rintakuvan jälkivalos Turkuun vuonna 1911, Agricolan rintakuvan jälkivalosta pidettiin varoittavana esimerkkinä muille kaupungeille. Varsinkin pikkukaupunkien pelättiin ryhtyvän hankkimaan hinnoiltaan edullisia merkkimiesten patsaiden jälkivaloksia.[1096]

1890-luvulta 1910-luvulle rakentamisen määrä kasvoi Suomessa. Kaupungistuminen ja 1910-luvun noususuhdanne rakennusalalla toivat esille arkkitehtien ja kuvanveistäjien yhteisiä hankkeita ja intressejä. Arkkitehdit hyötyivät modernina professiona alkavasta voimakkaasta kaupungistumisesta, ja kuvanveistäjien ammatillisen retoriikan tavoitteena oli lisätä tehtäviä kaupungeissa. Suomi oli kuitenkin 1900-luvun alussa melkoisen maatalous- ja maaseutuvaltainen yhteiskunta, jossa maatalous oli huomattavalle osalle väestöstä keskeinen toimeentulon lähde. Muistomerkkien ja patsaiden pystyttäminen oli oleellisesti kaupunkikohtaista ja lokaalia, kun tavoitteena oli kaupungin koristaminen julkisilla veistoksilla. Kan-

1094 Suomalainen kuvaamataide 1898 julkaistu *Valvojassa* 1899: Aspelin-Haapkylä 1928, 229.
1095 Aspelin-Haapkylä 1910, 437–438.
1096 Pakina-Pekka 1911, 178.

sallisen tehtävän lisäksi muistomerkeillä nähtiin paikallinen kaupunkikulttuuriin sidoksissa oleva merkitys, joka oli toisinaan patsaiden lisäämistä vaativassa retoriikassa etusijalla. Kansallisen perustelun lisäksi muistomerkeillä oli siis puhtaasti kaupunkikohtaisia ja kaupunkikuvallisia argumentteja. Alueellisuutta korostava regionalismi voidaan nähdä uhkana kansalliselle, mutta toisaalta lokaali liittyy kansalliseen ja siitä muovataan kansallista. Kansallinen ja paikallinen retoriikka vuorottelivat keskenään tai olivat samanaikaisesti läsnä. Vuonna 1907 Emil Wikström piti kuvanveistoa lokaalina, paikallisena taiteena, joka oli sidoksissa paikkaan, ympäristöön ja kaupunkiin.[1097]

Liisa Lindgrenin mukaan Suomessa ei ollut muistomerkkituotannon alkuvaiheessa 1800-luvun lopulla maantieteellistä keskusta ja monet kaupungit kilvoittelivat patsaista, esimerkiksi Helsinki, Turku, Viipuri, Kuopio ja Jyväskylä.[1098] 1890-luvun lopulla Suomessa oli 37 kaupunkia. Alueelliset erot 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa olivat Suomessa suuria. Muistomerkit keskittyivät pääasiassa maan vauraimmille alueille, joille olivat ominaisia hyvät liikenneyhteydet, kaupungit ja teollisuus. Vuonna 1888 viipurilaisessa Mikael Agricolan patsaan keräyslistassa viitattiin Runebergin kuvapatsaaseen Helsingissä, Snellmanin rintakuvaan Kuopiossa, Porthanin ja Pietari Brahen patsaisiin Turussa sekä Franzénin rintakuvaan Oulussa.[1099] 1900-luvun alussa julkisten veistosten hankintaa pidettiin monissa kaupungeissa lähes mahdottomana tavoitteena, kun ainoastaan Helsinki, pääkaupunki ja taide-elämän keskus, oli ryhtynyt hankkimaan taideteoksia julkisille paikoille:

> *Tuskin uskaltaa asiain tällä kannalla ollen, edes uneksiakaan, että meillä Tampereella joskus edistyttäisiin taiteen harrastuksessa niin pitkälle, että täällä ryhdyttäisiin puuhiin taideteosten hankkimiseksi ulkosalle, kaikkien ihailtavaksi. Vastahan itse pääkaupunkimmekin, jota kuitenkin täytyy pitää maamme taideharrastusten keskustana, on päässyt alkuun julkisten paikkain ja laitosten koristamisessa taideteoksilla.*[1100]

Helsingillä nähtiin olevan etumatkaa julkisen veistotaiteen hankkeissaan 1900-luvun alussa. Pääkaupungin, Helsingin ja provinssin, muun Suomen kaupunkien välille oli muistomerkkituotannossa vähitellen 1910-luvulle mennessä muodostunut kilpailuasetelma samanaikaisesti kun Helsingin asema maantieteellisenä keskuksena vahvistui. Kaupunkien välisestä muistomerkkikilvoit-

---

1097 "Skulptur är lokal konst." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 30.6.1907. ÅA.

1098 Lindgren 2000, 26.

1099 Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Mikael Agricola-patsaan keräyslista 12.12.1888. KA.

1100 Taiteen nautinto yleiseksi. AL 6.10.1907.

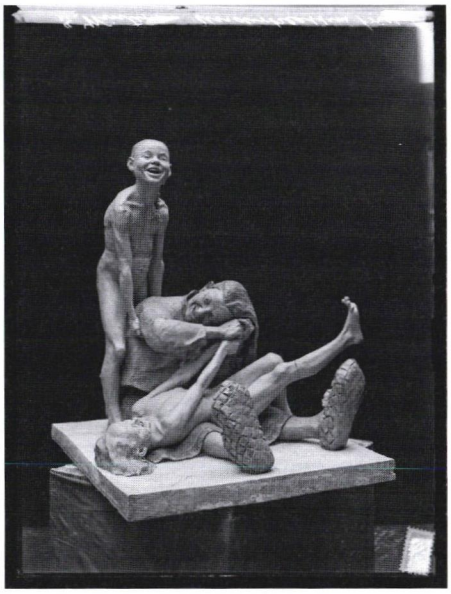
telusta kertoo Viipurissa ilmestyneen Karjalan lehden kirjoitus. Maakunnissa ihmeteltiin pääkaupungin uutta kiinnostusta monumenttitaiteeseen 1910-luvun alun samanaikaisten hankkeiden takia, maakunnat olivat ajatelleet vievänsä "taiteellisessa kilvoittelussa" ja suurmiespatsashankkeissa voiton Helsingistä. Helsinki rakensi pääkaupunkiasemaansa monumenttien avulla.[1101] Historioitsija Matti Klingen mukaan varsinaisen suurmiehisyyden merkkeinä voidaan pitää muistomerkkiä pääkaupungissa ja kansallista merkkipäivää.[1102] Kansallisen kategorian merkkihenkilöille pyrittiin saamaan muistomerkki pääkaupunkiin. Helsingin pääkaupunkiaseman katsottiin velvoittavan julkisen kuvanveiston runsaampaan käyttöön. Pääkaupungissa oli vielä 1910-luvulla vain kaksi vapaata taideteosta, *Haaksirikkoutuneet* ja *Havis Amanda*, joiden lähtökohta ei ollut henkilömuistomerkki tai historiallinen muistomerkki. Suomen Kuvanveistäjäliiton kirjelmä johti Helsingin kaupunginvaltuuston järjestämään kuvanveistokilpailuun pari vuotta myöhemmin 1915. Kiinnostus "ulkoilmataideteoksiin" ja "taiteeseen taiteena" oli Helsingin kaunistamiskilpailun järjestämisen perusteena.[1103]

Kaupunkitilaan tarvittiin muistomerkkejä muun muassa turismin takia, matkailu oli tärkeä peruste patsashankkeille suurimmissa kaupungeissa. Muistomerkit käsitettiin matkailunähtävyyksiksi 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella. Kulttuurimaantieteilijä Salla Jokela on todennut, että 1900-luvun alussa Helsingin matkaesitteiden painopiste oli patsaita ja rakennuksia esittävissä monumenttikuvissa.[1104] Piispa Mikael Agricolan patsaan perustelut liittyivät Viipurin kaupungin kaunistamiseen, turismiin ja suurmiesten muiston vaalimiseen. Viipurin kaupungille lähetetyssä kirjeessä perusteltiin heti aluksi patsashanketta kilpailulla suurmiespatsaista muiden suurimpien kaupunkien kanssa ja "kaivatun" suurmiespatsaan puuttumisella:

> *Wiipurin kaupunki, joka asemansa puolesta on turisti ym. liikkeeseen nähden maamme huomatuimpia, tarjoaa katselijalle monta kaunista sekä muistorikasta nähtävää. - - Mutta yhdessä suhteessa on kaupunkimme, mitä sen kaunistuksiin tulee, jälellä [jäljessä] muista maamme suuremmista kaupungeista: täällä ei ole puistoissa tai yleisillä paikoilla mitään muistopatsaita, jotka olisivat suurmiehillemme omistetut. Tämän puutteesta on kauvan [kauan] kuulunut valituksia.*[1105]

---

1101 Kirje Helsingistä. Karjalan lehti 9.4.1913.
1102 Klinge 1999, 97.
1103 Pääkaupunki kaunistuu. Kotitaide 1915 n:o 8,108–109; L. W. [Ludvig Wennervirta], Kaupungin veistokuvakilpailu. US 9.9.1916.
1104 Jokela 2005. HY, 92.
1105 Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Agricolan patsaan valiokunnan kirje Viipurin kaupungin valtuuskunnalle. s.a. VSKS. KA.



*Georges Winter, Proletariaatin terve voima (Alaluokan reippaus) n. 1902. Valok. Daniel Nyblin. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

Muistomerkkiä, sen vaikuttavuutta ja kokoa perusteltiin kaupungin imagoarvolla: "- - kun ensimmäinen muistopatsas näin kaupunkiin pystytetään, se samalla olisi mitä mahdollisimman suuremmoinen ja arvokas. Kaupungin oma arvo sitä vaatisi."[1106] Varsinkin huomio kiinnittyi kaupungin ensimmäisen muistomerkin toteutuksen arvokkuuteen. Kaupunkien ja alueiden identiteettiä rakennettiin muistomerkkien avulla, paikallisille merkkihenkilöille tai kaupunkiin liittyville historiallisille henkilöille pystytettiin kaupungin ensimmäinen muistomerkki. Emil Wikström sai kaupunkiin liittyvien merkkihenkilöiden muistomerkkitehtäviä, joiden avulla kohotettiin paikallista identiteettiä. Tampereen kaupungin tilauksesta hän toteutti lahjoittaja, tukkukauppias Gustaf Fredrik Ahlgrenin rintakuvan. Vaasan ensimmäinen muistomerkki oli taas kauppaneuvos Anders Joachim Kurténin rintakuva. Viipurissa Agricolan muistomerkkiä valmisteltiin niin ikään kaupungin ensimmäisenä muistopatsaana.

Kaupunkien keskinäisen kilvoittelun ja ulkokuvan kohentamisen lisäksi muistomerkkikeskustelussa näkyy taiteilijoiden keskinäinen kilvoittelu. Marjan Sterckxin mukaan tilaustoimikunnille tullut kirjeenvaihto osoittaa, että 1800-luvulla kuvanveistäjät, sekä miehet että naiset, pyrkivät saamaan työnsä parhaimmille paikoille, keskeisiin puistoihin ja aukioihin. Kilpailu julkisten veistosten hyvistä paikoista oli kovaa.[1107] Myös Suomessa kuvanveistäjät kilpailivat sekä sijoituspaikoista että muistomerkkitehtävistä. Kuvanveistäjät tavoittelivat erityisesti Helsingin kaupungin tilauksia, Ville Vallgren ja Georges Winter toivat kirjeenvaihdossaan paljon esille kiinnostustaan tehdä muistomerkkejä ja töitä juuri Helsingin kaupungille. Georges Winter pyysi J. J. Tikkasta auttamaan töidensä myynnissä Helsingin kaupungille syksyllä 1913. Winterin mukaan hänen töissään riitti valinnanvaraa,

1106 Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Agricolan patsaan valiokunnan kirje Viipurin kaupungin valtuuskunnalle s.a. VSKS. KA.

1107 Sterckx 2008, 5.

kuten *Alaluokan reippaus* (*Proletariaatin terve voima*).[1108] Kuvanveistäjien kilpailu Helsingin kaupungin tilauksista ja parhaimmista paikoista meni 1910-luvulla äärimmäisyyksiin. Eräs kuvanveistäjä oli ehdottanut Helsingin kaupungille, että hän asettelisi töitään Helsingin kaupungin puistoihin ja laittaisi sopiviin paikkoihin ulkomainoksia taiteestaan.[1109]

Taiteilijajärjestöt Suomen Taiteilijaseura ja Suomen Kuvanveistäjäliitto edistivät molemmat kaupunkien koristamistehtävää. Felix Nylund näyttää olleen taiteilijajärjestöissä julkisten hankkeiden alkuunpanija. Hän arvioi, että 1910-luvun alussa Suomessa oli ainoastaan kaksitoista ulkoilmaveistosta.[1110] Jo vuonna 1907 kuvanveistäjät pyrkivät lisäämään koristamistehtäviään kaupungeissa. Felix Nylund ehdotti Taiteilijaseurassa helmikuussa 1907, että kaupunkeja olisi koristettava puistoihin ja muille julkisille paikoille sijoitettavilla taideteoksilla ja paikallislehdissä olisi tätä varten julkaistava seuran kiertokirje. Jonatan Reuter teki aiheesta kiertokirjeen.[1111] Nylund arveli ehkä taiteilijajärjestön avulla saavutettavan laajempia ammatillisia tuloksia kuin toimimalla yksin. Hän oli tehnyt Pariisista käsin aloitteen Turun kaupungille vuosittaisesta määrärahasta kaupungin puistojen kaunistamiseksi kuvanveistotaiteella syksyllä 1906, mutta Nylundin anomus raukesi kaupungin suurten menojen takia.[1112] Virallisessa Taiteilijaseuran kiertokirjeessä ei mainittu kuitenkaan Felix Nylundin nimeä, vaan viitattiin Taiteilijaseuran helmikuun kuudennentoista päivän kokoukseen, jossa nimettömäksi jätetty "eräs seuran jäsen" oli ehdottanut, kuinka "suuri kasvattava vaikutus taideteosten katselemisella yleensä on, mutta tällaisten teosten puute on, etenkin maaseudulla tuntuva".[1113] Kiertokirjeen ainoa kuvanveistäjä oli Walter Runeberg, Taiteilijaseuran puheenjohtaja, joka mainittiin ensimmäisenä Taiteilijaseuran nimen alla.[1114] Taidetta kouluihin -yhdistys ei ollut riittävä suuren yleisön tavoittamiseksi, vaan julkisella kuvanveistolla nähtiin pedagoginen ja virkistävä tehtävä:

> *Nyt oli tosin ruvettu hankkimaan kouluihin taideteoksia, mutta sillä ei vielä ollut viety tuumaa perille, vaan olisi tavalla tai toisella työskenneltävä siihen*

---

1108 Georges Winterin kirje J. J. Tikkaselle 12.10.1913. KK. Coll. 242.4.
1109 Turkka [Ivalo, Santeri], Kirje Helsingistä. HS 14.3.1915.
1110 Ärö skulptörerna förbisedda? Hbl 20.3.1911.
1111 Suomen Taiteilijaseuran pöytäkirja 16.2.1907 ja 2.3.1907. KA. Wennervirta 1939, 16-17.
1112 Turun kaupunginvaltuuston pöytäkirja 4.10.1906 § 13, Felix Nylundin kirje Turun kaupunginvaltuustolle (Till Stadsfullmäktige i Åbo) Pariisista 8.9.1906. TKA. Uutisointi ks. Määräraha kaupungin puistojen kaunistamiseksi. UA 15.9.1906; Kaupungin valtuusmiesten kokouksesta. Puistojen koristaminen taideteoksilla. UA 5.10.1906.
1113 Kirjallisuutta ja Taidetta, Kuvanveistoksia ulkosalle. US 14.9.1907.
1114 Walter Runebergin jälkeen Taiteilijaseuran kiertokirjeessä olivat Robert Kajanuksen, Alex. Federleyn, S. A. Keinäsen, Berndt Lagerstamin, Ernst Nordströmin, Jonatan Reuterin, Maria Wiikin ja Johannes Öquistin nimet. Konstens demokratisering. Skulpturverk i det fria. ÅU 15.9.1907.

*suuntaan, että yleisemmin asetettaisiin ulkosalle kuvanveistoksia, joita olisi helppo päästä katsomaan ja jotka nähtäisiin joka päivä ja siten tarjoisivat suurelle yleisölle sekä huvia että nautintoa.*[1115]

Taiteilijaseuran hanke hankkia julkisia veistoksia ulos liitettiin kokoelmiin ja suurkaupunkeihin: kiertokirjeen mukaan kaikilla ei ollut mahdollisuutta käydä suurkaupungeissa ja niiden museoissa.[1116] Taidekokoelmat ja näyttelyt eivät voineet saavuttaa yhtä suurta yleisöä kuin ulos julkisille paikoille sijoitettu taide.[1117]

Taidekasvatussuuntaus, kansan taidekasvattaminen, merkitsi 1900-luvun alussa Taidetta kouluihin -yhdistystä ja Taiteilijaseuran julkisen veistotaiteen hanketta. Luvussa kaksi toin esille, kuinka Taidetta kouluihin -yhdistyksen kautta taiteilijat levittivät töistään tehtyjä valuja laajalle. Taidekasvatuksen avulla taiteilijat saivat myös omia ammatillisia tavoitteitaan toteutetuiksi. "Suuri yleisö" oli taiteilijoiden päämäärien kohteena. Taiteilijaseuran hankkeen esimerkkinä olivat "suuret sivistysmaat", joiden puistikot olivat patsaita täynnä ja patsaiden arveltiin herättävän kaupunkikävelijässä rakkauden kauneuteen ja jalot tunteet. Patsaat olivat Taiteilijaseuran mukaan paras ratkaisu koko maassa niin suurkaupungeissa, pikkukaupungeissa kuin maaseudullakin. Pienimmät veistokset ajateltiin sovitettaviksi rakennuksiin esimerkiksi julkisivukoristeiksi. Taiteilijaseura antoi päävastuun kaunistamisesta kaupungeille ja kunnille aivan kuten Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoituksissaan. Suurimpien taideteoksien kustannuksista tulisi vastata kuntien tarkoitukseen osoittamat määrärahoilla. Taiteilijaseura halusi valtion vastuuta kansalaistensa hyvinvoinnista, kehityksestä ja vaurastumisesta: valtion tehtävä oli avustaa rahaa valtiolta anovia kuntia julkisten veistoksien ostamisessa. Kiertokirjeen Taiteilijaseura päätti lähettää seuroille, kaupunkien valtuusmiehille ja sanomalehdille, joilta toivottiin vetoapua hankkeeseen.[1118]

Taiteilijaseuran kiertokirje julkaistiin syksyllä 1907 useissa maan sanomalehdissä, ja lehdet viittasivat saaneensa Taiteilijaseuralta kirjeen.[1119] Niin ikään kaupunginval-

---

1115 Kirjallisuutta ja Taidetta, Kuvanveistoksia ulkosalle. US 14.9.1907.

1116 Kirjallisuutta ja Taidetta, Kuvanveistoksia ulkosalle. US 14.9.1907.

1117 Taiteen nautinto yleiseksi. AL 6.10.1907. "Useissa kaupungeissa meillä on olemassa taidekokoelmia, vaikka pieniä ja vaatimattomiakin, jotka erityisestä maksusta, joskus varsin vähäisestä, ovat kenen hyvänsä nähtävänä. Kokemus kumminkin todistaa, ettei tätä tietä kuitenkaan päästä siihen päämäärään, joka kirjoituksemme otsakkeessa mainitaan. Kokoelmia käyttävät hyödyksi ainoastaan ne, jotka muualta ovat saaneet herätyksen - - ."

1118 Taideteoksia ulkosalle. Kotitaide 1907:9, 138-141.

1119 Kirjallisuutta ja Taidetta, Kuvanveistoksia ulkosalle. US 14.9.1907; Kirjallisuutta ja Taidetta, Taideteoksia ulkosalle. HS 17.9.1907; Skulpturverk i det fria. Konstnärsgillet i Finland. Hbl 14.9.1907; Konstens demokratisering. Skulpturverk i det fria. ÅU 15.9.1907; Taidetta kansalle. Länsi-Suomi 21.9.1907; Veistoteoksia taivasalle. Pohjan Poika 20.9.1907; Enemmän taideteoksia julkisille paikoille! Etelä-Suomi 21.9.1907; Taideteosten levittäminen kansan syviin kerroksiin. Tornion Uutiset 17.9.1907.

tuustot saivat Taiteilijaseuran kirjeen, mutta kaupunkien byrokratiassa kiertokirje eteni hyvin vaihtelevalla menestyksellä. Kaupungeilla ei ollut heti osoittaa varoja julkisen veistotaiteen hankintaan. Esimerkiksi Joensuun kaupunginvaltuustossa asia hylättiin siksi, kunnes jaettaisiin viinanvoittovaroja.[1120] Viipurissa Hoving ehdotti, että tukkukauppias Sofia Zweygbergin (1828–1883) lahjoitusrahaston käytössä otettaisiin huomioon Taiteilijaseuran näkökohdat.[1121] Tampereella kiertokirje käsiteltiin kaupunginvaltuustossa, josta se eteni kaunistuskomiteaan. *Aamulehti* lobbasi Taiteilijaseuran asiaa ja usutti ehdotusta edistämään kaupungin yhdistyksiä, Tampereen Taideyhdistystä ja nuorisoseuraa.[1122]

Taiteilijaseuran ehdotus sai vastakaikua Turussa. Samalla tavoin kuin Taiteilijaseura Turun valtuusto valmistavasti ehdotti, että vuosittain varattaisiin määräraha kaupungin taideteosten ostoja varten.[1123] 1900-luvun alussa Emil Wikström osallistui Turussa kaupungin kaunistamisesta käytyyn keskusteluun, ja hän oli mukana pyrkimyksessä lisätä julkista veistotaidetta Turussa. Taiteilijaseuran helmikuussa pidetyn kokouksen jälkeen huhtikuussa 1907 Wikström teki yhdessä Victor Westerholmin kanssa Turun kaupunginvaltuustolle ehdotuksen kaupungin koristamisesta taideteoksilla.[1124] Kun Wikström anoi vuonna 1907 varoja veistosten ostoon, Turun kaupungin puistojen ja aukioiden koristamiseen veistoksilla, hänen anomuksensa ja Taiteilijaseuran kiertokirjeen argumentointi oli hyvin lähellä toisiaan. Wikströmin Turun kaupunginvaltuustolle kirjoittama anomus vetosi sivistyneiden naapurimaiden tapaan koristella kaupunkien puistoja ja paikkoja suihkulähdeveistoksin.[1125]

Wikströmin aloitteellisuuteen vaikuttivat sekä hänen omat ammatilliset intressinsä että kuvanveistäjien yhteiset ammatilliset tavoitteet. Hän halusi ilmeisesti vuosikymmenien ajan saada oman julkisen veistoksensa synnyinkaupunkiinsa onnistumatta aikeessaan. Kirjeessään 1930-luvulla kahdeksan vuotta ennen kuo-

---

1120 Joensuusta ja likitienoolta. Kaupungin valtuusmiesten kokouksesta. Karjalan Sanomat 24.9.1907.

1121 Kaupungin valtuusmiesten kokouksessa. Wiipurin Sanomat 25.9.1907.

1122 Taiteen nautinto yleiseksi. AL 6.10.1907.

1123 Taiteen nautinto yleiseksi. UA 19.9.1907.

1124 Emil Wikströmin ja Victor Westerholmin anomus Turun kaupunginvaltuustolle (Till Herrar Stadsfullmäktige i Åbo) 2.4.1907. Turun kaupunginvaltuuston pöytäkirjaan 20.6.1907 liittyvät asiakirjat, Cb:16, TKA.; Emil Wikströmin luonnos EWA; Veistokuvia kaupungin puistoihin. UA 4.4.1907. Axel Haartman mainitsee lyhyesti Turun Taideyhdistyksen historiikissa Emil Wikströmin ja Victor Westerholmin anomuksen ks. Haartman 1916, 89.

1125 "Överallt i våra civileserade grannländer ser man enskilda figurer och grupper, fontäner m.m. uppställda som prydnader i trädgårdsanläggningar - -." Emil Wikströmin ja Victor Westerholmin anomus Turun kaupunginvaltuustolle (Till Herrar Stadsfullmäktige i Åbo) 2.4.1907. Turun kaupunginvaltuuston pöytäkirjaan 20.6.1907 liittyvät asiakirjat, Cb:16 TKA.

lemaansa Wikström kertoi usein ihmetelleensä, milloin ja missä muodossa hän turkulaissyntyisenä kuvanveistäjänä saisi tilaisuuden tehdä julkisen työn Turkuun.[1126]

Westerholmin ja Wikströmin välisen kirjeenvaihdon perusteella ajatuksen ja aloitteen Turun kaupungin kaunistamisesta taideteoksin oli herättänyt juuri Wikström. Maaliskuussa 1907 Westerholm neuvoi Wikströmiä tekemään kirjelmän ja ehdotuksen Turun kaupunginvaltuutetuille. Westerholm ehdotti, että hän antaisi kirjelmän vielä joidenkin muiden allekirjoitettavaksi. Westerholmin mukaan Turun Taideyhdistyksen ei tarvinnut olla mukana ehdotuksessa ainakaan toistaiseksi.[1127] Ehdotuksen olivat lopulta allekirjoittaneet vain Wikström ja Westerholm.[1128] Turun kaupungin rahatoimikamari pyysi Wikströmin ja Westerholmin anomuksesta lausunnon Turun Taideyhdistykseltä. Turun Taideyhdistys kannatti lausunnossaan anomusta.[1129]

Turun kaupunginvaltuusto hyväksyi Wikströmin ja Westerholmin aloitteen kaupungin kaunistamiseksi ja anomukseen oli myönnetty varoja. Rahatoimikamari esitti kesäkuussa 1907 Victor Westerholmin ja Emil Wikströmin esityksestä, että kaupunginvaltuusto vuosittain viiden vuoden aikana myöntäisi 3 000 markkaa vähittäismyynti- ja anniskeluyhtiön voittovaroista veistoksien ostoon kaupungin puistoihin pystytettäviksi. Kaupunginvaltuusto hyväksyi ehdotuksen, mutta taiteilijoiden aloite ei lopulta saanut jatkotoimenpiteitä.[1130]

Kirjeessään Victor Westerholmille kesällä 1907 Emil Wikström kirjoitti, että Turku saa veistoksia. Wikström ajatteli summalla hankittavaksi kahdesta kolmeen edullisempaa pienempää teosta, mieluiten kiinnostusta herättäviä aiheita ja genrejä: kalapoika tai mansikkatyttö. Wikström oli ajatellut toteuttaviksi omia töitään. Aino-suihkukaivon luonnos oli valmis, mutta se oli hänen mielestään liian suuri ja kallisarvoinen. Emil Wikström suunnitteli julkiseksi veistokseksi lähinnä suihkukaivoa.[1131]

Julkisen kaupunkitilan sijasta Emil Wikström pääsi toteuttamaan Aino-aiheisen suihkulähteen pian yksityiseen tilaan, kun helsinkiläinen liikemies ja Wikströmin

---

1126 Emil Wikströmin kirje Axel Haartmanille 26.4.1934. ÅA.

1127 Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 23.3.1907. E 17 Saapuneet. EWA.

1128 Emil Wikströmin ja Victor Westerholmin anomus Turun kaupunginvaltuustolle 2.4.1907. Turun kaupunginvaltuuston pöytäkirjaan 20.6.1907 liittyvät asiakirjat, Cb:16 TKA.

1129 E. Dahlströmin Turun Taideyhdistyksen lausunto Turun rahatoimikamarille 21.5.1907. Turun kaupunginvaltuuston pöytäkirjaan 20.6.1907 liittyvät asiakirjat, Cb:16 TKA.

1130 Turun kaupunginvaltuuston pöytäkirja 20.6.1907 Ca:34 TKA; Victor Westerholm kirjoitti kesäkuun lopulla kaupunginvaltuuston hyväksymisestä Emil Wikströmille, Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 26.6.1907. E 17 Saapuneet. EWA. Uustisointi ks. Kaupungin valtuusmiesten kokouksesta. Kaupunginpuistojen kaunistamiseksi…UA 21.6.1907. Vrt. Kupias 1994, 114. ÅA. Eila Kupiaksen mukaan Wikströmin ja Westerholmin aloite ei nähtävästi johtanut mihinkään toimenpiteisiin.

1131 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 30.6.1907. ÅA.

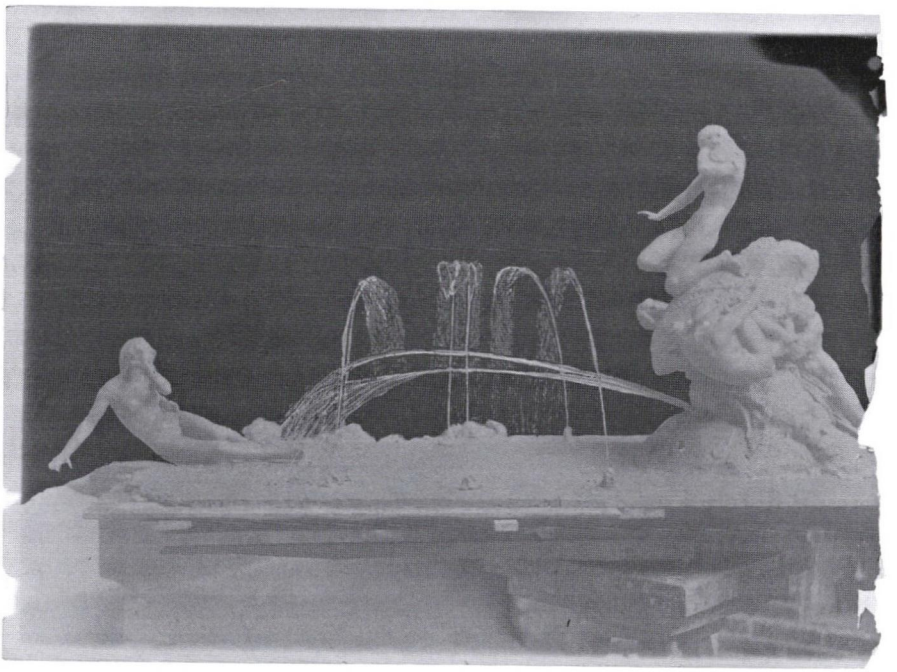
taiteenystävä Uno Staudinger tilasi Wikströmiltä Aino-myyttiin pohjautuvan suihkukaivon syyskuussa 1908.[1132] Työn oli määrä valmistua kahden vuoden kuluessa. Eliel Aspelin-Haapkylä harmitteli sitä, kuinka merkittävä taideteos tulee yksityiseen yleisöltä suljettuun puutarhaan.[1133] Julkinen tila, useimmiten kaupunkitila asetettiin muistomerkin sijoittelun kohteena asuintalon yksityisen puutarhan edelle. Wikström oli ajatellut *Aino*-suihkukaivon "avonaiselle julkiselle paikalle, keskellä jotakin kaupunkia ja siis kooltaan isommaksi kuin" mitä sopi Staudingerin Villa Johannan pieneen puutarhaan. Yksityinen tukija toteutti kaupungille aiotun luonnoksen: työpajassa vieraillut Uno Staudinger ihastui kauan toteutusta odottaneeseen luonnokseen. Vuonna 1912 *Joulutunnelma*-lehdessä Aspelin-Haapkylä kirjoitti Aino-suihkukaivon pitkästä ideoinnista ja valmistumisesta:

> *On aivan säännöllistä, että taiteilijat kauan hautovat aiheita, joista heidän pääteoksensa sukeutuvat. Niin on siitä jo toistakymmentä vuotta, kun Wikströmin työpajassa Sääksmäen Visavuorella näin mitättömän pienen luonnoksen, joka oli taiteilijan ensimmäinen koe luoda ilmi hänen sisässään välkkyvä Aino-suihkukaivo. Kerran ja toisenkin kuulin sittemmin hänen lausuvan, että hän mielellään toteuttaisi tämän taiteilijatuumansa, jos vain joku kaupunki haluaisi sellaista koristusta.*[1134]

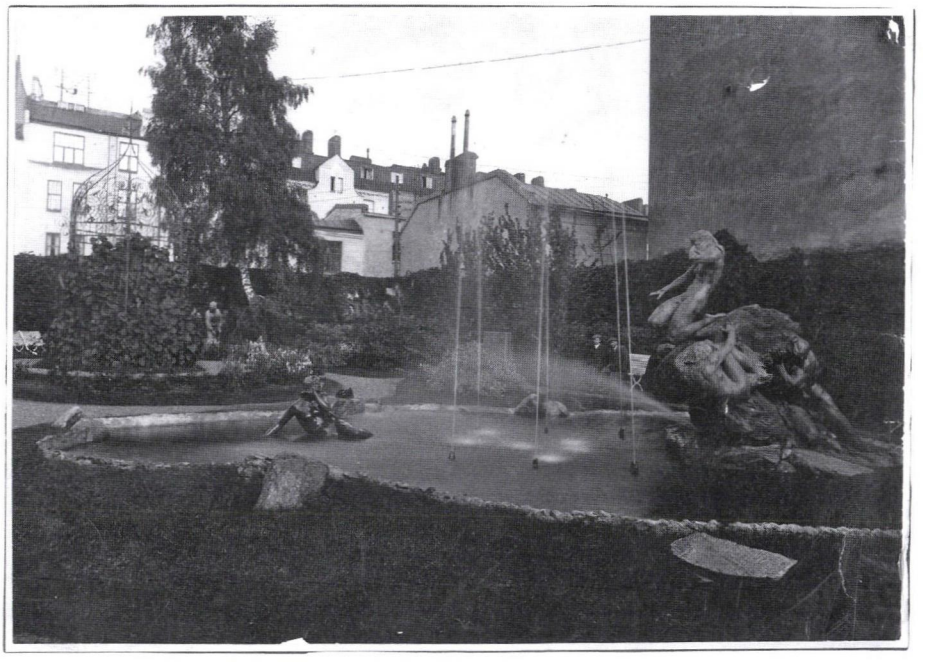
Staudingerin tilaus toteutti Wikströmin pitkään toteutumattomana olleen julkisen veistosidean, mutta Wikströmin saama tilaus auttoi julkisten veistosten tilausmarkkinoilla heikommassa asemassa ollutta nuorta kuvanveistäjää saamaan tärkeän tilauksen samalta mesenaatilta. Wikström näki vuonna 1913 oman suosittelunsa ratkaisseen sen, että Viktor Jansson sai tilauksen Staudingerilta.[1135] Uno Staudinger rakennutti arkkitehti Selim A. Lindqvistin (1867–1939) suunnitteleman Ensi-sairaalan (Villa Ensin), jonka rakennuksen yhteyteen hän tilasi kuvanveistäjiltä veistoksia. Wikströmin pronssiveistokset ovat ovenkahvoina.[1136] Staudinger tilasi Janssonin *Valmis* (*Taistelija*) -veistoksen graniittiin Ensi-sairaalan edustalle, ja graniittiveistos kuului Janssonin ensimmäisiin julkisiin töihin 1913. Ari Latvi on pitänyt Viktor Janssonin taiteellisena läpimurtona vuonna 1911 Kuvanveistäjäliiton

---

1132 Sopimus Aino-suihkukaivosta: Kontrakt den 3 Sept 1908. CF Työelämä/Folio. EWA.
1133 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Eva Ingmanille 30.8.1908. SKS. KIA.
1134 Eliel Aspelin-Haapkylä, Emil Wikströmin Aino-suihkukaivo. Joulutunnelma 1912.
1135 "Jansson fick sin beställning af Staudinger tack vare min rekommendation." Emil Wikströmin kirjekonsepti 25.2.1913. EWA.
1136 Wikströmin veistoksista Villa Ensissä ks. Ilvas 2002b, 108–109.



*Emil Wikström, Aino-suihkukaivoveistoksen luonnoksen pienoismalli. Kuva: Eliel Aspelinin päiväkirja A 492. SKS KIA.*



*Emil Wikström, Aino-suihkukaivoveistos 1912 liikemies Uno Staudingerin yksityistalon Villa Johannan puutarhassa Helsingin Eirassa. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

näyttelyä, jonka menestysteos oli kipsiveistos *Valmis*.[1137] Wikströmin suosittelulla oli merkitystä Staudingerin tilauspäätökselle, vaikka Jansson oli ansioitunut näyttelyssä. Wikströmin vaikutukseen kuvanveistäjien valinnassa viittaa se, että Staudinger hankki rakennuksen edustalle Wikströmin Pariisin-ajan läheisen kuvanveistäjätoverin, ruotsalaisen Harald Sörensen-Ringin veistokset *Jäähyväiset* ja *Äitiyden onni*.

Wikströmillä oli Turkuun vuonna 1907 Aino-aiheen kaltaisia Kalevala-ideoita, mutta ne eivät käyneet päinsä Turussa. Wikströmin ajatus Kalevala-aiheisen julkisen veistoksen ja kaupungin yhteensopivuudesta on merkille pantavaa – taiteilija suunnitteli julkisen veistoksen aiheen kaupungin mukaan. Hän näki kaupungeilla omat julkisen veistotaiteen profiilinsa: Kalevala-aiheita, muistomerkkejä ja suihkukaivoluonnoksia hän ideoi Tampereelle ja Helsinkiin. Kalevala-aihe oli leimallisen suomalaiskansallinen aihe, jonka hän ei ajatellut soveltuvan Turkuun.[1138]

Emil Wikström oli tehnyt Kalevala-aiheisen suihkulähdeluonnoksen kaupunkiin julkiselle paikalle jo uransa alkuvaiheessa ennen suuria monumenttitilauksia ja -kilpailuja. Pariisissa kesän kuumuudessa 1889 hän valmisteli vain kahta teosta, *Kullervoa* ja suihkulähdettä.[1139] Wikström halusi asettaa *Kullervon* ja *Ilmarinen*-suihkulähteensä esille ystävänsä Akseli Gallen-Kallelan näyttelyyn loppuvuonna 1889.[1140] Näyttelyssä oli esillä Gallen-Kallelan Kalevala-töitä sekä Wikströmiltä kaksi Kalevala-työtä. Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoitti *Uuden Suomettaren* arviossaan "Suomalaista taidetta" ylistävästi näyttelystä ja Wikströmin Pariisista lähettämästä suihkulähdeluonnoksesta. Aspelin-Haapkylä väitti suihkulähdeluonnoksen pääsevän parhaiten edukseen, jos se valettaisiin pronssiin ja tilattaisiin yleiselle paikalle.[1141] Wikström etsi vuosina 1889–1890 valmistamalleen suihkulähdeluonnokselle tilaajaa, ja näyttelyt olivat keino markkinoida työtä. Tilaajan saaminen tuntui tärkeältä tammikuussa 1890, jolloin kuvanveistäjä suunnitteli tulevansa Pariisista Suomeen syksyksi 1890 puhuakseen suihkulähteensä puolesta.[1142] Lo-

---

1137 *Valmis* -veistos pystytettiin Helsingin Eiraan elokuussa 1913. Janssonin ensimmäinen julkinen veistos oli vuonna 1912 Porvooseen pystytetty Viola Emilia Winterin hautamuistomerkki. Latvi 1988, 21–25, 29–30.

1138 Wikström kirjoitti Kalevala-aiheen sopimattomuudesta Turkuun aivan kuin asia olisi yleisesti tiedossa:"- - och så är idéer från finska Kalevalan, och som du vet, det går inte i Åbo - -." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 30.6.1907. ÅA.

1139 Emil Wikströmin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle 30.6.1889 ja 30.9.1889. GKM. KA.

1140 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 29.11.1889. GKM. KA. Wikström halusi työnsä näytteille:"--så skulle jag förbannadt gerna ville ha min Kullervo och Ilmari fontainen som fyllnad till den der expositionen."

1141 E.[liel] A–n. [Aspelin], Suomalaista taidetta. US 18.12.1889.

1142 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.1.1890. GKM. KA. Wikström kirjoitti toivovansa tilausta: "Tänk om jag finge den beställd!?" Hän kirjoitti suunnitelmistaan: "Å andra sidan måste jag i alla fall komma hem i höst - - för att prata litet för min fontaine."

kakuussa 1890 avautuneessa Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä Wikströmin suihkulähdeluonnos *Ilmarinen* teki *Päivälehden* kriitikolle "erinomaisen hyvän vaikutuksen".[1143]

Ilmarista hauenpyynnissä auttavaa mahtavaa kotkaa esittävä suihkulähdeluonnos valmistui suurempaan kipsiin joulun aikaan 1890. Kipsiin valettu suihkulähdeluonnos *Ilmarinen hauenpyynnissä Tuonelan joella* (*Ilmarinen, Tuonelan hauki ja kotka*) asetettiin näytteille Säätytaloon. Päivälehti kehotti tarttumaan toimeen Wikströmin suihkulähdeluonnoksen toteuttamisessa: "Mikä mainio koristus jollekin julkiselle paikalle!"[1144] Wikström jätti säätyhuonevaltuuskunnalle 1891 suihkulähteen valmistamisesta säätyjen kustannuksella tarjouksen, jossa vedottiin suihkulähteen suosioon lehdistössä.[1145] Säätyvaltiopäivillä esitettiin, että ehdotetun suihkulähteen valmistusta ei saisi antaa suoraan taiteilijan tehtäväksi, vaan suihkulähteestä pitäisi julistaa kilpailu. Samaan aikaan kun säätyvaltiopäivät toukokuussa 1891 suunnittelivat Säätytalon otsikkoryhmän kilpailun järjestämistä, valtiovaliokunta torjui Wikströmin suihkulähdetarjouksen liian suurten kustannusten takia. Kauan tavoiteltu suihkulähdetilaus aiheutti pettymyksen

*Emil Wikström, suihkulähdeveistosluonnos Ilmarinen n. 1891. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

---

1143 Käynti Taideyhdistyksen vuosinäyttelyssä II. PL 14.10.1890.

1144 Wikströmin suihkulähteen luonnos. PL 8.2.1891

1145 "Rohkaistuna siitä suosiosta ja harrastuksesta, jonka allekirjoittaneen tekemän monumentaalisen suihkulähteen luonnos on osakseen saanut sanomalehtien ja taiteen ystävien puolelta, sekä siitä monelta taholta lausutusta toivomuksesta, että se saataisiin jonkun pääkaupungin julkisen paikan koristukseksi, rohkenee allekirjoittanut - - Säätyhuonevaltuuskunnalle esittää, eivätkö Säädyt saattaisi teettää tätä fantasiakuvaa puistikkoa varten asetettavaksi Säätyhuoneen itäpuolelle - -." Emil Wikström, Säätyhuonevaltuuskunnalle Helsingissä; Suomen Taideyhdistyksen johtokunto, puoltolausunto Säätyhuonevaltuuskunnalle. Säätyhuone, Liitteet IV ja V, 25–27. Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1891 neljäs osa, 1892. Lehdistössä: Kirjallisuutta ja Taidetta. Kuvanveistäjä Emil Wikström. US 1.2.1891; Kirjallisuutta ja Taidetta. Emil Wikströmin suihkulähteen luonnos. US 18.2.1891.

kuvanveistäjälle, kun hankkeeseen ei myönnetty rahaa.[1146]

Suihkukaivon asettaminen lajityyppinä etusijalle kertoo Emil Wikströmin ja taiteilijoiden yleisestä ajankohtaan liittyvästä pyrkimyksestä lisätä julkisia taideteoksia tai puistoveistoksia kaupunkikuvassa. Suihkukaivon ajankohtaistuminen liittyi kaupungin ja kaupunkirakentamisen noususuhdanteeseen. Kaupungin kaunistaminen merkitsi usein juuri suihkulähdeveistoksia puistokaduilla, esplanadeilla ja puistoissa. Suihkukaivo oli Suomessa uusi laji 1910-luvulla muun muassa vesilaitoksen takia. Taiteilijoiden kiinnostus lajiin näkyi useissa näyttelyissä. 1800-luvun lopulta lähtien kehitetyt kaupunkipuistot loivat uusia tiloja taideteoksille. "Puhtaan kuvanveistokäsittelyn" katsottiin olevan mahdollinen puiston kaltaisessa avoimessa paikassa enemmän kuin arkkitehtuurin rajoittamissa ahtaissa paikoissa. 1800-luvun jälkipuolen kaupunkirakenteen ihanteessa julkisia rakennuksia ympäröivät etuaukiot ja puistikot.[1147]

Wikströmillä oli jo uransa alusta 1800-luvun lopulta lähtien tekeillä ja suunnitelmissa suihkukaivoluonnoksia julkiseen kaupunkitilaan, mutta suihkukaivoveistokset eivät toteutuneet tuen puutteen takia. Wikströmin suihkukaivohanke toteutui Tampereelle 1913, kun toukokuussa 1909 40 vuotta täyttänyt J. J. Tirkkosen toiminimi antoi Tampereen kaupungille juhlavuotensa kunniaksi lahjaksi Emil Wikströmin suihkukaivon. "Ensimmäisyys" kasvatti taiteilijan ja teoksen mainetta. Wikströmin *Pohjan neitoa* markkinoitiin 1913 maan ensimmäisenä monumentaalisena suihkukaivona ensin Eliel Aspelin-Haapkylän *Uuden Suomettaren* kirjoituksessa, josta sanoma levisi muihin lehtiin.[1148]

Wikström piti tärkeänä, että Kalevalaa kuvattiin taiteessa niin, että keksittiin uutta.[1149] *Pohjan neidossa* Wikström uudisti Kalevala-taidetta ja yhdisti sen moderniin aikaan, työn ja teollisuuden kuvaamiseen. *Havis Amanda* oli merikaupunki-Helsingin symboli, teollisuuskaupunki-Tampereen tunnuskuvaksi aiottiin *Pohjan neitoa. Pohjan neito* on tulkittu lähinnä kansallisromanttiseksi Kalevala-hahmoksi.[1150] Omana aikanaan kultakangasta kutova Pohjan neito ja muut alimmat ryhmät oli

---

1146 Valtiovaliokunnan mietintö n:o 8 säätyhuonevaltuuskunnan säädyille antaman kertomuksen johdosta, 4. Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1891 neljäs osa, 1892. Lehdistössä: Säätyhuone. PL 21.5.1891. Emil Wikström kirjoitti suihkulähdetilauksen kaatumisesta Akseli Gallen-Kallelalle: Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1.6.1891. GKM. KA.

1147 Helander 1999, 35–40.

1148 Eliel Aspelin-Haapkylä, Suomen ensimäinen monumentaalinen suihkukaivo. US 8.7.1913. Suomen ensimmäinen monumentaalinen suihkukaivo. Kotitaide N:o 7, 1913, 77–79.

1149 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 1.4.1909. SKS. KIA. "Olisi keksittävä uutta", Wikström totesi Kalevalan kuvittamisesta.

1150 Ahtola-Moorhouse 1980, 7-8; Lindgren 2000, 109.

*Emil Wikström, Pohjan neito 1913 Tampereella. Kokoelma Hämeen museo. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto.*

ajateltu teollisuuden edustajiksi teollisuuskaupungissa.[1151] Realismin hienovarainen metaforisuus kätkeytyi, kun realismista tuli muistomerkkien konventio ja 'luonnollinen' kieli.[1152] Ville Vallgrenin *Havis Amandan* vastapoolina on taidehistoriankirjoituksessa nähty Emil Wikströmin *Pohjan neito* -suihkukaivo Tampereella. Wikströmin suihkukaivo on ollut esimerkkinä realismista, taantumuksellisuudesta, vakavasta, jäykästä ja "kansallisesta" mentaliteettista, johon verrattuna Vallgrenin suihkukaivo on edustanut kepeää luovaa "kansainvälisyyttä".[1153]

Ville Vallgren kertoi ystävälleen Robert Stigellille elokuussa 1901, että hän oli äskettäin Pariisissa vierailleelta Leo Mechelinilta kuullut, että Helsingin kaupunki oli päättänyt "vihdoin" tilata häneltä jonkin työn kaupunkiin. Vallgren ei pystynyt vielä yksilöimään, millaisesta työstä ja tilauksesta oli kysymys, mutta hän kertoi myös alkaneensa muovailla suihkulähdeluonnosta.[1154] *Hufvudstadsbladetin* Pariisin kirjeenvaihtaja muistutti Helsingin kaupunkia tilamaan Vallgrenilta monumen-

---

1151 Suomen ensimmäinen monumentaalinen suihkukaivo. Kotitaide N:o 7, 1913, 77–79.

1152 Lindgren 2000, 73.

1153 Leena Ahtola-Moorhouse on antanut Ville Vallgrenin *Havis Amanda* -suihkukaivon ja Emil Wikströmin *Pohjan neito* – suihkukaivon esimerkeiksi lähestymistapojen erilaisuudesta ja tulkinnut vastakohtaisuuden ulottuvan kahdessa suihkukaivossa lähes jokaiseen yksityiskohtaan. Ahtola-Moorhouse 1980, 7-8. Liisa Lindgrenin mukaan aiheeltaan *Pohjan neito* oli 'kansallinen' vastine Havis Amandalle. Lindgren 2000, 109.

1154 Ville Vallgrenin kirje Robert Stigellille 15.8.1901. KKA.

*Ville Vallgren, Havis Amanda. Valok. Signe Brander, Havis Amandan paljastustilaisuuden jälkeen 1908. Kuva: HKM.*

taalisen Aino-aiheisen suihkukaivon joulukuussa 1901.[1155] Helsingin kaupunki tilasi Vallgrenilta suihkukaivoveistoksen 1905. Aalloista nousevan merenneidon *Havis Amandan* oli tarkoitus olla Helsingin kaupungin symboli, mikä herätti vastustusta. *Havis Amanda* (1908) nostettiin esille 1910-luvulla toistuvasti "inhottavana" esimerkkinä yleisessä muistomerkki- ja taidekeskustelussa. "Johan Helsingillä on Amandansa, joten sitä lajia ei kaivata lisää", kirjoitettiin.[1156] *Havis Amandasta* tuli taidekirjoittelussa alastoman naisfiguurin synonyymi.

Yksityiset lahjoittajat ja tukijat olivat edelleen kuvanveiston kannalta mer-

---

1155 "Det vore ju ikke för tidigt om Helsingfors smykkade sig med ett monumental värk af Finlands mest berömde bildhuggare, den af dess I utlandet mest observerade och värkligt genombrytande konstnärer, hvilken gjort skola." Osborne, Nordiska konstrnärer i Paris. Bref från Hufvudstadsbladets korrespondent. Hbl 29.12.1901.

1156 Kommentti koski Johannes Haapasalon ehdotusta J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailussa: Aatu, Kirje Tampereelta. AL 13.4.1913. Kilpailun arvioinnissa kiinnitettiin muutenkin huomiota siihen, että "useat taiteilijat ovat Snellman-patsaaseen tyrkyttäneet alastomia naisten kuvia". R. J. W., Kirje Helsingistä. Suomalainen 9.4.1913. Ks. myös Tossavainen 2003, 43– 44. THO. HY.

kittäviä, mutta jotkut lahjoitusrahastot, kuten Zweygbergin ja Petreliuksen rahastot, toimivat kaupunkien nimissä. Turku sai vuonna 1909 kunnallisneuvos G. A. Petreliuksen testamentissa varat kaupungin kaunistamiseen. Eila Kupiaksen mukaan Petreliuksen lahjoitusrahasto toimi Turun kaupungin nimissä, mutta sen toiminta oli varsin itsenäistä ja testamentin määräyksen mukaan lahjoitusvaroista päättävään komiteaan oli valittava ruotsinmielisiä ei-sosialisteja.[1157] Viipurissa keskusteltiin kaupungin Zweygbergin rahaston käyttämisestä 1900-luvun alussa. Emil Wikström tarjosi 1909 suihkukaivoluonnosta Viipurin kaupunginvaltuustolle, mutta kaupunginvaltuusto ei ryhtynyt toimiin tarjouksen takia. Kaupunginvaltuustolle lähettämänsä kirjeensä mukaan Wikström oli kesästä 1908 lähtien valmistellut Zweygbergin suihkukaivoluonnosta Punasenlähteen torille monien viipurilaisten ehdotuksesta. Wikström pyysi mahdollisuutta saada valmistaa ja näyttää luonnos ilman sitoumusta tilaukseen tai korvaukseen.[1158] Wikström oli Viipurissa asuvan ja Aspelin-Haapkylän tuttavapiiriin kuuluvan taiteen ystävän, keräilijä ja pankinjohtaja Georg Sidorowin (1864–1927) kautta perillä Viipurissa tapahtuvasta tilauskilpailusta 1900-luvun alussa. Sidorow kirjoitti Wikströmille Georges Winterin, Emil Cedercreutzin ja Eemil Halosen toiminnasta kaupungissa vuonna 1910:

> *Niin kuin tiedät on kaupungilla tuo Zweygbergin rahasto kaupungin koristamista varten. Niitä rahoja friiamassa on täällä ollut Cedercreutz pienellä näyttölöllä [näyttelyllä], jossa luonnollisesti oli myös suihkukaivo – hevosia juomassa tahi [tai] sinne päin. G. Winter oli pyytänyt valtuusmiehiä katsomaan ryhmänsä – mikä lie ollut – ja Halonen on asunut täällä kuukausimääriä. Halonen on tehnyt täällä muutamia marmori- ja pronssikuvia rouva Sellgrenistä kauppaneuvos F. Sergejeffistä y.m. sekä valmistanut Lallukalle kaksi graniittikuvaa talonsa aitauksen pilareille. Nyt ovat kaikki poissa taas.*[1159]

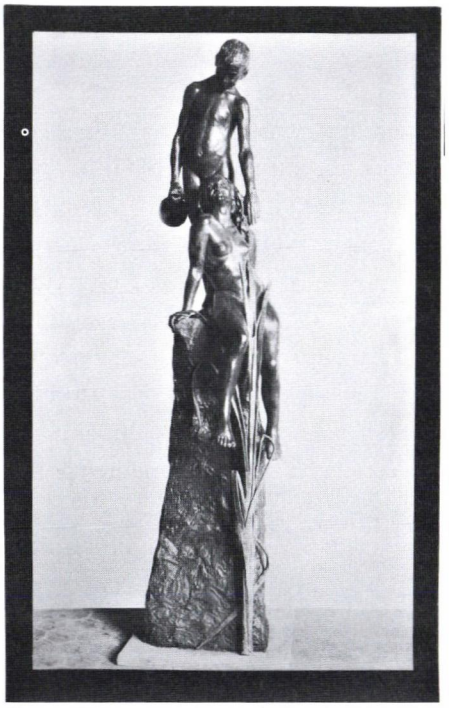
Kilpailu Viipurin kaupungin koristamisesta oli pitkällistä, Georges Winter kirjoitti Firenzestä J. J. Tikkaselle vuoden 1912 alussa ja lähetti valokuvan "epäsuomalaiseksi" luonnehtimastaan työstä *Ensirakkaus* (*Ensilempi, Den första kärleken*) pyytäen Tikkasta kirjoittamaan työstä edullisessa valossa jollekin Viipurin kaupunginvaltuutetulle ja auttamaan työn myymisessä kaupungille. Winter

---

1157 Kupias 1994, 10–11, 17, 116. ÅA.

1158 Viipurin kaupunginvaltuuston pöytäkirja 19.3.1909 ja pöytäkirjan liite Emil Wikströmin päiväämätön kirje Viipurin Kaupungin Waltuustolle. MMA. Lehdistössä ks. Stadsfullmäktige. Fontänen å Rödabrunnstorget. Östra Finland 20.3.1909.

1159 Georg Sidorowin kirje Emil Wikströmille 21.4.1910. KK. Coll. 259.28. Eemil Halonen kuvasi Viipurin talouselämän merkkihenkilöitä ja heidän perheenjäseniään esimerkiksi rouva Elin Sellgren, kauppaneuvos E. Sergejeff.



*Georges Winter, Ensi lempi (Ensirakkaus) n. 1911, veistos, pronssi, tarkoitettu suihkukaivoveistokseksi. Salon 1911 Paris. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto. Valok. Kirsi Halkola.*

kirjoitti, että suihkukaivoasia tullaan päättämään pian kaupungissa.[1160] Eemil Halonen tarjosi Viipurin kaupungille suihkukaivoluonnostaan 1915.[1161]

Kun Turussa G. A. Petreliuksen rahaston lahjoittaja oli määrännyt varojen käyttökohteeksi kaupungin kaunistamisen, ensimmäiseksi kohteeksi hän oli ehdottanut suihkukaivoa.[1162] Petreliuksen lahjoitusvarat kaupungin kaunistamiseksi saivat kuvanveistäjät tekemään aloitteita varojen käyttämisestä jo vuonna 1910 ennen kuin kaupungin kaunistamishanke oli käynnistetty. Lokakuussa 1910 Ville Vallgren lähestyi Pariisista Victor Westerholmia kirjeellä, jossa hän pyysi Westerholmia puhumaan Petreliuksen lahjoitusvaroista päättävien tahojen kanssa Suomen Taiteilijain syysnäyttelyssä esitellystä Vallgrenin omasta huokeahintaisesta suihkulähdeluonnoksestaan tarkoittaen kipsityötä *Luonnos suihkukaivoksi*. Vallgrenin suihkulähdeluonnos oli ehdotus Phoenix-hotellin edustalle Turussa. Vallgren kertoi haluavansa saada Turkuun julkiselle paikalle hyvän työn.[1163] Kööpenhaminasta Suomeen 1910 palannut Felix Nylund tarvitsi Helsingistä talveksi töitä. Nylund osoitti Vallgrenin tavoin varhain kiinnostusta Petreliuksen lahjoitusvarojen käyttöön.[1164] Vuoden 1912 aikana kunnallisneuvos G. A. Petreliuksen testamenttilahjoitus ja sen käyttöä varten muodostettu ensimmäinen komitea käynnistivät julkisen ajatuksenvaihdon lahjoitusvarojen käytöstä kaupungin kaunistamiseksi. Felix Nylundin ja Jarl Eklundin ajatukset ainutlaatuisen runsaiden lahjoitusvarojen käytöstä kaupungin kaunistamiseksi olivat suurisuuntaisia tulevaisuuden suunnitelmia ja visioita kaupungin ympäristön

---

1160 Georges Winterin kirje J. J. Tikkaselle 6.1.1912. KK. Coll. 242.4."

1161 Viborgs stads förskönande. Wib. N. 2.12.1915; Voutilainen 1991, 19.

1162 Kupias 1994, 10, 116. ÅA.

1163 "Har du sett mitt förslag till en fontän att ställas på platsen framför Hôtel Phoenix?- - Försök nu tala med de som ha att göra med afl. Petrelius penningar till stadens förskönande." Ville Vallgrenin kirje Victor Westerholmille 31.10.1910. ÅA.

1164 Felix Nylundin kirje Victor Westerholmille 14.7.1910. ÅA.

järjestämisestä ja ison veistoshallin rakennuttamisesta.[1165]

Kuvanveistäjien kiinnostus kasvattaa kaupunkien tukea julkiselle veistotaiteelle liittyi pyrkimykseen luoda kaupunkeihin oma organisaatio, julkisen taiteen toimikunta, joka hallinnoisi ja rahoittaisi hankkeita. Komiteat olivat kuvanveistäjille myös ammatillinen työkalu kontrolloida hankkeita. Turun kaupungin kaunistamiseen tähtäävä aloite ja Petreliuksen lahjoitusvarojen käytöstä käyty keskustelu osoittavat, että Emil Wikström oli julkisen taiteen institutionalisoimisen kannalla. Kirjeessään Victor Westerholmille Wikström ehdotti vuonna 1907, että Turun kaupunki perustaisi veistoksia varten johtokunnan. Wikström halusi organisoida kaupungin julkisen veistotaiteen tilaukset demokraattisesti niin, että kaikilla maan kuvanveistäjillä oli mahdollisuus jättää ehdotuksensa johtokunnalle.[1166] Viisi vuotta myöhemmin 1912 hän kehotti *Åbo Underrättelser* -lehdessä Turun kaupunkia luomaan organisaation kaupungin koristamista varten. Hän ymmärsi nuoren polven varattomien kuvanveistäjien innostuksen toteuttaa "suurten kulttuurimaiden" mallin mukaan kaupunkijärjestelyt, monumentaaliset rakennukset, terassit, suihkulähteet ja promenadit. Wikströmin mielestä ensin tuli toteuttaa lahjoittajan ehdottama suihkukaivo, sitten kaupunginvaltuuston tuli nimetä toimikunta ja antaa asiantuntijoille tehtäväksi laatia suunnitelma kaupungin "kaunistamisesta". Hän halusi tarjota myös mahdollisuuden esittää ideoita kaupungin "kaunistamisesta" yleisessä kilpailussa. Wikströmin ensisijaisena tavoitteena oli se, että valitut taideteokset sijoitettiin vapaasti kaupunkiin. Hän ei pitänyt kuvanveistohallin rakentamista yhtä tärkeänä kuin julkisen kuvanveiston asemaa.[1167]

Vuonna 1907 käynnissä ollut kaupunkien koristamistehtävien lisäämiseen tähdännyt kampanjointi ja kuvanveistäjien muut kaupungeille osoittamat aloitteet osoittavat, että kuvanveistäjillä oli ammatillisia tavoitteita jo ennen Suomen Kuvanveistäjäliiton perustamista 1910 ja kuvanveistäjät käyttivät tarvittaessa apunaan muita taideyhdistyksiä, Suomen Taiteilijaseuraa tai Turun Taideyhdistystä. Kuvanveistäjien ammatillinen toiminta ja vaikuttaminen loivat 1900-luvun alussa pohjan oman ammatillisen järjestön perustamiselle ja järjestön tavoitteenasettelulle. Kuvanveistäjäliitto kirjasi sääntöihinsä Felix Nylundin johdolla vuoden 1911 alussa, että liiton tulisi järjestää kilpailuja julkisille paikoille toteutettavia töitä

---

1165 Kupias 1994, 13–14. ÅA.

1166 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 30.6.1907. ÅA.

1167 Wikström kannatti julkisten rakennusten koristamista myös seinämaalauksilla. Åbo stads förskönande och Petreliuska donationen. Uttalanden av arkitekter, konstnärer m.fl. Skulptören Emil Wikström. ÅU 23.5.1912.

varten yhteistyössä kaupunkien ja valtion kanssa.[1168]

Kuvanveistäjien professionalisoituminen ei merkinnyt vain sitä, että kuvanveistoa ja töitä piti saada enemmän. Taiteilijat halusivat saada jonkin verran omaa kontrolliinsa kuvanveistotuotantoa.[1169] Vuonna 1913 Kuvanveistäjäliitto otti kokouksissaan esille kaupunkien koristelutehtävän. Liitto lähetti kirjelmän 1913 kaupunginvaltuustoille Helsinkiin, Lahteen, Tampereelle, Poriin, Vaasaan, Ouluun, Kuopioon, Porvooseen, Jyväskylään ja Loviisaan.[1170] Pöytäkirjoissa ei kerrota perusteluita juuri näiden kaupunkien valinnalle. Vastauksia kaupunkien koristamiskampanjaansa Kuvanveistäjäliitto sai saapuneiden kirjeiden mukaan vuosina 1913–1914 Uudestakaupungista, Hangosta, Porista ja Raumalta, joista Uuttakaupunkia, Hankoa ja Raumaa ei edes mainita Kuvanveistäjäliiton kirjelmää käsittelevissä pöytäkirjoissa 1913.[1171] Uusikaupunki, Rauma ja Pori eivät ryhtyneet toimenpiteisiin julkisen kuvanveiston lisäämisen puolesta. Rauman kaupunki vetosi käynnissä olevaan yksityiseen hankkeeseen. Porin kaupunki kertoi teoksen hankintaan jo varatusta summasta. Ainoastaan Hanko ilmoitti antavansa jonkin määrärahan tarkoitukseen.[1172] Kuvanveistäjäliiton pyrkimys levittää julkisen kuvanveiston sanomaa oli siis maanlaajuista, maakuntiin, provinssiin, levittäytyvää eikä pelkästään harvoihin kaupunkikeskuksiin tai pääkaupunkiin keskittyvää. Ville Vallgren kiitti 1916 kaupunkeja Helsinkiä, Turkua, Poria ja Vaasaa kuvanveiston tukemisesta samalla kun hän moitti taideinstituutioita.[1173]

Suomalaisilla kaupunkikuvan kaunistajilla oli kansainvälisiä esikuvia ja yhteyksiä. Tukholmassa oli 1910-luvulla julkisen kuvanveiston hankintaa kaupunkiin tukeva yhdistys Föreningen för Stockholms prydande med konstverk, jonka Eva Bonnierin rahasto lahjoitti varat esimerkiksi Christian Erikssonin työn valmistusta

---

1168 "Förbundets uppgift är: att arbeta för utbredandet af och förståelse för bildhuggarkonst i Finland. - - b) Föranstalta täflingar, med särskild hänsyn till skulpturer för offentliga platser, parker eller trädgårdsanläggningar samt upparbeta statens, städernas och enskildas intresse för dessa uppgifter."Sääntöjä ei ole säilynyt Kuvanveistäjäliiton arkistossa, vaan sääntöjä koskeva asiakirjaon arkistoitu liiton ensimmäisen sihteerin (1910–1915) Emil Cedercreutzin museon arkistoon Harjavaltaan. Paperin sisällä päivämäärä 6.8.1911. Stadgar för Finska Bildhuggarförbundet. Säännöt myös Npr 30.1.1911

1169 Bogart 1997, 70.

1170 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 10.4.1913 ja 25.10.1913. SKLA. KA. Kirjelmä on päivätty 1.10.1913. Ks. myös Viljo 2001, 17–18.

1171 Uusikaupunki 31.12.1913; Hanko 4.1.1914 ja 17.12.1913; Pori 12.2.1914 ja Rauma 6.3.1914. Saapuneet asiakirjat Ea1; Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 10.4.1913 ja 25.10.1913. SKLA. KA. Kaupungeille lähetetty paikallislehdissä julkaistu kirjelmä on päivätty 1.10.1913, mutta kirjelmää tai sen luonnosta ei ole liiton arkistossa. Myöskään Eeva Maija Viljo ei mainitse kyseisiä kaupunkeja artikkelissaan. Viljo 2001, 17–18.

1172 Uusikaupunki 31.12.1913; Hanko 4.1.1914 ja 17.12.1913; Pori 12.2.1914 ja Rauma 6.3.1914. Saapuneet asiakirjat Ea1. SKLA. KA.

1173 Ville Vallgren, Skulpturen i Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916.

varten 1911. Eva Bonniers donationsfond oli toiminut vuodesta 1909.[1174] Göteborgissa julkista veistotaidetta rahoitti yksityinen lahjoitusrahasto, Charles Felix Lindbergs donationsfond vuodesta 1912. Turun G. A. Petreliuksen komitea oli tutustunut Tukholmassa ja Göteborgissa toimineiden rahastojen säännöksiin ennen päätöstään lahjoitusrahaston johtosäännöstä ja toimintamuodoista. Johtosääntöä valmisteleva komitea oli myös kuullut asiantuntijoita ja heidän lausuntojaan. Se oli kutsunut tukholmalaisen arkkitehtuurin professorin Isak Gustaf Clasonin (1856–1930) tutustumaan Turkuun kesällä 1912.[1175]

Samanaikaisesti statuomanian, patsasvillityksen, kanssa puhuttiin kaupungin kaunistamisesta ja kaupunkisuunnittelusta. Julkisen kuvanveiston institutionalisoitumispyrkimykset olivat ajankohtaisia Pohjoismaiden lisäksi Yhdysvalloissa 1890-luvulta lähtien. Yhdysvalloissa oli vuosina 1900–1910 kaupungin kaunistamista, julkisen kuvanveiston lisäämistä kaupungissa ja muistomerkkien sijoittelua koskevia tavoitteita *City Beautiful* -liikkeessä. *City Beautiful* –liike tähtäsi kaupunkien uudistamiseen ja kaunistamiseen, ihannetta toteutettiin kaupunkisuunnittelussa. Muistomerkit ja arkkitehtuurikuvanveisto olivat puisto- ja bulevardisuunnitelmien osia. Kaunistetun ja parannetun ympäristön tavoite oli vaikuttaa kansalaiseen. *City Beautiful* -liikettä on pidetty poliittisena. Se oli vastavoima urbanisoitumiselle, amerikkalaisten kaupunkien räjähdysmäiselle kasvulle.[1176]

Suomen kuvanveistäjien pyrkimyksissä ja ajattelussa oli yhtäläisyyksiä ajan kansainvälisen mielenkiinnon kohteen kaupungin kaunistamisen ja amerikkalaisen *City Beautiful* – liikkeen kanssa. 1910-luvun alussa kuvanveistäjät kirjoittivat ja kampanjoivat liittonsa päämäärän kaupunkitaiteen edistämisen puolesta. Puheenjohtaja Ville Vallgren tarkoitti kuvanveiston "kansanomaistuttamisella" veistoksien esiinmarssia ulos museoista 'kansan' keskelle kaupunkiin. Kuvanveistäjien mielestä kaupungin kaunistaminen sekä "kansan" kasvattaminen ja jalostuttaminen onnistuivat lisäämällä eri lajityyppien ja funktioiden veistoksia kaupunkikuvassa: suurmiehille omistettuja muistomerkkejä, vapaita taideteoksia ja juomakaivoja.[1177]

Emil Wikströmille *Pohjan neito* oli tärkeä omia taiteellisia pyrkimyksiä kuvaava

---

1174 Lahjoituksesta Konst och Konstnärer 1911 IV-V, 60. Taidehistorioitsija C. L. Laurin oli perustamassa kahta yhdistystä, Föreningen för Stockholms prydande med konstverk ja Föreningen Konst i skolan (1896).

1175 Kupias 1994, 15, 17, 122. ÅA. Rahaston toiminnasta kirjassa *Charles Felix Lindbergs donationsfond* 1996.

1176 *City Beautiful* –liikkeestä Wilson 1989. Kuvanveistosta ja City Beautiful -liikkeestä Bogart 1997, 57–58, 293. *City Beautiful* –periaatteet kyseenalaistettiin 1920-luvulle mennessä, jolloin "kauniin kaupungin" tavoitteen korvasi funktionaalinen käsitys kaupungista.

1177 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 25.10.1913. SKLA. KA; Finska bildhuggarförbundet 27.10.1913; Helsingfors prydande med skulpturverk. Hbl 2.10.1913; Kuvanveistotaiteemme kansanomaistuttaminen. US 7.3.1914; Ville Vallgren om skulpturen i Finland. Hbl 7.3.1913.

työ. Hän kirjoitti *Pohjan neito* -suihkukaivo esimerkkinään kasvattavan, viihtyisän kaupunkikuvan, "sopusuhtaisuuden lakeja" ylläpitävän rakennusvalvonnan ja kaupunkien julkisen taiteen puolesta. Wikströmin kirjoitus kaupunkien velvollisuuksista ja "kansan" taideymmärryksen kohentamisesta julkisen taiteen avulla nivoutuu osaksi kuvanveistäjien ammatillisia pyrkimyksiä ja kaupungin kaunistamispyrkimyksiä.[1178] Harmonia oli kaupungin kaunistamisen tärkeimpiä tavoitteita. Kuvanveistäjäliiton sihteeri Emil Cedercreutz ja puheenjohtaja Ville Vallgren kuvasivat esitelmissään arkkitehtuuria kuvanveiston sisartaiteeksi, sivilisaation kaiken taiteen perustaksi, johon kuvanveisto oli jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa.[1179]

Michele H. Bogartin mukaan New Yorkin kaupungissa perustettiin 1898 julkisen taiteen toimikunta (New York Art Commission) taiteilijoiden ja arkkitehtien aloitteesta, mutta liikemiesten ja juristien tuki oli välttämätön komission syntymiselle. Bogartin mukaan eri poliittisten ja ammatillisten ryhmien väliaikaiset liittoumat olivat jatkuvasti merkityksellisiä kunnallisten taideprojektien menestymiselle. Komission perustaminen ja komission ehdotukset merkitsivät sitä, että kuvanveistoa laajasti pidettiin rakennetun ympäristön arvokkaana osana. Yhdysvalloissa vuoteen 1900 mennessä oli kuvanveistäjille muodostunut ammatillinen rakenne, organisaatio, jonka puitteissa he saattoivat työskennellä edistääkseen ammattiaan ja kontrolloida kuvanveiston kehitystä New Yorkissa.[1180]

Yleensä kaupungin hallinnossa muistomerkit ovat kuuluneet osaksi puistoja. Robert Stigell tarjosi vuonna 1892 Helsingin kaupunginvaltuustolle *Haaksirikkoiset*-teostaan toteutettavaksi Tähtitorninvuorelle. Helsingin kaupungin tilaama *Haaksirikkoiset* oli tiettävästi ensimmäinen julkinen taideteos, johon kaupunki käytti yleisiä varoja. Eeva Toikan ja Heikki Saroksen mukaan teoksen hankkim inen liittyi kaupungissa omaksuttuun eurooppalaiseen käsitykseen vapaa-ajan, puistojen ja niihin sijoitettujen taideteosten elämisen tasoa kohottavasta, henkisesti ja fyysisesti ylentävästä vaikutuksesta.[1181] Helsingin kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Leo Mechelin pyrki 1890-luvulla koristamaan julkisin taideteoksin kaupunkia. *Haaksirikkoutuneet* oli pääkaupungin kaunistus- ja kuvataideohjelman tulosta.[1182] Leo Mechelin näki myöhemmin 1910-luvulla merkityksellisenä myös Snellmanin patsaan edistämisen. Suomalaisen puolueen Oswald Kairamo kysyi

---

1178 Wikström 1911, 7-8.

1179 Ville Vallgrenin luento: Helsingfors prydande om skulpturverk. Hbl 2.10.1913. Emil Cedercreutzin luento: Emil Cedrecreutz, Virtauksia nykyaikaisessa kuvanveistotaiteessa. TS 6.11.1910; Strömningar inom den moderna skulpturen. NPr 10.10.1910. Ks. myös Kava 1993, 134–137.

1180 Bogart 1997, 67, 70, 293–294. Ennen New Yorkia vastaavanlaisia taidekomissioita oli Yhdysvalloissa perustettu Bostonissa 1890 ja Baltimoressa 1895.

1181 Saros, Toikka 1998, 26, 64–65.

1182 Lindgren 2000, 157.

Aspelin-Haapkylältä neuvoa, kun "Leo Mechelin oli valtiovarainvaliokunnassa ottanut erään J. V. Snellmanin muistopatsasta koskevan anomuksen kiireellisenä käsiteltäväksi".[1183] Taideyhdistyksen entinen puheenjohtaja Leo Mechelin osallistui aktiivisesti taide-elämään, julkisen kuvanveiston hankkeisiin ja patsastoimikuntiin. Paula Tuomikoski-Leskelä on arvioinut, että 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa senaattori Leo Mechelin edisti kuvataidetta koskevaa taidepolitiikkaa ja taiteelle suunnattua valtion tukea. [1184]

Emil Wikström ja muut kuvanveistäjät tekivät kaupungeille aloitteita kaupunkien kaunistamiseksi ja kuvanveistäjien työtehtävien lisäämiseksi. Kuvanveistäjät näkivät julkisen veistotaiteen kuuluvan kunnan toimialaan. Kaupunkien kaunistamisella oli myös kansanvalistuksellinen ja sivistyksellinen päämäärä. Vaikka muistomerkkien lisäämiseksi tehdyt aloitteet eivät välttämättä toteutuneet sellaisinaan, ne juurruttivat käsityksen kaupunkien julkisen veistotaiteen hankinnoista. Kaupungit kohottivat muistomerkkien avulla omaa profiiliaan.

## Emil Wikström yhteistyössä arkkitehtien kanssa: muistomerkkejä ja arkkitehtuurikuvanveistoa

Muistomerkit, erityisesti rakennuksen veistokoristelu sekä jalustan ja paikan suunnittelu saattoivat arkkitehdit ja kuvanveistäjät tekemään yhteistyötä. Yhteistyöstä on jäänyt vähän tai vaihtelevasti dokumentteja, koska suunnittelun katsottiin edellyttävän pääsääntöisesti yhteisiä tapaamisia. Kuvanveistäjän ja toimikunnan yhteisiä kokoontumisia vaati kirjeenvaihdossa Emil Wikströmiltä Säätytalon otsikkoryhmän toimikuntaan kuulunut ja Säätytalon suunnitellut arkkitehti Gustaf Nyström juuri sen vuoksi, että asiat hoituivat helpommin sovituissa tapaamisissa kuin kirjallisesti.[1185] Myös Turun G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston suihkukaivokilpailuun 1913 Wikströmin kanssa yhdessä osallistunut turkulainen arkkitehti F. Strandell näki 1910-luvun alussa, että kirjeitse suunnittelutyö ei onnistunut. Suunnitelmien kehittäminen ja ideointi yhdessä edellyttivät hänestä keskustelua.

---

1183 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 28.2.1911. SKS. KIA. Ensimmäinen käsittely ks. valtiovarainvaliokunnan pöytäkirja 27.2.1911. EA.

1184 Tuomikoski-Leskelä 1977, 108.

1185 Nyström kehotti Wikströmiä kokouksiin: "- - hvarje som går lättare att för sig vid ett personlig. sammanträffande än skriftligen. Särskildt gäller detta emottagandet af gjutningarna sedan Du lemnat Paris." Gustaf Nyströmin kirjekortti Emil Wikströmille 24.12.1901."Professor Aspelin tror sig vara i Hfors den 1ste d.v.s. i morgon. Har du något viktigt så var god och kom så, så vilja vi försöka få ett sammanträde till stånd". Gustaf Nyströmin kirjekortti Emil Wikströmille 30.6.1902. KK. Coll. 259.13.

Kuvanveistäjä taas tulkitsi arkkitehdin kirjallisen niukkasanaisuuden ja kirjeiden pitkät vastausviiveet kiinnostuksen puutteena yhteistyöhön.[1186] Wikström sai puhelimen Visavuoreen vuonna 1903,[1187] kun puhelin ei ollut vielä kovin yleinen kotitalouksissa. Se kuitenkin nopeutti työasioiden hoitoa 1900-luvun alkupuolen kuluessa, jolloin Wikströmin ja yhteistyökumppanien välisessä kirjeenvaihdossa on yhä enemmän viittauksia puhelinkeskusteluihin sähkeiden lisäksi.[1188]

Usein arkkitehtiosapuoli oli toimikunnan jäsenenä, mutta tämä tiiviiltä näyttävä yhteistyö on jäänyt paljon huomiotta. Toimikuntien alaisuudessa suurten muistomerkkihankkeiden yhteydessä tehdystä yhteistyöstä on paremmin säilynyt dokumentteja kuin sellaisesta yhteistyöstä, jossa tehtiin kilpailuluonnoksia muistomerkkiä varten. Gustaf Nyströmin kirjeet Emil Wikströmille ovat säilyneet, mutta Wikströmin kirjeet Nyströmille ovat säilyneet vain osin.[1189] Maantieteellinen etäisyys, Wikströmin työskentely Pariisissa otsikkoryhmää valmistelemassa ja toimikunnan työskennellessä pääasiassa Helsingissä, edisti luonnollisesti kirjeenvaihdon syntymistä. Gustaf Nyströmistä tuli otsikkoryhmähankkeen toimikunnan puheenjohtaja C. G. Sanmarkin kuoltua keväällä 1901. Wikström teki paljon yhteistyötä Vaasan patsashankkeissa toimikuntiin kuuluneen ja vuodesta 1912 Topeliuksen patsashanketta vetäneen lääninarkkitehti A. W. Stenforsin kanssa, mutta Stenfors itse ei omassa elämäkerrassaan mainitse mitään muistomerkkihankkeissa tekemästään huomattavasta työpanoksesta. Hän katsoi Vaasan muistomerkkihankkeiden kuuluvan niin kiinteästi osaksi arkkitehdin virkatyötä.[1190]

Stenforsin ja Wikströmin välinen laaja ammatillinen kirjeenvaihto osoittaa

---

1186 "Har Du tolkat min tystnad som bristande intresse. - - skulle Du snart komma hit igen och därför har jag ej låtit höra af mig under tiden ty det går bättre att fantisera och utveckla sina planer gemensamt. Hoppas vi snart åter få språka om saken – i bref blir det dumt tycker jag." F. [Frithiof] Strandellin kirje Emil Wikströmille 6.10.1913. KK. Coll. 259.18. Emil Wikströmin kirje Alice Wikströmille 2.3.1913. KK. Coll. 259.31.

1187 Wikströmillä oli puhelin myös ateljeessa. Ivalo 1984, 42; Lehtinen 2004, 19.

1188 Esimerkiksi Emil Wikström ja Eliel Saarinen ilmoittivat aikaa voittaakseen Visavuoresta "telefoonilla" luonnoksen valmistumisesta Snellmanin patsastoimikunnalle. Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille Visavuoresta 30.5.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

1189 Emil Wikströmin käsikirjoituskokoelman luettelossa oli pitkän aikaa Nyströmin kirjeiden lukumääräksi merkitty virheellisesti kaksi, vaikka tosiasiassa arkistossa on Nyströmin kirjeitä 26 kappaletta vuosilta 1896–1902. KK. Coll. 259.13. Lähetettyjen kirjeiden toisteet ovat Arkkitehtuurimuseossa Gustaf Nyströmin arkistossa.

1190 A. W. Stenfors valittiin äänestyksessä Topeliuksen patsastoimikunnan puheenjohtajaksi tammikuussa 1912 sen jälkeen, kun edellinen puheenjohtaja Emilia Akola oli kuollut joulukuussa 1911. Topelius-patsaan toimikunnan pöytäkirja 23.1.1912. VMA. A. W. Stenfors mainitsi muistelmissaan muistomerkkihankkeista ainoastaan vuoden 1918 sodan muistamisen: "Kaikkiaan olen kuulunut Vaasan rahatoimikamariin noin 30 vuotta, jonka ohella olen ollut valittuna monenlaisiin komiteoihin ja lautakuntiin - -. Varsinainen ammattini arkkitehtinä ja rakennusmiehenä on kuitenkin aina eniten kiinnostanut minua." Stenfors 1943, 30, 35, 41.

kuitenkin heidän yhteistyönsä olleen tiivistä patsashankkeissa.[1191] Wikström kirjoitti toistuvasti käytännön asioista Stenforsille, joka ammattinsa puolesta saattoi ottaa kantaa ja antaa ohjeita taiteilijalle muistomerkkitehtävissä. Topelius-patsashankkeen yhteydessä Wikström kertoi olevansa kiitollinen kaikista neuvoista, joita hän pyysi arkkitehti A. W. Stenforsilta.[1192] Stenfors oli antanut neuvoja ja ohjeita Wikströmille jo Vaasan ensimmäisen muistomerkin Anders Joachim Kurténin hankkeessa. Stenfors vaati sekä Kurténin että Topeliuksen patsashankkeissa Wikströmiä kiinnittämään enemmän huomiota mittasuhteisiin. Arkkitehdin totunnainen tehtävä muistomerkkihankkeissa oli vastata jalustan ja paikan suunnittelusta, ja myös Stenforsin huomion kohteina olivat jalustat. Vaasan kaupungin patsaskomitealle Stenfors esitti huomautuksia Kurténin patsasluonnoksen epäonnistuneista mittasuhteista ja muotoseikoista, jalustan, pään ja hartioiden keskinäisistä suhteista, mutta antoi taiteilijalle oman päätäntävallan, vapaat kädet harkita epäkohtia:

> *Itse luonnos on allekirjoittaneen mielestä saanut oikean lujapiirteisen ilmaisun ja pääasiassa onnistuneen muodon. Tosin en tahdo salata, että ensi silmäyksessä, minun mielestäni, näytti pää liian pienellä verrattuna hartioihin, jotka yhtyen piedestaaliin [jalustaan], tekevät vieraan, leveän vaikutuksen. Alustakivi näyttää allekirjoittaneesta – diagonaalisesti katsottuna – leveänlaiselta, jonka kohdan, samoin kuin edellisen huomautuksen, pyydän saada sulkea etevän taiteilijan [Emil Wikströmin] harkittavaksi ja päätettäväksi.*[1193] *(alleviivaus alkuperäinen).*

Vaasan kaupunginvaltuusto hyväksyi Wikströmin luonnoksen kiinnittämällä huomiota A. W. Stenforsin Kurtén-luonnoksesta tekemiin huomautuksiin.[1194] Vuonna 1913 Stenfors ehdotti Topelius-patsaan jalustan koon muuttamista suhteessa ryhmään ja ohjasi kokonaisuuden suhteiden hiomiseen niin, että jalusta näyttäisi pienemmältä.[1195] Wikström otti arkkitehdin neuvon vastaan vakuutta-

---

1191 Emil Wikströmin käsikirjoituskokoelmassa on A. W. Stenforsin lähettämiä kirjeitä vuosilta 1907–1936 40 kappaletta, joista valtaosa käsittelee patsashankkeita. KK. Coll. 259.18. Vaasan maakunta-arkistossa on yhtä runsaasti Emil Wikströmin lähettämiä kirjeitä A. W. Stenforsille. Stenforsin valokuvakokoelmassa on kuvia Wikströmin Topelius-patsaan luonnoksista.

1192 Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 7.3.1913. VMA.

1193 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1194 Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirja 21.11.1906. Ca:19. VKKA.

1195 "Vaivaa mieltäni nimittäin se ajatus että alusta mahdollisesti olisi liian suuri ryhmään verrattuna. En olisi tätä tuumaani ilmaissut vaan kun huomasin komitean viime kokouksessa jonkin muunkin, joka oli samaa mieltä, niin arvelin että on siitä paras mainita. Jätän asian harkitaksesi jos jalustaa tarvitsisi hiukan pienentää. Patsasta ei sinun kannata suurentaa." A. W. Stenforsin kirje Emil Wikströmille Vaasasta 3.3.1913. KK. Coll.259.18.

malla yrittävänsä tehdä parhaansa ja kokeilevansa kipsiluonnoksen sahaamista, jotta jalusta saataisiin matalammaksi. Toisaalta hän perusteli jalustan tekemistä suuremmaksi aiemmalla toimikunnan kanssa käydyllä keskustelulla ja valokuvan luomalla vaikutuksella.[1196] Toimikunnan puheenjohtaja-arkkitehdista oli viime vaiheessa hyötyä paikan suunnittelussa kuvanveistäjälle, jonka ei tarvinnut tehdä kipsimallia Topeliuksen patsaan paikasta Stenforsin piirustuksen takia.[1197] Stenfors teki Wikströmin Vaasan-muistomerkkihankkeissa arkkitehdille kuulunutta työtä: arkkitehdin tuli tarjota kuvanveistäjälle vaihtoehtoja, tehdä korjauksia, huolehtia patsaan perustuksista, kiinnityksistä ja lujuudesta.[1198]

Taidehistoriantutkimuksessa on kiinnitetty huomiota taiteilijapariskuntiin tai ammatin periytymiseen sukupolvelta toiselle,[1199] mutta yhtä lailla merkityksellistä oli sisarusten tai veljesten toisilleen antama ammatillinen tuki. Maarit Leskelä-Kärki on Krohnin kirjoittavia sisaruksia käsittelevässä väitöskirjassaan ehdottanut huomion kohdistamista sisaruuteen Suomen 1800-luvun ja 1900-luvun alun kulttuurihistoriassa.[1200] Emil Wikströmin perhe tuki osaltaan kuvanveistäjän ja arkkitehdin yhteistyötä. Emilin vuonna 1901 kuollut arkkitehtiveli Aksel Wikström jakoi kuvanveistäjäveljelleen alan hiljaista tietoa ja auttoi tarvittaessa tietojen hankinnassa kuten tekijänoikeutta käsittelevässä luvussa kaksi tuli ilmi. Nuorimman veljensä kautta Emil Wikström oli perillä arkkitehdin koulutuksesta ja arjesta. Arkkitehti Aksel Wikströmin veljelleen Emilille lähettämät kirjeet keskittyivät työhön, joten arkkitehtiveljen kirjeet edustavat paitsi perhekirjeen lajityyppiä myös ammattikirjeen lajityyppiä.

Aksel Wikström valmistui Polyteknillisestä opistosta arkkitehdiksi 1896, jonka

---

1196 "Jalustan tein suuremmaksi syystä että se silloin siellä Waasassa piirretyssä hahmossa näytti pieneltä ja yhteisesti olimme sitä mieltä että se sitä kaipaa ryhmän suhteen, jos nyt ryhmää suurennamme tullaan samaan takaisin. Tahdon vielä koettaa tuota kaikkea nyt kun luonnos on kipsissä on sitä helppo sahata ja koetella tekemällä sitä matalammaksi taikka kaventaen tai muuten. - - Jalusta matalammaksi siinä on varmaan koko salaisuus. - - Voi olla mahdollista että likeltä otetussa valokuvassa jalusta näyttää suuremmalta kun ryhmän figurit perspektiviissä lyhenevät." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 7.3.1913. VMA.

1197 "Patsaan paikkaa ajatellessani en ole ryhtynyt tekemään mitään kipsimallia paikasta syystä että pidän Sinun piirtämääsi ehdotusta parhaimpana tälle paikalle." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 15.2.1914. VMA.

1198 Arkkitehdin tehtävistä muistomerkkihankkeissa Hargrove 1989, 172.

1199 Ammatin periytyvyydestä suomalaisessa taiteilija- ja arkkitehtikunnassa Aaltonen 2010, 117–120. Robert Stigellistä ja isäpuoli H. J. Stigellistä Lindgren 2009, 88–92. Taiteilijapariskuntia on tutkinut erityisesti Riitta Konttinen kirjoissaan *Taiteilijapareja* (1991) ja Modernistipareja (2010).

1200 Leskelä-Kärki 2006, 476.

jälkeen hän osallistui useisiin kilpailuihin.[1201] Hänen suunnitelmansa sijoittui toiseksi Tampereen kauppahallikilpailussa 1895–1896.[1202] Pari vuotta arkkitehdiksi valmistumisensa jälkeen hän sai toisen palkinnon Suomen paviljongin suunnittelukilpailussa Herman Geselliuksen, Armas Lindgrenin ja Eliel Saarisen yhteisehdotuksen sijoittuessa ensimmäiseksi. Aksel Wikströmin paviljonkisuunnitelmassa oli Ilmarista ja Väinämöistä esittävät patsaat.[1203] Paviljonkisuunnitelman Kalevala-aiheiset patsaat herättävät luonnollisesti kysymyksen veljeksien mahdollisesta yhteistyöstä, kun kuvanveistäjäveli oli tottunut suunnittelemaan Kalevala-kuvia.

Aksel Wikströmin kirjeiden perusteella näyttää siltä, että veljeksillä oli läheinen keskinäinen avunantosuhde ammatillisissa asioissa, kuten kilpailuissa. Aksel pyysi Emililtä mielipidettä esimerkiksi Tampereen kauppahallin ja Pariisin paviljongin kilpailusuunnitelmistaan.[1204] Emil saattoi jopa kannustaa veljeään osallistumaan kilpailuihin.[1205] Emilin asuessa Pariisissa Säätytalon otsikkotyön aikana hän etsi arkkitehtiveljelleen teoksia ja kuvia avuksi suunnittelutyöhön. Paviljonkikilpailuun valmistautuva Aksel pyysi veljeään lähettämään katalogin ranskalaisista näyttelyrakennuksista.[1206] Ritva Wäre on kirjoittanut vuosisadan vaihteen arkkitehtien keskinäisestä kilpailusta arkkitehtikunnan kasvaessa,[1207] ja tämä arkkitehtien keskinäinen kilpailu välittyi Akselin kirjeissä veljelleen. Kun vastavalmistunut arkkitehtiveli toimi 1897 piirtäjänä arkkitehtitoimistossa, hän toivoi pääsevänsä yksityiseksi arkkitehdiksi kuvanveistäjäveljensä työkontaktien, kuten Serlachiuksen tilausten avulla.[1208] Aksel Wikströmillä oli myöhemmin Hel-

---

1201 Aksel Wikström oli opettajana Helsingin ja Oulun teollisuuskouluissa, ja vuonna 1899 hän sai vakinaisen opettajan toimen Oulussa. Ennen kuolemaansa 31-vuotiaana Aksel Wikström oli juuri saanut matka-apurahan ulkomaan opintoja varten. Kuolleita. UA 28.2.1901; Kuolleita.US 26.2.1901.

1202 Aleksander Nyströmin ehdotus sai ensimmäisen palkinnon, Theodor Höijer ja Jac. Ahrenberg saivat yhteisesti kolmannen palkinnon. Tampereen kauppahallin. AL 20.3.1896.

1203 Paviljongin suunnittelukilpailusta ks. Wäre 1991, 50, 125, 176–177.

1204 Tampereen kauppahallista ks. Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 18.1.1896. Pariisin paviljongista ks. Aksel Wikströmin kirjeet Emil Wikströmille 28.6.1898 ja 11.7.1898. KK. Coll. 259.20. Kesäkuun kirjeessä 1898: "Nyt on kilpailu Pariisin näyttelyä varten tehtävästä paviljongista, teen siihen eskissini [luonnos] ja lähetän sinulle nähtäväksi."

1205 "Puhuit Suomalaisen teatterin kilpailusta. Sitä täytyy kyllä ruveta miettimään vaan ei nyt vielä ole aikaa." Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 20.11.1898. KK. Coll. 259.20.

1206 Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 28.6.1898. KK. Coll. 259.20.

1207 Wäre 1991, 136.

1208 "Olen siellä [piirustuskonttorissa] muun muassa piirtänyt yhtä siltaa Serlachiuksen ukolle onhan se hauskaa sitä tehdä, vaan hauskempi olisi ollut jos sitä ei tarvitsisi tehdä kenenkään välityksellä. En tiedä olisiko se vaarallista ollut jos kerran kertonut ukolle [Serlachius] että sulla on myös veli joka voisi yhtä ja toista pientä piirustella." Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 15.11.1897. KK. Coll. 259.20.

*Arkkitehti Aksel Wikström osallistui Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliseen retkikuntaan yhdessä Armas Lindgrenin ja Emil Nervanderin kanssa. Retkikunta Kempeleen kirkossa 1896, oikealta Aksel Wikström, Armas Lindgren ja Emil Nervander. Kuva: Museovirasto.*

singin Annankadulla oma arkkitehtuuritoimisto, josta hän ilmoitteli sanomalehti *Päivälehden* etusivulla säännöllisesti.[1209]

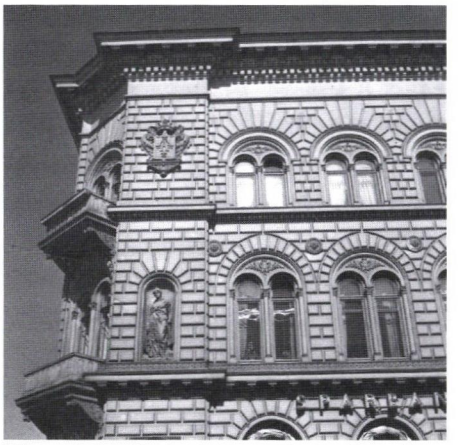
Suomessa asuvasta arkkitehtiveljestä oli Emilille puolestaan hyötyä käytännön kuvanveistotyön sujuvuuden kannalta. Aksel etsi Lönnrotin patsaan kilpailuohjelmaa lähettääkseen sen veljelleen.[1210] Hän hoiti Säätytalon otsikkotilauksen juoksevia asioita Suomessa ja asioi esimerkiksi Säätytalon arkkitehdin Gustaf Nyströmin kanssa,[1211] joka oli arkkitehtuurin pääopettaja Polyteknillisessä opistossa. Ritva Wäreen mukaan Emil Wikström ei kuulunut Helsingin arkkitehtipiireihin[1212], mutta arkkitehtiveli oli jonkinlainen linkki kuvanveistäjän ja arkkitehtipiirien välillä. Aksel tiesi kertoa Emil Wikströmille arkkitehtien, kuten Armas Lindgre-

1209 Vuonna 1899 ilmoittelu oli runsasta, monta ilmoitusta saman kuukauden aikana esim. PL 5.2.1899; PL 8.2.1899; 10.2.1899; PL 21.2.1899; PL 24.2.1899; PL 28.2.1899.

1210 "Lönnrotin patsaan kilpailuohjelmaa en ole löytänyt vielä vaan kyllä sen pian lähetän." Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 28.6.1898. KK. Coll. 259.20

1211 Aksel Wikström hoiti raha-asioita ja kävi otsikkoryhmän takia veljensä puolesta Gustaf Nyströmin ja C. G. Sanmarkin luona. Aksel Wikströmin kirjeet Emil Wikströmille 2.7.1898 ja 6.9.1898. KK. Coll. 259.20.

1212 Ritva Wäre on epäillyt, etteivät Armas Lindgren ja Emil Wikström tunteneet toisiaan ennestään, kun Armas Lindgren otti elokuussa 1899 yhteyttä Emil Wikströmiin maailmannäyttelyn karhuveistoksen takia. Wäre 1991, 144, 215.



*Yksityiskohta Turun Säästöpankista. Kuva: Turun museokeskus. Valok. C. J. Gardberg.*

nin, kanssa tehdyn yhteistyöprojektin etenemisestä ennen virallista tietoa hankkeen kulusta.[1213] Armas Lindgren oli ennestään Aksel Wikströmin tuttu, molemmat olivat kuuluneet Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliseen retkikuntaan 1896. Emil Wikströmille itselleen arkkitehtuuri oli läheinen kiinnostuksen kohde. Hän kertoi nuorena kuvanveistäjänä jopa katuvansa sitä, ettei hän mennyt Helsingissä rakennusmestarikouluun.[1214] Vuosikymmenien aikana hän teki yhteistyötä monien arkkitehtien kanssa eri yhteyksissä muistomerkkihankkeissa ja taidekouluinstituutiossa.[1215] Arkkitehti Sebastian Gripenbergin suunnitteleman Turun Säästöpankin julkisivukoristelutyö (1891) oli kuvanveistäjän ensimmäinen merkittävä rakennuskoristelu.

Arkkitehtuurikuvanveistossa ja siihen liittyvässä yhteistyössä arkkitehtien on nähty olleen johtavassa asemassa suhteessa kuvanveistäjiin, joiden tekemät veistokset olivat vähemmän merkityksellisiä kuin arkkitehtuuri.[1216] Gustaf Nyströmin taidekäsityksen mukaan arkkitehtuuri oli kaunotaiteiden tärkeysjärjestyksessä ensimmäisenä.[1217] Kuvanveiston alisteinen suhde arkkitehtuuriin näkyi myös Wikströmin ja Nyströmin työskentelyssä. Wikströmille Säätytalon otsikkoryhmän suunnittelu asetti arkkitehtuuriin liittyviä haasteita, joihin hänellä ei ollut kuvanveistäjänä ammatillisia valmiuksia. Taiteilijan odotettiin kirjeenvaihdossa antavan arvioita hänelle lähetetyistä Säätytalon friisin piirustuksista. Wikström myönsi, että hänen oli vaikea arvioida päätykolmion piirustuksia, jotka olivat

---

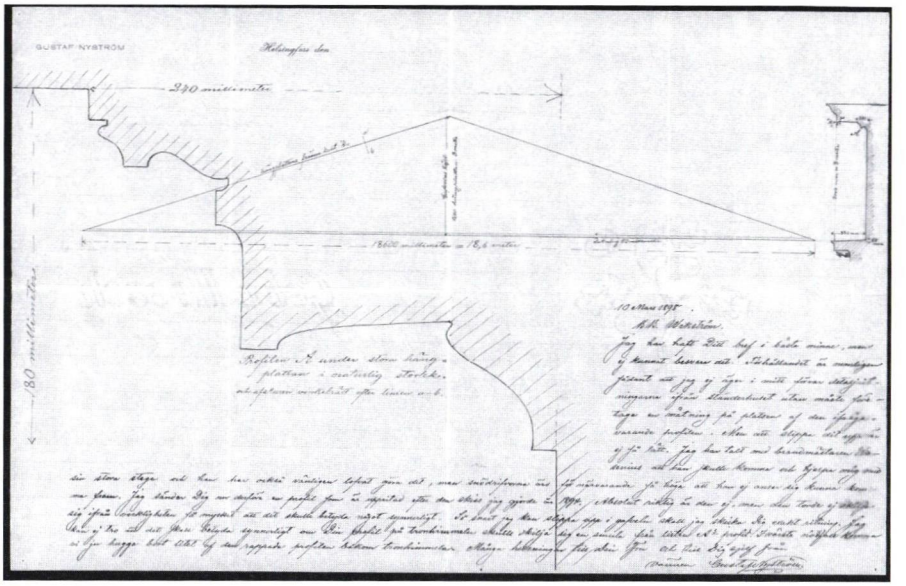
1213 Aksel tiesi kertoa veljelleen tuoreimmat kuulumiset esimerkiksi Pariisin paviljogin karhutilauksesta:"Näin [Armas] Lindgrenin, joka sanoi että Teollisuushallitus ei aijo panna niin paljon rahoja karhuihin kuin sinä olet pyytänyt, ovat vähän miettineet sinulta tilata vaan pienemmän luonnoksen ja antaa jonkun sitten suurentaa se." Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 6.9.1899. KK. Coll. 259.20. Joidenkin päivien kuluttua Emil Wikström sai asiasta virallisen kirjeen: Armas Lindgrenin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 11.9.1899 arkkitehtuuritoimisto Gesellius-Lindgren-Saarisen puolesta. KK. Coll. 259.11.

1214 Lehtinen 2004, 37. Myös Ritva Wäre mainitsee Wikströmin kiinnostuksen arkkitehtuuriin, Wäre 1991, 144.

1215 Emil Wikströmin arkkitehtiyhteistyökumppaneita olivat Aksel Wikström, W. G. Palmqvist, Gustaf Nyström, Birger Federley, Sebastian Gripenberg, F. Strandell, Eliel Saarinen, Gustaf Nyström ja A. W. Stenfors.

1216 Curtis 1999, 29.

1217 Lukkarinen 1989, 31.



*Gustaf Nyströmin mittapiirustus Säätytalon päätykolmiosta kirjeessä Emil Wikströmille 10.3.1898. KK Coll. 259.13. Kuva: Kansalliskirjasto.*

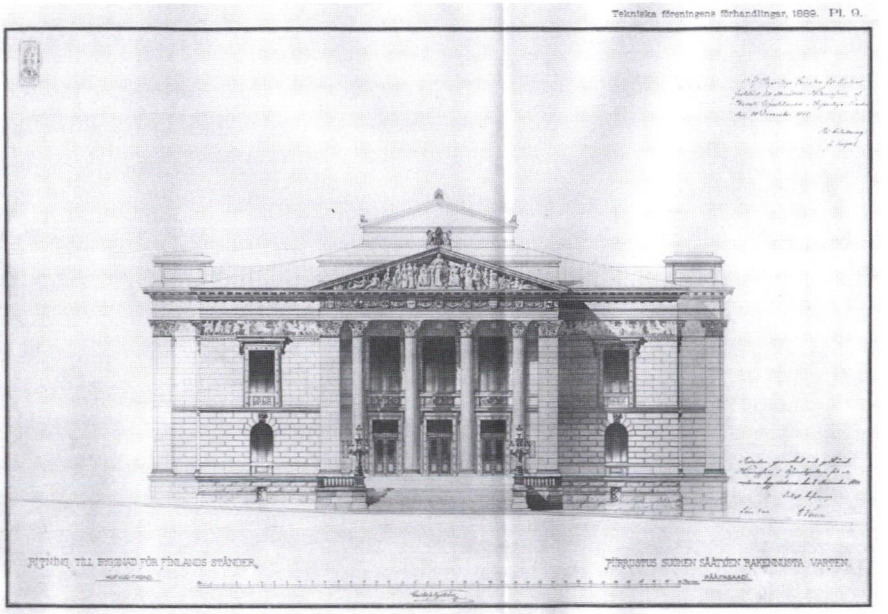
hänelle ammatillisesti vierasta aluetta.[1218]

Kuvanveistäjän koulutus eurooppalaisissa taideakatemioissa kyllä valmensi Penelope Curtisin mukaan nimenomaan tekemään töitä arkkitehdeille. Arkkitehtien koulutus Polyteknillisessä opistossa oli käytännöllistä. Wikströmiä rakennushankkeissa kokeneempi Nyström antoi kirjeiden perusteella kuvanveistäjälle paljon käytännön apua, piirustuksia, mittauksia ja ohjeita. Muistomerkin materiaali ja pystytys edellyttivät sellaista käytännön tietoa ja kokemusta, jota suurissa hankkeissa vielä kouliintumattomalla nuorella kuvanveistäjällä ei välttämättä ollut. Nyström ilmeisesti teki tiedusteluja Berliinistä päätykolmioveistoksen valmistuksesta, kuinka kipsimallit tuli tehdä ja materiaalien säänkestävyydestä. Toimikunta valitsi kuitenkin figuurin valamisen pronssiin Pariisissa.[1219] Luvussa kaksi tarkastelin Wikströmin suhdetta pronssivalutaitoon ja valimoihin ja toin esiin otsikkoryhmään tekoon osallistuneita avustajia ja pronssivalun tarkastajia. Säätytalon otsikkoryhmähankkeen aikana vastuu työn valusta ja kuljetuksesta ei

---

1218 "Du har redan länge väntat på mitt svar angående tekningarna till ständerhusfrisen. Men uppriktigt sagt har det förfärligt svårt att uppskatta hela vidden af ett sådant arbete i synnerhet som det för mig är ett främmande område." Emil Wikströmin kirje Gustaf Nyströmille 23.6.1903. Kansio 9. EA.

1219 "Har man någon erfarenhet öfver huru såstora arbeten som det nu ifrågavarande uthärda starka klimatologiska vexlingar. Jag vill göra Eder uppmärksam på att temperaturen vintertid i vårt land kan sjunka till 40 °C under 0." Gustaf Nyström kirjekonsepti A. Blessmannille Berliiniin 8.3.1897. Arkkitehtuurimuseo.




*Gustaf Nyström, Säätytalon julkisivupiirustus 1888. Lähde: Tekniska Föreningens i Finland Förhandlingar 1889. PL 9. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

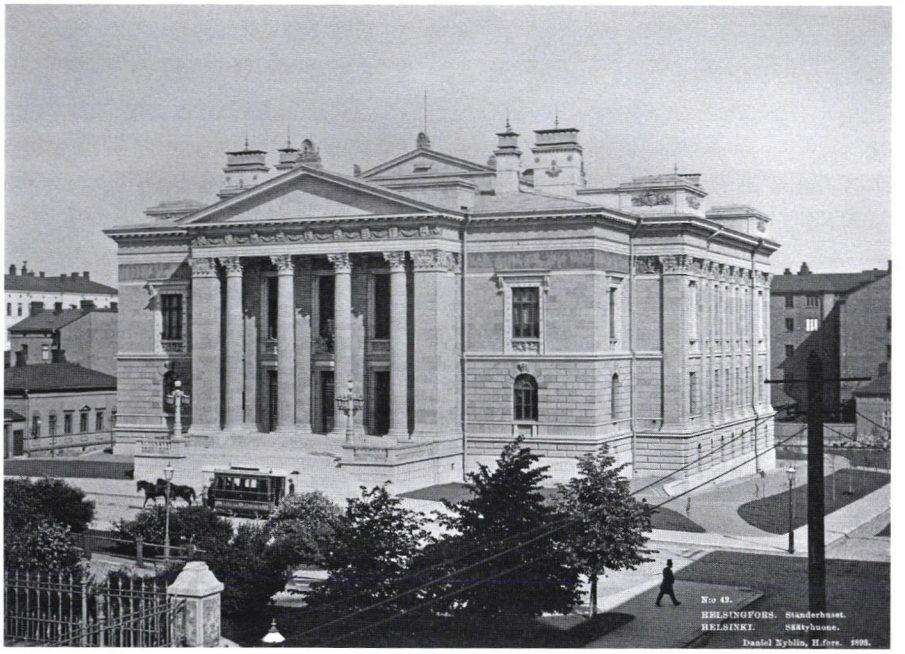
ollut pelkästään Wikströmin käsissä, vaan kirjeenvaihdon perusteella Nyström oli tärkeä yhteyshenkilö. Nyström oli paljon yhteydessä otsikkoryhmän takia pariisilaiseen valimoon E. Gruet Jeune. Kun Säätytalon otsikkoryhmää kuljetettiin Pariisista Suomeen 1903, Gustaf Nyström oli rahtiliikenteen paperissa merkitty lähetyksen vastaanottajaksi Helsingissä.

Nyström evästi kuvanveistäjää lopullisen veistoksen paikalleen asettamisessa. Gustaf Nyström oli kuulunut aiemmin Aleksanterin II:n patsaan toimikunnan taideasiantuntijoihin ja suorittanut Aleksanterin patsaan arkkitehtonisen osan. Hän välitti kuvanveistäjälle kokemuksiaan esimerkiksi Aleksanterin patsaan pystytyksestä. Nyströmin mukaan paikalleen asettaminen ei veisi paljon aikaa, mikäli kaikki olisi hyvin etukäteen valmisteltua. Paikalle käytännön toimia valvomaan ja ohjaamaan hän suositti kätevää miestä, joka oli ollut mukana Pohjolan talon rakennuksilla.[1220] Gustaf Nyström korosti arkkitehdin taiteellisuutta,[1221]

---

1220 Nyström kertoi esimerkkinä Aleksanterin patsaan figuurien pystytyksen ja kuljetuksen:"Uppsättningen tar ej lång tid om allt är väl förberedt. Figurerna till Alexandersmonumentet ställdes upp på kortare tid än en dag för hvarje figure. Uppkörningen från hamnen likaså en dag pro figur. - - fordras en förståndig menniska här på platsen. Lindqvist som uppfört Pohjolas bygge är bra. [Sebastian] Gripenberg känner honom." (alleviivaus alkuperäinen). Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille 3.8.1901. KK. Coll. 259.13.

1221 Arkkitehtuuri Taiteena ks. Lukkarinen 1989, 35.




*Säätytalo ilman otsikkoryhmäveistoksia vuonna 1893. Valok. Daniel Nyblin. Kuva: HKM.*

mutta muistomerkkihankkeessa hän toimi arkkitehtina kuvanveistäjän teknisenä asiantuntijana. Ammatilliset roolit vaihtuivat yhteistyökumppanin mukaan: Säätytalon otsikkoryhmän kaltaisessa suuressa hankkeessa kuvanveistäjä tarvitsi rinnalleen vastuunkantajaa.

Gustaf Nyström oli hahmotellut päätykolmioon veistokoristelua jo Säätytalon Snellmaninkadun (ent. Nikolainkadun) julkisivupiirustusta kuvaavassa ensimmäisessä ehdotuksessa ja kilpailutyössä 1887. Rakennuspiirustukset edellyttivät tympanonin veistokoristelua ja Nyströmin suunnitelma antoi selvän ohjeistuksen taiteilijalle siitä, miten figuurit tuli sommitella päätykolmion tilaan keskushahmon ympärille. Wikström näki Säätytalon päätykolmion ankaran symmetrisen komposition, sommittelun sopivan hyvin yhteen arkkitehtuurin kanssa.[1222] Ville Lukkarisen mukaan Nyströmin arkkitehtuuriajattelulle oli ominaista symmetria ja harmonia. Järjestys muodostui osien suhteesta kokonaisuuteen ja osien ryhmittämisestä keskiakselin ympärille. Täydellinen taideteos antoi Nyströmin käsityksen mukaan harmonisen vaikutelman.[1223] Kuvanveiston tutkija Penelope Curtis on tähdentänyt, että arkkitehtuurikuvanveistossa tietynlaisen kuvanveiston vaatimus tuli ennen kuvanveistäjän valintaa. Arkkitehdin ja kuvanveistäjän

1222 "- - isynnerhet att den strängt symmetriska kompositionen kommer att passa väl med arkitekturen." Emil Wikströmin kirje. Kansio 9. EA.

1223 Lukkarinen 1989, 31, 35–36.

*Emil Wikströmin piirustus Säätytalon otsikkoryhmästä 1903. Lähde: Kyläkirjaston Kuvalehti 1.12.1903, 135. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

yhteys oli perinteisessä akateemisessa protokollassa lähes kyseenalaistamaton. Curtisin mukaan veistokoristelu oli *sine qua non*, välttämätön ehto missä tahansa "hienossa" rakennuksessa. Suurisuuntaisissa rakennuksissa käytettiin veistoskoristelua, erityisesti friisiä.[1224] Nyström mielsi arkkitehtuurin rakennustyyppien mukaan. Rakennuksen luonne määritteli koristelun.[1225] Säätytalon pääjulkisivun päätykolmion ja temppelijulkisivun ilmeen on katsottu viittaavan ennen kaikkea antiikin klassismiin ja Wienin Ringstrassen ihanteisiin. Säätytalon esikuvana on pidetty Theophil von Hansenin Wienin parlamenttitaloa (1873–83), jossa on päätykolmioveistos. Näin ollen rakennustyyppi valtiopäivärakennus ja sen päätyfriisin genre, lajityyppi asettivat taiteelliset reunaehdot päätykolmiolle jo ennen julkista kilpailua Säätytalon päätykolmiotehtävästä ja Wikströmin kilpailuvoittoa.

Penelope Curtisin mukaan arkkitehtien ja kuvanveistäjien rakennusten julkisivuissa tekemä yhteistyö korosti perinteisesti kuvanveistäjän anonyymisyyttä. Kuvanveistäjän asema oli 1900-luvun alussa kuitenkin muuttumassa tasa-arvoisemmaksi suhteessa arkkitehtiin, eikä kuvanveistoa käsitetty enää jälkikäteen tehtynä lisäyksenä rakennukseen.[1226] Säätytalon otsikkoryhmä oli Suomen oloissa poikkeuksellinen monumentaalinen veistosryhmä, joka ei jättänyt kuvanveistäjää arkkitehtuurikuvanveistossa tyypilliseen anonyymiin asemaan. Päätykolmion valmistuessa arkkitehti Nyström toivoi kirjeessään Wikströmille päätykolmioveistoksen tuovan kunniaa kuvanveistäjälle.[1227] Arkkitehdin toivomus tarkoitti sitä, että kuvanveistäjä ja hänen työnsä nimettäisiin ja tunnustettaisiin esimerkiksi lehdistössä.

Wikströmillä ja Nyströmillä ei näyttäisi olleen täysin arkkitehdin ja kuvan-

1224 Curtis 1999, 28. Suomessa veistosryhmillä koriteltuja päätykolmioita on lähinnä kahdessa rakennuksessa, Theodor Höijerin Ateneumissa (1885) ja Säätytalossa. Ateneumin veistokoristelusta ks. Viljo 1998; Viljo 1999b.

1225 Lukkarinen 1989, 42.

1226 Curtis 1999, 28.

1227 "Warmt hoppas jag att det skall blifva Dig till lika stor heder som mig till glädje." Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille 9.6.1902. KK. Coll. 259.13.

veistäjän perinteinen hierarkkinen yhteistyösuhde, vaan heidän kanssakäymisensä näyttää kirjeiden valossa tulleen varsin läheiseksi ja kunnioittavan kummankin ammatillista osaamista. Säätytalon otsikkoryhmän vuosina Wikströmiä ja Nyströmiä yhdisti toisiinsa rakennushanke, Turun taidemuseo (1901–1904), johon Wikström suunnitteli toteutumattomaksi jääneen reliefisarjan. Nyström tapasi toisinaan Wikströmiä Pariisissa "äfäärimatkoillaan".[1228] Nyström kannusti monesti kirjeissään kansallisessa raskaassa tehtävässä kuvanveistäjää ja uskoi tämän työhön.[1229] Arkkitehdin kirjeet korostivat otsikkoryhmätyön kansallista merkitystä ja nuoren kuvanveistäjän rohkeutta vastoinkäymisissä. Uskonto ja isänmaa yhdistyivät kirjeissä toisiinsa, jumalallisen voiman toivottiin auttavan maan "lapsia" kovassa työssä.[1230] Nyströmin mukaan kauneutta loi se, jolle jumalallinen voima oli antanut lahjoja, taitoa ja makua.[1231]

Arkkitehtuurikuvanveisto nostaa esiin myös kysymyksen kuvanveistäjän sukupuolesta. Taidehistorioitsija Marjan Sterckx on kyseenalaistanut käsityksen naiskuvanveistäjien marginaalisesta asemasta julkisten veistosten toteuttajina. Vaikka naiset saivat julkisia veistoksiaan harvoin tärkeille paikoille puistoihin tai aukioille, työt liittyivät esimerkiksi arkkitehtuuriin. Sterckxin tutkimuksen mukaan 1800-luvulla kuvanveiston kannalta tärkeimmissä Euroopan taiteen pääkaupungeissa, kuten Pariisissa ja Lontoossa, naiset tuottivat veistoksia julkiseen tilaan. Hän käyttää julkisen tilan käsitettä laajasti: julkinen tila merkitsee ulkotilojen lisäksi puoli-julkisia sisätiloja, kuten kirkkoja tai museoita. Naisten julkiseen kaupunkitilaan tekemät veistokset olivat vähemmän arvostettuja genrejä ja töiden sijoittelu määritti työt julkisen ja yksityisen tilan välimaastoon. Pariisissa, Lontoossa ja Brysselissä julkisia tiloja varten vuosien 1789 ja 1914 välisenä aikana ainakin 230 veistosta tilattiin noin kahdeksaltakymmeneltä naisveistäjältä. Sterckx pitää

---

1228 Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille Pariisista lördag morgon s.a. KK. Coll. 259.13

1229 "Måtte Ditt arbete fortskrida bra och allt bli så vackert som uppgiften nationela art fordrar", Nyström kirjoitti. Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille Berliinistä 7.1.1899. KK. Coll. 259.13.

1230 "Gud gifve jag finge den glädjen ännu att se den gruppen färdig, uppställd på sin plats: ett vårdtecken öfver vår frihet, vår strid mot allt det vårt land vill förtrycka." Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille 13.11.1898. "- - hela Paris strömmade till att bevittna en af det unga Finlands söners arbete och kamp och seger öfver alla möjliga motigheter. - - Och till yngre bland dem, Han som ännu aldrig förlorat modet, ville jag säga: taga bort de der molnen, de äro ej här på sin plats och det är ni som skall vaka öfver att de aldrig få visa sig. - - Vårsolen bryter åter fram öfver ett land, som man just trodde skulle förfrysa till en enda isklump och Guds herrliga sols värme hjelper detta lands barn i det hårda arbete som ger dem styrka att uthärda allt och hvarunder de aldrig få förtvifla." Gustaf Nyströmin kirje Emil Wikströmille Helsingistä 12.2.1899. KK. Coll. 259.13.

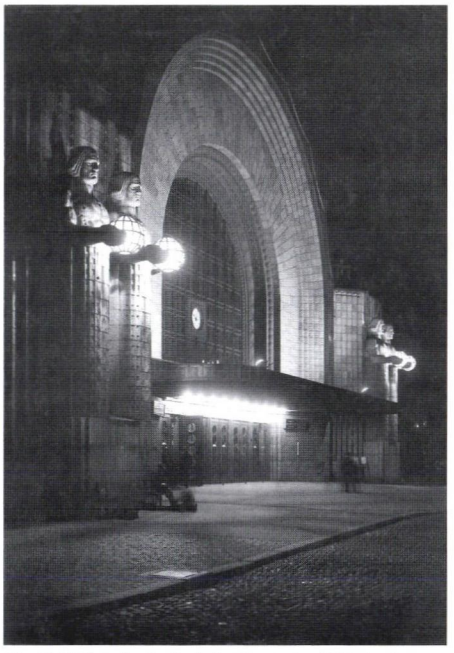
1231 Lukkarinen 1989, 36.

lukumäärää odottamattoman suurena, sillä nykyisessä taidehistoriankirjoituksessa naisten tekemät julkiset veistokset ovat miltei poissaolevia. Naisten osallistuminen julkisten veistosten tuotantoon oli hyväksyttyä vain tietyissä rajoissa niin, ettei naisten tekemistä julkisten veistoksista voinut tulla liian näkyviä tai "äänekkäitä".[1232] Sterckxin määritelmän mukaisia kuvanveistäjänaisten huomattavia julkisen tilan töitä 1900-luvun alun Helsingissä olivat Sigrid af Forsellesin reliefit Lars Sonckin (1870–1956) suunnitteleman Kallion kirkon interiöörissä ja Hilda Flodinin vuolukivikoristelu arkkitehtitoimisto Gesellius-Lindgren-Saarisen suunnitteleman Pohjolan talon eksteriöörissä. Kun Hilda Flodin sai tehtäväkseen omana aikanaan huomiota saaneen Pohjolan talon pääportaalin koristelun, hänet mainittiin toisinaan lehdistössä arkkitehtitoimisto Gesellius-Lindgren-Saarisen rinnalla.[1233]

Michele H. Bogartin mukaan monumenttihankkeissa kuvanveistäjä ei ollut yhtä alisteisessa asemassa suhteessa arkkitehtiin kuin rakennusprojekteissa. Patsaita ja monumentteja pidettiin yleisesti enemmän yksilöllisen taiteellisen ilmaisun muotoina kuin arkkitehtuurikuvanveistoa. Vapaasti seisovista monumenteista tehdyt tilaukset tarjosivat kuvanveistäjille professionaalista itsenäisyyttä ja taiteellisen valvonnan, kontrollin mahdollisuutta, vaikka kuvanveistäjä yleensä työskenteli jalustaa suunnittelevan arkkitehdin kanssa. Monumenttien ja patsaiden luominen kasvattivat taiteilijan mainetta.[1234] Suunnittelutyöparina olleen arkkitehdin kanssa yhteistyö ei ollut välttämättä kirjeenvaihdon puolesta yhtä tiivistä kuin toimikuntaan kuuluneen arkkitehdin kanssa. Eliel Saarisen kanssa tehdystä yhteistyöstä on mahdollista saada käsitys lähinnä Emil Wikströmin ja Eliel Aspelin-Haapkylän kirjeiden sekä patsastoimikunnan pöytäkirjojen perusteella. Saarinen ja Wikström vierailivat toistensa luona työasioissa Hvitträskissä ja Visavuoressa. Heidän yhteistyösuhteensa oli pitkäaikainen ja kattoi eri projekteja. Ensimmäiset yhteistyöhankkeet syntyivät rakennuskoristelussa, ja 1910-luvun alussa ennen Helsingin rautatieaseman valmistumista Wikström ja Saarinen ryhtyivät osallistumaan yhdessä monumenttikilpailuihin.

Rakennuskoristelun piirissä Wikströmin tehtäväksi muodostui suunnitella rakennuksiin tunnistettavia symboleita ja tunnuskuvia. Paviljongin suunnittelukilpailussa Wikströmin Aksel-veljen voittanut arkkitehtitoimisto Gesellius, Lindgren & Saarinen tilasi Emil Wikströmiltä vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljonkiin kipsisiä karhuja. Armas Lindgren otti elokuussa 1899 yhteyttä Emil Wikströmiin.[1235] Maailmannäyttelyn jälkeen Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen toimisto osallistui Kansallismuseon rakennuksen suunnit-

1232 Sterckx 2008, 2, 20.
1233 Pohjolas nya hus. Hbl 27.1.1901.
1234 Bogart 1997, 81.
1235 Wäre 1991, 215.



*Emil Wikströmin Lyhdynkantajat Helsingin rautatieaseman pääsisäänkäynnissä. Kuva: Arkkitehtuurimuseo. Valok. Rafael Roos.*

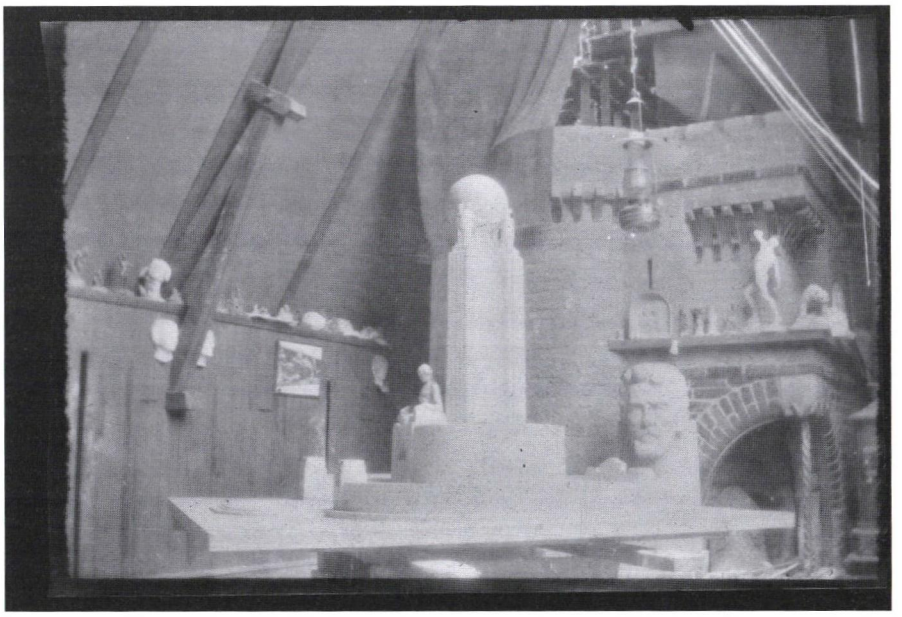
telukilpailuun, joka julistettiin maaliskuussa 1901. Toimisto jätti museorakennuksen suunnittelukilpailuun 1902 ehdotuksen, johon oli piirretty kansallisromanttista luontosymboliikkaa, kasveja ja elämiä ja jossa museon pääportaille oli sijoitettu karhuveistos. Kilpailun voittanut toimisto sai suunniteltavakseen museorakennuksen, jonka myöhemmät julkisivupiirustukset vuodelta 1904 sisälsivät edelleen karhun kilven kanssa. Huhtikuussa 1905 vahvistettiin, että Kansallismuseo rakennettaisiin arkkitehtitoimiston piirusten mukaan.[1236] Ilmeisesti tässä vaiheessa Emil Wikström tuli mukaan rakennushankkeeseen. Ilvas on arvellut, että eräs maailmannäyttelykipsin pohjalta tehty karhuveistos, taiteilijan ensimmäinen graniittiveistos, olisi ollut jonkinlainen työnäyte Saariselle, jolle Wikström lahjoitti työnsä 1907. Työ on signeerattu vuodelle 1899, mutta Ilvaksen mukaan työ on voinut valmistua vasta vuosina 1905–1906. Juha Ilvaksen mukaan graniittinen *Istuva karhu* tilattiin Wikströmiltä varsinaisesti 1909.[1237] Samana vuonna 1909 kun Kansallismuseon karhu tilattiin Wikströmiltä, Saarinen suunnitteli yksin päätyötään Helsingin rautatieasemaa. Rationaalisen asemarakennuksen pääsisäänkäyntiin sijoitettiin Emil Wikströmin pylväsmäiset figuurit. Maapallovalaisimia pitelevästä neljästä jättimäisestä graniittihahmosta tuli koko aseman tunnuskuvia ulkopuolen valmistuttua 1914.[1238]

Eliel Saarinen oli jo saavuttanut arkkitehtina kansainvälistä mainetta ja osallistuminen kansainvälisiin kilpailuihin oli hänelle tuttua. Saarisen kuvanveistäjätyöparina Wikström osallistui suureen kansainväliseen monumenttikilpailuun Sveitsissä, kun Wikström-Saarinen jätti yhteisehdotuksen Bernin Sähkölennätinliiton kansainväliseen monumenttikilpailuun 1909–1910. Suihkukaivo-muistomerkkikompleksi oli tarkoitus sijoittaa monumentaaliaukion keskelle. Kilpailuun jätettiin kaikkiaan

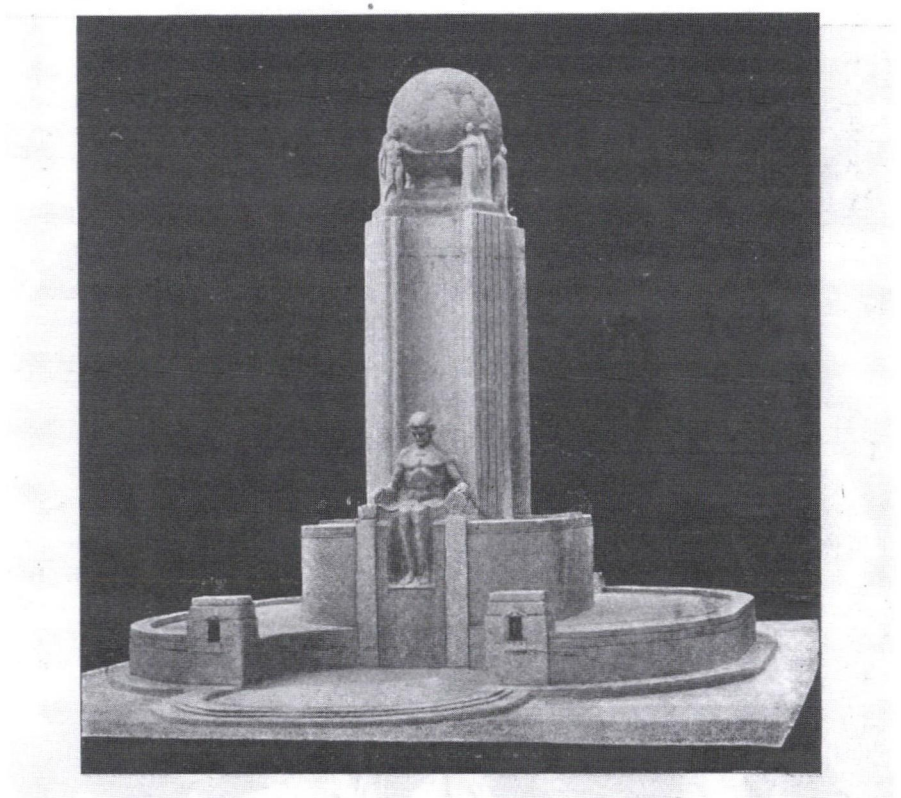
1236 Kopisto 1981, 17, 23, 30–32, 34, 42–45. Vuoden 1904 julkisivupiirustus on Museoviraston rakennushistorian osastolla. Signum 091.42.10.

1237 Ilvas 2002b, 87–88.

1238 Me, Fyra dekorativa stenjättar. Hbl 12.6.1914.



*Emil Wikström ja Eliel Saarinen, muistomerkkiluonnos Bernin Sähkölennätinliiton kilpailuun 1911. Luonnos Visavuoren ateljeessa. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*



*Emil Wikström ja Eliel Saarinen, luonnos Bernin Sähkölennätinliiton kilpailuun. Lähde: Helsingin Kaiku (nro 48) 2.12.1911, 532–533. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

yli 90 ehdotusta,[1239] kun 1910-luvun alussa Suomessa 25–30 ehdotusta keränneet kilpailut käsitettiin suuriksi. Aspelin-Haapkylä arveli kilpailumenestyksen puuttumisen vaivaavan Wikströmiä.[1240] Kilpailussa ei jaettu palkintoja, vaan vuosina 1910–1911 järjestettiin uusi kilpailu.[1241]

Wiksrömin ja Saarisen yhteisehdotus jatkoi Helsingin rautatieaseman maapalloteeman ja jykevien ihmisfiguurien yhdistelyä. Maapalloa kannatteleva ihmisryhmä oli pylvään päässä. Pylvään juurella istui alaston miesfiguuri terassi- ja porrasratkaisun keskellä. Wikströmin työpanosta pidettiin vähäisenä Bernin muistomerkkiluonnoksessa, kun yhteistyökumppani oli tunnettu arkkitehti Eliel Saarinen. Wikströmin ei uskottu olleen tekijä, joka olisi osallistunut arkkitehtonisena pidetyn teoksen luomiseen ratkaisevalla tavalla. Osallistuttuaan vuoden 1911 Suomen Taiteilijaseuran kaksiosaiseen näyttelyyn Eliel Saarisen kanssa tehdyllä Bernin kilpailun muistomerkkiluonnoksella Wikström todettiin näyttelykritiikissä "lähes" poissaolevaksi valitun työn arkkitehtonisen luonteen ja yhteistyökumppanin johdosta.[1242] Bernin muistomerkkikilpailuehdotukseen liittyvässä yhteistyössä piirustuksista vastannut Eliel Saarinen oli ajatellut vain "viivoja", kun taas Wikströmin osuus painottui kipsiluonnoksen valmistelusta aatteelliseen sisältöön.[1243]

Työparin pitkäaikaisin ja menestyksekkäin yhteinen muistomerkkihanke oli J. V. Snellmanin muistomerkki, jonka valmistuttua 1923 Saarinen muutti Yhdysvaltoihin Chicago Tribunen kilpailun ja pilvenpiirtäjän menestyksen siivittämänä. On oletettavaa, että yhteistyölle haettiin jatkuvuutta ja Wikströmillä oli tarve löytää luotettava yhteistyökumppani valmistelemaan kilpailuehdotusta. Eliel Saarinen ei ilmeisesti käynyt Snellmanin muistomerkkikilpailun ehdotuksen takia Visavuorella ennen kuin vasta viime vaiheessa, jolloin yhteistyö tiivistyi.

---

1239 Saarisen työluettelo Valto 1990, 304. Kilpailun palkintotuomaristoon kuului muun muassa Wienin taideakatemian professori Edmund Hellmer. Konkurrenzen. Welttelegraphen – Denkmal in Bern 1909, 231.

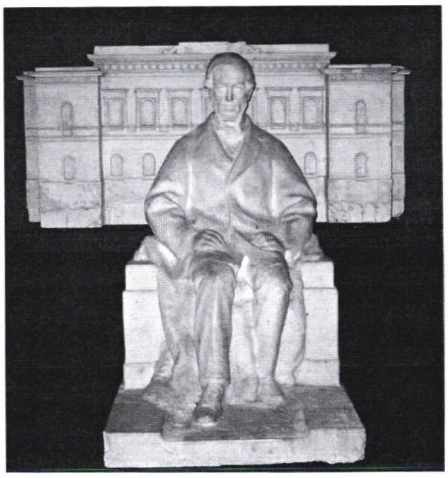
1240 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 9.12.1910. KK. Coll 259.1. Maininnat kilpailuosallistumisesta Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 9.7.1910 ja 4.8.1910. Saarenheimo (toim.) 1980, 193–194.

1241 Vuonna 1911 kilpailun ensimmäisen palkinnon voitti italialaisen Giuseppe Romagnolin (1872–1966) ehdotus, jonka mukaan tehty muistomerkki valmistui Bernissä 1922. Konkurrenzen. Welttelegraphen-Denkmal in Bern 1911, 148.

1242 Toivo Tarvas kirjoitti näyttelystä *Aika*-lehdessä: "Hänen jälkeensä kaipaa Emil Wikströmin teoksia, mutta niitä, vahinko kyllä, ei ole! Hänen osansa tuossa arkkitehtuurisesti huomattavassa kipsiluonnoksessa - - lienee varsin vähäinen, ainakin tuntee siinä paljon Eliel Saarisen makua, hän kun onkin sen yhdessä Wikströmin kanssa sommitellut." Tarvas 1911, 721. *Kotitaide* -lehdessä Fredrik J. Lindström kirjoitti samaan tapaan: "Poissa olivat vanhemmista vain Emil Wikström – ellei ota lukuun hänen ja Eliel Saarisen etupäässä rakennustaiteellista luonnosta - -." Lindström 1911, 130. Ks. myös Kuvanveistonäyttely. HS 3.12.1911.

1243 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 9.7.1910. SKS. KIA.

Wikström teki luonnoksia ensin yksin. Maaliskuun alussa 1913 Wikström teki viimeistä Snellman-luonnostaan ja oli huolissaan yhteistyöstä, sillä arkkitehtipari ei ollut kirjoittanut. Wikström oli valmis osallistumaan yksin kilpailuun ilman Saarista, mikäli yhteistyö ei onnistuisi.[1244] Ennen lähityöskentelyä Saarinen lähetti piirustukset Suomen Pankin kipsimallia varten, jonka kuvanveistäjä valmisti. Kuvanveistäjä piti kipsikuvaa koko paikasta erinomaisena paitsi oman työskentelyn myös palkintuomareiden kannalta.[1245] Saarisen suunnittelema koko paikan kipsikuva oli kilpailun kannalta juuri niin ratkaiseva kuin Wikström arvioi.



*Emil Wikström, Snellmanin luonnos, 1913–1916, kipsi. Visavuoren museosäätiö. Kuva: Mari Tossavainen.*

Arkkitehtonisen ansion näkeminen Wikströmin julkisissa monumenttitöissä oli melko uusi piirre 1910-luvulla, jolloin varsinkin yhteistyö arkkitehtien kanssa vähitellen muutti arvioiden mainesanoja.[1246] Wikströmin julkisia töitä oli aiemmin moitittu arkkitehtonisen kokonaisvaikutelman ja suhteiden puutteesta. Arkkitehti Jac. Ahrenberg teilasi kirjoituksessaan 1908 Lönnrotin patsaan ja Mikael Agricolan patsaan suhteet ja sommittelun. Hän piti kritiikissään suotavana, että Wikström kääntyisi arkkitehdin puoleen muistomerkkien kehnon kokonaissommittelun takia. Ahrenberg ehdotti Wikströmin apuvoimiksi Lars Sonckia ja Eliel Saarista.[1247] Kun Johannes Öhquist kiinnitti huomiota vuonna 1912 ilmestyneessä *Suomen taiteen historiassa* Wikströmin taiteen heikkouksiin, hän arvosteli niin ikään Elias Lönnrotin patsaan ja Säätytalon päätykolmion sommittelua ja rakennustaiteellisten suhteiden puutetta.[1248]

1900-luvun alussa arkkitehtien ja kuvanveistäjien yhteistyön nähtiin korostavan liiaksi muistomerkkien arkkitehtonisuutta, paikan järjestelyjä ja yksinkertaisen monumentaalista muistomerkkikieltä. "Arkkitehtiapureita" ja yksinkertaisen monumentaaliseksi luonnehdittua suuntausta pidettiin suurimpina syinä epätyy-

1244 Emil Wikströmin kirje Alice Wikströmille 2.3.1913. KK. Coll. 259.31.
1245 Emil Wikströmin kirje Alice Wikströmille 15.2.1913. KK. Coll. 259.31.
1246 "Monet edelliset teokseni kaipasivat puolustusta, Öhquistin arvostelut, Ahrenbergin kirjoitukset, Waasan komitean epävarmuus--", riemuitsi Wikström Snellmanin kilpailuvoittoaan. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1913. SKS. KIA.
1247 J. A. [Jack Ahrenberg], Mikael-Agricola -monumentet i Viborg. Hbl 23.7.1908.
1248 Öhquist 1912, 512-520.

dyttävään J. V. Snellmanin muistomerkin kilpailutulokseen. Suurmiehelle patsasta valittaessa oli annettu ehdoton etusija sellaisille ehdotuksille, joissa "arkkitehtoninen puoli" painoi "kaikki kaikessa".[1249] Myös M. A. Castrénin muistomerkkikilpailusta valitettiin, että ehdotuksissa ympäristön ja jalustan järjestelyjä oli painotettu henkilöhahmon kustannuksella. Castrénin muistomerkkikilpailussa ei nähty olevan kuvanveistoa, kun töitä oli toteutettu arkkitehdin ja kuvanveistäjän yhteistyönä. Modernia tyyliä nimitettiin "hautausmaa-arkkitehtuuriksi", jonka suosion syynä pidettiin saksalaisia taideaikakauslehtiä: "meitä näyttää uhkaava täydellinen arkkitehtuuri-epidemia Berliinin ja Wienin malliin".[1250] "Saksalaisen" tyylin hallitsevuus huolestutti yleisesti 1910-luvulla aikalaiskirjoittajia, jotka määrittivät julkisen kuvanveiston pelkistyneisyyden saksalais-itävaltalaisiksi vaikutteeksi.[1251]

1910-luvulla arkkitehtoninen kuvanveistokäsitys oli ajankohtainen ilmiö.[1252] Saksalaisen kuvanveistäjän Adolf von Hildebrandin (1847–1921) kuvanveistoteoreettinen tutkielma *Das Problem der Form* (1893) tähdensi kuvanveiston arkkitehtonista luonnetta, selkeätä muotoa ja harmonisia suhteita.[1253] Yleisesti on otaksuttu, että Adolf von Hildebrandin arvostelun kohteena olivat Auguste Rodinin monumentit. James Hallin mukaan von Hildebrand arvosteli Rodinia laajempaa ilmiötä, monumenttien kokonaisuuden puutetta ja kuvanveiston erkaantumista arkkitehtuurista 1800-luvulla.[1254]

Snellmanin muistomerkin suunnittelussa Saarisen ja Wikströmin työnjako oli se, että Wikströmin tehtävänä oli patsaan suunnittelu ja Saarisen tehtävänä oli jalustan suunnittelu. Wikströmin korostettiin lehtihaastattelussa luoneen itsenäisesti patsaan. Patsaan ja jalustan suhteuttaminen toisiinsa, muistomerkin paikalleen sovittaminen ja paikan ja ympäristön järjestely olivat syntyneet molempien taiteilijoiden yhteistyön tuloksena.[1255] Asiakirjojen perusteella heidän työroolinsa jonkin verran myös sekoittuivat. He molemmat osallistuivat kustannusarvion tekemiseen, vaikka alkuvaiheessa heillä oli näkemyseroja patsaan lopullisen materiaalin valinnasta.[1256] Hankkeen aikana patsastoimikunnan kokouksissa

1249 J. [almari] K. [ekkonen] 1913, 47.

1250 Hyökkäykset M. A. Castrénin palkintolautakuntaa vastaan. US 15.9.1912.

1251 Curtis 1999, 56-58.

1252 Curtis 1999, 216. Leena Ahtola-Moorhouse on artikkelissaan käyttänyt nimitystä arkkitehtoninen kuvanveisto. Ahtola-Moorhouse 1990, 246.

1253 Esim. von Hildebrand 1910, 88.

1254 Curtis 1999, 51–52, 216; Hall 1999, 220–225; Wittkower 1977, 248; Ahtola-Moorhouse 1990, 246.

1255 Professori Wikströmin haastattelu. HS 12.5.1923.

1256 Wikströmin veistokset Saarisen rakennuksissa olivat graniittisia. Emil Wikström ei ollut omien sanojensa mukaan ajatellut luonnoksen pääkuvaa graniitista. Vasta Saarisen kirjoittaessa työn kustannusarviota, Wikström ja Saarinen päättivät ilmoittaa luonnoksen soveltuvan saman hintaisena sekä pronssiin että graniittiin. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1913. SKS. KIA.

*Emil Wikström ja Eliel Saarinen, suihkukaivoluonnos G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston järjestämään kilpailuun 1915. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

Wikström sai Saariselta taustatukea, patsastoimikunnan kokouksiin Wikström ja Saarinen osallistuivat molemmat.

Snellman-hankkeen aikana Eliel Saarinen ja Emil Wikström tekivät yhteisehdotuksen Turun G. A. Petreliuksen suihkukaivokilpailuun 1915. Ehdotus muistutti yleisratkaisultaan *Brühl's terasse* -ehdotusta, jonka Wikström oli jättänyt vuoden 1913 Petreliuksen suihkukaivon paikkakilpailuun arkkitehti F. Strandellin kanssa. Wikströmin ja Saarisen suihkukaivoluonnoksessa pilarin huipulla seisoi alaston mieshahmo. Strandellin ja Wikströmin yhteisehdotus sijottui jaetulle toiselle sijalle yhdessä Armas Lindgrenin ehdotuksen kanssa, eikä ensimmäistä palkintoa jaettu kilpailussa ollenkaan. Saarinen ja Bertel Jung olivat Arkkitehtiklubin edustajia Petreliuksen suihkukaivon paikkakilpailun palkintolautakunnassa 1913, joten osallistuessaan Petreliuksen toiseen suihkukaivokilpailuun 1915 työparin molemmat osapuolet Saarinen ja Wikström olivat olleet jo osallisina ensimmäisessä kilpailussa.[1257]

Vaikka Petreliuksen monumentaalisen suihkukaivon kilpailussa työparin yhteinen ehdotus karsittiin ensivaiheessa, Saarisen ja Wikströmin yhteistyö jatkui sisätilojen suunnittelussa. Wikström valmisteli vuonna 1916 takan metallifriisiä, jonka Eliel Saarinen oli pyytänyt Wikströmiltä suunnittelemaansa Keirknerin

---

1257 Eliel Saarisen työluettelo Valto 1990, 320. G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston suihkukaivon kilpailuista Kupias 1994, 44–59. ÅA. Kilpailun voittajien Armas Lindgrenin ja Gunnar Finnen suunnittelema G. A. Petreliuksen suihkukaivo valmistui 1924.

marmoripalatsiin (1918) Helsinkiin.[1258] Keirknerin marmoripalatsissa ja monien muiden Saarisen suunnittelemien rakennuksien koristelutöissä urakoi useita taiteilijoita: taidekäsityötä ja veistoksia hyödynnettiin 1900-luvun alussa yksityisessä miljöössä ja julkisessa rakentamisessa.[1259]

Yhteistyö ja kumppanuus joidenkin arkkitehtien kanssa oli Wikströmille erityisen merkittävää ja opetti hänelle alasta paljon. Arkkitehti Aksel Wikström oli kuvanveistäjäveljelleen epämuodollinen hiljaisen tiedon välittäjä ja tärkeä tukija. Wikströmin muistomerkkihankkeissa arkkitehdit olivat auttajia, jotka antoivat ammatillisen näkemyksensä ja käytännön kokemuksensa kuvanveistäjän avuksi. Wikströmin arkkitehtiyhteistyökumppaneina varsinkin A. W. Stenfors ja Gustaf Nyström ovat jääneet enemmän pimentoon kuin Eliel Saarinen, jolla oli jo 1910-luvun alussa kansainvälinen maine arkkitehtina. Yhdessä kansainvälisesti maineikas Eliel Saarinen ja kansallisesti etabloitunut Emil Wikström muodostivat Aspelin-Haapkylän mielestä Suomen oloissa ylivertaisen nerokaksikon. Aspelin-Haapkylä näki Emil Wikströmin ja Eliel Saarisen työskentelyn kahden neron, poikkeusyksilön yhteistyönä, suuren aiheen luomisessa korostui alitajuinen voima. Aspelin-Haapkylä loi päiväkirjaansa romanttisen kuvan Visavuoren ateljeetyöskentelyn haltioituneesta tunnelmasta "erämaan" keskellä yöaikaan: arkkitehti Saarinen piirsi Wikströmin soittaessa ateljeen uruilla Bachia.[1260] Kuten June Hargrove on todennut, arkkitehdin ja kuvanveistäjän välinen suhde muistomerkkihankkeissa oli usein jännitteinen.[1261] Arkkitehdin ja kuvanveistäjän toisistaan poikkeavat vaatimukset aiheuttivat yhteistyössä ristiriitoja ja neuvotteluja. Seuraavassa luvussa jatkan arkkitehdin ja kuvanveistäjän yhteistyön tarkastelua paikka- ja sijoittelukysymyksissä.

## Veistos, paikka ja kaupunki

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa muistomerkkien sijoittelua ja paikan määrittelyä koskevaa keskustelua hallitsivat kirjeenvaihdossa, lehdistössä, asiakirjoissa

---

1258 Marmoripalatsin tilauksesta: "Keirkner - - bygger ett marmorpalats i H:fors [Helsingfors] ovanom matsals kaminen skall bliva en fris av skulpterad ebenholz, den bad Saarinen (arkitekten) mig fundera ut och skulptera." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille. s.a. PM. Kirje on päiväämätön, mutta se on sisällön perusteella Eliel Aspelin-Haapkylän kuolivuodelta 1917, tammikuun 1917 jälkeiseltä ajalta.

1259 Esim. Hausen 1990, 170–172. Geselliuksen ja Saarisen Viipurin rautatieaseman pääsisäänkäynnin veistokset tilattiin Eva Gyldéniltä. Eliel Saarinen osallistui Ville Vallgrenin Havis Amanda-työhön. Korvenmaa 2009, 56, 59.

1260 Aspelin-Haapkylä kuvasi päiväkirjassaan läpi yön jatkunutta työskentelyä erämaan keskellä Visavuorella. Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 1.4.1913. SKS. KIA.

1261 Hargrove 1989, 172.

ja alan ammattijulkaisuissa kriteerit, joita on harvoin käsitelty tutkimuksessa. Muistomerkkiä ja sen sijoittelua suunniteltiin suhteessa valoon, väriin, korkeuteen, ääneen ja läheiseen kaupunkiympäristöön. Muistomerkki ymmärrettiin osaksi tiettyä paikkaa. Kuvanveistäjä ja hänen laaja yhteistyöverkostonsa suunnitteli muistomerkkiä ja sen paikkaa opastaakseen katsojaa, miten muistomerkkiä tuli lähestyä elämyksenä.[1262] Tarkastelen tässä luvussa kuvanveistäjän asemaa ja yhteistyötä paikan näkökulmasta, kuten taiteilijan vaikutusmahdollisuuksia muistomerkin paikan valitsemiseksi. Paikan valinta oli myös yhteydessä muistomerkkien lupamenettelyyn.

Emil Wikströmin taidekäsitys ja muistomerkin suunnitteluperiaatteet muotoutuivat yhteydessä ympäristöön, arkkitehtuuriin ja yhteistyökumppaneihin. Hänen intentioitaan muistomerkkisuunnittelussa voidaan tarkastella paikan kautta. Wikströmille oli tärkeää teoksen sovittaminen osaksi ympäristöä. Teos, jalusta ja paikka muodostivat Wikströmin käsityksen mukaan kokonaisuuden. Hänen mukaansa työstä ei voinut tulla hyvä, jos taiteilija ei etukäteen tiennyt sijoituspaikkaa.[1263] Pohtiessaan etukäteen Lönnrotin patsastehtävää hän kritisoi suomalaista käsitystä, jonka mukaan patsaassa oli kaksi erillistä osaa, jalusta kirjoituksineen ja itse kuva. Toimikunnan totunnainen tehtävä oli huolehtia paikasta, jalustasta ja sen kirjoituksesta, kun taas taiteilijan vastuulla oli ainoastaan kuva. Wikström puolusti patsaan tekijän oikeutta määrätä teoksestaan kokonaisuudessaan ja arvosteli patsastoimikunnan ja taiteilijan totunnaista tehtävänjakoa. 1890-luvun lopulla hänen mielestään taiteilijan tehtävä oli laajempi ja kattoi niin kuvan, jalustan, jalustan kirjoituksen kuin paikan ja paikan järjestämisen.[1264]

Paikan ratkaiseminen viimeiseksi oli yleinen käytäntö, Penelope Curtisin mukaan muistomerkkihankkeessa paikka ratkaistiin usein viimeiseksi.[1265] Veistoksen paikka oli näin ollen kuvanveistäjille ammatillinen kysymys. Luvussa kolme toin jo esiin Suomen Kuvanveistäjäliiton yleiset kilpailusäännöt, jotka pääasiassa Emil Wikström oli valmistellut vuonna 1913 muistomerkkikilpailuja

---

1262 Joyce K. Schiller on tarkastellut yhdysvaltalaisen kuvanveistäjän Augustus Saint-Gaudensin (1848–1907) intentioita Sherman-monumentin (1892–1903) monumentin suunnittelussa ja sijoittelussa. Schiller 2003, 44.

1263 Suomalainen 1982, 77–78, 80–82.

1264 Emil Wikströmin näkemys taiteilijan laajemmasta tehtävästä tuli ilmi lehtihaastattelussa: "Meikäläisillä on näet kotona se käsitys, että kuvapatsaaseen kuuluu kaksi aivan eri asiaa, jalusta kirjoituksineen ja itse kuva. Että nämä [jalusta ja kuva] voisivat oleellisesti kuulua yhteen, sitä ei käsitetä. - - patsaan toimikunta ottaa kyllä sitten vaivakseen huolehtia sekä jalustasta että siihen pantavasta kirjoituksesta ja paikasta mihin patsas on sijoitettava ynnä paikan järjestämisestä. – Teidän mielestänne siis taiteilijan tehtävä on laajempi, se käsittää kaikki nämä toimet? Semmoinen on kantani, vastasi Vikström." T. H. Kirje Pariisista. PL 3.5.1898.

1265 Curtis 1999, 47–48.

varten. Kilpailuohjelman valmistelussa piti ottaa huomioon kolme sääntöä, joiden avulla kuvanveistäjät halusivat kehittää kilpailukäytäntöä Snellmanin muistomerkkikilpailun johdosta. Liiton yleisten kilpailusääntöjen mukaan kilpailuohjelmassa piti vastedes tarkasti määritellä veistoksen paikka.[1266] Ville Vallgren piti Kuvanveistäjäliiton saavutuksena 1910-luvulla sitä, että se oli antanut lausuntoja monumenttien paikoista. Liitto ehdotti 1915 Viipurin kaupungille, että se saisi ratkaista kilpailun sijoituspaikasta.[1267]

Kuvanveistäjänä Emil Wikströmillä oli eri kilpailuissa ja hankkeissa vaihtelevasti mahdollisuus osallistua ja vaikuttaa teoksen sijoituspaikan valintaan. Hän kuului Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran huhtikuussa 1897 asettamaan asiantuntijatoimikuntaan, jonka tehtävä oli valita Elias Lönnrotin patsaan paikka ja antaa lausunto seuralle sopivasta paikasta. Toimikunta ehdotti Ylioppilastalon edustaa patsaan paikaksi.[1268] Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ehdotus Ylioppilastalosta patsaan paikkana ei kuitenkaan mennyt läpi sellaisenaan, ja Helsingin kaupungin ja patsashanketta vetävän seuran välille syntyi Lönnrotin patsaan sijoittamisesta erimielisyyksiä. Helsingin kaupunki antoi syksyllä 1897 vain ehdollisen luvan sijoittaa patsas Ylioppilastalon edustalle. Ehtona patsaan sijoittamiselle oli muistomerkin tekstin kieli. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ei suostunut kaupungin asettamaan ehtoon. Myöhemmin kaupungin edustajat luopuivat tekstiin liittyvistä ehdoistaan ja myönsivät patsaalle kesäkuussa 1899 paikan Ylioppilastalon edustalla.[1269]

Lönnrotin patsaan kilpailuehtojen mukaan taiteilijalle oli oikeus ehdottaa patsaan paikkaa.[1270] Lönnrotin patsaskilpailussa Wikströmille tuotti huolta se, että kilpailuohjelmassa patsaan paikka oli jätetty määrittelemättä. Taiteilijan oli tehtävä kilpailuluonnos tietämättä, mihin patsas pystytetään. Wikström

---

1266 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 25.10.1913 ja 29.11.1913. SKLA. KA; Finska bildhuggarförbundet. Hbl 27.10.1913.

1267 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjan 7.3.1924 liite Ville Vallgrenin kirje Suomen Kuvanveistäjäliitolle s.a. SKLA. KA.; Viborgs stads förskönande. Wib. N. 2.12.1915.

1268 Muut toimikunnan jäsenet olivat Walter Runeberg, Eliel Aspelin, J. J. Tikkanen, Sebastian Gripenberg ja Leo Mechelin. SKS:n keskustelemukset 7.4.1897, Suomi 3:15, 3–5. Toimikunnan lausunto SKS:lle 19.4.1897. SKS:n keskustelemukset 8.5.1897, Suomi 3:15, 17–18.

1269 Jos muistomerkkiin tuli muuta tekstiä kuin Elias Lönnrotin nimi, tekstin tuli olla molemmilla kotimaisilla kielillä. Arvid Genetzin kirje SKS:n puolesta Helsingin kaupungin valtuusmiehille 5.5.1897. SKS:n Keskustelemukset 2.6.1897, Suomi 3:15, 36; Arvid Genetzin kirje SKS:n puolesta Helsingin kaupungin valtuusmiehille 1.6.1898, Suomi 3:17, 33–34. Patsaan sijoituspaikasta ja jalustan kirjoituskielestä myös Häggman 2012, 164–165.

1270 Kilpailuohjelman ensimmäisessä kohdassa määrättiin: "Taiteilijalla on oikeus patsaan vastaisen paikankin suhteen lausua ehdotuksensa tahi toivomuksensa." Kilpailujulistus. SKS:n keskustelemukset 1.6.1898, Suomi 3:17, 35–36.

pyysi kilpailuohjelman paikkakohdasta selvitystä Aspelin-Haapkylältä. Aspelin-Haapkylän mukaan taiteilija sai lausua kantansa muistomerkin sijoittamisesta tiettyyn paikkaan tai tehdä työn soveltuvaksi mihin tahansa paikkaan.[1271] Kaikki kolme kilpailussa palkittua luonnosta ehdottivat patsaan paikaksi Ylioppilastalon edustan puistikkoa,[1272] joka oli ollut patsaan sijoitusvaihtoehto.

Elias Lönnrotin patsasta suunniteltiin sijoitettavaksi Ylioppilastalon edustalle, mutta lokakuussa 1900 raitiovaunujen risteytymisen takia Ylioppilastalon edustan paikka hylättiin liian levottomana. Patsaan pelättiin häipyvän liikennemellakkaan. Kun Suomalaisen Kirjallisuuden Seura oli hyväksynyt Wikströmin uuden Elias Lönnrotin patsaan luonnoksen syksyllä 1901, seura ehdotti Wikströmin ja arkkitehti Sebastian Gripenbergin aloitteesta Helsingin kaupungille uutta paikkaa, Koulutoria. Anomusta perusteltiin sillä, että edelliseen patsasta varten myönnettyyn paikkaan, Ylioppilastalon edustaan verrattuna anottu paikka olisi syrjässä vilkkaimmalta liikenteeltä ja se olisi edullisemmassa valossa. Helsingin kaupungin rakennuskonttori eväsi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran anomuksen sijoittaa patsas Koulutorille. Rakennuskonttori katsoi, että juuri etäisyys suurista liikenneväylistä ei puoltanut patsaan pystyttämistä. Rakennuskonttorin mukaan kaupungin keskiosista oli vaikeaa löytää rauhallista paikkaa, joka täytti taiteelliset vaatimukset.[1273] Lehdistössä paikkaa kritisoitiin siitä, että se oli liian kaupungin laidoilla ja ympäristön rakennukset eivät olleet mieltä ylös kohottavia.[1274] Tammikuussa 1901 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran anomukseen saada pystyttää patsas Koulutorille antoi Helsingin kaupungin puutarhalautakunta lausunnon, jonka mukaan patsas olisi sijoitettava tulevan museorakennuksen eteen. Perusteluna oli se, ettei patsaalle sopinut katujen ympäröimä paikka, mahdollinen epäsuotuisa valaistus ja patsaan peittyminen istutuksien taakse. Lisäksi lautakunnan mukaan Elias Lönnrotilla ei ollut mitään yhteyttä ympäristöön.[1275]

Se, että paikka oli jätetty määrittelemättä kilpailusäännöissä, ei ollut vain kilpailuun osallistuvan kuvanveistäjän huolenaiheena. 1900-luvun alussa arkkitehdit ottivat järjestönsä Arkkitehtiklubin kautta kantaa Helsinkiin sijoitettavien muistomerkkien paikkakysymyksiin, kuten Elias Lönnrotin ja Albert Edelfeltin patsaiden paikkoihin. Arkkitehdit ja heidän järjestönsä Arkkitehtiklubi ottivat

---

1271 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 5.8.1898. KK. Coll. 259.1.

1272 Elias Lönnrotin patsastoimikunnan pöytäkirja 7.5.1899. SKS:n keskustelemukset 31.5.1899, 28. Suomi 3:19, 28.

1273 Emil Wikströmin ja Sebastian Gripenbergin lausunto SKS:lle 18.10.1900. SKS:n keskustelemukset 7.11.1900, Suomi 3:19, 66. Arvid Genetzin kirje SKS:n puolesta Helsingin kaupunginvaltuusmiehille 18.10.1900; SKS:n keskustelemukset; SKS:n vuosikertomus. SKS:n keskustelemukset 16.3.1901, Suomi 3:19, 154–156.

1274 Kirje Helsingistä. PL 21.10.1900

1275 Lönnrotin patsaan paikka. US 11.1.1901.

päättääkseen Lönnrotin patsaan paikasta. Muistomerkkien sijoittelukysymys niveltyi yleiseen ajankohtaiseen kaupunkisuunnittelukeskusteluun. Eri vaihtoehtoina olivat paikkakeskustelussa mukana Erottajan tori, Koulupuistikko, Kolmikulma, keskeneräisen Kansallismuseon edusta ja Wikströmille mieluinen Vanhan kirkon puisto. Arkkitehti Bertel Jung esitelmöi Arkkitehtiklubin kokouksessa helmikuussa 1900 aiheesta "Paikan valinnat julkisille kuvapatsaille" (Om val af plats för offentliga statyer) ja osallistui Eliel Lönnrotin patsaan paikasta käytyyn vilkkaaseen keskusteluun. Jungin mielestä jo kaupunkisuunnittelussa mahdolliset patsaan paikat piti ottaa huomioon ja varata paikat muille tuleville suurmiespatsaille, esimerkiksi Topeliukselle ja Snellmanille.[1276] Bertel Jung kannatti patsaan sijoittamista tulevan Kansallismuseon eteen, mitä Arkkitehtiklubi piti aluksi kannatettavana ehdotuksena. Myöhemmin Arkkitehtiklubi muutti puheenjohtajansa Sebastian Gripenbergin ehdotuksen myötä kantaansa, sillä museo voitiin rakentaa vasta patsaan pystyttämisen jälkeen. Gripenberg oli itse ehdottanut sijoittamiskysymyksen käsittelyä Arkkitehtiklubissa.[1277]

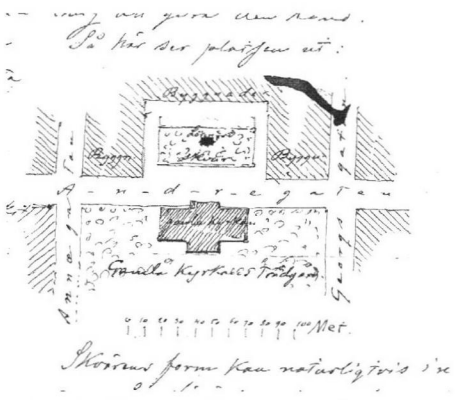
Sebastian Gripenberg julkisti lehdessä kantansa sijoittamisesta Vanhan kirkon edessä olevaan puistikkoon. Wikström oli itse seurannut sanomalehdissä käytyä paikkakeskustelua levottomin mielin ja hän kertoi olevansa Gripenbergin käyttämän nimimerkin S. G. kanssa samaa mieltä. Emil Wikströmin oma kanta patsaan paikkakysymyksessä julkaistiin samoihin aikoihin *Uudessa Suomettaressa*: taiteilijalle sopi Sebastian Gripenbergin ehdottama Vanhan kirkon puistikko sekä Koulutori ja Kolmikulma. Kuvanveistäjä pohti sijoitusta maaston muotojen, valaistuksen, äänimaiseman ja istutuksen kannalta. Takaapäin tuleva valaistus heittäisi kauniit varjot sivukuvien piirteille. Paikka ei saanut olla liian meluisa eikä matala. Etupuolelta katsottaessa olisi tärkeää, että "rumat rauhattomat rakennukset" patsaan takana olisi peitettävä istuttamalla puita. Etuosa oli yhtä tärkeä kuin takaosa: Wikström kertoi tehneensä paljon työtä, jotta patsas vaikuttaisi takaa "suurilla piirteillään monumentaalisen mahtavana".[1278] Sebastian Gripenberg kertoi kirjeessään Emil Wikströmille sijoituspaikan ehdotuksestaan Vanhan kirkon puistikosta ja sijoituspaikan eduista tammikuussa 1901. Gripenbergin mukaan paikalla oli hyvät edellytykset mennä läpi, mikäli vain taiteilija hyväksyisi paikan: ehdotus oli yleensä saanut arkkitehtipiirien ja suuren yleisön hyväksynnän. Gripenberg pyysi Wikströmiä valtuuttamaan Gripenbergin taitei-

1276 Jung 1900, 218; Arkitektklubbens möte den 10 februari 1900. Teknikern n:o 220 1900, 42.

1277 Jung 1900, 218; Lönnrotin patsaan paikka. US 27.1.1901.

1278 Lönnrotin patsaan paikka. US 30.1.1901. Emil Wikströmin yksityiskirje oli päivätty Pariisissa 23.1.1901.

lijan kannan tunnetuksi tekemiseen.[1279] Arkkitehtiklubi oli juuri kokouksessaan käsitellyt patsaan paikkaa, ja kokouksessa Gripenberg oli ehdottanut patsasta sijoitettavaksi Vanhan kirkon puistikkoon.[1280]



*Arkkitehti Sebastian Gripenbergin piirustus Elias Lönnrotin patsaan paikasta kirjeessä Emil Wikströmille 27.1.1901. KK. Coll. 259.4. Kuva: Kansalliskirjasto.*

Arkkitehdeille kaupunkisuunnittelu ei ollut ainoa motiivi vaikuttaa muistomerkkien paikan valintaan, vaan 1910-luvun alussa arkkitehdit halusivat vaikuttaa kilpailun osallistujina sääntöihin, kuten paikkaan. Arkkitehtiklubin puolesta puheenjohtaja Eliel Saarinen ja arkkitehti Birger Brunila (1882–1979) perustelivat 1912 Albert Edelfeltin patsastoimikunnalle lähettämässään kirjeessä, että koska kilpailukutsu oli osoitettu myös maan arkkitehdeille, arkkitehdeillä oli oikeus ehdottaa muutoksia kilpailuohjelmaan. Vaikka muistomerkkikilpailu oli valmistava, arkkitehdit halusivat kilpailuohjelmaan monumentille jonkun määrätyn sijoituspaikan hyvän lopputuloksen aikaansaamiseksi. Arkkitehtiklubin mukaan erilaisia kilpailuehdotuksia oli helpompi vertailla keskenään, kun monumentin paikka oli määrätty etukäteen. Arkkitehtiklubi ehdotti monumentille paikkaa joko Kaisaniemen puistosta tai Ritarihuoneen ympäristöstä. Patsastoimikunta vastasi muutosvaatimuksiin kutsumalla arkkitehtien edustajan, Eliel Saarisen toimikunnan kokoukseen. Saarisen jäätyä tulematta kokoukseen toimikunta päätti pitkän keskustelun jälkeen, ettei kilpailuohjelmaan tehty Arkkitehtiklubin vaatimia muutoksia. Yhtenä syynä kilpailuohjelman muuttamatta jättämiselle mainittiin kirjekonseptissa "Suomen kuvanveistäjät".[1281] Muistomerkkikilpailuihin osallistuvat monipuoliset, vahvasti järjestäytyneet arkkitehdit olivat kuvanveistäjille kilpaileva ammattiryhmä.

Paikalla oli merkitys Emil Wikströmin työprosessille. Työprosessiaan esimerkiksi valmistellessaan J. V. Snellmanin muistomerkkiluonnosta Wikström saattoi

---

1279 "Förslaget har i allmänhet vunnit anslutning såväl inom arkitektkretsar som bland allmänheten och har sålunda all utsigt att gå i genom i fall du godkänner dem. Låt mig därför så fort som möjligt veta din mening och bemyndiga mig att göra den känd." Sebastian Gripenbergin kirje Emil Wikströmille 27.1.1901. KK. Coll. 259.4.

1280 Arkkitehdit ja Lönnrotin patsaan paikka. US 30.1.1901.

1281 Arkkitehtiklubi vaati muutoksia lisäksi kilpailuaikaan ja kilpailuehdotusten mittakaavoihin. Eliel Saarinen oli kutsuttu 2.11.1912 pidettyyn patsastoimikunnan kokoukseen. Arkkitehtiklubin kirje Albert Edelfeltin patsastoimikunnalle 22.10.1912; Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 30.10.1912; Albert Edelfeltin patsastoimikunnan kirjekonsepti Arkkitehtiklubille 2.11.1912. KKA. Kilpailujulistus Till Finlands konstnärer 31.1.1912.

*Emil Wikström, Pohjan neito (J. J. Tirkkosen suihkulähde). Valok. Laurent, 1913–1915. Kokoelma Hämeen museo. Kuva: Vapriikin kuva-arkisto.*

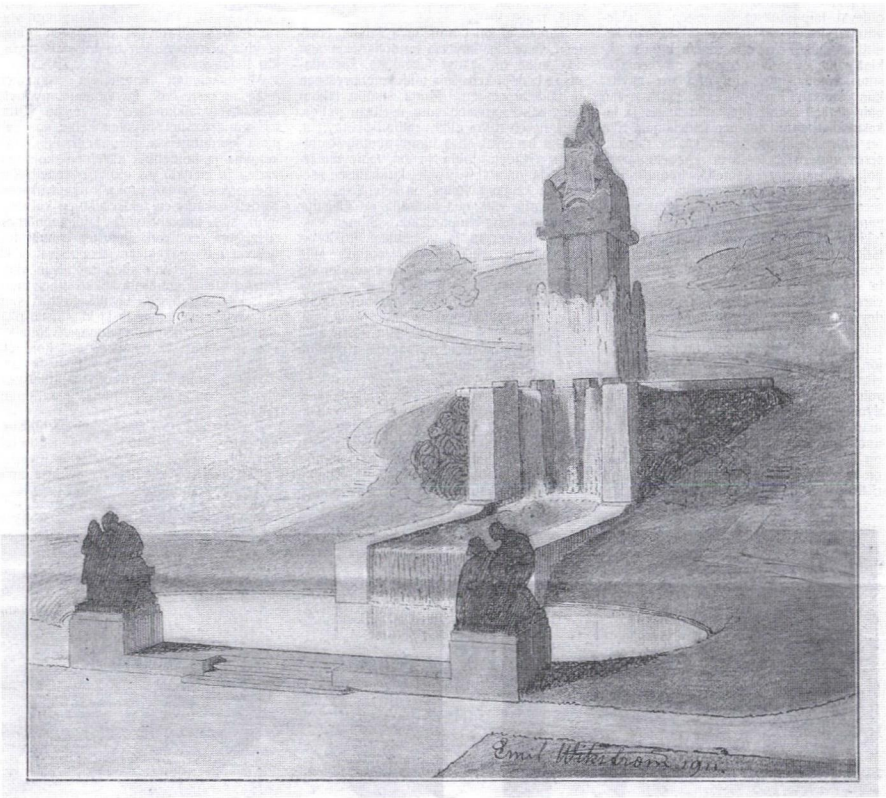
hylätä ensi kädessä luonnokset, jotka eivät sopineet paikkaan ja ympäristöön.[1282] Kohteen frontaalisen kuvaamisen sijasta Wikström tavoitteli monitahoista kuvausta, koska ihmiset liikkuivat kaupunkitilassa edestakaisin. Hän tavoitteli teosten katsomista eri suunnista.[1283] Wikströmin tavoite oli moderni, koska 1800-luvun jälkipuolen monumentille oli ominaista tietyn lähestymissuunnan, ihanteellisen katsomisetäisyyden ja tietyn yleisön suunnittelu. Noin vuonna 1900 pariisilaisissa monumenteissa oli omaksuttu jonkin verran uutta käsitystä, joka haastoi monumentin katsomisen vain yhdestä suunnasta.[1284] Auguste Rodinin on nähty olleen kuvanveistäjänä edelläkävijä siinä, että veistos oli tarkoitettu tarkasteltavaksi eri suunnilta ja monumentit tulivat lähemmäksi katsojaa.[1285] Wikström saavutti jo ensimmäisellä suihkulähdeluonnoksellaan *Ilmarisella* mainetta juuri sillä, että

1282 Esim. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1913. SKS. KIA.

1283 Suomalainen 1982, 81.

1284 Michalski 1998, 40–41; Saros, Toikka 1998, 64.

1285 J. J. Tikkanen piti Rodinia edelläkävijänä jo 1910: "Tähänastinen veistotaide tarjoo melkein aina jonkun tahi joitakuita näkökohtia, joilta teosta pääasiallisesti on tarkoitettu katsottavaksi. Rodin sitä vastoin sommittelee mielellään teoksensa niin kaikinpuolisesti, että usein on vaikea löytää sitä paikkaa, jolta niistä voisi saada tyydyttävän yleiskatsauksen. Hän vaatii siis katsojalta eri kohdilta saatujen näkökuvien yhteensulattamista kokonaisvaikutuksen aikaansaamiseksi." Tikkanen 1910, 310; Michalski 1998, 41.



*Emil Wikström, piirros suihkukaivo Pohjan neidosta. Signeeraus Emil Wikström 1911. Lähde: Suomen Kuvalehden joulukuun näytenumero 1911, 7. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

teosta saattoi tarkastella eri puolilta enemmän kuin yleensä.

Emil Wikströmistä *Pohjan neito* -suihkukaivon paikka oli erinomainen, esplanadin pohjoispäässä nouseva rinne, jonka takana oli näköala yli Näsijärven.[1286] Paikasta tehtiin näyttämö. Wikströmin ja arkkitehti Birger Federleyn (1874–1935) suunnittelema kokonaisuus tuo katsojalle mieleen näyttämöllisen asetelman, jonka päähenkilö Pohjan neito on sijoitettu korkeimmalle paikalle ja kaksi muuta pronssikuvaa alemmalle tasolle. Musiikkia harrastavan Wikströmin kehittämä aihe liittyi oopperan librettoon. Ensimmäinen suomenkielinen ooppera ja ensimmäisiin Kalevala-aiheisiin oopperoihin kuuluva, Oskar Merikannon (1868–1924)

1286 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 1.4.1909. SKS. KIA. Emil Wikström aloitti Tampereen suihkukaivon tutkielmat 1909. Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 23.10.1909. ÅA. Vielä toukokuussa 1910 ei ollut päässyt kiinni Tampereen suihkukaivoluonnoksen aiheeseen. "Tampereen suihkukaivon kuvia en ole tehnyt juuri nimeksikään, usein ovat luonnokset olleet käsillä, vaan ajatuksiin ovat työt häipyneet, ei ole vielä täysin selvillä miten se on tehtävä, minkälaisia henkilöitä on kuvattava ja millä tavalla." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 9.5.1910. SKS. KIA.

*Pohjan neito* (1889) oli kantaesitetty Viipurin laulujuhlilla 1908, jolloin paljastettiin Mikael Agricolan muistomerkki Viipurin tuomiokirkon edustalla. Libreton mukaan ensimmäisen näytöksen toisen kuvaelman tapahtumapaikkana on lehto, jossa Pohjan neito istuu kallionkielekkeellä kultalankaa kehräten.[1287] Saman sisältöisillä sanoilla kuin oopperan runoteksti Wikström kuvasi kirjoituksessaan paikkaa ja *Pohjan neitoa*: " - - jossakin kaukana, koskien takana, pilvissä, taivaan kaarella kehrää Pohjan neito värttinällä kultalankaa."[1288]

Rakennusten edustan kaupunkipuistikot ja Esplanadi nähtiin sopivina muistomerkkien paikkoina. Ville Vallgrenin *Havis Amanda* ja Emil Wikströmin *Pohjan neito* sijoitettiin esplanadiympäristöön, jossa ne olivat käyntikohteita, kaupunkikävelyn kohteita Helsingissä ja Tampereella. Pohtiessaan vuonna 1905 *Havis Amandan* sijoittelua, Vallgren perusteli Kappelin edustan erityistä sopivuutta sillä, että paikka olisi "mycket besökt". Snellman-työnsä lisäksi Vallgren oli ajatellut *Havis Amandaa* Suomen Pankin edustalle, mutta ajatteli paikan kuuluvan enemmän valtiolle kuin kaupungille.[1289]

Kolme vuotta myöhemmin vuonna 1908 ennen Snellmanin muistomerkkikilpailun julistamista Vallgren kertoikin suunnitelleensa Snellmanin muistomerkkiluonnoksensa nimenomaan Suomen Pankin pääoven edustalle. Hän oli pitänyt pankkirakennuksen valmistumisesta lähtien paikkaa sopivana markan isän patsaalle.[1290] Vuonna 1897 Elias Lönnrotin patsaalle paikkaa valinnut toimikunta, johon kuului myös Emil Wikström, katsasti Helsingin sopivimmat patsaan sijoituspaikat. Toimikunta oli ajatellut Suomen Pankin edustaa Elias Lönnrotin patsaan paikaksi, mutta ympäristön valtioelämään liittyvät rakennukset, Säätytalo ja Suomen Pankki eivät sopineet yhteen Lönnrotin kaltaisen kirjallisen työn tekijän patsaan kanssa. Toimikunta katsoi kuitenkin lausunnossaan, että Suomen Pankin edusta sopisi erittäin hyvin jonkin patsaan sijoituspaikaksi, varsinkin valtiomiehelle.[1291]

Vuonna 1890 valmistunut Säätytalo ja sen ympäristö olivat vuonna 1891 koristuksen ja kaunistuksen kohteina. Samaan aikaan kun säätyvaltiopäivät toukokuussa 1891 suunnittelivat Säätytalon otsikkoryhmän kilpailun järjestämistä,

---

1287 Kirjallisuutta ja taidetta. Ooppera "Pohjan neito". US 16.6.1908; E. K., Silmäys Wiipurin laulujuhlaan. Merikannon ooppera "Pohjan neito". US 27.6.1908.

1288 Wikström 1911, 7.

1289 Vallgren kirjoitti paikasta: "Jag tänker nej mera på skvären framför Finlands Bank den tillhör mera staten än staden." Ville Vallgrenin kirje J. J. Tikkaselle 9.11.1905. KK. Coll. 242.4.

1290 Ville Vallgrenin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 7.12.1908. SKS.KIA.

1291 Toimikunnan lausunto SKS:lle 19.4.1897. SKS:n keskustelemukset 8.5.1897, Suomi 3:15, 17–18.

valtiovaliokunta torjui Emil Wikströmin suihkulähdetarjouksen Ilmarisen.[1292] Säätytalon edustalle ehdotettiin samana keväänä 1891 myös Walter Runebergin suunnittelemaa Aleksanteri II:n patsasta.[1293] Wikströmin suihkulähde *Ilmarista* oli ehdotettu lehdistössä 1890 Kappelin edustalle: "Kuinka se suuressa koossa ja pronssiin valettuna olisi mainio kaunistus jollain julkisella paikalla, esimerkiksi Helsingin Kappelin edustalla!"[1294] Kappelin ympäristössä oli ollut jo 1890-luvun alussa suihkulähteitä, jotka saivat kävijät kutsumaan Helsinkiä pikku-Pariisiksi. Helsingin Esplanadilla Kappelin laajenemisen ja uudistumisen yhteydessä poistettiin silloinen suihkulähde. Kappeliesplanadi oli vuonna 1898 esillä Robert Stigellin *Haaksirikkoisten* sijoituspaikkana.[1295]

Tammikuussa 1893 Wikström sai Helsinkiin ensimmäisen julkisen työnsä, lumiveistoksen, näytteille Esplanadin puistoon. Hän teki kahden viikon ajan kovassa pakkasessa Suomen Naisyhdistyksen pyynnöstä Helsingin Esplanadille *Halla*-lumiveistoksen, jonka pääsymaksutulot käytettiin suurimmaksi osaksi hyväntekeväisyyteen. Taiteilija sai kymmenen prosenttia sisäänpääsymaksuista.[1296] Vaikka *Halla* oli "vain" lumiveistos, Wikström luki sen tärkeiden töidensä joukkoon.

Muistomerkin sijoittamisessa kaupunkirakenteeseen on havaittavissa selvä hierarkia. Samat paikat Säätytalon ympäristö, Suomen Pankin edusta ja Kappeliesplanadin ympäristö kiinnostivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa julkisten veistosten sijoittelijoita ja taiteilijoita, joten ne kuuluivat Helsingin parhaimpiin ja tavoitelluimpiin paikkoihin. Säätytalon, Valtionarkiston ja Suomen Pankin rakennus muodostivat 1800-luvun lopulla kolmen uuden julkisen rakennuksen ryhmän Senaatintorin tuntumassa, jossa oli hallinnollinen keskus. Suomen Pankin ja Säätytalon välinen tila toteutti rakentamisajan 1800-luvun jälkipuolen kaupunkirakenteen ihannetta: Suomen Pankin ja Säätytalon rakennuksia ympäröivät etuaukiot ja puistikot. Rakennusten edustoja varten oli tilattu kokoava istutussuunnitelma 1890, joten 1910-luvun alussa pankkirakennuksen edustalla oli kaupunkipuistikko.[1297]

Toisinaan paikka- ja sijoituskysymys ratkaisi muistomerkkitilaukset Emil Wikströmin eduksi. Wikström käytti asiantuntijana valtaa paikan valinnassa jo ennen patsaasta järjestettävää kilpailua tai tilausta. Kuvanveistäjän asiantuntija-asema paikkatoimikunnassa näytti näin ennakoivan itse suurmiesmuistomerkkitilauksen

---

1292 Säätyhuone. PL 21.5.1891.
1293 Keisari Aleksander II:sen kuvapatsas. US 23.4.1891.
1294 Käynti Taideyhdistyksen vuosinäyttelyssä II. PL 14.10.1890.
1295 Saros, Toikka 1998, 31.
1296 Lumipatsas teatteriesplanadilla. US 24.1.1893; K, Hra Wikströmin "Halla". PL 31.1.1893; S., Emil Wikström 60 år. Sv. Pr. 12.4.1924.
1297 Helander 1999, 35–40.

*Emil Wikström tekemässä Halla-lumiveistosta talvella 1893. Lumiveistos oli pääsymaksua vastaan esillä sähkövalossa aitauksessa Helsingin Esplanadilla. Kuva: Museovirasto.*

saamista: toimikunnan luottamusta nauttiva kuvanveistäjä oli jo ennestään toimikunnalle tuttu ja hänellä oli tilaisuus esitellä toimikunnalle ehdotuksena paitsi paikasta myös patsaasta. Wikström ei kuulunut vain Elias Lönnrotin patsaan paikan asiantuntijatoimikuntaan ennen yleistä kilpailua, hän sai suoraan Vaasan Topelius -patsaan tilauksen paikkaa koskevan valinnan johdosta 1908. Kun Emil Wikström oli valitsemassa paikkaa Topeliuksen patsaalle, hän esitti tarjouksensa ja ehdotuksensa oman työnsä hinnasta ja aikataulusta. Toimikunta hyväksyi ehdotuksen tilata monumentti Wikströmiltä.[1298] Kuvanveistäjän valintamekanismia tarkastellessaan June Hargrove on esittänyt, että muistomerkin kuvanveistäjä saattoi löytyä olosuhteiden ja tuttavuussuhteiden ansiosta.[1299] Asiantuntijana Wikström tunsi toimikunnan ja saattoi ennen muita kuvanveistäjiä esittää oman tarjouksensa.

Tosin Wikströmin ehdotus paikasta ei jäänyt pysyväksi, vaan Vaasassa Topeliuksen sijoituspaikasta keskusteltiin pitkään toimikunnassa ja Wikström joutui tekijänä sopeutumaan muutoksiin. Hän oli mukana toimikunnan kanssa etsimässä paikkaa ja päättämässä patsaan paikasta Vaasassa lokakuussa 1911, jolloin toimikunnalla oli vielä kolme paikkavaihtoehtoa.[1300] Parhaaksi paikaksi Wikström näki Hovioikeuden esplanadin ja kirkkopuistikon välisen risteyksen, mitä hän perusteli sopivalla etäisyydellä rakennuksista, kadusta ja puista. Tulevaisuudessa vilkastuvan liikenteen johdosta paikka oli myös sopiva.[1301] Wikström joutui vielä keväällä 1912 odottamaan toimikunnan päätöstä paikasta, sillä työ oli hänen mukaansa sidoksissa paikkaan.[1302]

Asiantuntija-aseman lisäksi paikka- ja sijoituskysymykset ratkaisivat tilaukset Wikströmin eduksi myös muulla tavoin. Tehdessään yhteistyötä muistomerkkikilpailuissa Eliel Saarisen kanssa Wikström käsitti työparin paikan suunnittelun vahvuudeksi muiden osallistujien kilpailuehdotuksiin nähden. Yhteistyö Saarisen

---

1298 Topeliuksen patsaan toimikunnan pöytäkirja 29.5.1908. VMA.

1299 "The choice of the sculptor might evolve logically out of the circumstances." Hargrove 1989, 172–173.

1300 Topeliuksen patsaan toimikunnan pöytäkirja 26.10.1911. VMA. Lokakuussa 1911 Wikström oli tulossa etsimään paikkaa: " - - voisimme aikaisena aamun hetkenä perjantaina olla ulkosalla koettelemassa patsaan sopivaisuutta eri paikoille. Päivällä jolloin kansaa on paljon liikkeellä on vaikeata rauhassa toimia." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 25.10.1911. VMA.

1301 "Särskildt framhöll skulptören Vikström: att statyn här verkar bäst därigenom att densamma komme att stå på en relativt liten plats och dock på tillräckligt afstånd från såvid byggnader som träd - -. - - Dessutom är korsningspunkten af Hofrätts- och Kyrkoesplanaden särdeles väl egnad för uppställande af en staty såväl därigenom att denna punkt ligger relativit högt i förhållande till gator och - -Topeliuksen patsaan toimikunnan pöytäkirja 26.10.1911. VMA.

1302 Toukokuussa 1912 paikkakysymys vaikutti Wikströmin työhön "- - koska Teidän päätöksestänne paikan suhteen työni voi olla riipuvainen, olisin kovin kiitollinen jos kaikki olisi selvää tämän kuun kuluessa - -." Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 3.5.1912. VMA.

*Zacharias Topeliuksen patsaan paikka Vaasassa, Kirkkopuistikko–Hovioikeuden puistikko. Kuva vuoden 1915 paljastustilaisuudesta. Kuva: Pohjanmaan museo.*

kanssa toi selvästi ammatillista hyötyä Wikströmille ja muovasi hänen taiteellisia näkemyksiään. Paikan suunnitteluun perustuva yhteistyö takasi menestyksen esimerkiksi Snellmanin muistomerkkikilpailussa, mutta ilmeisesti Wikströmin pettymykseksi Turun suihkukaivokilpailussa 1915 työparin yhteisehdotus ei menestynyt. Wikström-Saarisen ehdotus oli Aspelin-Haapkylän päiväkirjamerkintöjen mukaan toinen paristakymmenestä ehdotuksesta, joka oli tehty edellisessä kilpailussa parhaimmaksi tunnustettua paikkaa varten. Suurin osa muista osallistujista oli tehnyt ehdotuksensa Samppalinnan vuoren kylkeen, joten Aspelin-Haapkylä epäili paikasta etukäteen sopimista ja tiedonkululla estetyn Wikström-Saarisen ehdotuksen menestymisen.[1303]

Mikael Agricolan patsashankkeessa Wikström pääsi heti hankkeen alussa neuvottelemaan patsastoimikunnan kanssa paikasta. Toimikunta ja Wikström kiersivät yhdessä Viipurissa katsomassa sopivaa sijoituspaikkaa. Useita paikkoja katsottuaan toimikunta ja Wikström päätyivät kumpuun:"Tällä kummulla puistossa pienikin patsas saapi ylevän aseman. Ja paikan lähellä kirkko sekä Agricolan katu sopivat myöskin hyvin patsaan yhteyteen. Patsas ei tulisi kumminkaan niin

1303 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 14.11.1915. SKS. KIA.

lähelle kirkkoa, että se hupenisi mitättömiin kirkon suuruuden varjossa."[1304] Paikan valinnassa pyrittiin vaikuttavuuteen, joten patsaan koon ja ympäristön välinen suhde oli erityisen tarkastelun kohteena. Agricolan patsas sijoitettiin symmetrisesti taustana olevan kirkon keskiakselin kohdalle.

*Mikael Agricolan patsas Viipurissa tuomiokirkon edustalla. Kuva: Museovirasto.*

Kuten Viipurin Agricolan patsashankkeessa, Emil Wikström kierteli toimikunnan kanssa etsimässä Vaasassa Joachim Kurténin patsaalle paikkaa kesällä 1906. "Huolimatta kaupungin laajuudesta ja harvuudesta, ei soveliaan paikan valinta ollut niin helppo tehtävä, kuin sen ensi harkinnassa luulisi", kirjoitti arkkitehti A. W. Stenfors paikan etsinnästä.[1305] Yksi komitean jäsenistä G. Grotenfelt oli lähettänyt kaupunginvaltuustolle eriävän mielipiteensä komitean ja taiteilijan kannattamasta paikasta, jota hän piti sopimattomana katsojan kannalta. Hän esitti paikaksi hovioikeuden esplanadia. Hän vaati taiteilijan perusteita valitulle paikalle.[1306] Näin ollen taiteilijan ja hänen yhteistyöverkostonsa oli perusteltava paikan valintaa erittäin yksityiskohtaisesti, kohta kohdalta.

Wikström vastusti esitystä hovioikeuden esplanadista, ja hänen koko argumentaationsa lähti kaupungista ja kaupunkikuvallisista tekijöistä. Vuonna 1776 rakennettu Vaasan hovioikeudenpuistikko on Suomen vanhimpia puistokatuja. Olennaista paikan valinnassa oli "liike" – vaihtoehtoisella paikalla Hovioikeuden esplanadilla oli Emil Wikströmin ja A. W. Stenforsin mukaan liikaa liikettä muistomerkin kannalta. Kapeaa Hovioikeuden esplanadia Wikström piti liikenteen takia sopimattomana: se oli liian levoton ja ilman sopivaa taustaa ja paikkaa katsojalle. Hän piti liikennettä ensisijaisena perusteena sille, ettei monumentti kelvannut

1304 Agricolan rahastotoimikunta Viipurin Suomalaiselle Kirjallisuusseuralle 26.3.1903. VSKS. KA.

1305 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1306 Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirja 10.10.1906. Ca:19; Grotenfeltin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 9.11.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

esplanadille.[1307] Sen sijaan Wikström ei maininnut valitun paikan lähellä olevia elämäntyön kannalta keskeisiä rakennuksia, jotka A. W. Stenfors mainitsi ensimmäisenä ja tärkeimpänä perusteena kirjeessään kaupunginvaltuustolle. Paikka oli paitsi lähellä kaupungintaloa ja myös sitä pankkia, jonka perustaja Kurtén oli.[1308]

Wikströmin perustelut monumentin sijoittamiseksi ovat samoja kuin mistä Camillo Sitte (1843–1903) kirjoitti "kaikille tekniikan ja taiteen kollegoille" suunnatussa kirjassaan *Kaupunkirakentamisen taide: kirjoitelma arkkitehtuurin ja monumentaalisen veistotaiteen ajankohtaisten kysymysten ratkaisemiseksi, erityisesti Wieniä silmällä pitäen* (1889). Sitten kirjan tarkoitus oli tarjota materiaalia ja teoriaa ammattilaisille kaupunkitilan käytön järjestämisessä.[1309] Sitte sovelsi omaan aikaansa vanhaa hyvää aikaa ja perusti ohjesääntönsä antiikin ja pohjoisen keskiajan oppeihin. Erityisen painokkaana Sitten kirjassa on sääntö monumenttien sijoittamisesta "liikenteeltä kuolleisiin kulmiin": liikennelinjat piti pitää tyhjinä. Sitten mukaan "liikenteen ja taiteellisen vaikutelman vaatimukset kattavat toisensa". Hänen mukaansa vanhoissa yhdyskunnissa kaivot ja monumentit sijaitsivat "liikenteen koskemattomilla paikoilla".[1310]

Patsasta ei voinut sijoittaa selin kaupungin vilkasliikenteisintä katukäytävää vasten. Esplanadia uhkasi Wikströmin ja Stenforsin mukaan muuttaminen bulevardiksi, puistokaduksi, jossa on keskimmäisenä ajoradat ja reunoilla puurivi. Wikströmin mukaan monumentti ei saanut olla este kaupungin tulevaisuuden kehitykselle. Bulevardi ja patsas eivät olleet sovitettavissa yhteen: "- - liike hovioikeudenesplanadilla on viime vuosikymmeninä vilkastunut siihen määrään, ettei liene kovinkaan pitkä aika siihen, jolloin tämä esplanadi on muutettava boulevardiksi, tai ainakin liikkeelle soveliaampaan muotoon. Tällöin tulisi itse patsas sekä liike tuntuvasti kärsimään."[1311]

Kurténin muistomerkki tuo hyvin esiin, kuinka Wikström piti tärkeänä työn

---

1307 Eliel Levónin kirje siteeraa suoraan Emil Wikströmin kirjettä: "Att den mycket smala (10 m) esplanaden är trafikerad på hvardera sidan och således alltför orolig, utan fond och punkt för åskadaren." (alleviivaukset alkuperäiset). Eliel Levónin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 30.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1308 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1309 Sitte 2001 (1889), 5–6.

1310 Sitte 2001 (1889), 29, 31–32.

1311 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA. Ks. myös Eliel Levónin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 30.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA. Eliel Levón siteeraa Wikströmiä: "--efter all sannolikhet i en snar framtid trafiken blir så stor, att hela esplanaden måste tagas till gata eller åtminstäne förvandlas till en boulevard och att monumentet då skulle förhindra stadens framtida utveckling."

kokoa ja mittasuhteita suhteessa sijoituspaikkaan. Vaikka esplanadipuistokatu olisi rauhallisempi ja leveämpi, pitäisi Wikströmin mukaan monumentin olla mittasuhteiltaan suurempi. Hän mainitsi hyvinä esimerkkeinä monumentit, jotka sijaitsivat suurkaupungeissa vilkasliikenteisillä paikoilla toreilla ja aukioilla ja sopivat ja luontuivat paikkoihinsa, ne kohosivat kaiken melun ja liikenteen yläpuolelle. Kurténin kaltainen pieni monumentti ei voinut tehdä samaa vaikutusta: vääränlainen sijoituspaikka tuhoaisi paitsi työn myös historiallisen henkilön muiston.[1312]

Kurténin rintakuvan paikan valinnassa oli tärkeänä argumenttina patsaan pieni koko suhteessa tilaan, mikä on tärkeää myös Sitten *Kaupunkirakentamisen taide* -teoksessa. Kurténin patsas haluttiin sovittaa osaksi vehreää puista ympäristöä: paikka ei ollut "likeisten puiden läheisyyden vuoksi" liian laaja. Pieni patsas ei tullut näkymään liian etäälle: varsinkin talvella kauas pitkin esplanadimaisemaa näkyvä patsas tekisi "kovin vähäpätöisen ja kummallisen vaikutuksen".[1313] Sitten mukaan "nykyään pienellekin patsaalle etsitään mahdollisimman mahtava sijoituspaikka" ja "tällöin patsaan vaikutus vain pienenee eikä suurene".[1314] Myös Sitte vastusti aikansa "avoimen tilan pakkomiellettä", tyhjää tilaa monumenttien ja rakennusten ympärillä.[1315] Tausta ei saanut olla kirjava ja levoton. Stenfors kirjoitti: "Viidenneksi tarjoaa tämä paikka erittäin viehättävän ja rauhaisan taustan (fondin)".[1316] Wikströmin mukaan tausta oli valmis.[1317] Sitte kirjoitti neutraalin taustan puolesta.[1318]

Kaupungit käyttivät valtaa muistomerkkien ja julkisten veistosten sijoituskysymyksissä. Muistomerkkien sijoittamisesta käyty vilkas julkinen keskustelu osoittaa,

---

1312 Eliel Levónin kirjeessä lainaus Emil Wikströmin kirjeestä: "Slutligen ber jag få framhålla, att äfven om esplanaden vore bredare, lugnare och därigenom lämplig för ett monument måste detta monument vara af stora dimensioner - - . Det finns många härliga monument på starkt trafikerade torg i storstäderna, men som sagdt, de låta icke störa sig, de stå öfver allt det som slamrar omkring dem; men att med detta lilla monument försöka åstadkomma något motsvarande, vore att alldeles skjuta öfver målet. Der vore att krossa, förinta ett arbete och därmed äfven en värdad persons minne - - ." Eliel Levónin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 30.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1313 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA. Wikströmin näkemys ks. Eliel Levónin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 30.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA. Wikström mukaan: "ett litet monument sedt på afstånd (från hofrätten t. ex.) i den - - smala och långa esplanaden skulle alldeles försvinna- -."

1314 Sitte 2001 (1889), 27.

1315 Sitte 2001 (1889), 37, 39.

1316 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1317 Wikströmin mukaan paikka oli paras. Emil Wikströmin näkemys: Eliel Levónin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 30.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1318 Sitte 2001 (1889), 25, 27.

että muistomerkin paikka oli tärkeä kysymys ja muistomerkkeihin kohdistettiin kaupunkitilalle ominaisia odotuksia. Paikan ratkaisu saattoi jäädä viimeiseksi paikan valinnan vaikeuden ja eri vaihtoehtojen takia. Kaupungeilla ja niiden valtuustoilla oli merkitystä taidehankkeille 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa, joten kaupunginvaltuuston kokoonpanon ja poliittisten näkemysten katsottiin jonkin verran vaikuttavan kaupungin taidetta koskeviin päätöksiin. Kaupungin julkista taidetta kohtaan osoittama kiinnostus ja halu vaikuttaa taide-elämään ja patsaiden sijoitteluun paitsi suututti lehdistön huvitti taiteilijoita. Esimerkiksi Emil Wikströmistä vuonna 1897 tehdyssä henkilökuvassa todettiin viittaamatta Lönnrotin patsaan sijoittamista koskeneeseen kiistaan: "Meillä on ollut hauska hetkemme Helsingin kaupunginvaltuusmiesten julistautumisessa korkeimmaksi taideistuimeksi - - ."[1319]

Patsastoimikuntien kaupungeille osoittamat paikka-anomukset eivät välttämättä 1900-luvun alussa menneet läpi sellaisenaan, vaan kaupunginvaltuusto ja muut kaupungin viranomaiset halusivat laittaa muistomerkin sijoittamiselle ehdotettuun paikkaan omia ehtoja tai tehdä omia vastaehdotuksia muistomerkin sijoittamiselle. Paikallistasolla muistomerkkien sijoittamiseen liittyneet ristiriidat viivästyttivät ja vaikeuttivat ainakin joitakin Wikströmin muistomerkkihankkeita. Patsastoimikunnan ja Wikströmin paikan päällä yhdessä Mikael Agricolan patsaalle valitsema paikka, kumpu kirkon läheisyydessä, ei miellyttänyt Viipurin kaupunkia, ja sijoituspaikasta syntyi erimielisyyttä. Kaupunki laittoi ehdon siltä anottuun avustukseen. Kaupunki antoi varoja kesällä 1905 J. G. von Zweygbergin rahastosta etenkin symbolisen jalustaryhmän toteuttamiseen sillä ehdolla, ettei patsasta pystyttäisi patsastoimikunnan ehdottamalle paikalle. Tammikuussa 1906 Viipurin kaupungin oli pyörrettävä päätöksensä.[1320] Myöhemmin vuonna 1910 Viipurissa Georg Sidorow epäili, että kaupunginvaltuuston suomalainen enemmistö ei suosisi taidetta entiseen tapaan.[1321]

Taiteilijan asiantuntevalla näkemyksellä sijoituspaikasta oli viime kädessä suuri merkitys kaupungin kannalle, vaikka sijoituspaikasta olisi vallinnutkin erimielisyys. Taiteilijan tiettyyn paikkaan suunnittelema ja sopiva muistomerkki oli muistomerkkihanketta valmistelevalle toimikunnalle peruste, kun toimikunta anoi kaupungilta lupaa sijoittaa muistomerkki tiettyyn paikkaan. Kun Emil Wikström valmisteli Mikael Agricolan muistomerkkiä kirkon läheisyyteen, paikan anomuk-

---

1319 E. W –n, Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa I. Emil Wikström. US 27.12.1897.

1320 Jäljennös Viipurin Kaupungin-Valtuusmiehet Viipurin Maistraatille 19.1.1906. VSKS. KA.

1321 "Valtuustossa on nyt suomalainen enemmistö. Poissa on Hovingit ja muut - - herrat. He kyllä edustavat enemmän taiteellista ymmärrystä kuin nykyiset vallanomistajat." Georg Sidorowin kirje Emil Wikströmille 21.4.1910. Coll. 259.28. KK.

sessa perusteltiin: "Luonnos onkin tehty mainittua paikkaa silmällä pitämällä."[1322] Robert Stigellin *Haaksirikkoiset* oli tuotu valmiina Suomeen elokuussa 1898, mutta sijoituspaikasta ei ollut yksimielisyyttä. Stigell oli suunnitellut veistoksen Tähtitorninvuorelle, mutta elokuussa 1898 kaupunki nimesi veistoksen sijaintipaikkaa varten taiteilijoista ja arkkitehdeista muodostuvan nelihenkisen toimikunnan. Toimikunta päätyi kannattamaan taiteilijan sijoitusehdotusta.[1323] Robert Stigell oli ilmoittanut pysyvänsä alkuperäisessä kannassaan, koska sijoituspaikassa meren tuli näkyä veistoksen oikean vaikutelman takia.[1324] *Uuden Suomettaren* uutisessa marraskuussa 1906 korostettiin sitä, että Vaasan kaupunginvaltuusto hyväksyi Kurténin muistomerkin paikaksi taiteilijan ehdotuksen Kaupungintalon puistikon luoteiskulman.[1325] "Komitean mielipide, taiteilijan kannattamana"[1326] valitsi paikaksi kaupungintalon tontin, mutta arkistolähteet paljastavat, ettei komitea ollut yksimielinen paikasta ja taiteilija tarvitsi paljon omia ja tukijoidensa perusteluja ja puolustusta saadakseen tahtonsa läpi kaupunginvaltuustossa. A. W. Stenforsin kirje puolusti toimikunnan ja Wikströmin valitsemaa paikkaa.[1327] Komitean puheenjohtaja Eliel Levón perusteli taas paikkaa siteeraamalla laajasti Emil Wikströmin yksityiskirjettä.[1328]

Muistomerkit sijoitettiin kaupungin parhaimmille "paraatipaikoille" merkitsemään kaupunkirakenteen hierarkioita: ne olivat osa kaupungin edustusympäristöjen rakentamista.[1329] Katsojien parhaaseen vedottiin sijoittelukeskustelussa, mutta kaupunkilaisten ja laajojen kansankerrosten näkemys muistomerkkien sijoittamisesta tuli esille lähinnä sanomalehdistössä. Taiteilijat tavoittelivat töidensä saamista avoimeen julkiseen kaupunkitilaan, jossa muistomerkki oli ainakin

---

1322 Päiväämätön Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Agricolan patsaan valiokunnan kirje Viipurin kaupungin valtuuskunnalle. VSKS. KA.

1323 Saros, Toikka 1998, 31. Jäsenet olivat arkkitehdit Theodor Höijer ja Gustaf Nyström, taidemaalari Albert Edelfelt ja kuvanveistäjä Walter Runeberg.

1324 Kirjallisuutta ja taidetta. Kuvanveistäjä Robert Stigell. US 15.9.1898. No 213.

1325 "Muistopatsaan paikaksi hyväksyttiin taiteilijan ehdotuksen mukaisesti kaupungintalon puistikon luoteiskulma, johon muistopatsas pystytettäisiin fasaadi länteen päin." Muistopatsas Joachim Kurtén -vainajalle Waasaan. US 23.11.1906.

1326 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1327 A. W. Stenforsin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 20.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1328 Eliel Levón ja Emil Wikström olivat kirjeenvaihdossa. Kansalliskirjaston Emil Wikströmin käsikirjoituskokoelmassa Coll. 259.11 on kolmetoista Wikströmille Levónilta saapunutta kirjettä. En ole löytänyt arkistoista Wikströmin Levónille lähettämiä yksityiskirjeitä. Eliel Levónin kirje Vaasan kaupunginvaltuustolle 30.10.1906. Vaasan kaupunginvaltuuston pöytäkirjan 21.11.1906 liite. Ca:19. VKKA.

1329 Kaupungin parhaista paikoista Sterckx 2008, 5. Kaupunkirakenteen hierarkioista Lindgren 2000, 26. Vuosisadan vaihteen Helsingin kaupunkirakenteesta esim. Häyrynen 1994, 61.

periaatteessa demokraattisesti kaikkien saavutettavissa olevaa taidetta. Helsingin kaupunginvaltuuston päätös veistokuvien sijoittamisesta Eiraan, Kaivopuistoon ja Pitkällesillalle herätti vuonna 1915 kritiikkiä. Muistomerkkien, julkisten veistosten ja puistojen sijoittuminen Helsingin kaupunkirakenteeseen nähtiin *Työmies*-lehdessä epätasa-arvoisena. Lehden mukaan puistoja koristeltiin veistoksilla vain "herrasväen" asuinalueilla ennen Pitkääsiltaa.[1330]

Muistomerkin sijoittelu tuli Suomessa 1800-luvun lopulta lähtien yhä enemmän institutionaalisesti säännönmukaiseksi, lailla säännellyksi prosessiksi. Myös Yhdysvalloissa New Yorkin kaupungin politiikassa julkisten monumenttien sijoittelussa ja pystytyksessä on nähty muutos 1800-luvun jälkipuolella: epämuodolliset järjestelyt paikan järjestämisessä vaihtuivat kaupungin byrokratiaan.[1331] Muistomerkkitoimikunnan tuli hakea lupa muistomerkin paikkaa varten vähintään kahdelta institutionaaliselta tasolta, maanomistajalta ja keisarilta. Vuonna 1890 annetun asetuksen mukaan patsaan pystytykseen tuli pyytää lupaa keisarilta. Asetuksen mukaan anomukseen piti liittää patsaan piirustus.[1332] Aleksanteri II:n patsaan lupahakemukseen oli mukaan liitetty patsaan luonnoksesta valokuva, mikä muodostui vähitellen eri anomuksissa piirustuksen sijasta anomuskäytännöksi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran muistomerkkitoimikunnan jäsen Aukusti Robert Niemi ohjeisti Wikströmiä kirjeessään pystytysluvan hakemisesta. Niemen kirjeestä saa käsityksen, että luvan hakeminen "itse keisarilta" edellytti hyvin valmisteltua lupa-anomusta: "Kun valokuva menee niin korkeaan paikkaan pitäisi sen olla tarpeeksi ison ja siistin. Toimita ensi tilassa tänne semmoinen kuva."[1333] Taiteilijan antamalla lausunnolla saattoi olla merkitystä muistomerkin sijoittamiselle, mutta viime kädessä vuodesta 1890 lähtien viranomaiset päättivät patsaan sijoittamisesta ja toteutumisesta. Asetus määräsi julkisten muistomerkin paikan niin, että muistomerkkiä tai patsasta ei saanut torille tai muulle yleiselle paikalle kaupungissa tai maalla ilman keisarin lupaa. Hautamuistomerkkien ero muista muistomerkeistä ja kuuluminen kirkon alueeseen näkyy siinä, kuinka niiden paikalleen pystyttäminen erotettiin 1890 asetuskokoelmassa muista kaupunkiin tai yleiselle paikalle pystytettävistä muistomerkeistä.[1334]

Useimmiten keisarin muistomerkkien sijoittamista varten antamissa luvissa ei

---

1330 Helsingin asiat. Kaupunkimme koristeelliset puistot. Työmies 24.9.1915.

1331 Schiller 2003, 44–45.

1332 Keisarillisen Majesteetin Armollinen Julistus julkisista muistomerkeistä. Annettu Helsingissä, 15p:nä heinäkuuta 1890. Suomen suuriruhtinasmaan asetuskokoelma vuodelta 1890, n:o17. Helsinki 1891.

1333 A. R. Niemen kirje SKS:n puolesta Emil Wikströmille 14.9.1901. KK. Coll. 259.12.

1334 "Hautapatsasten ja muitten muistomerkkien pystyttämistä kirkkojen viereen ja yleisille hautausmaille on voimassa mitä siitä erikseen on säädetty." Keisarillisen Majesteetin Armollinen Julistus julkisista muistomerkeistä. Annettu Helsingissä, 15p:nä heinäkuuta 1890. Suomen suuriruhtinasmaan asetuskokoelma vuodelta 1890, n:o17. Helsinki 1891.

ollut huomautuksia tai ehtoja, mutta asetuksen seurauksena taiteilija ja toimikunta saattoivat joutua odottamaan kauankin virkakoneiston lupaa. Mikael Agricolan patsaan lupa-anomuksen käsittely kesti noin vuoden. Odottelu heijastui kuvanveistäjän työhön, sillä luonnosta jatkettiin ateljeessa eteenpäin seuraavaan vaiheeseen vasta keisarin luvan jälkeen. Monien tilausten kanssa painivan Wikströmin oli oltava organisointikykyinen ja toisinaan lähes hiostettava toimikuntia ja virkakoneistoa päätöksentekoon ja työn etenemiseen. Mikael Agricola -muistomerkkitilauksen edettyä kitkaisesti Pietarissa Emil Wikström sai tiedusteluihinsa patsastoimikunnalta helmikuussa 1906 vastauksen:'

*Keisarin hyväksymä virallinen kuva J. V. Snellmanin patsaasta 1915. Kaarlo Castrénin kokoelma. Kuva: Kansallisarkisto.*

> *Mitä Agricolan patsaan papereihin kuuluu, en ole tilaisuudessa ilmoittamaan muuta kuin että paperit ovat viime vuoden [1905] toukokuun kuluessa lähetetyt Pietariin. Olen kehottanut asianosaiset täällä tiedustelemaan Ministerinvaltionsihteerinvirastossa ja jos mahdollista kiirehtiä asian käsittelyä.*[1335]

Kesäkuussa 1906 Mikael Agricolan patsaalle myönnetty lupa oli hyvin pelkistetty ja vailla huomautuksia.[1336] Wikström oli täydessä työssä Agricolan patsaan kanssa joulukuussa 1906.[1337] 1910-luvulla Snellmanin muistomerkkihankkeen yhteydessä monien muistomerkkien tekijänä Emil Wikströmille oli jo muodostunut käsitys, ettei "- - tämän tapaisiin luvanpyyntöihin ei ole koskaan tehty taiteellisia huomautuksia--."[1338] Keisarin lupa patsaan pystyttämiseen Suomen

1335 Georg Sidorowin kirje Emil Wikströmille 28.2.1906. KK. Coll. 259.28.
1336 Keisarillisen Majesteetin Armollinen määräys 14.6.1906. KA.
1337 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 5.12.1906. SKS. KIA.
1338 Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille 17.12.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

Pankin edustalle saatiin helmikuussa 1915,[1339] lupaan varten oli tarvittu virallinen kuva ja perusteellinen selvitys hankkeesta. Keisarille tarkoitettujen lupakonseptien suunnitelmaksi oli merkitty pronssi, vaikka Wikströmin mielestä materiaalia ei tarvinnut ratkaista.[1340]

Vuoden 1890 asetus julkisten muistomerkkien pystyttämisestä, luvanvarainen muistomerkin paikka, oli valtiovallan keino ohjata muistomerkkipolitiikkaa. Howard S. Becker on kirjoittanut valtiovallan intresseistä ja interventioista taidemaailmassa. Valtiovalta voi kontrolloida ja rajoittaa taiteen tekemistä lainsäädännön avulla esimerkiksi silloin, kun vallanpitäjät pelkäävät taiteen mobilisoivan kansalaisia poliittisesti vaarallisella tavalla.[1341] Suomessa 1800-luvun lopulla virinnyt kiinnostus pystyttää kansallistunnetta kuvastavia muistomerkkejä ei ollut jäänyt emämaassa Venäjällä huomaamatta. Asetuksen 1890 voimaantulon aikoihin Suomen lehdistössä huomattiin, että asetus oli antanut aihetta venäläislehdelle kirjoittaa "niistä venäläistä kansallistunnetta ja valtakunnan arvoa suoraan loukkaavista muistomerkeistä, joita viime aikoina on pystytetty Suomessa".[1342] Venäläisten vaikutusta suomalaisten monumenttipolitiikkaan on tutkittu melko vähän. Yleensä on viitattu siihen, kuinka 1900-luvun alun venäläistämistoimien aikana Säätytalon päätykolmion ja Lönnrotin patsaan viralliset paljastustilaisuudet olivat poliittisesti arkaluonteisia.[1343] Albert Boime on tuonut esille, että erityisesti patsaiden sijoittelu ja paljastustilaisuudet olivat 1800-luvulla luonteeltaan poliittisia kysymyksiä.[1344]

Wikströmin mukaan lupa-anomuksiin ei tehty yleensä mitään taidetta koskevia huomautuksia, mutta Lönnrotin patsaan paikan lupa-anomuksen läpimeno ei ollut vailla ehtoja. Lönnrotin muistomerkin pystyttämisen luvan saamisen ehtona oli se, että Suomen suuriruhtinaskunnan kenraalikuvernööri, Nikolai Bobrikov (1839–1904), määräisi patsaan paljastamisen ajan.[1345] Syksyllä 1902 Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa päätettiin luopua patsaan paljastusjuhlallisuuksista, kun kenraalikuvernööri halusi määrätä paljastustilaisuuden juhlamenoista. Nimenomaan

---

1339 Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA; Ks. myös Opetusministeriön historia 1985, 431. Markku Heikkilä mainitsee keisarin suostumuksen, jonka lähteenä on senaatin talousosaston pöytäkirja.

1340 Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille 17.12.1914. Kaarlo Castrénin kokoelma.. KA.

1341 Becker 2008, 180–191.

1342 Lehti huomioi *Mosk. Wjedomostin* kirjoituksen. Muistopatsaiden pystyttäminen Suomessa. Laatokka 13.8.1890. 1880-luvulla valmistuivat Pietari Brahen patsas (1888) Turussa, J. L. Runebergin patsas (1885) Helsingissä, J. V. Snellmanin rintakuva (1884) Kuopiossa, Mikael Franzenin rintakuva (1881) Oulussa ja Gustaf Fredrik Ahlgrenin rintakuva (1888) Tampereella.

1343 Esim. Konttinen 2001, 274; Lindgren 2000, 34; Aav 1978, 110-111. HY. THO.

1344 Boime 1987, 13.

1345 Lupa Elias Lönnrotin patsaan pystyttämiseen: Senaatin talousosaston päätös 20.1.1902. Liite SKS:n pöytäkirjassa 5.3.1902. SKS:n Keskustelemukset 5.3.1902, Suomi 3:20, 143–144.

*Elias Lönnrotin patsas 18.10.1902 jälkeen. Kuva: HKM.*

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Eliel Aspelin-Haapkylän mielestä Lönnrotin patsaan paljastuksen piti tapahtua ilman juhlallisuuksia, koska kenraalikuvernööri Bobrikov oli määrännyt patsaan paljastuksen päivämäärän 18.10.1902 ja Bobrikov oli vaatinut etukäteen itselleen tarkkoja tietoja paljastuspäivän ohjelman sisällöstä ja musiikista. Venäläisviranomaisilta vihjeitä oli jo tullut siitä, ettei Bobrikov varmasti hyväksyisi paljastustilaisuuden ohjelmassa *Maamme*-laulua. Bobrikovin määräysten mukaan 18.10.1902 lähtien patsas saisi olla yleisön nähtävillä, 10.10. Elias Lönnrotin muistopäivää Bobrikov oli pitänyt epäsopivana.[1346] Patsas oli kuitenkin paljastettu ennen varsinaista aamuksi suunniteltua tilaisuutta: tekijöiksi on arveltu Pirtin taiteilijatovereita.[1347]

Yhä 1910-luvun alussa Eliel Aspelin-Haapkylä epäili venäläisten kontrolloivan hienoisesti suomalaisten monumenttipolitiikkaa epäämällä luvan muistomerkin rahankeräykseen. Epäilyksistä huolimatta tiukasta venäläistämispolitiikastaan tunnettu kenraalikuvernööri F. A. Seyn (1862–1918) antoi luvan maanlaajuiseen

1346 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Nervanderille 5.10.1902. SMYa.
1347 Esim. Konttinen 2001, 274.

keräyslistoilla tapahtuvaan keräykseen Snellmanin patsasta varten.[1348]

Paikkakysymys ratkaistiin hankkeissa yleensä viimeiseksi, mutta 1910-luvun alussa järjestetyissä M. A. Castrénin ja Snellmanin muistomerkkikilpailuissa paikka oli annettu kilpailuohjelmissa. Castrénin muistomerkkikilpailun julistuksessa paikaksi oli ajateltu Kansallismuseon eteläpuolella oleva avoin paikka, mutta toimikunnan piti toimittaa kuvanveistäjille asemakaavapiirros paikasta. Snellmanin patsas taas määriteltiin sijoitettavaksi Suomen Pankin edustalle. Patsastoimikunta taipui ainoastaan teettämään ympäristöstä kartan kuvanveistäjien käyttöön.[1349] Patsaan sijoittaminen keskelle 1800-luvun lopun valtiollisia rakennuksia, taustanaan Suomen Pankin uusrenessanssinen fasadi katsottiin edellyttävän muodolta erityisominaisuuksia. Wikström-Saarisen työn visuaalinen soveltuvuus paikkaan oli tärkeä kriteeri, ja ehdotus tuki Suomen Pankin ja Säätytalon edustan valintaa lopulliseksi sijoituspaikaksi. Paikka rajoitti: paikan takia "puhdas kuvanveistokäsittely" ei ollut mahdollinen. Avoimen paikan, puiston vaatimukset nähtiin toisenlaisina.[1350]

Suomen Pankin edustaa pidettiin sopivana patsaan paikkana lähes hankkeen alusta lähtien, mutta kilpailutulos synnytti odotetusti uudelleen keskustelun paikasta. Paikkaa oltiin yhtä tyytymättömiä kuin Wikström-Saarisen palkittuun työhön, joka ei kritisoijien mielestä ilmaissut aatteellisesti elämäntyöstä mitään.[1351] Suomen Pankin edusta oli määritelty patsaan sijoituspaikaksi valtiovarainvaliokunnan mietinnössä 1911.[1352] Patsastoimikunta piti kilpailuohjelmassa paikkaa itseoikeutettuna mahdollisista puutteista huolimatta. Eliel Aspelin-Haapkylän mukaan paikka ei sitonut kilpailijoita, jotka saivat ehdottaa muita mahdollisia paikkoja.[1353] 1900-luvun alun julkisessa ja yksityisessä keskustelussa Pankin edusta nähtiin kiistattomana sijoitusvaihtoehtona ennen kuin hanketta oli kunnolla edes

---

1348 "J. V. S.:n [J. V. Snellmanin] kuvapatsas oli mennä myttyyn, mutta kyllä kai siitä nyt jotakin tulee, niin ettei kuvanveistäjien tarvitse luopua miettimästä suurta aihetta. Sanomista olen nähnyt, että olen valittu toimeenpanevan lautakunnan jäseneksi, mutta en ole mitään muuta kuullut. Saa nähdä, antaako Seyn luvan rahankeräykseen." Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 19.5.1911. Coll. 259.1. Seyn antoi luvan maanlaajuiseen keräyslistoilla tapahtuvaan rahankeräykseen kesäkuun alussa 1911, mutta jokaista rahankeräysiltamaa varten tuli hakea erikseen lupa poliisiviranomaisilta. Snellmanstatyn. Hbl 7.6.1911. Frans Emil Seynistä ja venäläistämispolitiikasta ks. Jussila et. al. 2000, 87–88.

1349 Snellman-patsaan toimikunnan pöytäkirja 17.12.1912. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Kaupunkigeodeetin laatima suurikokoinen kartta on patsastoimikunnan arkistossa.

1350 J. [almari] K.[ekkonen] 1913, 47–49.

1351 S. A., Taitelijakilpailu J. W. Snellmanin patsasluonnosta varten. Pyrkijä n:o 7 15.4.1913, 1.

1352 Valtiopäivät 1911. Valtiovarainvaliokunnan mietintö 1.4.1911.

1353 Hvar skall Snellman-stoden stå? DT 6.11.1912.

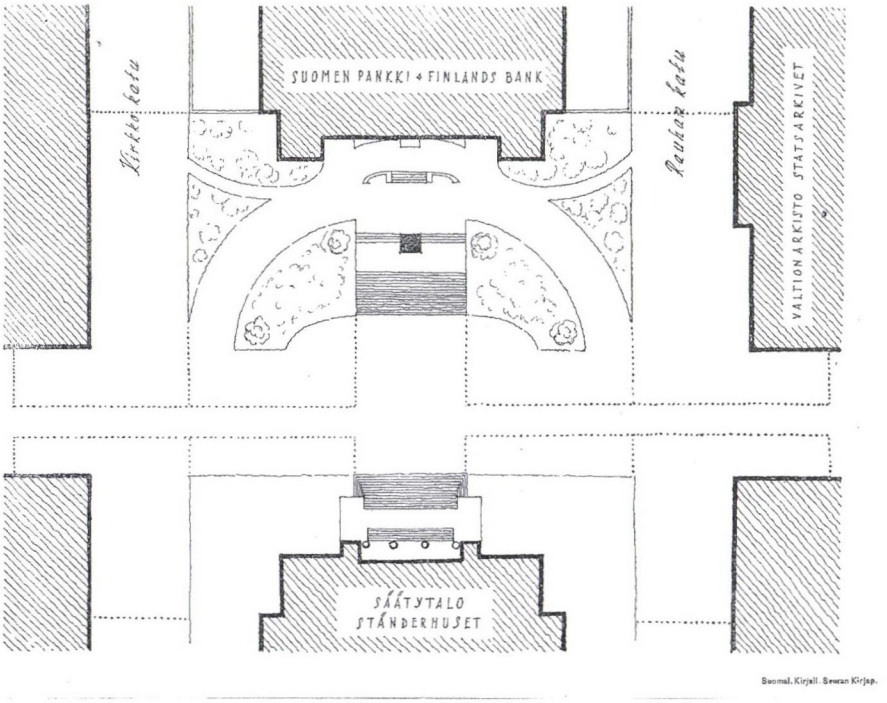
*Eliel Saarinen ja Emil Wikström, J. V. Snellmanin patsas ja paikan järjestely Suomen Pankin edustalla, fotomontaasi 1913. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

käynnistetty.[1354]

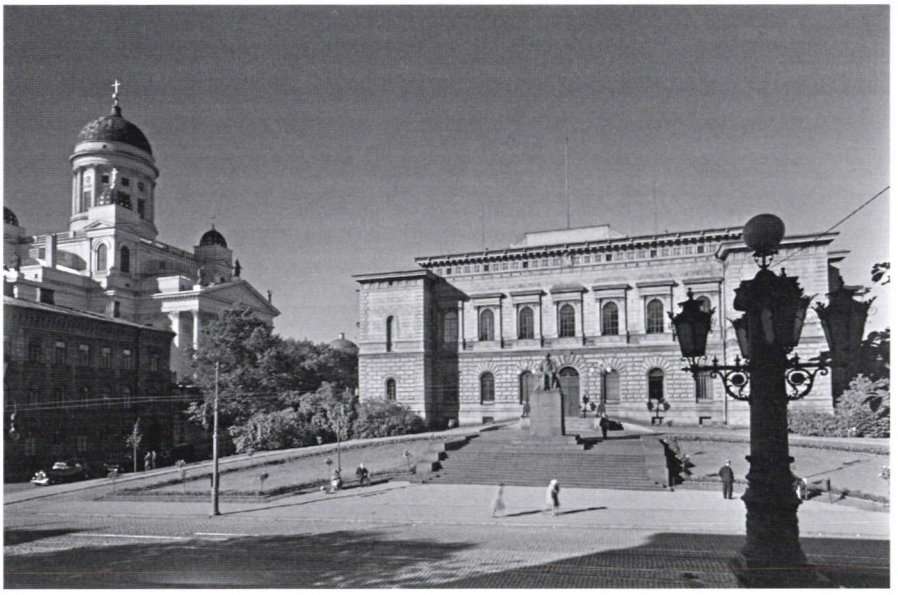
Suomen Pankin ja Säätytalon välistä aukeaa arvosteltiin ennen kaikkea ahtaudesta. Tyytymättömien mielestä monumentille olisi pitänyt löytää keskeisempi paikka, joka soveltuisi suurempia kunnianosoituksia varten. Vaihtoehtona Pankin edustalle nähtiin avonainen puisto tai aukio, jossa mahdollisia olivat patsaan suurempi koko ja taiteellisempi toteutus. Suurmiespatsaat mittelivät sijoituspaikoista. Eliel Aspelin-Haapkylän mielestä Snellmanin patsasta ei sopinut sijoittaa J. L. Runebergin selän taakse Esplanadille paikkaan, joka oli ajateltu Topeliuksen patsasta varten.[1355]

Suomen Pankin edusta katsottiin sopivaksi Snellmanin elämäntyön takia, sillä tärkeäksi katsotut instituutiot, valtiopäivätalo, pankkitalo ja Senaatintorin yliopisto, olivat lähellä.[1356] Vastapäätä patsaan sijoituspaikkaa oli Emil Wikströmin

1354 Till plats för J. V. Snellmans staty. Hbl 16.5.1904.
1355 Hvar skall Snellman-stoden stå? DT 6.11.1912; Eliel Aspelin-Haapkylä, Sakari Topeliukselle kansallismuistomerkki. US 10.5.1914.
1356 J. [almari] K.[ekkonen] 1913, 49.




*Paikan piirros Snellmanin patsaan paljastusjuhlan pääsylipussa 1923. Emil Wikströmin kokoelma. Coll. 259. 33. Kuva: Kansalliskirjasto.*



*Snellmanin patsasta esiteltiin Helsingin matkailukuvissa. J. V. Snellmanin patsas Suomen Pankin edustalla Säätytalon portailta kuvattuna. Valok. Suomen-Matkat Helsinki. Pietinen 1939. Kuva: HKM.*

monumenttiuran lähtölaukaus, kymmenen vuotta ennen kilpailua paljastettu Säätytalon päätykolmioveistos. Ei olekaan ihme, että keväällä 1912 Wikström kirjoitti Aspelin-Haapkylälle omasta mielestään patsaan sopivan "mainiosti" kaavailtuun paikkaan Säätytalon ja Suomen Pankin väliin.[1357] Toisin kuin muut paikkakeskustelun ja kilpailuohjelman muuttamisesta käydyn keskustelun osallistujat Emil Wikström ei nähnyt mitään vaihtoehtoja kilpailuohjelmassa esitetylle Suomen Pankin ja Säätytalon väliselle tilalle: "Paikka on hyvä, se ei kokemukseni perusteella ole ollenkaan hyvä, että patsas on liian kaukana nähtävänä."[1358] Myöhemmin Aspelin-Haapkylä totesi taiteilijalle, että Wikström oli onnellinen saadessaan arvokkaaseen paikkaan ja vastakkain toisiaan kaksi työtään.[1359]

Wikström oli jo 1890-luvun alussa ennen Säätytalon otsikkoryhmäkilpailua esittänyt monumenttiehdotuksensa Säätytalon ympäristöön.1920-luvun alkuun mennessä Snellmanin patsaan valmistuttua Säätytalon ja Pankin välistä aukeata hallitsi töillään yksi tekijä. Hänen maineensa ja asemansa kuvanveistäjänä kiteytyi ja huipentui Säätytalon ja Suomen Pankin välisellä aukealla, joka oli keskeinen paikka vastaitsenäistyneelle maalle. Toisaalta on huomattava, että paikan soveltuvuus ei Wikströmin kannalta perustunut vain henkilökohtaiseen ammatilliseen intressiin saada omat monumentaalityönsä vastatusten pääkaupunkiin. Wikström pyrki monumenttikilpailuissa noudattamaan tehtävänantoa ja kilpailuohjelmaa. Hän oli diplomaattinen taiteilija, joka pyrki toteuttamaan annetun tehtävän joskus tiukkojen institutionaalisten ehtojen raameissa. Elias Lönnrotin patsas on esimerkki siitä, kuinka 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa kaupungin viranomaisilla ja valtiovallalla oli mahdollisuus määrätä paikka-anomuksiin ehtoja. Emil Wikströmin maineen ja aseman muodostumisen tarkastelua jatkan seuraavassa julkisuutta käsittelevässä osassa.

---

1357 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 16.4.1912. SKS. KIA.

1358 "Ei tässä [kilpailuohjelmassa] puhuta mitään muista paikoista. Paikka on ja puhutaan vaan sen paikan järjestämisestä."(alleviivaukset alkuperäiset). Emil Wikströmin kirjekonsepti 30.12.1912. EWA. Kirjekonseptin vastaanottaja on tuntematon, mutta kirjeen puhuttelumuoto H. V. [Hyvä Veli] ja sisältö viittaavat Castrén-muistomerkkikilpailuun osallistuneeseen mieskuvanveistäjään.

1359 Hassan [Emil Juntto],Vähän patsaasta ja sen luojasta. US 12.5.1923.

# III. KUINKA KUVA KUVANVEISTÄJÄSTÄ RAKENTUU

Tässä osassa tarkastelun kohteena on kuvanveistäjien julkinen ammattikuva sekä varsinkin yksittäisen kuvanveistäjän, Emil Wikströmin julkinen kuva ja maine. Sosiologi Andrew Abbott on pitänyt julkisuutta, julkisen mielipiteen areenaa keskeisenä profession aseman vakiinnuttamisessa lainsäädäntöön vaikuttamisen ohella. Abbottin mukaan 1800-luvulla yksilöt, yksittäiset professionaalit olivat tärkeitä luodessaan kuvaa koko professiosta. Abbott on nähnyt julkisen ammattikuvan olevan luonteeltaan melko pysyvä ja homogeeninen: kaikki profession edustajat halutaan nähdä samanlaisina, samanarvoisina ja professiolla on arkkityyppinsä. Julkisella areenalla korostuu näin ryhmän yhtenäisyys.[1360]

Julkisuudella on kaksi ulottuvuutta: se on julkinen kaikille avoin tila, keskustelun, mielipiteenmuodostuksen ja päätöksenteon foorumi sekä julkisuuden periaate. Julkisuuden periaatteeseen kuuluu, että päätöksenteon prosessit ovat julkisia ja median tehtävä on ylläpitää keskustelua.[1361] Luvussa kolme toin esiin, kuinka muistomerkkikilpailussa ammatillisesti tiedostavat kuvanveistäjät vaativat päätöksenteon läpinäkyvyyttä. Toisinaan yleisen muistomerkkikilpailun palkintotuomariston pöytäkirja myös julkaistiin esimerkiksi lehdistössä. Tässä osassa tarkastelen julkisuutta keskustelun foorumina. Julkisuudeksi käsitettiin näyttelyt, töiden näytteille asettaminen sekä lehdistö. Näyttelyihin liittyivät läheisesti taiteilijoiden organisoituminen järjestöjen ympärille, kaupallisuus, töiden markkinointi, lehdistö sekä näyttelymyynti ja teosten ostot kokoelmiin. Kuvanveistolta puuttui 1800-luvun lopussa kotimaasta näyttelyfoorumeja, mutta taiteilijat järjestäytyivät luodakseen uusia näyttelyjä.

---

1360 Abbott 1988, 59–61.

1361 Jürgen Habermas (1962/2004) on kehittänyt tunnetun teorian julkisuuden rakennemuutoksesta ja merkityksestä: se on kuvaus julkisuuden kehityksestä Euroopassa 1600-luvulta 1950-luvulle. Habermasin teorian keskeinen jännite on julkisuuden ihanteen ja yhteiskunnan instituutioiden, kulttuurin, hallinnon, politiikan välillä. Julkisuuden käsite on monitulkintainen. Julkisuuden määritelmästä Nieminen 2006, 16–18.

# 5. Kuvanveistoksia näytteillä

## Ikuinen amatööri vai ammattitaiteilija: taiteilijajärjestöt ja Emil Wikström

### *Moderni näyttelytaiteilija: Suomen Taiteilijain näyttelyt ja yksityisnäyttelyt*

Vuonna 1913 Emil Wikström kuvasi Suomen Taiteilijain näyttelyä omana aikanaan merkittäväksi tapahtumaksi.[1362] 1800- ja 1900-luvun vaihteessa taide-elämä Helsingissä oli niukkaa esimerkiksi Päivälehden mukaan, joka kannusti lukijoita menemään Suomen Taiteilijain näyttelyyn 1901. Helsinkiläisillä kuvataidetta ei ollut yleisesti paljon nähtävillä:

> *Vähänlaisestihan tilaisuuksia [kuvaavasta taiteesta nauttimiseen] siihen yleensä meillä onkin; taidetta ulkoilmassa, patsaita y. m., on verrattain vähän ja ainoastaan harvain, rikkaampain, kannattaa parempia taideteoksia kotiinsa hankkia. Liian vähän muuten helsinkiläiset käyttävät hyväkseen heille aina tarjona olevaa tilaisuutta käydä taideyhdistyksen suuria kokoelmia katsomassa.*[1363]

Taidehistorioitsijoista Aimo Reitala ja Riitta Konttinen ovat pitäneet Suomen Taiteilijain näyttelyn perustamista 1891 tärkeänä taiteilijoiden historian kannalta. Suomen Taideyhdistyksen yksinvallan menetykseen 1890-luvulla vaikutti Reitalan mukaan myös paikallisten taideyhdistysten perustaminen kolmeen kaupunkiin, Turkuun, Tampereelle ja Viipuriin.[1364] 1890-luvun lopulla Eliel Aspelin-Haapkylä laski Suomen Taideyhdistyksen ansioksi kuvataiteen kokoelmat, koulutuksen ja ostot, taiteilijoiden kiinnittämisen kotimaahan ja taideyleisön kasvattamisen. Aspelin-Haapkylän kirjoituksen mukaan 1800-luvun lopulla Suomen Taideyhdistyksen asema oli muuttunut, kun sen rinnalla olivat alkaneet toimia valtio ja muut yhdistykset.[1365] Riitta Konttisen mukaan Suomen Taideyhdistyksen ja Suomen Taiteilijaseuran välille muodostui jännitteitä, kun taiteilijakunta ryhtyi kapinaan. Hän on nähnyt Suomen Taiteilijain näyttelyn perustamisen liittyvän vuoden 1891 tekijänoikeuskiistaan ja taiteilijoiden tyytymättömyyteen vanhanai-

---

1362 "Suomen Taiteilijain näyttelystä jolla aikanaan oli tavattoman suuri merkitys ei tiedetä mitään." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 15.2.1913. SKS. KIA.

1363 Tuomas, Kirje Helsingistä. Uusi käymäpaikka. PL 3.11.1901. Tuomas-nimimerkin takana on joko Santeri Ingman tai A.B. Mäkelä ks. Hirvonen 2000, 808.

1364 Reitala 1974, 9.

1365 E. A-n. [Eliel Aspelin] 1896, 55–58; Pettersson 2006, 13, 24, 31.

kaista Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttelyä kohtaan.[1366] Suomen Taiteilijain näyttelyn kahdeksan perustaja-aktiivin joukossa oli kuvanveistäjiä, Emil Wikström, Robert Stigell ja Ville Vallgren, joista osa oli mukana myös Kuvanveistäjäliiton perustamisessa. Kuvanveistäjäliiton perustaminen nähtiin taas taide-elämää "hajottavana" suuntauksena, keskittymisen ja monopolin purkautumisena.

Suomen Taiteilijain näyttelyn järjestäjien ydinryhmään, "kahdeksaan allekirjoittaneeseen", kuului Pariisista Suomeen keväällä 1892 muuttanut Emil Wikström. Wikström oli toisena näyttelysyksynä mukana järjestelyissä, mutta ajatus luoda taiteilijoiden oma näyttelyinstituutio ei ollut Wikströmin. Riitta Konttisen mukaan hanketta ajoivat ensi sijassa Akseli Gallen-Kallela ja Eero Järnefelt, Gallen-Kallelan laatiessa taiteilijoille kiertokirjeen.[1367] Wikström näki näyttelyn järjestämisen juuren, taiteilijoiden yhteishengen ja yhteisvastuun syntyneen Pariisin pohjoismaisessa taiteilijasiirtokunnassa, jossa taiteilijat keskustelivat ja suunnittelivat. Gallen-Kallela ideoi ja oli aloitteentekijä, mutta Wikström oli mukana Gallen-Kallelan suunnitelmissa.[1368]

Gallen-Kallela pyysi Wikströmiä mukaan luomaan Taideyhdistyksen vastavoimaksi uutta näyttelyä ja tilaa keväällä 1891. Wikström kehotti Gallen-Kallelaa allekirjoittamaan hänen nimensä kaikkia hanketta kannattaviin papereihin aivan kuten Victor Westerholminkin. Erityisesti Wikström kertoi ajattelevansa uutta tilaa kuvanveistolle. Harkitsevaiseen tapaansa Emil Wikström epäili uuden näyttelyn järjestämistä kiireessä kahden kuukauden aikana.[1369] Gallen-Kallela näki näyttelyn tavoitteena raivata tietä taiteen henkiselle työlle, hän vastusti taiteilijoita, jotka olivat tehneet taiteestaan teollisuutta ja jotka yliarvostivat tuloja.[1370]

Ensimmäisestä Suomen Taiteilijain näyttelystä tuli menestys. Emil Wikströmin mukaan toisena näyttelysyksynä 1892 Suomen Taiteilijain näyttelyn järjestelyjä tehostettiin muun muassa jurytyksen ja luetteloinnin avulla. Näyttelykäytännöt vakiinnutettiin. Näyttely laajennettiin kattamaan eri taiteenalat, mikä tuotti Wikströmin mukaan hankaluuksia. Toisena näyttelyvuonna tarjottiin jopa parisataa työtä, joten töitä jouduttiin karsimaan.[1371] Taiteilijoiden oman näyttelyinstituution perustaneet "kahdeksan allekirjoittanutta" Emil Wikström, Ville Vallgren, Gunnar Berndtson (1854–1895), Eero Järnefelt, Akseli Gallen-Kallela, Robert Stigell ja

1366 Konttinen 2001, 54–60.
1367 Konttinen 2001, 55.
1368 C-a., Prof. Emil Wikström berättar. Hbl 6.3.1932.
1369 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1.6.1891. GKM. KA.
1370 Akseli Gallen-Kallelan kirje Robert Stigellille 18.9.1891. Ilvas (toim.) 1996, 33.
1371 "Det ser verkligen litet svårt ut med konsterna i år." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 7.10.1892. ÅA. Wikströmin kirjeen perusteella näyttelyjärjestäjien kahdeksikosta Victor Westerholm oli syrjässä.

Victor Westerholm muodostivat alussa vahvan verkoston.[1372] Toukokuussa 1893 taiteilijakahdeksikon nimillä varustettu kirje "Suomen Taiteilijoille" tiedotti Suomen Taiteilijain näyttelyn muuttuneista järjestelyistä. Taiteilijakahdeksikko luopui näyttelyn järjestämisestä ja antoi määräykset Taiteilijaseuralle vuotuisesta näyttelystä vedoten siihen, ettei se tulevaisuudessa voinut välttämättä itse kaupungissa huolehtia näyttelyn käytännön järjestelyistä. Tarkoituksena ei ollut antaa Taiteilijaseuralle valtaa näyttelyn toimeenpanijana. Sijalle tuli kaikkien taiteilijoiden ja näytteillepanijoiden valitsema jury, näyttelytoimikunta, johon "kahdeksan allekirjoittanutta" ainoastaan valittuina saattoi kuulua. "Tällä tavoin voipi kukin olla varma samoista oikeuksista ja toivomme että kukin taiteen suunta täten tulee edustetuksi", kirje tähdensi taiteilijoiden ja eri taiteenalojen yhdenvertaista kohtelua.[1373]

Erikoisnäyttelyt, yhteisnäyttelyt ja yksityisnäyttelyt tekivät sen, että näyttelyitä oli 1900-luvun alussa Helsingissä säännöllisemmin tarjolla kuin aiemmin. Wikströmin mukaan Suomen Taiteilijain näyttelyn perustamisen taustalla oli tavoite saada aikaan hyvin järjestettyjä ja säännöllisiä näyttelyjä Pariisin Salongin malliin. Hän painotti, että suunnitelmana oli saada aikaan nimenomaan säännöllinen jokavuotinen näyttely kotimaassa.[1374] Suomen Taiteilijain näyttely oli keino pitää taiteilijat esittelemässä töitään kotimaassa sen sijaan että heidän tarvitsi osallistua ulkomaan näyttelyihin.[1375]

Charles E. McClelland on todennut, että näyttelyt ovat määrittäneet sitä, kuka on taiteilija – taiteilijaa, joka ei ole koskaan pitänyt näytteillä teoksiaan, ei pidetä yleensä varteenotettavana taiteilijana.[1376] Myös Howard S. Beckerin taidemaailman analyysin mukaan "vakavasti otettavat" taidemaailman tekijät erottautuvat amatööreistä osallistumalla taidemaailman vakiintuneisiin levityskanaviin, kuten tiettyihin näyttelyihin.[1377] Suomen Taiteilijain näyttelystä muodostui tärkeä näyttelyfoorumi, jonne teoksen saaminen merkitsi ammattitaiteilijan valtakirjaa. Gallen-Kallela oli näyttelyä perustaessaan halunnut mahdollistaa nuorten esille-

1372 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 7.10.1892. ÅA. Emil Wikström ehdottaa ryhmän puolesta: "Vi närvarande äro alla öfverens om att du [Westerholm] borde söka lärare platsen --. -- vi här tala för dig och så får vi se huru det går."

1373 "Koska tulevaisuudessa kuitenkin voipi vaikeuksia syntyä tänlaisen taidenäyttelyn aikaan saamisessa koska useimmat meistä voivat olla poissa paikkakunnalta ja sillätavoin ilmoitukset näyttelyistä y. m . huolettomasti hoidettaisiin, olemme taiteilijaseuralle esittäneet että se jonkun luottamusmiehensä kautta ottaisi hoitaakseen ensimäiset käytännölliset hommat näyttelyn toimituksessa." Kirje Suomen Taiteilijoille. Helsingissä toukokuussa 1893. D3F Taideyhdistykset/Folio. EWA.

1374 C-a., Prof. Emil Wikström berättar. Hbl 6.3.1932. Riitta Konttisen mukaan pyrkimys oli saada aikaan moderni "salonki". Konttinen 2001, 56.

1375 W. S. [Werner Söderhjelm], Taiteemme. PL 13.10.1903.

1376 McClelland 2003, 52.

1377 Becker 2008, 97.

pääsyn.[1378] Eemil Halosen pääseminen osalliseksi Suomen Taiteilijan näyttelystä 1898 ja siihen liittyvistä juhlamenoista ammatillisena merkkipaaluna välittyy selvästi hänen kirjeestään oppi-isälleen Wikströmille.[1379]

Suomen Taiteilijain näyttelyillä oli merkitystä kuvanveiston asemalle 1890-luvulta lähtien. Kuten Riitta Konttinen on todennut, Suomen Taiteilijain näyttelyn pyrkimys oli esitellä taiteilija omalla kokoelmallaan ja järjestää esteettisesti ripustettu näyttely.[1380] Näyttelyt herättivät kysymyksen veistoksien näytteille asettamisen vaatimuksista, kuvanveiston erityisyydestä ja kuvanveiston omasta tilasta. Taiteilijoiden oman näyttelyn veistäjäperustajista ainakin Wikström ja Vallgren ajoivat alkuvuosina kuvanveiston parempaa asemaa. Vallgrenin mielestä kattovalo toi kuvanveiston ensimmäistä kertaa näyttelyssä hyvin valaistuksi ja suuressa näyttelytilassa kuvanveisto olisi mahdollista eristää.[1381] Taiteilijoiden kiinnostus kuvanveistoon kasvoi huomattavasti 1900-luvun alkupuolella, mikä huomattiin esimerkiksi Suomen Taiteilijain vuoden 1904 näyttelyn lehtikritiikissä.[1382] Suomen Taiteilijan vuoden 1904 näyttelyssä veistosten lukumäärä oli aiempaa runsaampi: näyttelyluettelon mukaan veistoksia oli esillä 15 taiteilijalta. Koko yhteisnäyttelyiden historian aikana kuvanveistoa ei ollut ollut esillä yhtä runsaasti kuin vuonna 1904.[1383] Vuoden 1900 näyttelystä lähtien esiteltyjen kuvanveistäjien lukumäärä oli tosin tasaisesti kasvanut vuosittain yhdellä, kunnes 1904 kasvu merkitsi viittä taiteilijaa. Vuoden 1904 jälkeen osallistuminen vakiintui jälleen aiemmalle tasolleen.[1384] Kuvanveistäjäliiton perustamisen kannalta tärkeänä vuonna 1910 ennätykselliset 24 kuvanveistäjää osallistui Suomen Taiteilijain syysnäyttelyyn.[1385] Suomen Taiteilijain näyttely nosti esiin uusi kuvanveistäjiä, vuoden 1903 näyttelykritiikin tähdeksi singahti kuvanveistäjä Felix Nylund.[1386] Yksityis- ja erikoisnäyttelyt olivat tulossa. L. Onerva arveli kuvanveistäjien poisjäännin syyksi töiden "säästelyä" pian

1378 Akseli Gallen-Kallelan kirje Robert Stigellille 18.9.1891. Ilvas (toim.) 1996, 33.

1379 "- - minäkin nimittäin ensikertaa exponeeraan taiteilijain näyttelyssä. Eilen oli vernissauspäivä [avajaispäivä] ja päivälliset joissa olin myöskin ensikertaa mukana. Nyt olen saanut tutustua meidän kaikkien etevimpien taiteilijain kanssa - -." Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille Helsingistä 25.9.1898. (alleviivaus alkuperäinen) KK. Coll. 259.5.

1380 Konttinen 2001, 56.

1381 Ville Vallgrenin kirje Robert Stigellille 22.5.1892. KKA.

1382 ER [Edvard Richter], Taiteilijain syysnäyttely III. HS 30.11.1904; J. J. T. [J. J. Tikkanen], Finska konstnärernas utställning. III. Hbl 18.11.1904.

1383 Suomen Taiteilijain XIV näyttely 1904 Ateneumissa, 23–30. 1904 ja 1910 mainittiin myöhemmin kuvanveiston piikkeinä: Veistokuvanäyttely. US 2.12.1911

1384 Suomen Taiteilijain X näyttely 1900, numerot 198-213; Luettelo Suomen taiteilijain näyttelystä 1901 Ateneumissa, 32-34; Suomen taiteilijain XII näyttely 1902, 25-31; Suomen taiteilijain näyttely XII 1903 Ateneumissa, 19-24. Neljänä vuotena esiteltiin 7-10 veistäjän töitä

1385 Suomen Taiteilijain XX näyttely 1910 Ateneumissa (luettelo), 22-27.

1386 Jac. Ahrenberg, Finska konstnärernas utställning II. Hbl 27.10.1903.

lähestyvää erikoisnäyttelyä varten: "Siitä ei ole epäilystäkään, ettei erikoisnäyttely monessa suhteessa olisi edullisempi ja oikeudenmukaisempi kuin tällainen yhteinen esiintyminen, etenkin sellaisen ahtauden vallitessa kuin nykyään."[1387]

Vielä vuonna 1892 Wikström kirjoitti olevansa ylpeä saadessaan olla mukana järjestämässä taiteilijoiden yhteistä näyttelyä.[1388] Wikströmin mukaan Suomen Taiteilijain näyttelyjen järjestämisen yhteishenki ja innostus lopahtivat taiteilijoiden keskuudessa 1890-luvun kuluessa, mikä vaikutti myös Wikströmin halukkuuteen toimia näyttelyn jurynä, järjestäjänä ja osallistujana. Vain neljä vuotta ensimmäisestä yhteisnäyttelystä syksyllä 1895 Emil Wikström näki Suomen Taiteilijain näyttelyn järjestäjien keskuudessa "hajanaisuutta".[1389] Vuoden 1900 Suomen Taiteilijain näyttely johti konfliktiin Suomen Taiteilijaseuran ja Emil Wikströmin välillä, kun Pariisissa työskentelevä Wikström sai tietää vasta viisi viikkoa näyttelyn avautumisen jälkeen, että hänen töitään puuttui näyttelystä.[1390] Seuraavassa vuoden 1901 Suomen Taiteilijain näyttelyssä Emil Wikström ei ollut mukana. Kritiikki arvioi näyttelyn edustavan pääasiassa nuorempaa taiteilijapolvea.[1391] Kuvanveistäjäkollegat ja Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoittivat Wikströmille velvoittavaan sävyyn kuvanveiston vähäisestä osuudesta Suomen Taiteilijain näyttelyssä vuosina 1898 ja 1901, jolloin Wikström ei osallistunut näyttelyyn. Eemil Halonen kirjoitti vuoden 1898 Suomen taiteilijain näyttelyn johdosta opettajalleen: "Kas kun sinä et mitään lähettänyt näyttelyyn! Meitä kuvanveistäjiä on ilmankin niin vähän että aina se vaan jää pieneksi se veisto-osasto."[1392] Aspelin-Haapkylä veti Wikströmiä mukaan yhteisnäyttelyihin ja kehotti häntä seuraavaan vuoden 1899 näyttelyyn lähettämään jotakin.[1393] Myös 1901 Aspelin-Haapkylä houkutteli Wikströmiä osallistumaan tuleviin Suomen Taiteilijain näyttelyihin:

*Taiteilijain näyttely on minusta köyhän puoleinen. Taideteoksia on kyllä paljo,*

---

1387 L. O. [L. Onerva], Suomen taiteilijain XX näyttely. HS 12.10.1910. L. Onervan mukaan Ateneumin ahtaudesta kärsivät myös maalaukset.

1388 "- - kännes så upplifvande så skönt att vara med och bråka på ett hörn."Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 18.10.1892. ÅA.

1389 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 7.12.1895. GKM. KA.

1390 Emil Wikströmin kirje Suomen Taiteilijaseuran hallitukselle 17.12.1900. KK. Coll. 242.4. Marmoriryhmä *Äiti ja lapsi* ei ehtinyt ajoissa perille, joten Wikströmiltä oli näyttelyssä vain kipsinen Meurmanin muotokuvapää. Näyttelyluetteloon Äiti ja lapsi oli merkitty ks. Suomen taiteilijain X näyttely. 1900.

1391 T. H., Suomen taiteilijain syysnäyttely II. PL 29.11.1901. Arvion alkulause näyttelystä: "Nuorempi taiteilijapolvi on runsaasti edustettuna, jopa liiankin runsaasti."

1392 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 25.9.1898. KK. Coll. 259.5. Ks. myös Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 5.11.1901. KK. Coll. 259.12. Viktor Malmberg kirjoitti syksyn 1901 näyttelystä: "Senaste lördag öppnades utställningen. - - Skulptur arbetena äro mera fåtaliga och inga stora saker."

1393 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 30.10.1898. KK. Coll. 259.1.

*Suomen Taiteilijain näyttely 1898 Ateneumissa. Jalustojen päällä Eemil Halosen, Georges Winterin ja Kaarlo Haltian rintakuvat. Edessä pöydällä Akseli Gallen-Kallelan ja Viktor Malmbergin pienoisveistokset. Taustalla Eemil Halosen reliefit. Valok. Ernst Nordström. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

> *mutta ei erittäin merkittäviä. Paraasta päästä aivan nuorten yritelmiä. Varsinkin on kuvanveistotaide heikosti ja vähäpätöisillä teoksilla edustettu. Oikein ikävöin sitä aikaa kun rupeat Visavuorelta lähettämään uuden uutukaisia teoksia.*[1394]

*Valvojassa* julkaistussa kirjoituksessa Aspelin-Haapkylä mainitsi syysnäyttelyn olleen avattaessa köyhempi kuin näyttelyn lopussa, kun Robert Stigellin ja Emil Wikströmin lähetykset Pariisista saapuivat vasta joulukuussa näyttelyyn.[1395]

Emil Wikströmin melko katkeamattomasti jatkunut osallistuminen Suomen Taiteilijain näyttelyihin päättyi vuoden 1904 jälkeen.[1396] Vuoden 1904 näyttelyn olisi voinut olettaa olleen Wikströmin kannalta kiinnostava, esillä olivat omatekoiset pronssityöt ja ruotsalaisen kuvanveistäjäystävän Carolina Benedicks-Brucen te-

1394 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 17.11.1901. KK. Coll.259.1.
1395 Suomalainen kuvaamataide 1900 julkaistu *Valvojassa* 1901: Aspelin-Haapkylä 1928, 251.
1396 Emil Wikströmin osallistuminen Suomen Taiteilijain näyttelyihin ennen vuotta 1932: 1892–97, 1899, 1900, 1902–1904. Wikströmin debyyttinäyttely 1886.

kemä pronssinen muotokuva Emil Wikströmistä.[1397] Näyttelykritiikkien valossa Wikström ei kuitenkaan saavuttanut mainetta esimerkiksi pienillä pronssivalutöillään, syrjään jäämiseen taustalla saattoi olla pettymyksen tunnetta. Wikström näki vuonna 1906 Suomen Taiteilijain näyttelyn tulevaisuuden surkeana. Hän mukaansa Suomen Taiteilijain näyttelyn olivat jättäneet ensin kaikkein vanhimmat, sitten naiset luopuivat siitä ja sen jälkeen näyttelyn perustajat.[1398] Samalla tavoin kriitikko L. Onerva totesi vuonna 1910: "Sillä nuoren polven areenaksi näkyvät nämä yhteisnäyttelyt jääneen."[1399]

Eliel Aspelin-Haapkylä oli ennakoinut jo vuoden 1903 Suomen Taiteilijain näyttelyn ankaran jurytyksen olevan yksi syy sille, että naistaiteilijat puuhasivat "erikoista näyttelyä".[1400] Ensimmäinen yleinen naisten näyttely järjestettiin 1905, ja tutkimuksessa naisten näyttely on liitetty naisasiaan.[1401] 1900-luvun alkupuolella taiteilijanaiset pitivät yleisesti asemaansa heikkona, Ruotsissa, Saksassa, Itävallassa ja Englannissa taiteilijanaiset perustivat omia yhdistyksiään. Usein naistaiteilijoiden järjestäytymisessä on pidetty merkittävänä Ranskaa, jossa 1870–1880-luvuilla kuvanveistäjä Léon Bertaux perusti naistaiteilijoiden yhdistyksen.[1402] Naistaiteilijoiden yhdistykset toimivat muun muassa näyttelyjen järjestäjinä. Kuvanveistäjä Hilda Flodin oli organisoimassa alkuvuodesta 1905 vain naisille tarkoitettua näyttelyä, mutta näyttelyyn osallistui ainoastaan yksi veistäjä, Sigrid af Forselles. 1900-luvun alussa Suomen Taiteilijain näyttelyn jättäminen oli näin ollen taiteilijoiden keskuudessa laajempi ilmiö.

Kirjeiden perusteella Wikström suhtautui hyvin kriittisesti omaan näyttelyosallistumiseensa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa, vaikka hän piti taiteilijoiden omaa näyttelyinstituutiota tärkeänä ja oli mukana perustamassa sitä. Emil Wikström ei nähnyt itseään ensi sijassa näytteille tekijänä. Vuonna 1906 Wikström totesi, että hän ei ollut omasta mielestään mikään "moderni näyttelytaiteilija".[1403] 1910-luvun alussa hän kirjoitti, että hän ei lainkaan suosinut näyttelyjä ja hän

---

1397 Työn numero 216, Suomen Taiteilijain XIV näyttely 1904 Ateneumissa. Wikströmin muotokuva oli esillä myös helmikuussa 1905 Tampereen Taideyhdistyksen näyttelyssä, johon osallistumisessa taidenäyttelyyn kutsuttu Carolina Benedicks-Bruce sai apua Emil Wikströmiltä. Carolina Benedicks-Brucen kirje Emil Wikströmille Brucebo 27.1.1905. KK. Coll. 259.2.

1398 Emil Wikströmin kirje Santeri Ingmanille 13.12.1906. SKS. KIA.

1399 L. O. [L. Onerva], Suomen taiteilijain XX näyttely. HS 12.10.1910.

1400 Eliel Aspelin-Haapkylä Emil Wikströmille 26.10.1903. KK. Coll.1.

1401 Palin 2008, 266.

1402 Bätschmann 1997, 151–153. Naistaiteilijoiden järjestöjä: L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1881), English Society of Female Artists (1857) ja Föreningen Svenska Konstnärinnor (1910).

1403 Näytteille tekijästä Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 21.9.1896. GKM. KA. Modernista näyttelytaiteilijasta Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 8.9.1906. GKM. KA.

piti työn tekemistä taiteilijan tärkeimpänä asiana. Työn näytteille paneminen oli hänestä sivuseikka tai pelkkä velvollisuus: jotakin oli yritettävä laittaa esille. Wikströmille näyttelyosallistumisessa oli kyse ajankäytöstä ja maineen tavoittelusta. Wikströmin mielestä taiteilija ei saanut itse tuhlata hetkeäkään elämästään oman kunniansa ja maineensa tähden muulla tavoin kuin säästämällä kaikki voima ja henki itse työhön.[1404] Maineen muodostumisesta Wikström ajatteli pitkälle: "Työ jää ja sen kautta olemme ikuisesti tuomitut ja kukin saa kiitoksensa ja kunniansa sen mukaan millä rehellisyydellä ja hartaudella sen on voinut silloin suorittaa."[1405] Myös julkisuudessa Wikström esitti näkemyksensä taiteilijan tärkeimmästä tehtävästä, taiteen tekemisestä, kun hän vastasi näyttelyjä koskeviin kysymyksiin haastattelussa.[1406] Vuonna 1904 Emil Wikströmillä oli takanaan kaksi suurtyötä, Säätytalon päätykolmioveistos ja Elias Lönnrotin patsas, joiden jälkeen hän halusi työrauhaa. Vapauduttuaan kaikista raskaista suurtöistään Wikström kertoi, että hänen pitäisi nyt tehdä taidetta.[1407] Taiteilijan hetkittäinen itsekriittisyys esti osittain osallistumisen näyttelyihin.[1408]

Yhteisnäyttelyjen lisäksi yksityisnäyttelyt kertoivat kuvanveiston arvostuksesta. 1880-luvun lopulta lähtien yksityisnäyttelyt tulivat vähitellen keskeisiksi taidemaailmassa, mutta ne olivat ennen 1900-lukua melko poikkeuksellisia. Yksityisnäyttelyt vaikuttivat siihen, että modernin taiteen arvioinnissa tärkeiksi kriteereiksi nousivat individualismi ja originaalisuus.[1409] Kuvanveistäjien yksityisnäyttelyt olivat melko harvinaisia 1900-luvun alussa: poikkeuksia olivat Auguste Rodinin näyttelyt. Rodinin ensimmäinen yksityisnäyttely oli Brysselissä 1899.[1410] Rodinin näyttely järjestettiin vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä: näyttelyn avoin ja väljä esillepano poikkesi kuvanveiston yhteisnäyttelyjen jäykästä asusta. Näyttelyä verrattiin taiteilijan työpajaan, työt antoivat keskeneräisen ja viimeistelemättömän

---

1404 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.5.1914. SKS. KIA. Emil Wikströmin kirje Juho Rissaselle 29.3.1914. ÅA.

1405 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.5.1914. SKS. KIA.

1406 "Taiteilijan asia on ensisijassa tehdä taidetta, näytteleminen on toisarvoista --. Ei ole nyt aikaa sellaiseen." Emil Wikströmin kuvanveistämö katsomassa. HS 1.10.1911.

1407 Emil Wikströmin kirje J. J. Tikkaselle 22.5.1905. KK. Coll. 242.2.

1408 "- - elän minä taiteellisen kykenemättömyyden hirveimmässä epätoivossa eikä minulla ole minkäänlaista halua suurelle yleisölle näyttää heikkoja yrityksiäni." Mikään ei ollut tarpeeksi hyvää, "kaikki vanhakin olisi tehtävä uudestaan". Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.12.1910. SKS. KIA.

1409 House 2004, 194.

1410 Martina Drothin mukaan kuvanveistäjien yksityisnäyttelyjä ei juurikaan järjestetty Britanniassa, Droth 2003, 46. Rodinin ensimmäisestä yksityisnäyttelystä ks. Sillevis 1995, 832–837. Pariisin yksityisgalleriat aloittivat kaupalliset yksityisnäyttelyt 1883, mutta ensimmäisiä yksityisnäyttelyjä oli järjestetty jo 1850–1869-luvuilla. Rodinin expografia ks. Le Normand-Romain 2007, 781–792.

*Auguste Rodinin Pavillon de l'Alma talvella 1900–1901. Valok. M. Bauche. Kuva: Musée Rodin (Ph.1933), Paris.*

vaikutelman.[1411] Julien Leclercq arvioi suomalaislehdissä julkaistuissa kirjoituksissaan Rodinin näyttelyn vuonna 1900 tehneen kuvanveistäjästä maailmankuulun ja olleen merkkipaalu taiteen historiassa.[1412] Myöhemmin Rodin-biografi Ruth Butler on pitänyt Rodinin näyttelyä 1900 ennennäkemättömänä, sillä kukaan kuvanveistäjä ei ollut ennen järjestänyt sellaista yksityisnäyttelyä kuin Rodin. 1800-luvulla maalaustaide oli kriitikoiden suosiossa, ja Rodin piti näyttelyä moraalisena voittona. Rodinin näyttely antoi nuorille taiteilijoille tilaisuuden katsoa kuvanveistoa uudella tavalla. Ensimmäistä kertaa kuvanveisto oli avoin kokeiluille, näyttely herätti kiinnostuksen kuvanveistoon taiteenalana.[1413] Rodinin näyttely nostatti marginaalisessa asemassa olevan taiteenalan merkitystä. Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn jälkeen Rodinin töitä oli esillä näyttelyissä myös eri puolilla maailmaa, Suomessa Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä 1902 ja Turun Taidemuseon avajaisnäyttelyssä 1904.[1414]

---

1411 Butler 1993, 356–357. Näyttelyssä oli esillä 165 Rodinin veistosta ja *Helvetin portit* sekä huone piirustuksia ja valokuvia.

1412 *Ateneum* -lehdessä Leclercq 1901, 84–94. Julien Leclercq, Auguste Rodin. Aftonposten 13.6.1900. Ks. myös Osborne, Rodin. Bref från Hufvudstadsbladets korrespondet. Hbl 26.10.1900.

1413 Butler 1993, 358–359.

1414 Le Normand-Romain 2007, 783.

Ville Vallgren järjesti ensimmäisen oman näyttelyn 1890 Ateneumissa.[1415] Vallgrenin yksityisnäyttely oli ensimmäinen laaja elossa olevan kuvanveistäjän näyttely Suomessa, ja kuvanveistäjän yksityisnäyttelyä pidettiin taidehistoriallisesti merkittävänä.[1416] Vallgrenin yksityinen kuvanveistonäyttely nähtiin esimerkiksi *Pohjalaisessa* kansallisena ylpeydenaiheena.[1417] Vielä Eemil Halosen vuoden 1908 yksityisnäyttely kolmessa suuressa taidekaupungissa Helsingissä, Turussa ja Viipurissa herätti huomiota siinä, että kuvanveistäjäkin voi järjestää suuren yksityisnäyttelyn.[1418] Kuvanveistäjistä Georges Winter järjesti Turun taidemuseossa yksityisnäyttelyn 1904. Emil Cedercreutz järjesti laajan yksityisnäyttelyn Ateneumissa 1912.

Emil Wikströmiltä toivottiin yksityisnäyttelyä, mutta hän ei ryhtynyt näyttelyjärjestelyihin. Victor Westerholm ehdotti oman näyttelyn järjestämistä Wikströmille Turkuun. Oma näyttely olisi ollut Westerholmin mukaan sopiva tapa Wikströmin synnyinkaupungille Turulle ja kuvanveistäjälle kunnioittaa toisiaan.[1419] Samoihin aikoihin vuosina 1915 ja 1916 Vallgren järjesti kaksi omaa näyttelyä Helsingissä.[1420] Rodinin vuoden 1900 yksityisnäyttely Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä oli tuttu suomalaisveistäjille, joten näyttelyn järjestäminen yksin vertautui Rodiniin. Wikströmin mukaan hän ei ollut mikään Rodin, eikä hän yksityisnäyttelyn järjestämisessä voinut tehdä kuten Rodin. Yksityisnäyttelyn järjestäminen vuonna 1916 olisi vaikuttanut Wikströmin mielestä mielenosoitukselta, kun mestariksi puhuteltu kuvanveistäjä oli vastikään kokenut ensimmäisen perusteellisen tap-

---

1415 Vallgrenin yksityisnäyttelyssä 1890 oli esillä yli viisikymmentä teosta, suurin osa tuotannosta. Vallgrenin yksityisnäyttely järjestettiin 1910-luvulla kolmesti Helsingissä: 1915 A. Berndtsonin taidesalongissa, 1916 Ateneumin suuressa salissa ja 1918 Stenmanin Taidesalongissa. Ahtola-Moorhouse 2003, 60, 70–72; Supinen 2003a, 14.

1416 Ville Vallgrens skulptur-exposition II. Hbl 1.11.1890. Edellinen laaja kuvanveistäjän näyttely oli järjestetty postuumisti kuvanveistäjä Johannes Takasen näyttely. "Ja toiselta puolen on tuollainen yksityisen taiteilijan erityisnäyttely eräästä toisestakin suhteesta hauska ja opettavainen - - erikoisnäyttely tarjoo todelliselle taiteen-ystävälle erittäin mukavan tilaisuuden tutkimaan taiteilijan sekä henkistä että muodollista kehitystä, seuraamaan hänen aatteittensa kehittymistä ja kypsymistä sekä hänen tekniikkinsä valmistumista." m., Helsingistä. Wallgrenin näyttely. US 8.11.1890.

1417 "Ja ylpeydestä kohahtelee rinta kun kävelee tuolla Ateneumin salissa keskellä näitä taideteoksia. Ne ovat näkyviä, käsin kosketeltavia todistuksia siitä että suomalainen voi tälläkin alalla kestää kilpailun suurten sivistysmaiden taiteilijain kanssa, ne väittävät että Suomen kansa voi itse järjestää kotiaskareensa, niin paljon on sillä ainakin kauneuden aistia."A. W. H., Kirje Helsingistä. Pohjalaiselle. Wille Wallgrenin näyttely Ateneumissa. Pohjalainen 7.11.1890.

1418 Voutilainen 1991, 15.

1419 Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 30.1.1916. E 17 Saapuneet. EWA.

1420 Ahtola-Moorhouse 2003, 60, 70–72. Vallgrenin yksityisnäyttely järjestettiin 1910-luvulla Helsingissä 1915 A. Berndtsonin taidesalongissa, 1916 Ateneumin suuressa salissa ja 1918 Stenmanin Taidesalongissa.

pion julkisessa veistokilpailussa, Turun suihkukaivokilpailussa.[1421] Wikström oli ilmeisen tietoinen siitä, että julkinen näyttely on ollut klassinen tapa kiinnittää huomiota omiin töihinsä. Yksityisnäyttelyllä haluttiin luoda nimeä ja tunnettavuutta.[1422] Hän ei halunnut töilleen julkisuutta omassa näyttelyssä ajankohtana, jolloin hän huomasi asemansa muistomerkkimarkkinoilla olevan vaakalaudalla. Kuvanveistäjän halukkuuteen järjestää oma näyttely vaikuttivat myös muistomerkkimarkkinat ja kilpailut. Kuvanveistäjälle yksityisnäyttelyn järjestäminen oli 1900-luvun alkupuolella rohkea ele: vuonna 1900 myös Rodin oli ottanut riskin järjestäessään oman veistonäyttelyn.[1423]

Yksityisnäyttelyn järjestämisen päällimmäinen ongelma, taloudellinen kannattavuus, tulee läpi Eemil Halosen kirjeenvaihdosta syksyllä 1908.[1424] Kannattavuus oli sidoksissa näyttelyn kävijämääriin ja ostoihin. Helsingin näyttely oli tappiollinen, sisäänpääsymaksut eivät vastanneet menoja. Taideyhdistys osti näyttelystä joitakin töitä, minkä ansiosta Halonen kirjoitti "suoriutuvansa irti" Helsingistä. Näyttelyn siirtyessä edelleen Turkuun Halonen toivoi tuhatta näyttelykävijää: "Sitten ei ehkä tulisi paljo tappiota kun koetan supistaa menot mahdollisimman pieniksi."[1425] Emil Wikström oli valittanut lehdessä helsinkiläisten vähäistä kiinnostusta käydä Eemil Halosen näyttelyssä, joten hän oli myötämielinen Halosen idealle ja ymmärsi yksityisnäyttelyn järjestämisen taloudelliset riskit.[1426]

## *Suomen Kuvanveistäjäliitto näyttelyorganisaationa*

Kuvanveiston asema taiteiden hierarkiassa 1900-luvun alussa oli heikko. Pari vuotta ennen Suomen Kuvanveistäjäliiton perustamista, vuonna 1908 Wikström näki taidelajien aseman senajan Suomessa niin, että arkkitehtuuria ja musiikkia arvostettiin ja ne voivat hyvin, sen sijaan maalaustaide joutui taistelemaan ja ku-

---

1421 "Att allena arrangera en separatutställning var från min sida alls inte meningen. - - nu är det inte det rätta momentet. Jag är ingen Rodin och kan inte göra som han." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 5.1.1916. ÅA.

1422 McClelland 2003, 52.

1423 Butler 1993, 358.

1424 Kannattavuuskysymys ks. Eemil Halosen kirjeet Victor Westerholmille 19.9.1908 ja 25.9.1908. ÅA. Eemil Halonen kirjoittaa kirjeessä 19.9.1908: "Kannattavuus kysymys se kyllä näyttää olevan paha pykälä. Saa nähdä kuinka siitä selviän."

1425 Eemil Halosen kirje Victor Westerholmille 25.9.1908. ÅA.

1426 J. A. T., Taiteen ohdakkeisella tiellä. Haminan Sanomat 3.10.1908. Luultavasti Emil Wikström myös hieman auttoi Eemil Halosta neuvoillaan Turun näyttelyn järjestelyissä, sillä Eemil Halonen viittaa kirjeessään Viikkaan. Ks. Eemil Halosen kirje Victor Westerholmille 25.9.1908. ÅA.

vanveistoa ei ollut olemassa.[1427] Kuvanveiston aseman parantamiseksi Wikströmillä ja muilla kuvanveistäjillä oli suunnitelmia.

Suomen Kuvanveistäjäliiton perustamisen yhtenä pontimena lokakuussa 1910 oli taiteilijoiden lukumäärän kasvu ja laajeneva taidetarjonta, jotka edellyttivät erikoistuneen ammattijärjestön perustamista. Erikoistunutta järjestöä tarvittiin ajamaan jäsenten statusta ja toimimaan kuvanveistäjien välittäjänä nopeasti muuttuvassa ympäristössä. Kuvanveistäjät kehittivät 1800-luvun lopulla yhteisidentiteetin, joka mahdollisti vaikutusvallan.[1428] Kuvanveistäjien osallistumisen kasvu Suomen taiteilijain 1900-luvun alun näyttelyissä oli varmasti yhtenä kimmokkeena kuvanveistäjien pyrkimykseen perustaa oma näyttelyinstituutio. Kuvanveistäjät pitivät itse näyttelyitä tärkeimpänä syynä liiton perustamiseen, sillä kuvanveistäjiä syrjivillä yleisillä näyttelyillä oli haitallinen vaikutus kuvanveistäjien toimeentuloon ja taloudelliseen asemaan. Kuvanveistäjien mielestä maalaustaide sai yleisissä näyttelyissä enemmän huomiota kuin kuvanveisto.[1429] Tässä luvussa tarkastelen Suomen Kuvanveistäjäliiton perustamista näyttelyiden järjestämisen näkökulmasta. Näyttelyiden edistäminen kuului yleisesti taiteilijajärjestöjen tärkeimpiin tehtäviin 1800-luvulla.[1430] Kuvanveisto ja taideteollisuus olivat yhteisnäyttelyiden peränpitäjiä, joista tehtiin yhteiskritiikit.

Syksyllä 1910 Kuvanveistäjäliitto suunnitteli huhtikuussa 1911 järjestettävää näyttelyä, jolla kunnioitettaisiin myös kuvanveistäjien vanhimman Walter Runebergin työtä. Ruotsalaiset kuvanveistäjät olivat perillä yhdistyksen näyttelyaikeista, sillä he kysyivät Kuvanveistäjäliitolta osallistumismahdollisuutta näyttelyyn. Suomalaiset kieltäytyivät tilanpuutteen takia.[1431] Vastaperustetun Suomen Kuvanveistäjäliiton sääntöihin kirjattiin vuoden 1911 alussa, että liiton tehtävä oli järjestää näyttelyjä yhteistyössä kotimaisten ja ulkomaisten taideyhdistysten ja arkkitehtien kanssa.[1432]

---

1427 "Vi lefva nu en tid då architekturen och musiken stå högt, måleriet kämpar och skulpturen existerar inte." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 21.10.1908. ÅA. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.12.1910. SKS. KIA.

1428 Curtis 1999, 48, 94.

1429 *Uudessa Suomettaressa* ja *Helsingin Sanomissa* julkaistun uutisen mukaan näyttelyt olivat tärkein peruste: Kuvanveistäjät eroavat maalareista. Päätetty perustaa kuvanveistäjäin oma yhdistys. HS 12.10.1910. Myös Felix Nylund piti liiton historiaa luotaavassa 20-vuotisjuhlapuheessaan näyttelyitä tärkeimpänä syynä liiton perustamiselle. F. N. [Felix Nylund], Jubileum i bildhuggarnas fackorganisation. Hbl 20.9.1930. Juhlakokouksesta: HS 11.10.1930.

1430 McClelland 2003, 144.

1431 Finska bildhuggarförbundet. Hbl 16.12.1910. Pöytäkirjaa ei ole säilynyt Suomen Kuvanveistäjäliiton arkistossa.

1432 Stadgar för Finska Bildhuggareförbundet s.a.. Emil Cedercreutzin museo; Npr 30.1.1911. Sääntöjä ei ole säilynyt Suomen Kuvanveistäjäliiton arkistossa Kansallisarkistossa, mutta ne ovat säilyneet Emil Cedercreutzin museossa. Ruotsalaisten osallistuminen Suomen näyttelytoimintaan oli esillä myöhemminkin, Kuvanveistäjäliitto järjesteli ruotsalaista kuvanveistonäyttelyä yhdessä Taideyhdistyksen kanssa keväästä 1913. Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 10.4.1913. SKLA. KA.

Bengt von Bonsdorffin mukaan aloite Kuvanveistäjäliiton perustamiseen tuli Felix Nylundilta, joka kirjoitti "omasta yhdistyksestään".[1433] Myös Emil Wikström kirjoitti Nylundin käynnistämästä Kuvanveistäjäliitosta.[1434] Kuvanveistäjäliiton 20-vuotisjuhlinta vuonna 1930 antaa olettaa, että Kuvanveistäjäliiton perustamiseen vaikutti paljolti Felix Nylund. Emil Wikström tai Ville Vallgren ei ollut mukana liiton perustamiskokouksessa lokakuussa 1910 Ateneumissa, mikä johtui von Bonsdorffin mukaan satunnaistekijöistä. Eeva Maija Viljo taas on arvellut "asemansa vakiinnuttaneiden mestareiden" poissaoloa tarkoituksellisesti ja mestareiden olleen varauksellisia nuorten kapinan johdosta, vaikka sekä Vallgren että Wikström tulivat pian mukaan liiton johtotehtäviin.[1435] Kuvanveistäjäliiton sihteeri Emil Cedercreutz pyysi johtokunnan puolesta heti lokakuun perustamiskokouksen jälkeen Wikströmiä liiton jäseneksi ja mukaan huhtikuuksi 1911 suunniteltuun näyttelyyn: "Niin kuin Te ehkä olette jo kuulleet niin on meillä, Suomen kuvanveistäjillä, aikomuksena perustaa oma näyttely tulevana keväänä huhtikuun alkupäivänä. Olisimme hyvin onnelliset, jos voisimme myöskin lukea teidät yhdistyksemme jäsenenä."[1436]

Näyttelyn veistokset oli lähetettävä Felix Nylundille, joten Nylund oli luultavasti näyttelyhankkeen taustalla.[1437] Näyttely oli alkusysäys liiton toiminnalle. Emil Cedercreutzin kirjeessä esittämä anteeksipyyntö, "toivon ettemme ole teitä rohkeudellamme loukanneet", vahvistaa sen, että muut kuvanveistäjät tiesivät Wikströmin epäilyksen ja vastahakoisuuden yhdistys- ja näyttelyhanketta kohtaan.[1438] Emil Wikström ei ollut kuitenkaan ammatillista organisoitumista vastaan. Wikström tasapainoili aluksi kuvanveistäjien ammatillistumispyrkimysten ja tukijansa Eliel Aspelin-Haapkylän kriittisten mielipiteiden välillä. Kuvanveistäjäliiton perustamisvaiheessa Aspelin-Haapkylän ja Nylundin näkemykset olivat kirjeenvaihdon ja lehtikirjoitusten perusteella etäällä toisistaan. Aspelin-Haapkylä kritisoi taide-elämän "hajottavia" nykysuuntauksia, Felix Nylund vetosi liiton näyttely- ja kilpailutoiminnan tavoitteisiin.[1439]

Emil Wikströmin ja Eliel Aspelin-Haapkylän mielestä Kuvanveistäjäliiton aloitteentekijä, Felix Nylund, oli väärä henkilö ajamaan kuvanveistäjien yhteisiä asioita. Kirjeessään Aspelin-Haapkylälle Wikström iloitsi kuvanveistäjien yhteisistä tavoitteista, erikoisnäyttelystä ja pyrkimyksestä itsenäisempään asemaan suhteessa maalareihin. Kirjeen perusteella Emil Wikström olisi ollut itse halukas tekemään

---

1433 Bonsdorff 1990, 50–51.
1434 Wikström piti Kuvanveistäjäliittoa Nylundin aloitteena:"- - af dig startade Bildhuggareföreningen." Emil Wikströmin kirje Felix Nylundille 26.12.1910. ÅA.
1435 Viljo 2001, 7, 9, 13. Vrt. von Bonsdorff 1990, 50.
1436 Emil Cedercreutzin kirje Emil Wikströmille 12.10.1910. E 3 Saapuneet. EWA.
1437 Emil Cedercreutzin kirje Emil Wikströmille 12.10.1910. E 3 Saapuneet. EWA.
1438 Emil Cedercreutzin kirje Emil Wikströmille 12.10.1910. E 3 Saapuneet. EWA.
1439 Eliel Aspelin-Haapkylä, Konstintresset och allmänheten. Hbl 26.11.1910.

yhdistyksestä aloitteen ja ajamaan kuvanveistäjien itsenäisyyttä:

> *Minulla on monta vuotta ollut mielessäni saada kuvanveistäjät yhtymään erikoisnäyttelyitä toimittamaan jossa kaikki kuvanveistäjät yhdessä panisivat näytteille: siitä olisi kuvanveistäjille hyötyä sekä terveellisen kilpailun muodossa heidän keskeensä kuin myös yleisön puoleltakin, joka silloin tulisi erikseen tutustumaan juuri tähän taidehaaraan.*[1440]

Wikström oli ollut pitkään sitä mieltä, että kuvanveistäjien ammatillinen organisaatio oli tarpeellinen. Hän ei ryhtynyt perustamaan Kuvanveistäjäliittoa, koska omien sanojensa mukaan hän oli liian kaukana Visavuorella maaseudulla saadakseen aikaan yhdistyksen. Hän näki Helsingin seudulla asuvien kuvanveistäjien pystyvän parhaiten hoitamaan käytännön asioita.[1441]

Wikström epäili syksyn 1910 lehtikirjoituksien vahingoittavan taiteilijoiden ammattipiirien mainetta: liiton ja näyttelyidean alkuunpanija Felix Nylundin sanailu ei herättänyt Wikströmissä luottamusta. Valmisteleva kokous ei ollut vakuuttanut Wikströmiä johtohahmon kyvyistä luotsata yhdistystä.[1442] Emil Wikström epäili näyttely- ja yhdistyshankkeen aikataulua vielä joulukuun alussa 1910: "Muuten on liian aikaista puhua koko näyttely ja kuvanveistäjäyhdistyksestä jolla vielä ei ole sääntöjä eikä jäseniä ja josta asiasta on pidetty jokin minkälainen lie kokous ja siitä vähän lehdissä mainittu."[1443] Wikströmiä huoletti yhdistyksen käytännön toteutus ja hallinto, sillä hän uskoi kuvanveistäjien muiden taiteilijoiden tapaan ajavan vain omia intressejään.[1444]

Lokakuun valmistelevassa kokouksessa Ateneumissa oli läsnä kuusi veistäjää, Viktor Malmberg, Felix Nylund, Walter Runeberg, Emil Cedercreutz, Johannes Haapasalo ja Viktor Jansson.[1445] Emil Wikströmin jäsenyys oli yhdistykselle tärkeä, liiton oli kerättävä perustamisvaiheessa jäseniä. Lokakuussa 1910 jäseniä oli kolmetoista kuvanveistäjää, mikäli Wikström antaisi suostumuksensa ja myöntävän

---

1440 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.12.1910. SKS. KIA.

1441 "- - gerna vill vara med i synnerhet som jag länge känt ett behof deraf, ehuru jag här långt borta som jag är, föga eller intet kan uträtta för saken." Taiteilijaseuran alaisuudessa olevaa yhdistystä tuli hoitaa Helsingin lähellä asuvat kuvanveistäjät: "Om man dertill som en verkställande bestyrelse hade komplettarat dessa med ett par skulptörer helst sådana som äro bosatta i H:fors [Helsingfors] trakten - -." Emil Wikströmin kirje Felix Nylundille Visavuoresta 26.12.1910. ÅA.

1442 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.12.1910. SKS. KIA.

1443 Ibid.

1444 "Konstäner, till hvilka jag tilllåter mig räkna äfven skulptörer, äro mycket fritt folk och kunna sällan underkasta sig att betjäna annat än allra högst sina egna intressen." Emil Wikströmin kirje Felix Nylundille Visavuoresta 26.12.1910. ÅA.

1445 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.12.1910. SKS. KIA.

vastauksensa kutsuun. Sihteeri Emil Cedercreutz luetteli Emil Wikströmille perustajajäsenet: Walter Runeberg, Emil Wikström, Ville Vallgren, Yrjö Liipola, Alpo Sailo, Eemil Halonen, Felix Nylund, Georges Winter, Johannes Haapasalo, Viktor Jansson, John Munsterhjelm, Sigrid af Forselles ja Emil Cedercreutz.[1446] Kuvanveistäjäliiton kolmentoista perustajaa edustivat lukumääräisesti suurta osaa Suomen kuvanveistäjistä, jos lukumäärä suhteutetaan Felix Nylundin arvioon kahdestakymmenestä Suomessa toimineesta kuvanveistäjästä.[1447] Luultavasti kaikille Cedercreutzin mainitsemille kuvanveistäjille lähetettiin kutsu liittyä Kuvanveistäjäliittoon, mutta kutsumatta jääneitä kuvanveistäjiä tai yhdistyksen ulkopuolelle jääneitä kuvanveistäjiä ei ole Kuvanveistäjäliiton asiakirjojen hajanaisuuden ja fragmentaarisuuden takia tiedossa. Taiteilijoiden ammatillisessa toiminnassa kutsua vaille jääneet ovat lähes yhtä tärkeä tieto kuin ne, jotka kutsuttiin.[1448]

Cedercreutzin kirjeessä mainitsemat kolmetoista kuvanveistäjää ovat lähes samat kuin ne, jotka on Bengt von Bonsdorffin mukaan mainittu tammikuussa 1911 hyväksytyssä sääntökorrehtuurissa perustajajäseniksi. Ainoastaan Georges Winter on poikkeus, jonka Cedercreutz lokakuussa 1910 mainitsee kirjeessään, mutta joka on jäänyt pois myöhemmästä sääntökorrehtuurista.[1449] 1910-luvun alussa Winter toimi syrjässä Kuvanveistäjäliitosta ja hän toi usein kirjeissään esille, että johtavat taiteilijat olivat olleet aina häntä vastaan.[1450] Johtavalla taiteilijalla hän tarkoitti Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaa vuonna 1914, Ville Vallgrenia. Winter ei osallistunut Kuvanveistäjäliiton näyttelyyn 1914, eikä hän ollut pöytäkirjan mukaan vuonna 1917 Kuvanveistäjäliiton jäsen.[1451]

Kuten Eeva Maija Viljo on todennut, Kuvanveistäjäliiton jäsenten määrällinen arviointi ja jäsenistön kasvun kartoittaminen yhdistyksen alkuaikoina on vaikeaa, koska jäsenistö ei ole jättänyt helposti tutkittavia jälkiä lähteisiin.[1452] Suomen Kuvanveistäjäliiton arkistossa ei ole säilynyt esimerkiksi jäsenluetteloita 1910-luvulta, vaan ensimmäiset säilyneet jäsenluettelot ovat vasta 1930-luvulta ja nekin ovat puutteellisia.[1453] Tiedonsirpaleista saa kuitenkin sen kuvan, että Kuvanveistäjäliiton

---

1446 Emil Cedercreutzin kirje Emil Wikströmille 12.10.1910. E 3 Saapuneet. EWA.

1447 Ärö skulptörerna förbisedda? Hbl 20.3.1911.

1448 Compton 2003, 23.

1449 von Bondorff 1990, 51–52.

1450 Georges Winterin kirje Werner Söderhjelmille 6.3.1914. KKA.

1451 Georges Winterin kirje Antellin valtuuskunnalle Antreasta 28.3.1914. EA; Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 4.5.1917. SKLA. KA.

1452 Eeva Maija Viljo on laskenut liittoon vuoden 1913 jälkeen liittyneitä kuvanveistäjiä pöytäkirjoista ja jäsenmaksutiedoista. Hän arvioi vuosina 1913–1917 Kuvanveistäjäliittoon tulleen kymmenen uutta jäsentä. Viljo 2001, 15.

1453 Kuvanveistäjäliiton 1930-luvun jäsenluetteloihin on merkitty 1920-luvun lopulla tai 1930-luvulla jäseniksi valittujen liittymisvuosi, kun taas aiemmin jäseniksi valituista kuvanveistäjistä ei kerrota liittymisvuotta.

jäsenmäärä kasvoi 1910-luvulla harvakseltaan perustamisryhmän koolle kutsumisen jälkeen. Vuoden 1918 alussa Kuvanveistäjäliitolla oli kaksikymmentä jäsentä ennen uusien jäsenien valintaa, kun liiton puheenjohtajan Vallgrenin arvion mukaan vuosina 1916–1917 kuvanveistäjiä oli Suomessa kaikkiaan neljäkymmentä.[1454]

Jäsenten lisäksi liitolla piti olla säännöt. Bengt von Bonsdorffin mukaan Dansk Billedhugger Samfundet (1905) oli esikuva Suomeen Tanskasta 1910 palanneelle Felix Nylundille: tanskalaisten kuvanveistäjien yhdistyksen säännöt olivat tärkeä virike liiton päämäärien ja sääntöjen muotoutumiselle.[1455] Wikström osallistui tammikuun 1911 perustavaan kokoukseen. Perustavassa kokouksessa vahvistettiin ja tarkastettiin säännöt, joita oli syksyn kahdessa valmistelevassa kokouksessa valmisteltu ja tarkasteltu.[1456] Felix Nylund oli aiemmin lähettänyt sääntöjen ehdotuksen tarkastettavaksi Wikströmille, joka ilmoitti Nylundille hyväksyvänsä Kuvanveistäjäliiton säännöt ja kertoi olevansa mielellään mukana. Wikström kritisoi pykälää kahdeksan, liiton päätöksentekoa kokouksissa. Emil Wikströmin mukaan kokouksiin oli vaikea saada koolle tarpeeksi monta kuvanveistäjää.[1457] Sääntöjen tarkistuttaminen Wikströmillä kertoo hänen asiantuntija-asemastaan, hän oli perehtynyt kuvanveistotyössään sopimuksiin ja lainsäädäntöön.

Emil Wikströmillä oli pöytäkirjojen valossa merkitystä kuvanveistäjien näyttelyn valmistelulle ja etenemiselle sen jälkeen kun Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttely ja näyttelytilojen puuttuminen olivat muuttaneet Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelyjärjestelyjä. Suomen Taiteilijaseuran kokouksessa helmikuussa 1911 Emil Wikström teki ehdotuksen, että Taiteilijaseuran syysnäyttely jaettaisiin maalaus- ja kuvanveistonäyttelyyn. Viktor Malmberg ja Felix Nylund ilmoittivat kannattavansa Emil Wikströmin ehdotusta.[1458] Wikström oli kirjoittanut Nylundille joulukuussa 1910 olevansa sitä mieltä, että olisi ollut parempi, jos Kuvanveistäjäliitto olisi muodostettu Taiteilijaseuran osastona "som en loge".

---

1454 Liiton taloudenhoitajana toiminut Viktor Malmberg mainitsi vuoden 1918 jäsenmäärän kirjeessään Emil Wikströmille. Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 14.1.1918. KK. Coll. 259.12. Suomen Taideyhdistykselle Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Ville Vallgren mainitsi liittoon kuuluvan 22 jäsentä. Vallgrenin arviot jäsenien ja kuvanveistäjien lukumäärästä vuosina 1916–1917 ks. Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomus 1917, 40; Ville Vallgren, Skulpturen i Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916. Eeva Maija Viljo on arvioinut matrikkeleiden pohjalta, että kuvanveistäjän ammatissa toimi Kuvanveistäjäliiton alkuaikoina vuonna 1914 ainakin 54 henkilöä. Liiton kokouksiin säännöllisesti osallistuneita vuonna 1917 Suomen itsenäisyyden alkaessa oli Viljon mukaan 22 kuvanveistäjää. Viljo 2001, 11–13, 16.

1455 Bonsdorff 1990, 50-51. Ks. myös Viljo 2001, 9.

1456 Valmistelevat kokoukset 10.10.1910 ja 16.12.1910 ks. Bonsdorff 1990, 50–51.

1457 "Tack för vänligheten att hafva tillsändt mig förslaget till stadgar för af dig startade Bildhuggarföreningen, hvilken idée jag till alla delar godkänner och gerna vill vara med - - ." Emil Wikströmin kirje Felix Nylundille 26.12.1910. ÅA.

1458 Taiteilijaseuran pöytäkirjat 18.2.1911 ja 11.3.1911. KA.

Emil Wikströmin mukaan Taiteilijaseuralla olisi ollut ennestään esimerkiksi sihteeri ja rahastonhoitaja. Kuvanveistäjät olisivat vain täydentäneet Taiteilijaseuran hallintoa.[1459] Hän toi esille näkökulman, että Suomen Taiteilijaseuran valmis hallinto tekisi kuvanveistäjien organisoitumisesta helpompaa. Vuoden 1911 alussa perustavassa kokouksessa Suomen Kuvanveistäjäliitto tähtäsi työskentelemään Suomen Taiteilijaseuran itsenäisenä osastona, mutta se sai oman puheenjohtajan, varapuheenjohtajan, sihteerin, rahastonhoitajan ja johtokunnan varajäseniä, joista yksi oli Emil Wikström.[1460] Suomen Kuvanveistäjäliiton oli turvattua järjestää kuvanveistäjien ensimmäinen näyttely vakiintuneen taiteilijoiden kattojärjestön suojissa. Taiteilijaseurassa kuvanveistäjien asemasta syntyi keskustelua keväällä 1911.[1461]

Kuvanveistäjien oma näyttelyhanke siirtyi vuoden 1911 keväästä syksyyn. Suomen Taideyhdistyksen ja Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelyjen päällekkäisyydessä oli eturistiriitaa salivarausten takia, ja uusi liitto sai perääntyä vakiintuneen näyttelyinstituution, Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttelyn tieltä. Tammikuussa 1911 Suomen Kuvanveistäjäliiton puolesta Felix Nylund ja Viktor Malmberg lähettivät näyttelyä koskevan kirjeen Suomen Taideyhdistyksen hallitukselle. Kirjeen mukaan professori E. Nordström oli lokakuussa 1910 luvannut liiton huhtikuussa pidettävää näyttelyä varten Ateneumin suuren salin. Kuvanveistäjäliiton tietoon oli tullut, että tila oli kuitenkin varattu huhtikuun puolivälistä lähtien Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttelyä varten. Kuvanveistäjäliitto pyysi, että Suomen Taideyhdistys ymmärtäisi jo valmistellun kuvanveistonäyttelyn merkityksen ja luovuttaisi salin Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelyn käyttöön huhtikuun ajaksi.[1462] Suomen Taideyhdistyksessä Suomen Kuvanveistäjäliiton ehdotus torjuttiin ja yhdistys päätti selvittää, voisiko Kuvanveistäjäliitto saada näyttelykäyttöönsä Kansallismuseon saleja.[1463] Taideyhdistyksen poikkeuksellisen aikaiseksi ajoitetusta kevätnäyttelystä oli uutisoitu lehdistössä jo tammikuussa 1911.[1464]

Ateneumissa pidettyyn Suomen ensimmäiseen yhteiseen kuvanveistonäyttelyyn ilmoittautui suuri määrä veistoksia. Taiteilijaseuran vuosikertomuksessa huomioitiin, että vuoden 1911 kaksiosaisesta syysnäyttelystä eniten huomiota sai

---

1459 Emil Wikströmin kirje Felix Nylundille 26.12.1910. ÅA.

1460 Käsinkirjoitettu Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 28.1.1910. Emil Cedercreutzin museo; Konekirjoitettu pöytäkirja 28.1.1911. SKLA. KA. Konekirjoitetun pöytäkirjan päiväyksen den 28. jan. 1910 päälle on korjattu vuodeksi 1911.

1461 Ärö skulptörerna förbisedda? Hbl 20.3.1911.

1462 Suomen Kuvanveistäjäliiton kirje Suomen Taideyhdistyksen hallitukselle 31.1.1911. KKA.

1463 Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirja 2.2.1911. KKA. Taiteilijaseuran ja Taideyhdistyksen välit kiristyivät muun muassa kuvanveistäjien toimien johdosta 1911.

1464 Finska konstföreningens vårutsällning i Helsingfors. Hbl 8.1.1911. Syynä oli Turun taideyhdistyksen näyttely.

Kuvanveistäjäliiton 27 taiteilijaa ja 119 työtä.[1465] Suomen Taiteilijain 1910 syysnäyttelyn aiempaa suurempi kuvanveisto-osuus ei ollut välttämättä herättänyt lehtikriitikoiden kiinnostusta, kun keväälle aiottu erikoisnäyttely oli tiedossa. Muutamien veistäjänimien maininnan jälkeen saatettiin huomauttaa: "Muut eivät erikoisempaa huomiota jaksa itseensä kiinnittää."[1466] Kuvanveiston status oli perinteisesti maalaustaiteeseen verrattuna alhaisempi.[1467] Kuvanveistäjien huolia olivat kuvanveiston sivuuttaminen lehtikritiikissä ja kotimaisissa ja kansainvälisissä yhteisnäyttelyissä. Kuvanveistäjät halusivat murtaa jopa näyttelyjen johtomiehien ylläpitämän käsityksen siitä, ettei Suomessa ollut kuvanveistoa.[1468] Kun Kuvanveistäjäliitto sai kutsun Liljevalchsin taidehallissa syksyllä 1916 pidettävään Suomen taiteen näyttelyyn, Kuvanveistäjäliitto hyväksyi Liljevalchsin taidehallin näyttelykutsun sillä ehdolla, että veistoksia ei saanut esitellä samassa salissa maalauksien kanssa.[1469]

Ammattitaiteilijat eriytyivät omiksi järjestöikseen erottautuakseen amatööreistä ja loivat yhdistystoiminnalleen sääntöjä ja muita tunnusmerkkejä. 1910-luvun alkupuolella Kuvanveistäjäliitto palveli ja auttoi ensi sijassa omaa jäsenistöään.[1470] Käytännössä professionaalisen ja amatööriyden kategoriat olivat liikkuvia, mikä tulee esimerkiksi esille kuvanveistäjäammattilaisten määrää laskettaessa matrikkeleiden tai näyttelyiden pohjalta. Eeva Maija Viljon arvion mukaan vuoden 1914 näyttelyn 26 taiteilijaa ei edustanut koko kuvanveistäjien ammattikuntaa ja näyttelyn ulkopuolelle saattoi jäädä jopa puolet ammattikuvanveistäjistä.[1471] Suomen Kuvanveistäjäliiton ensimmäiseen näyttelyyn 1914 oli hyväksytty kaikki tarjotut työt, vaikka juryllä olisi ollut oikeus hylätä näyttelyn ulkopuolelle työt, joiden tekijä ei ollut Kuvanveistäjäliiton jäsen. Näyttely olisi voitu periaatteessa rajata vain "ammattilaisille". Liitto oli lähettänyt ilmoituksen näyttelystä kai-

---

1465 Taiteilijaseuran vuosikertomus 25.5.1912. Torsten Stjernschantz. KA; Luettelo Suomen Taiteilijain 21:sta näyttelystä 1911 Ateneumissa. II. Veistokuvanäyttely.

1466 Suomen Taiteilijain XX näyttely. Jokamiehen viikkolehti 14.9.1910.

1467 Hall 1999, 3-5, 13, 24; Viljo 2001, 6.

1468 Wikströmin kirjoitti Aspelin-Haapkylälle, että Suomessa ei katsottu olevan kuvanveistoa ja kuvanveistoa ei otettu mukaan kaikkiin näyttelyihin. Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 3.12.1910. SKS. KIA.

1469 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 3.6.1916. SKLA. KA; Finska skulpturer i Stockholm. Hbl 23.9.1916; Liljevalchs konsthall. Katalog N:O 4. Finsk konst. Oktober – november 1916. Näyttely ei ollut liiton järjestämä näyttely, mutta Kuvanveistäjäliiton sihteeri Bertel Nilsson kertoi lähettäneensä kaikille liiton jäsenille kopion Liljevalchsin kutsusta ja näyttelyn ehdoista. Bertel Nilssonin kirje Eemil Haloselle 1.11.1916. KKA.

1470 Esimerkiksi Evert Porila ei ollut Kuvanveistäjäliiton jäsen 1914, joten Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Ville Vallgren ei voinut antaa liiton varoja Porilan auttamiseen. Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 28.7.1914. Saapuneet E 11. EWA.

1471 Viljo 2001, 11–13.

Osa näyttelystä.

*Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttely 1914. Lähde: Naisten ääni 21.2.1914 nro 5, 11. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

kille mahdollisille näyttelynasettajille.[1472] Kuvanveistäjäliiton omia näyttelyitä ei alkuvuosina järjestetty säännöllisesti, joten muut näyttelyt Suomen Taiteilijain näyttelyt, Suomen Taideyhdistyksen näyttelyt ja paikalliset näyttelyt säilyttivät asemansa kuvanveiston näyttelyareenoina. Vuonna 1916 34 taiteilijaa osallistui Kuvanveistäjäliiton näyttelyyn, jonka juryyn valittiin vuosikokouksessa Emil Wikström, Into Saxelin ja Ville Vallgren. Näyttelyn yhtenä tarkoituksena oli yhdessä salissa esitellä Albert Edelfeltin muistomerkkiä varten tehtyjä luonnoksia, jotta muistomerkkihanketta saataisiin eteenpäin.[1473]

Kuvanveistäjäliitto suunnitteli harkitusti ensimmäisen varsinaisen vuoden 1914 kuvanveistonäyttelynsä vetovoimaisuutta. Liitto uudenaikaisti esimerkiksi näyttelyn esillepanoa edellisiin näyttelyihin verrattuna. Pöytäkirjojen mukaan työt suunniteltiin asetettavaksi visuaalisin ja esteettisin perustein, eikä yhden tekijän töitä haluttu sijoittaa omaksi ryhmäkseen.[1474] 1900-luvun alussa oli uutta kiinnostusta kuvanveiston näytteille asettamisen uudistamiseen ja näyttelyarkkitehtuuriin. Wienin Secessionin kokonaistaideteoksen ajatukselle perustuvassa näyttelyssä 1902 näyttelyn suuri keskitila oli varattu Max Klingerin (1857–1920) Beethoven -monumentille. Wienin Secessionin näyttelyssä tavoitteena oli kokonaisvaltainen

1472 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 25.10.1913. SKLA. KA.
1473 Bertel Nilssonin kirje Emil Wikströmille 11.2.1916. KK. Coll. 259.12.
1474 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 14.1.1914. SKLA. KA.

huonetilan käyttö, tilataide.[1475] Taidekritiikin perusteella Kuvanveistäjäliiton näyttelyyn oli sijoitettu täkyiksi muutamia töitä, jotka vetivät puoleensa suurimman huomion lehdistössä. Heti sisääntuloon oli sijoitettu Emil Wikströmin oppilaan, Evert Porilan työ *Naisen yhteiskunnallinen asema*, joka aiheensa ja sementtimateriaalinsa vuoksi veti huomiota puoleensa. Ahtaasta ristikkoikkunasta nainen yritti pistää päänsä esiin, vaikka rautatangot, osin katkenneet, estivät naisen ulospääsyn.[1476] Kun kuvanveistäjät pyrkivät omalla maalaustaiteesta erottautuvalla erikoisnäyttelyllä herättämään kiinnostusta omaan taiteenalaansa, sensaatio ja poikkeuksellisuus olivat strategioita. Naisten äänenä toiminut miestaiteilija ja näyttelyn ainoa naisasiaa käsitellyt aihe toivat näyttelylle hyvää mainosta laajalti, etenkin naisasianaisten toimittamassa lehdessä, jossa korostettiin näyttelyn naisosallistujien pientä osuutta.[1477]

Eeva Maija Viljon mukaan merkittävä osa Suomen kuvanveistäjistä, erityisesti osa naisista, ei osallistunut 1910-luvun alussa käynnistyneeseen yhdistystoimintaan ja professionalismin vahvistamiseen.[1478] Kuvanveistoalalle toivottiin lisää tekijöitä, mutta uusien tekijöiden oletettiin olevan miehiä, naiset olivat kuvanveistäjinä poikkeuksia. Hilda Flodin nähtiin taidekritiikissä kuvanveistäjänä poikkeuksena 1900-luvun alussa, mutta hän saavutti kuvanveistäjänä tunnustetun aseman.[1479] Kuvanveistäjämiehen oletus alalle tulijasta saattoi olla mies: kuvanveistäjämiesten osallisuuden kuvanveistonäyttelyihin nähtiin kohottavan koko kuvanveiston statusta. Eemil Halonen kirjoitti vuoden 1898 Suomen Taiteilijain näyttelyn pienen kuvanveisto-osaston johdosta Emil Wikströmille toivovansa alalle lisää miehiä, jotka toisivat enemmän mielenkiintoa koko taiteenalaan.[1480]

---

1475 Bätschmann 1997, 159-159; Munch 2002, 225–242.

1476 "Heti ovesta sisään tultuamme käännymme oikealle ja pysähdymme katsomaan Evert Porilan Naisen yhteiskunnallinen asema –teosta, joka päälle päätteeksi on sementtiä. -- Kun siirrymme eteenpäin tuohon suureen saliin, jossa jos jonkinlaisilla ja kokoisilla jalustoilla on suurempia ja pienempiä -- kiinnitämme huomiomme ensin siihen, mikä ensin silmiin pistää, nimittäin noihin suuriin kuviin." Amatööri, Kuvanveistäjien näyttely. Naisten ääni 22.2.1914, 66.

1477 Naisten ääni 22.2.1914, 65–67; Suomen Kuvanveistäjäliitto näyttely:1:luettelo 1914. Luettelon perusteella Evert Porilan kaksi työtä olivat ainoat sementtityöt. Joitakin muita yhteiskunnallisia aiheita oli näyttelyssä mukana. Kuvanveistäjien vuoden 1914 näyttelyyn osallistuvat naiset, Hilda Flodin, Eva Gyldén, Viivi Paarmio, Elsa Stenberg ja Elsa Zilliacus-Stjernschantz eivät käsitelleet naiskysymystä.

1478 Viljo 2001, 13, 15. Eeva Maija Viljo tuo esille Evert Porilan työn saaman huomion eri näkökulmasta kuin naisasian kannalta. Arkkitehdeista on todettu, että naisten tapa tulla professioon erosi miehistä. Suominen-Kokkonen 1992, 17.

1479 "Hilda Flodin on yksi niitä harvoja naisia, jotka ovat kuvanveistäjiksi ruvenneet ja parista kokeesta päättäen – toinen on Job ja toinen muotokuva – hän työskentelee menestyksellä." J – n. [Joutsen, O. A.]. Suomen taiteilijain näyttely US 13.11.1902.

1480 Eemil Halosen kirje Emil Wikströmille 25.9.1898. KK. Coll. 259.5.

Kuvanveistäjäliiton sihteerin tehtävien hoidosta ei maksettu palkkioita, ja esimerkiksi yhdistyksen sihteerin tehtävää 1915–1916 hoitanut Bertel Nilsson koki tehtävän kuormittavana. Merkittävänä rasitteena sihteerin tehtävässään Bertel Nilsson piti Kuvanveistäjäliiton naisjäseniä,[1481] vaikka liitossa ei ollut kuin muutama harva nainen jäsenenä. Sihteerin lausunnon perusteella miesvaltaisen kuvanveistoalan järjestössä oli syrjivää asennoitumista naisia kohtaan. Hilda Flodin oli liittynyt vuonna 1913 Kuvanveistäjäliiton jäseneksi. Hilda Flodin ja Viivi Paarmio olivat vähemmän sivussa järjestötoiminnasta. Hilda Flodin osallistui melko säännöllisesti Taiteilijaseuran ja Kuvanveistäjäliiton kokouksiin ja taiteilijoiden yhteisnäyttelyihin. Yhtenä syynä naisten oletettuun vähäisyyteen kuvanveiston professionalisoitumisen ytimessä oli se, että naiset liikkuivat monesti eri taiteiden rajoilla. Myös taidegrafiikkaa ja maalaustaidetta harjoittanut Hilda Flodin on yksi esimerkki siitä, että naiset omistautuivat harvoin pelkästään kuvanveistolle. Naiset laittoivat töitään 1900-luvun alkupuolella monesti näytteille taideteollisuuden puolella.

Emil Wikström ei aikonut ottaa osaa Kuvanveistäjäliiton näyttelyyn syksyllä 1911, keskeneräisten töiden valmistumiseen aikaa oli liian vähän.[1482] Kaikesta epäröinnistä huolimatta Wikström osallistui kaksiosaiseen näyttelyyn 1911 Eliel Saarisen kanssa tehdyllä Bernin kilpailun monumenttiluonnoksella. Kuvanveistäjät olivat anelleet kirjeitse Emil Wikströmiä osallistumaan Kuvanveistäjäliiton näyttelyyn sen jälkeen kun näyttelyn komissaari Alex. Federley ei ollut saanut Wikströmin ilmoittautumista.[1483] Vuonna 1916 Wikström näki osallistumisensa kuvanveistäjien yhteisnäyttelyyn aivan toisin kuin aiemmin. Wikström piti omien töiden näkemistä muiden taiteilijoiden töiden joukossa tärkeämpänä, eikä hän voinut tyytyä pelkkään muista erillään tehtyyn itsekritiikkiin ja reflektioon.[1484] Jo vuoden 1914 Kuvanveistäjäliiton ensimmäiseen varsinaiseen näyttelyyn Emil Wikström osallistui kahdellatoista työllä.[1485] Wikströmin kanta yhteisnäyttelyihin

---

1481 "--herrat ja varsinkin naiset jäsenet antavat minut hoitaa kaikkien yksityisasiatkin, ja maksaa tämä sihteerin toimi sekä aikaa että rahaa varsinkin kun liitto on niin köyhä ettei siitä vaivasta saa penniäkään." Bertel Nilssonin kirje Eemil Haloselle 1.11.1916. KKA. Suomen Kuvanveistäjäliiton sihteerinä 1915–1916 työskennellyt Bertel Nilsson luopui pian sihteerin tehtävästä.

1482 Haastattelu oli tehty vain pari viikkoa ennen kuvanveistäjäyhdistyksen syksyn 1911 näyttelyä. Emil Wikströmin kuvanveistämö katsomassa. HS 1.10.1911.

1483 Viktor Malmbergin päiväämätön kirje Emil Wikströmille. KK. Coll. 259.12. Kirjeen sisällön perusteella kirje voidaan ajoittaa vuoteen 1911, jolloin Alex. Federley oli veistokuvanäyttelyn komissaari.

1484 Wikström uskoi ensimmäistä kertaa näytteillä olleen *Marjatan* hämmästyttävän sekä taiteilijakollegoita että yleisöä, jotka eivät olleet tottuneita näkemään sen tyylistä työtä Wikströmiltä. Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 9.4.1916. PM.

1485 Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttely 1914, 8.

näyttäisi muuttuneen ja hän näyttäisi aktivoituneen osallistumisessaan yhteisnäyttelyihin vuoden 1914 jälkeen, vaikka Wikströmin vastaus yhteisnäyttelykutsuun saattoi edelleen viipyä.[1486]

Wikström näki Kuvanveistäjäliiton sen perustamisvuosina Helsingin lähistöllä asuvien kuvanveistäjien hankkeena. Hän oli maaseudulla Visavuoressa liian syrjässä Kuvanveistäjäliiton käytännön asioita hoitamaan tai yhdistystä itse perustamaan. Wikström uskoi taiteilijoiden yksilöllisyyteen ja vapaudenhaluun niin paljon, että hän epäili kuvanveistäjien kykyä ja kiinnostusta ajaa yhteisiä intressejä ja muodostaa järjestölleen oma hallinto. Wikström otti kuitenkin lähes alusta pitäen osaa Kuvanveistäjäliiton toimintaan, koska hän oli kuvanveistotyössään huomannut kuvanveistäjien oman yhdistyksen välttämättömyyden. Hän oli Kuvanveistäjäliiton perustamisvuosina kollegojensa keskuudessa arvostettu ja luotettu kuvanveistäjä, jolla tarkistetutettiin liiton säännöt. Wikströmillä oli annettavanaan Kuvanveistäjäliitolle käytännönläheisiä näkemyksiä kuvanveistäjien ammatista ja yhdistystoiminnasta. Hän määräsi liiton tulevaisuuden suunnan niin, että ensimmäinen näyttely järjestettiin Taiteilijaseuran alaisuudessa.

## *"Uutta Suomea" rakentamaan: Emil Wikström järjestöelämän johdossa 1910-luvun lopulla*

Samaan aikaan 1910-luvulla kun Wikström piti osallistumistaan yhteisnäyttelyihin tärkeämpänä kuin aiemmin kuvanveistotyössään hän halusi vaikuttaa enemmän taiteilijajärjestöjen sisällä ja ajaa niiden kautta taiteilijoiden parempaa asemaa. Wikströmin aktivoituminen taiteilijoiden yhteisessä toiminnassa näyttelyissä ja järjestötoiminnassa alkoi 1910-luvulla, jolloin hänen asemansa muistomerkkien tekijänä ei ollut enää vahva. Yhteisissä asioissa Suomen Kuvanveistäjäliitossa ja Suomen Taiteilijaseurassa mukana oleminen oli osaltaan kamppailua kentän hallinnasta, kun arvostetut muistomerkkitilaukset eivät tuottaneet enää itseoikeutettua asemaa kuvanveistäjänä. Sosiologi Esa Konttisen mukaan ammattikunnat muodostuvat usein tavoitteiltaan erilaisista osaryhmistä, jotka kamppailevat kentän hallinnasta. Modernin professionaalisen järjestön hallinta merkitsee näin ollen koko kentän hallintaa.[1487] 1910-luvulla Wikströmin oli hakeuduttava uudella tavalla julkisuuteen, taiteilijoiden yhteiseen päätöksentekoon ja markkinoitava työtään, jotta hän saattoi jatkaa työtään kuvanveistäjänä. Asuessaan ja työsken-

1486 Liljevalchs konsthall (Sven Strindberg) 1.8.1916 Emil Wikströmille 1.8.1916. KK. Coll.259.27. Emil Wikström ilmoitti osallistumisensa Liljevalchsin näyttelyyn vasta sen jälkeen kun Sven Strindberg oli kaivannut Wikströmiä mukaan Liljevalchsin näyttelyyn. Emil Wikström ei ollut vastannut Kuvanveistäjäliitolle toukokuussa 1916 lähetettyyn näyttelykutsuun.

1487 Konttinen 1991, 17.

nellessään pitkiä aikoja ulkomailla ja maalla Sääksmäellä hänen työskentelynsä oli perustunut eri prinsiipeille.

Kuvanveistokentän järjestö- ja luottamustehtävät tuntuvat keskittyneen Suomessa jonkin verran. Kooltaan pieni kuvanveistäjäkunta oli tietysti luonnollinen syy keskittymiseen. 1900-luvun alussa esimerkiksi Iso-Britanniassa kuvanveiston järjestöelämässä vaikutusvalta oli keskittynyt hyvin suppealle eliitille.[1488] 1910-luvun puoliväliin mennessä Suomeen palannut Ville Vallgren sai hallintaansa Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajuuden vuosiksi 1913–1918 ja Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajuuden parin viikon ajaksi 1915. Kuvanveistäjäliiton perustajahahmo ja ensimmäinen puheenjohtaja Felix Nylund erosi Snellmanin patsaskilpailun ristiriitojen vuoksi ja ehdotti Suomeen palanneen Vallgrenin valitsemista puheenjohtajan tehtävään. Viktor Malmbergin kirjeen mukaan Felix Nylund ei pitänyt itseään sopivana patsaskiistoihin, eivätkä kantaaottavat kuvanveistäjät luottaneet Felix Nylundiin. Ville Vallgren oli ollut kuvanveistäjien edusmies Snellmanin patsaskeskustelussa.[1489]

Vallgrenin puheenjohtajakaudella 1910-luvulla Wikström koki ensimmäisen merkittävän tappionsa muistomerkkien tekijänä. Ennen siirtymistään taidejärjestöjen keskushahmoksi Wikström katsoi jääneensä syrjään taide-elämästä. Vuoden 1918 sodan päättyessä Wikström kirjoitti Snellmanin päivänä Gallen-Kallelalle halustaan lähteä rakentamaan uutta Suomea Helsinkiin: "Sano minulle: luuletko että olisi tarpeen lopettaa tämä meidän tapainen sivussa oleminen ja siirtyä pääkaupunkiin olemaan mukana uutta Suomea rakentamassa. Minusta tuntuu että niin on."[1490] Emil Wikströmin muuttoon maaseudulta Helsinkiin vaikuttivat myös perhesyyt, mutta tilava hyvin varustettu ateljee sitoi edelleen taiteilijaa Visavuoreen suuria töitä tehdessä.[1491] Vuonna 1918 Wikström näki jäämisen maaseudulle itsekkäänä, Wikströmin mielestä hän ei voinut enää työskennellä samalla tavalla eristäytyneisyydessä. Emil Wikström halusi olla mukana itsenäistymisen jälkeen rakentamassa suomalaista kulttuuria.[1492] Wikström kirjoitti suuresta velvollisuuden tunteestaan kansakuntaa kohtaan ja yhteisestä edusta, mikä toistui hänellä vuoden 1918 sodan tapahtumien ja myöhemmin talvisodan aikana. Kiperien kansallisten kriisien ja sotien aikana Wikströmistä vaikutti pahalta "itsekkäästi askarrella omassa ammatissaan" ateljeessa, kun kansan olemassaolo riippui "meistä jokaisesta". Hän kyseenalaisti sen, mitä merkitsi yksi veistos vaikeina sota-aikoina. Ateljeen ulkopuolinen toiminta yhteisen kansallisen edun nimissä vaikutti tärkeimmältä,

---

1488 Compton 2003, 21–30.
1489 Viktor Malmbergin kirje Emil Wikströmille 10.4.1913. KK. Coll. 259.12.
1490 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 12.5.1918. GKM. KA.
1491 Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 15.6.1918. PM. Emil Wikströmin mukaan perhe oli joutunut kärsimään hänen itsekkäästä halustaan asua maaseudulla.
1492 Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 2.6.1918. PM.

vaikka hän muovaili "punikkeja puolillaan" olevassa ateljeessaan. Wikströmistä ei ollut riittävää pyrkiä vaikuttamaan pelkästään taiteellista työtä tekemällä, vaan hän näki yhdistystoiminnan merkittävänä väylänä rakentaa kansakuntaa yhdessä taiteilijatovereiden kanssa. Vuoden 1918 sotaan viitaten Wikström kirjoitti: "Mutta kyllä minä sitte hätään tulin mukaan kun tie aukeni ja etsin kaikki toverini jotka olivat yhteisen ja itsenäisen Suomen monissa askareissa joista minäkin sain tusinoittain tehtäviä."[1493]

Wikström lähti järjestöelämään velvollisuudentunteesta isänmaata kohtaan, hän nousi vuoden 1918 sodan jälkeen lähes kertaheitolla vain muutaman kuukauden aikana kahden merkittävän taiteilijajärjestön, Suomen Taiteilijaseuran ja Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaksi. Wikström valittiin yksimielisesti lokakuussa 1918 Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajaksi aluksi yhdeksi vuodeksi.[1494] Vuoden 1919 alussa hänet valittiin yksimielisesti myös Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaksi, mutta pöytäkirjamerkintöjen mukaan jo lokakuussa 1918 Emil Wikström oli valittu Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajan varamieheksi. Hän oli osallistunut syksyllä 1918 aktiivisesti Kuvanveistäjäliiton kokouksiin ja muistomerkkikilpailujen järjestelyihin, palkintotuomaristoihin ja ohjelmatoimikuntiin. Kuvanveistäjäliitossa oli syksyllä 1918 mahdollinen tila Wikströmin ammattikuvanveistäjän kokemukselle, sillä Ville Vallgren oli vetäytynyt Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajan tehtävästä luottamuspulan takia.[1495] Vuonna 1911 ensimmäiseen johtokuntaan Emil Wikström oli valittu varajäseneksi, jossa tehtävässä hän oli vuoden 1917 alkuun asti. Kuvanveistäjäliiton kokouksissa hän ei ollut monesti kuitenkaan läsnä.[1496]

Emil Wikström tulkitsi aiemman toimintansa Turun Taideyhdistyksessä taide-elämästä sivussa olemisena. Wikströmin toiminta Turun Taideyhdistyksessä ilmeisesti hiipui luonnostaan, sillä Wikström kertoi Victor Westerholmille tulleensa Helsingissä niin luotetuksi, ettei hän ehdi Turkuun.[1497] Emil Wikström esitti maaliskuussa 1919 toivomuksen Turun Taideyhdistykselle, ettei häntä enää valittaisi Turun Taideyhdistyksen johtokuntaan.[1498] Emil Wikström oli omien

---

1493 Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 20.2.1940. KK. Coll. 349.5.

1494 Suomen Taiteilijaseuran kokouksen pöytäkirja 22.10.1918. KA.

1495 Varapuheenjohtaja John Munsterhjelm hoiti puheenjohtajan tehtävää Ville Vallgrenin eroamisen jälkeen 1918. Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 23.10.1918 ja 24.1.1919. SKLA. KA.

1496 Vuonna 1917 Ville Vallgren valittiin uudelleen puheenjohtajaksi ja varapuheenjohtajaksi valittiin John Munsterhjelm. Emil Wikströmin tilalle johtokunnan varajäseniksi valittiin 1917 Eva Gyldén ja Teodor Schalin. Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 28.1.1911, 27.3.1915, 20.1.1917. SKLA. KA.

1497 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 2.3.1919. ÅA.

1498 Turun taideyhdistyksen (Konstföreningen i Åbo) kirje Emil Wikströmille 14.3.1919. KK. Coll. 259. 26.

sanojensa mukaan ollut mukana Turun Taideyhdistyksen toiminnassa velvollisuudentunnosta synnyinkaupunkiaan Turkua kohtaan.[1499]

Wikströmin kaudet Suomen Taiteilijaseuran ja Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajina päättyivät puolen vuoden aikana 1922–1923. Suomen Taiteilijaseurassa syksyllä 1919 käydyissä vaaleissa Emil Wikström valittiin uudelleen puheenjohtajaksi kolmeksi vuodeksi. Lokakuussa 1922 Wikström ei ollut läsnä puheenjohtajanvaalit pitäneessä Taiteilijaseuran yleiskokouksessa, jossa ehdotettiin uusia puheenjohtajakandidaatteja. Taidehistorioitsija, filosofian maisteri Ludvig Wennervirran valinta herätti heti kritiikkiä jäsenten keskuudessa, sillä kritisoijien mielestä seuran puheenjohtajaksi olisi tullut valita taiteilija.[1500] Maaliskuussa 1923 Wikströmin jälkeen Gunnar Finne (1886–1952) valittiin Kuvanveistäjäliiiton puheenjohtajaksi.

Emil Wikströmin Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajakausi 1919–1923 oli Ville Vallgrenin arvostelun kohteena, kun Vallgren lähetti 1924 Suomen vanhimpana kuvanveistäjänä Kuvanveistäjäliitolle viimeisten seitsemän vuoden toimintaa arvostelevan kirjeen. Vallgren vaati Gunnar Finnen eroamista, ja Vallgren valittiinkin Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaksi 1924.[1501] Vallgren oli 1918 valittanut sitä, että kiinnostus Kuvanveistäjäliittoa kohtaan oli pitkän aikaan ollut vähäistä.[1502] Eeva Maija Viljo on luonnehtinut Wikströmin Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajavuosia yhdistyksen etsikkoajaksi ammatillisten asioiden kannalta, toiminta keskittyi sankarimuistomerkkeihin.[1503]

Kertoessaan Akseli Gallen-Kallelalle lähtevänsä "uutta Suomea" rakentamaan Emil Wikström viittasi maan poliittiseen tilanteeseen, uuteen tasavaltaan, valkoiseen Suomeen. Wikströmin käytti vuoden 1918 sodasta nimitystä "punakapina", se oli "suoriutumista punaisista".[1504] Vuoden 1918 sodan vaikutuksista taiteilijakuntaan ja taidehistoriaan on kirjoitettu hyvin vähän ehkä juuri aiheen arkaluonteisuuden takia. Vuoden 1918 sota jätti jälkensä myös taidekenttään ja aiheutti taiteilijoiden välille ristiriitoja, jotka kärjistyivät Taiteilijaseurassa Emil

---

1499 Emil Wikströmin kirjeet Victor Westerholmille 2.3.1919 ja 7.4.1919. ÅA.

1500 Vuonna 1922 ainoa puheenjohtajaksi ehdotettu kuvataiteilija oli Viktor Malmberg, muut ehdokkaat olivat kieltäytyneet. Suomen Taiteilijaseuran kokousten pöytäkirja 22.10.1918, 21.10.1919 ja 24.10.1922. KA.

1501 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 7.3.1924 ja liite Ville Vallgrenin kirje Suomen Kuvanveistäjäliitolle. SKLA. KA. Eeva Maija Viljo on nähnyt Vallgrenin arvostelun kohdistuneen nimenomaan Wikströmiin. Viljo 2001, 21–22.

1502 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 18.5.1918. SKLA. KA.

1503 Viljo 2001, 21–22, 26.

1504 Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 20.2.1940. KK. Coll. 349.5. Valkoiseen Suomeen sisältyivät ne, jotka hyväksyivät vapaussotakertomuksen. Valkoinen Suomi kuvasi myös yhteenkuuluvuuden tunnetta. Valkoisen Suomen käsitteestä Roselius 2010, 30–31.

Wikströmin puheenjohtajakaudella varsin teräväksi sanaharkaksi alkuvuodesta 1919 Hörhammer-selkkaukseksi kutsutussa tapauksessa.[1505] Huhtikuussa 1919 Wikström kirjoitti taiteilijoiden yhteisten asioiden hoitamisen olevan epäkiitollinen tehtävä, mutta hän oli päättänyt syksyllä 1918 välttää katkeruuden.[1506] Emil Wikströmin Taiteilijaseuran puheenjohtajakaudella yksi huomattavampia hankkeita oli ensimmäinen Suomen taiteen virallisen näyttelyn järjestäminen Kööpenhaminassa 1919. Wikström oli Kööpenhaminan näyttelyn lautakunnan puheenjohtaja, ylikomissaari.

Tietoinen siirtyminen sivusta keskukseen ei sujunut Wikströmiltä ongelmitta. "Palata takaisin Visavuoreen olisi nyt kovin noloa, sen voi tehdä sitten, jos elää", kirjoitti Wikström vuonna 1926 pettyneenä kahdeksaan talveensa Helsingissä.[1507] Sekä Helsinki että taidekentän voimasuhteet muuttuivat sellaisiksi, että kuusikymmenvuotias Wikström muisteli menneitä, kaipasi vanhoja hyviä työntäyteisiä aikoja ja Visavuorta. Emil Wikström koki itse 1920-luvun kuluessa, että Helsingissä aika kului hänen mielestään liikaa "sivuasioihin", eikä hän talvella saanut kaupungissa tehtyä kaavailemaansa suurempaa veistosta "noin vaan itseäni varten". Wikströmille tärkeitä olivat omat vapaat työt, kun ainoat toteutuneet työt olivat pieni määrä kaikenlaista "leipätyötä". Wikström valitti kirjeissään huonoja aikoja, töitä ja toimeentuloa oli vähän. Hän haaveili vapautumisesta itsenäiseen työhön.[1508]

Wikström kaipasi ympärilleen tuttua vanhaa polvea, kuten Amerikkaan 1923 muuttanutta yhteistyökumppaniaan Eliel Saarista tai yhtä lailla Amerikkaan muuttanutta Akseli Gallen-Kallelaa. Kuvanveistokentän nuoren voimakaksikon Onni Okkosen ja Wäinö Aaltosen lisääntyvä valta taidekentällä ei Wikströmiä ilahduttanut. Emil Wikström valittiin Suomen Taideakatemian jäseneksi 1922. Aaltonen ja Okkonen olivat esillä Taideakatemian jäseniksi, mutta Wikström piti 32-vuotiasta Aaltosta ja 40-vuotiasta Okkosta nuorina Taideakatemiaan. Puhetta

---

1505 Ehdotus taidekauppias Ivar Hörhammerin ottamisesta uudeksi jäseneksi jakoi taiteilijoita vuoden 1918 osapuoliin valkoisiin ja punaisiin. Taiteilijaseuran valkoiset jäsenet halusivat julkaista lehdessä kannanottonsa selkkauksesta ja seuran punasympatioita tuntevasta "mitättömästä vähemmistöstä", joka myi teoksiaan etupäässä Galleria Hörhammerin välityksellä. Valkoiset halusivat torjua seuran punasympatioita tuntevien lisääntymisen uudella jäsenellä.

1506 "Allt detta ger nog för mig bra mycket extra arbete och som det väl synes otacksamt arbete för det allmänna bästa. Jag vill ändå inte blifva bitter/det har jag varit så tillräckligt i mitt lif/tvertom beslöt jag i höst att jag inte mera skulle tillåta mig att blifva ledsen utom vara tacksam för hvar dag som kom mer och försöka göra af den det bästa jag kan." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 7.4.1919. ÅA.

1507 Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 6.2.1926. Eero Järnefeltin kokoelma. KA.

1508 "Tämän lisäksi tulee sitten vielä se että täällä ei ole leipätyötäkään niin paljon että sillä vaatimattoman toimeentulonsa ansaitsisi ja tulevaisuus sen johdosta alkaa tuntua joskus sangen mörkiltä." Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 6.2.1926. Eero Järnefeltin kokoelma. KA.

oli ollut pääasiassa iäkkäämmistä ehdokkaista, joten Taideakatemiaa täydennettäessä ikä oli tärkeä valintakriteeri.[1509] Taidemaailmassa oli ristiriitoja: vanhat ja uudet kamppailivat vallasta. Onni Okkosen mukaan vuonna 1926 kuvataide eli "omituisessa murroksessa sen takia, että 1890- ja 1900-luvun alun persoonallisuudet ovat luonnon välittömän kulun johdosta väistyneet tai väistymässä taustalle ja että harvempia, kokonaan uusista yhteiskuntakerroksista nousseita on nyt joutumassa johtoon". Okkosen mukaan taiteen oli pyrittävä sisäisesti uudistumaan.[1510] Emil Wikström kuului siihen johdossa olleeseen taiteilijasukupolveen, jonka poislähdöstä Okkonen kirjoitti. Vuoden 1928 alussa muutettuaan takaisin Visavuorelle Wikström piti Helsingin ongelmana sitä, että kaupungista puuttui ystävyys.[1511]

## Kokoelmien kuvanveistosta kuvanveiston museoon

Kilpailut ja näyttelyt olivat kuvanveistäjien tärkeitä propagoinnin kohteita, joiden rinnalla töiden ostot, näyttelymyynti ja ostot julkisiin kokoelmiin, olivat ideologinen ja ammatillinen vaikutinkanava. Julkiset kokoelmat olivat osa taiteilijan ammatillista koulutusta ja taideyleisön kasvatusta. Tärkeitä ostajia olivat valtiovallan hallinnoima H. F. Antellin rahastoon perustuva Antellin valtuuskunta sekä Suomen Taideyhdistys. Suomalaiselle taidekentälle tuli uusi merkittävä näyttelyareena kansallisgallerian rinnalle, kun Turun Taidemuseo valmistui 1904.

Kuvanveistotyön usein toistettu hankaluus oli töiden myynti, veistoksien myyntiä pidettiin 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa paljon hankalampana kuin muun taiteen myyntiä. Kuvanveistäjä oli käyttänyt paljon aikaa ja rahaa teoksen valmistamiseen esimerkiksi ulkomailla, Pariisissa, Roomassa tai Kööpenhaminassa ja toivoi saavansa sen kaupaksi kotimaassa. Työn pronssin valaminen ja marmoriin hakkuuttaminen tulivat kalliiksi.[1512] Eemil Halonen kertoi myydessään Pariisissa tehtyä teostaan *Impi leikkaamassa hiuksiaan Väinämöisen kanteleen kieliksi,* että elinkustannukset kalliissa Pariisissa, ateljeen vuokra, "jokapäiväinen leipä" ja kahden vuoden työ maksoivat taiteilijalle itselleen niin paljon, että teoksen

---

1509 Puhetta oli ollut esimerkiksi 60-vuotiaiden ikäluokasta Helene Schjerfbeckistä ja 50-vuotiaiden ikäluokasta Juho Rissasesta. Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 6.2.1926. Eero Järnefeltin kokoelma. KA. Vanhan polven taiteilijoilla ja taide-elämän edustajilla oli Suomen taideakatemiassa enemmistö vielä vuonna 1930. Anttonen 2006, 32.

1510 Onni Okkonen, Kuvataiteemme kaipaa, paitsi rahallista tukea myös sisäistä uudistusta. US 13.2.1926.

1511 Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 13.1.1928. PM. Wikström muutti Helsinkiin uudelleen 1930-luvulla.

1512 Kuvanveistäjien työtilanteesta Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1905, 1906, 6-7; Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904. 1905, 42

myyntihinnassa oli vaikea saada kaikkia kuluja katettua ja taiteilijan työpalkka jäi pieneksi.[1513] Liisa Lindgren on nähnyt sotienvälisenä aikana kuvanveistäjien suunnanneen ammatilliset ambitionsa julkiseen veistotaiteeseen ja tilaustöihin, sillä tunnetullekin taiteilijalle ostajan tavoittaminen oli vaikeampaa Suomessa kuin Keski-Euroopassa. Hän on pitänyt poikkeuksena kuvanveistäjien vallitsevasta monumentti-innostuksesta vapaille markkinoille suuntautunutta ja pienimuotoista vapaata taidetta suosinutta, vuonna 1913 Helsinkiin palannutta Ville Vallgrenin, jonka "toimeentulo oli jo Ranskan-vuosina perustunut näyttelymenestyksen vauhdittamalle teosmyynnille".[1514] Ludvig Wennervirta totesi vuonna 1924 taiteilijoiden, taidekaupan ja taidenäyttelyjen pakkoliitosta, että "taiteilijamme ovat toisin sanoen jo kauan olleet pakotetut turvautumaan taidekauppoihin, mikäli he ylimalkaan ovat halunneet asettaa töitään näytteille".[1515] Camilla Hjelmin mukaan kuvanveisto sai Gösta Stenmanin taidepalatsissa aina huomiota.[1516]

Kirjeenvaihdosta käy ilmi, kuinka tärkeää kuvanveistäjälle oli vaikeuksista huolimatta saada töitänsä kansallisgallerian ja taidemuseoiden kokoelmiin tai myydyksi näyttelyissä. Töiden kauppaa ja hintaa käsiteltiin runsaasti kirjeenvaihdossa, ostot olivat keskeinen taiteilijan asemaa määrittävä aihe. Professiolla on pyrkimys saada määrittää osaamisensa markkina-arvoa. Sujuva myynti oli taiteilijalle todiste professionalismista.[1517] Töiden markkina-arvolla ja kokoelmaostoilla oli erityistä merkitystä Vallgrenin lisäksi myös muille kuvanveistäjille, jotka eivät menestyneet 1900-luvun alussa kansallisesti painottuneella monumenttirintamalla: Georges Winterille, Yrjö Liipolalle ja Viktor Malmbergille.

Kirjeenvaihdon perusteella Emil Wikström omaksui välittäjän ja mentorin roolin ja edisti kuvanveistäjien töiden ostoa ainakin Antellin valtuuskunnan ja Turun Taideyhdistyksen kokoelmiin. Wikström näki, että kokoelmiin tuli saada monien kuvanveistäjien töitä. Hän perusteli Turun Taideyhdistyksen kokoelmien hankintoja sillä, että kokoelmassa tuli olla hyvä otos parhaasta taiteesta yhden taiteilijan tuotannon kattavan edustuksen sijasta. Kokoelmapolitiikan takia hän ei ottanut kantaa Ville Vallgrenin töiden hankinnan puolesta vuonna 1913, sillä hänen mukaansa Vallgrenin töitä oli Turun Taideyhdistyksen kokoelmissa runsaasti.[1518]

Kuvanveistäjät, sekä entiset oppilaat ja apulaiset että muut läheiset kollegat, pyysivät toisinaan Emil Wikströmiä avukseen töidensä myynnissä, sillä he odot-

---

1513 Eemil Halosen kirjeet Antellin valtuuskunnalle Syvärannasta 14.11.1902 ja 12.2.1902. EA.

1514 Ville Vallgrenin yhteistyöstä Salon Strindbergin kanssa ks. Lindgren 2004, 64, 74–75.

1515 L. Wennervirta [Ludwig Wennervirta], Taidearvostelu ja taidekauppiaat. IL 14.4.1924.

1516 Hjelm 2009, 153.

1517 "For women, sales were special evidence of their professionalism, a measure that their work was not merely an accomplishement." Codell 2008, 28.

1518 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 29.6.1913. ÅA.

tivat hänen tuntevan työlle sopivan ostajan tai tilaajan tai pystyvän vaikuttamaan kokoelmien hankintapäätöksiin. Esimerkiksi entinen oppilas Evert Porila kysyi, tiesikö Wikström ostajaa hänen seitsemälle työlleen tiettyä summaa vastaan, vuoden 1914 Kuvanveistäjäliiton näyttelyssä esillä olleille sementtitöilleen ja kuvanveistokilpailussa olleelle kipsityölleen.[1519] Viktor Malmberg pyysi Wikströmiä tekemään parhaansa vuonna 1914, jotta edes yksi hänen töistään ostettaisiin kokoelmiin.[1520]

Emil Wikström piti Yrjö Liipolan nimeä esillä ja edisti tietoisesti Liipolan uraa. Vuonna 1910 Yrjö Liipola toivoi Antellin valtuuskunnan ostaman työn mahdollistavan paluun ulkomailta Suomeen. Muuten hän olisi pakotettu jäämään ulkomaille.[1521] Liipola tarjosi Antellin valtuuskunnalle valtion kuvanveistokilpailuun lähettämäänsä työtä *Energian heräämistä*. "Ulkomailla on minulta ostettu useita töitä valtion kokoelmiin, mutta kotimaassa ei vielä yhtäkään", Yrjö Liipola totesi.[1522] Wikström ehdotti Liipolan töitä ostettavaksi kokoelmiin. Wikström oli tarmokkaasti ajanut ja puoltanut Liipolaa saamaan valtion apurahaa, kun kukaan komiteassa ei tuntenut Liipolaa. Niin ikään Wikström näki oman puolustuksensa ansiona, että Turun Taideyhdistys osti vuonna 1910 yhdistyksen omasta vuosinäyttelystä kokoelmiinsa Felix Nylundin kipsiveistoksen *Mies ja nainen*. Hänen mukaansa vakuuttelu Nylundin työn oston puolesta oli ollut komiteassa vaikeaa.[1523]

H. F. Antellin rahastosta tuettiin kuvataidehankintoja enemmän kuin muuten valtio osoitti varoja taiteen edistämiseen.[1524] Howard S. Beckerin mukaan valtiovallan taiteelle antama tuki näkyy niin, että se tukee kansallisesti museoita.[1525] Varsinkin Antellin valtuuskuntaa tarkastelemalla voidaan saada käsitys siitä, miten valtiovalta tuki kuvanveistoa. Eliel Aspelin-Haapkylä oli vuonna 1894 perustetun Antellin valtuuskunnan jäsenenä talonpoikaissäädyn edustaja alusta alkaen vuoteen 1905 saakka ja valtuuskunnan puheenjohtajana vuosina 1908–1913. Kuvanveistäjille ja Wikströmille Aspelin-Haapkylän toimiminen Antellin val-

---

1519 Evert Porilan kirje Emil Wikströmille 8.5.1914. E 12 Saapuneet. EWA. Hintapyyntö oli 350 markkaa.

1520 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 17.3.1914. ÅA.

1521 Yrjö Liipolan kirje Yrjö Hirnille Budapestistä 8.5.1910. EA.

1522 Yrjö Liipolan kirje Antellin kokoelmien valtuuskunnan puheenjohtajalle Firenzestä 8.4.1911. EA.

1523 "För ett par år sedan köptes Nylunds Man och kvinna i gips till Åbo Konstföreningens samlingar tack vare mitt ~~understöd~~ försvar - - . Liipola har jag i början uppmuntrat och sedan energiskt drifvit igenom två statens stipendier för honom då ingen i komitén visste hvem han var." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirjekonsepti 25.2.1913. EWA.

1524 Sokka 2005, 100.

1525 Becker 2008, 181–185.

tuuskunnan puheenjohtajana sopi hyvin.[1526] Omien sanojensa mukaan Wikström kirjoitti Antellin valtuuskunnalle melkoisen määrän kirjeitä. Kirjoittaminen oli vaikuttamista, oman ja muiden työn markkinointia ja tarjoamista.[1527] Eduskunnan arkistossa Antellin valtuuskunnan kokoelmassa Wikströmin valtuuskunnalle osoittamia kirjeitä ei kuitenkaan ole harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta, eikä koko kokoelman arkistoluettelossa mainita Wikströmin nimeä. Syynä Wikströmin kirjeiden puuttumiseen Antellin kokoelmista on se, että Wikström kirjoitti suoraan Aspelin-Haapkylälle kuten muut kuvanveistäjät, etenkin Georges Winter. Aspelin-Haapkylä oli vuoteen 1914 saakka tärkeä kuvanveiston ostojen edistäjä. Valtuuskunnan puheenjohtajuuden ja jäsenyyden jälkeen Aspelin-Haapkylä katsoi, että kuvanveistäjien oli vaikea sopeutua hänen poisjääntiinsä ja hänelle tuli edelleen kirjeitä kuvanveistäjiltä.[1528]

Ensimmäisen varsinaisen oman näyttelynsä yhteydessä 1914 Kuvanveistäjäliitto kutsui Eliel Aspelin-Haapkylän muiden taide- ja talousvaikuttajien ohella liittonsa kunniajäseneksi.[1529] Sääntöjensä mukaan yhdistys saattoi kutsua kunniajäsenikseen taiteensuosijoita ja taiteilijoita. Yksi peruste Kuvanveistäjäliiton kunniajäsenyydelle oli juuri se, että Eliel Aspelin-Haapkylä päätti monia vuosia taiteen taloudellisesta tukemisesta Antellin valtuuskunnan puheenjohtajana.[1530] Ville Vallgrenin kunniajäsenprojekti oli Aspelin-Haapkylän mukaan "pariisilaiseen malliin toimittua". Hänestä kunniajäsenten tehtävä oli antaa moraalista tukea taiteilijoille.[1531] Tuukka Talvion mukaan Antellin valtuuskunnan kotimaisissa veistoshankinnoissa ei ollut yhtä hallitsevaa taiteilijaa niin kuin maalaustaiteessa, mutta Antellin kokoelmiin hankittiin vuosikymmenien aikana useita töitä Ville Vallgrenilta. Vallgrenin lisäksi Antellin kokoelmiin hankittiin teoksia eniten Johannes Haapasalolta ja Eemil Haloselta, molemmilta neljä työtä, sekä Emil Wikströmiltä kolme työtä.[1532]

---

1526 Wikström kirjoitti: "Toivotan taiteellemme paljon hyvää siitä että vielä saamme pitää Sinut Antellin valtuuskunnassa. Mistäpä sinne sopivampi?" Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 9.5.1910. SKS. KIA.

1527 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 17.3.1914. ÅA.

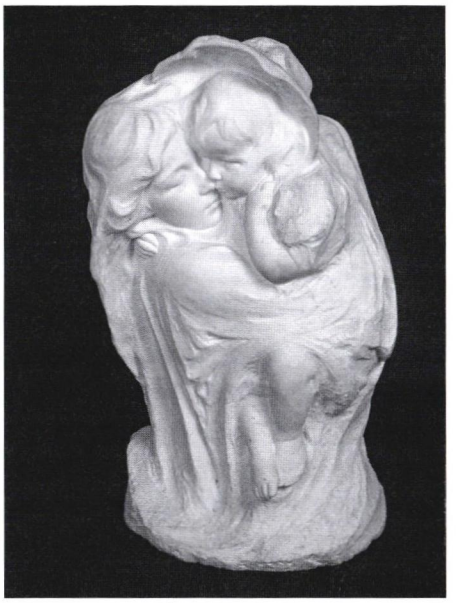
1528 Aspelin-Haapkylä oli saanut Antellin valtuuskunnalle osoitetun kirjeen kuvanveistäjä Georges Winteriltä: "Herrar skulptörer synas ha svårt att följa med eller sätta sig in i nya förhållanden. Åter har en af dem, G. Winter, till mig adresserat ett bref, som är ställdt till Antellska delegationen." Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Antellin valtuuskunnalle Helsingistä 1.4.1914. EA.

1529 Viljo 2001, 12-13.

1530 Bildhuggarförbundets vernissagefest. DT 10.2.1914; Suomen Kuvanveistäjäliiton säännöt § 3. Emil Cedercreutzin museo.

1531 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 26.1.1914. SKS. KIA.

1532 Ville Vallgrenin *Portinkolkutin* oli Antellin kokoelman ensimmäinen veistosostos 1898. Lisäksi suoraan Vallgrenilta ostettiin yhdeksän muuta teosta vuoteen 1923 mennessä. Teosten hankintamäärät ks. Talvio 1993, 100–101. Ernst Nordström tarjosi valtuuskunnalle Ville Vallgrenin *Portinkolkutinta*, Ernst Nordströmin kirje Antellin valtuuskunnalle 14.3.1898. EA.



*Emil Wikström, Äiti ja lapsi, 1900. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto. Valok. Matti Janas.*

Antellin valtuuskunta katsasti näyttelyistä sopivia hankintoja kokoelmiinsa, ja Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelytoiminnan alkaminen lisäsi 1910-luvulla kuvanveistäjien mahdollisuuksia saada töitään kokoelmiin. Antellin valtuuskunta ei tarttunut aina yksittäisten kuvanveistäjien tekemiin tarjouksiin, mutta se teki ostoksia 1910-luvun uusista kuvanveistonäyttelyistä. Ensimmäisessä vuoden 1911 kuvanveistonäyttelyssä Antellin valtuuskunta kiinnitti huomionsa Johannes Haapasalon *Nuori nainen* -työhön, jonka se halusi saatettavan marmoriin.[1533] Wikströmiltä ostettiin vuonna 1914 Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelystä pronssiveistos *Enkä minä, mies suurlakkoviikon ajalta 1905* (1906), mutta jo vuonna 1900 häneltä oli ostettu Suomen Taiteilijain näyttelystä marmoriveistos *Äiti ja lapsi* (1900).[1534] Eemil Haloselta ostettiin Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn honkapuureliefit *Koskenlaskija* ja *Lappalainen ja Poro* sekä Suomen Taiteilijain näyttelystä 1902 marmoriteos *Impi leikkaamassa hiuksiaan Väinämöisen kanteleen kieliksi* (1902).[1535]

Ville Vallgren oli varhain aktiivisesti kuvanveistäjien huonojen olosuhteiden ja taloudellisen aseman parantamisen asialla. Kuvanveistäjien yhdyshenkilön Aspelin-Haapkylän poisjäänti 1914 Antellin valtuuskunnasta saattoi olla yhtenä syynä sille, että kuvanveistäjät katsoivat tarvitsevansa oman edustajansa valtuuskuntaan. Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajana 1913–1918 Vallgren otti asiakseen ajaa veistosten myyntiä ja kuvanveiston parempaa asemaa kokoelmissa. Kuvanveistäjien ammatilliset intressit eivät näin ollen kohdistuneet vain monumenttikilpailuihin ja -tilauksiin. Kuvanveistäjäliitto halusi vuosina 1915–1917 saada oman kuvan-

---

1533 Johannes Haapasalon marmoriveistos *Nuori nainen* ostettiin 1913. Muut Haapasalolta ostetut teokset olivat: *Tuohitorvea soittava paimenpoika* 1904, *Eeva* 1926 ja *Jousimies* 1928. Valtion taidemuseo, taidekokoelmat-verkkotietokanta.

1534 Lisäksi vuonna 1909 ostettiin kokoelmiin Wikströmin pronssiveistos *B. O. Schaumanin muotokuva* (1907). *Äiti ja lapsi* -teoksen hinta oli pöytäkirjan mukaan 6 000 markkaa. Antellin valtuuskunnan pöytäkirja 28.12.1900. EA; Valtion taidemuseo, taidekokoelmat-verkkotietokanta.

1535 Impi-teoksen ostosta ks. Eemil Halosen kirjeet Antellin valtuuskunnalle Syvärannasta 14.11.1902 ja 12.2.1902. EA; Valtion taidemuseo, taidekokoelmat-verkkotietokanta.

*Ateneum, Suomen Taideyhdistyksen kokoelmien näyttelysali vuonna 1915. Kuvassa Ville Vallgrenin marmorireliefi Kristus (1890), vasemmassa nurkassa Eemil Halosen marmoriveistos Impi leikkaamassa hiuksiaan Väinämöisen kanteleen kieliksi (1902), oikeassa nurkassa Ville Vallgrenin marmoriveistos Ravun kanssa leikkivä poika (1884). Takahuoneen seinällä Eemil Halosen Pariisin maailmannäyttelyyn 1900 valmistunut honkapuureliefi Lappalainen ja poro. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto.*

veistäjäedustajansa taideostoista päättäviin elimiin Antellin valtuuskunnassa ja Suomen Taideyhdistyksessä.[1536] Syksyllä 1916 Vallgren yritti kirjeessä painostaa Eero Järnefeltin kautta Antellin valtuuskuntaa lisäämään veistosostoja. Hän pyysi Järnefeltiä viemään valtuuskuntaan kirjoitelmansa kuvanveiston oloista Suomessa 42 vuoden aikana. Vallgren muisteli, kuinka Järnefelt oli ulkomailla ennen Edelfeltin vuoden 1905 kuolemaa kehottanut Vallgrenia tulemaan Suomeen, jotta hän näkisi, kuinka hyvin asiat maassa olivat. Vallgren kertoi nähneensä kolmen ja puolen Suomessa vietetyn vuoden aikana ainoastaan kurjuutta.[1537] Syksyllä 1917 Eero Järnefelt otti yhteyttä Suomen Kuvanveistäjäliittoon ja hän halusi antaa Antellin valtuuskunnan paikkansa kuvanveistäjälle. Kuvanveistäjäliitto valitsi edustajakseen

1536 Vaatimus kuvanveistäjäedustajasta Antellin valtuuskunnassa ja Suomen Taideyhdistyksessä ks. Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 14.10.1915, 3.6.1916 ja 12.5.1917. SKLA. KA.

1537 Ville Vallgrenin kirje Eero Järnefeltille 12.9.1916. Eero Järnefeltin kokoelma. KA.

Ville Vallgrenin.[1538] Järnefeltin pois jäämisen jälkeen toimivia jäseniä oli kahden vuoden ajan yksi vähemmän. Kun Vallgren valittiin Antellin valtuuskunnan varajäseneksi 1917, hän kieltäytyi tehtävästä. Vuonna 1923 Emil Wikströmistä tuli valtuuskunnan jäsen. 1920-luvun alusta lähtien valtuuskunnassa oli pitkän aikaa jäsenenä vähintään yksi kuvanveistäjä.[1539]

Taideinstituutiot, Suomen Taideyhdistys ja Antellin valtuuskunta, olivat Vallgrenin mielestä kaltoin kohdelleet kuvanveistäjiä, kun kuvanveisto oli vähän edustettuna kokoelmissa.[1540] Gustaf Strengell halusi tilastojen valossa osoittaa kotimaisten taiteilijoiden veisto-ostojen määrän vuosina 1911–1915.[1541] Tuukka Talvio on arvioinut, että vuosina 1895–1915 kotimaisten veistäjien teosten osuus oli noin puolet Antellin valtuuskunnan käyttämistä hankintavaroista. Lukumäärällisesti veistoksia hankittiin kuitenkin vähemmän kuin muuta taidetta.[1542]

1910-luvulla Suomen Kuvanveistäjäliitto oli tyytymätön Suomen Taideyhdistyksen tapaan hoitaa veistoksia kokoelmissaan.[1543] Veistoksien kunnossapidon ja taiteellisen ominaislaadun säilyttämisen ongelmat liittyivät tekijänoikeuksiin, taiteilijan moraalisten oikeuksien loukkaamiseen, sillä taideteokset ovat taiteilijan maineen kannalta tärkeitä.[1544] Kuvanveistäjäliitto oli vuosina 1915–1916 perustamassa Helsingin kaupunginmuseon yhteyteen Hakasalmen huvilaan puheenjohtajansa Ville Vallgrenin ideoimaa, Suomen Kuvanveistäjäliiton omaa pientä kuvanveistomuseota, johon liitto sai tukea Helsingin kaupungilta.[1545] Kuvanveistomuseon kokoelmiin oli tarkoitus saada sekä talletuksina että ostoina uutta ja vanhaa suomalaista kuvanveistoa. Vallgren korosti profession historiaa. Kymmenen vuotta aiemmin kuolleen "kuvanveiston isän" C. E. Sjöstrandin töitä oli Kuvanveistäjäliiton näyttelyssä, sillä Ville Vallgren halusi valottaa maan kuvanveiston juuria. Felix Nylund ehdotti huhtikuussa 1916 C. E. Sjöstrandin ja Johannes Takasen töiden deponointia Kuvanveistäjäliiton museoon. Kuvanveistäjäliitto kannatti ensimmäisillä ostoillaan 1916 kahden hyvät arvostelut saaneen naisjäsenen työskentelyä ostamalla Kuvanveistäjäliiton näyttelystä 1916 museonsa kokoelmiin

---

1538 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 20.9.1917. SKLA. KA.

1539 Yrjö Liipola valittiin 1920 Ville Vallgrenin tilalle, mutta ulkomailla oleva Liipola ei osallistunut toimintaan. Emil Wikström oli valtuuskunnan jäsen 1923–1925 (1926), Felix Nylund oli jäsen 1927–1940 ja Eemil Halonen oli jäsen 1935–1950. Talvio 1993, 116.

1540 Ville Vallgren, Skulpturen i Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916.

1541 Gustaf Strengell, Kommentar till ofvastående. Hbl 9.4.1916.

1542 Talvio 1993, 101.

1543 Felix Nylundin kirje Taideyhdistyksen sihteerille J. J. Tikkaselle 2.4.1916. KK. Coll. 242.3.

1544 Becker 2008, 173–174.

1545 Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat 14.10.1915, 1.12.1915 ja 22.1.1916. SKLA.KA; Ville Vallgren, Skulpturen in Finland. En återblick. Hbl 9.4.1916; A. G.-s. [Axel Haartman], Ett skulpturmuseum i Helsingfors. Hbl 12.9.1915. Ks. myös Viljo 2001, 18-19.

töitä Hilda Flodinilta, Viivi Paarmiolta, Bertel Nilssonilta, Into Saxelinilta ja Teodor Schalinilta.[1546] Hilda Flodin oli tarjonnut muutamia veistotöitään Antellin valtuuskunnalle 1907, mutta ainoa Antellin kokoelmiin ostettu Flodinin veistos oli *Ajatteleva ukko* (1900) vuonna 1903.[1547]

Vallgren ei huolehtinut vain kotimaisen kuvanveiston ostoista kokoelmiin, vaan hän tarjoutui vuonna 1910 hankkimaan Antellin valtuuskunnan kokoelmiin erityisesti ranskalaista kuvanveistoa Pariisin kevätsalongista, kuten kuvanveistäjä Albert Bartholomén työn. Bartholoméa hän vertasi uranuurtajana Rodiniin.[1548] Kotimaisten taidekokoelmien puutteellisuutta pidettiin syynä taiteilijoiden ulkomailla opiskelun välttämättömyyteen. Kansallinen ajattelu pyrki suojaamaan oman maan kansalaisten etuja muiden kustannuksella. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ajankohtaistui kysymys, ostiko esimerkiksi Suomen Taideyhdistys pelkästään oman maan kansalaisten taidetta. Esimerkiksi Pietarin taideakatemiassa opiskellut suomalainen kuvanveistäjä ja taiteilija Anna Löppönen (1873–1947) pyysi Suomen Taideyhdistystä ostamaan saksalaisen naistaiteilijan tekemän kopion, mikäli muiden maan kansalaisten töitä ostettaisiin.[1549] Samoihin aikoihin kun Emil Wikström halusi puhdistaa taideopetuksen vieraista vaikutteista saadakseen esille kansallisen, hän tunsi läheisen "muukalaisena" pidetyn taiteilijaystävänsä, ruotsalaisitalialaisen Louis Sparren ammatilliset ongelmat Suomessa. Wikströmiä huoletti ystävänsä, joka ei saanut mitään myydyksi eikä minkäänlaista kannustusta huolimatta monien vuosien työskentelystä Suomessa. Ulkomaalaisen taiteilijan asemaa hän vertasi diletanteiksi kutsumiinsa taidemaalarinaisiin, jotka saivat työn toisensa perään myydyiksi.[1550] Osa taidemaalarinaisista työskenteli kansallisen aihepiirin ulkopuolella tai rakensi isänmaakäsityksensä eri pohjalle kuin Louis

---

1546 Bildhuggarförbundets museum. Inköp af skulpturverk. Hbl 8.9.1916.

1547 Hilda Flodinin kirje Antellin valtuuskunnalle Helsingistä 25.10.1907. EA; Valtion taidemuseo, taidekokoelmat-verkkotietokanta. Hilda Flodinin *Ajattelevan ukon* hinta oli 1 000 markkaa. Hintatieto Antellin valtuuskunnan talletuskirje Suomen Taideyhdistykselle 19.4.1903. EA.

1548 Vallgren esitti, että "meillä" ei ole mitään esimerkiksi uraauurtavalta kuvanveistäjältä Albert Bartholomélta ja esitti hankittavaksi tältä aluksi pientä teosta: "Vi ha t. e.x. ingenting af den verldsberyktade skulptören Bartholomé. Man borde tänka på att ha något mindre arbete af honom till att börja med. - - Han är en banbrytare likaväl som Rodin - - ." (alleviivaus alkuperäinen). Ville Vallgrenin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle Pariisista 28.3.1910. EA. Antellin valtuuskunta ei voinut varojen puutteen takia tarjottua tarjoukseen?

1549 Anna Löppösen kirje J. J. Tikkaselle Pietarista 6.4.1898. KK. Coll. 242.3.

1550 "- - han [Louis Sparre] som i sitt hjerta tycker om Finland och redan i så många år arbetat här icke finner den ringaste uppmuntran då alla våra dilletant målarinnor sälja det ena arbetet efter det andra." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 1.6.1892. ÅA. Riitta Konttinen on kirjoittanut "muukalaisen" Louis Sparren kovasta halusta sopeutua Suomeen. Konttinen 2001, 93–96.

Sparre, joka oli sitoutunut kansalliseen aihepiiriin.[1551] Sitoutumattomuus kansalliseen aihepiirin sekä kaupallisuus, taideteosmyynnin sujuminen saivat naiset näyttämään ammatillisesti uhkaavilta taiteilijoilta.

Ateneumin taidekokoelmaan tehdyt ostot olivat yleisesti lehdistössä 1910-luvun alussa kritiikin kohteena.[1552] *Helsingin Sanomissa* kysyttiin, oliko Ateneumin Antellin kokoelmien turhaa kilpailla Euroopan suurten sivistysmaiden museoiden ja mesenaattien kanssa ulkomaisista mestariteoksista.[1553] Vuonna 1912 Ludvig Wennervirta paheksui *Uudessa Suomettaressa* ulkomaisia ostoja, "muukalaisten taidetta". Wennervirta kysyi, "missä määrin meidän on suosittava ulkomaista taidetta kotimaisen kustannuksella". Kirjoituksen alaviitteessä kotimaisista ostoista Ludvig Wennervirta paheksui erikseen kuvanveistäjä Georges Winterin *Elämänlämpö* hankintaa.[1554] Vuonna 1905 ostettu *Elämänlämpö* oli kallein 1900-luvun alussa Antellin kokoelmiin tehty veistoshankinta. [1555]Antellin valtuuskunnan Eliel Aspelin-Haapkylä puolusti hankintoja.[1556]

Wikström oli tunnustettu monumentaalikuvanveiston tekijä, mutta hänen kirjeenvaihdostaan välittyy käsitys, ettei pienimuotoisen veistotaiteen myynti ollut hänellekään täysin yhdentekevää. Vaikka kuvanveiston yksityisiä mesenaatteja oli vähän, Emil Wikströmin ensimmäiset työt kulkeutuivat hänen taiteilijatyönsä varhaisille tukijoille 1880-luvulla. Wikström yritti jo 1890-luvulla saada tietoa töidensä omistajista ja selvisi, että Ax. (Adam) Lindencronalla oli iso salkku Wikströmin varhaisimpia töitä, piirustuksia ja ksylografioita.[1557] Lindencrona ilmoitti omistavansa muun muassa Wikströmin ensimmäisen veistotyön, Ruovesi-aiheisen akvarellin, piirustuksia, ksylografioita ja yhden tytön päätä esittävän kipsitutkielman.[1558] Hän kauppasi Turussa Wikströmin ja muiden uransa alussa olevien nuorten taiteilijoiden töitä. Lindencronalla oli merkitystä Wikströmin töiden menekille pitkälle tulevaisuuteen, sillä hän saattoi suojattitaiteilijansa yhteen entisen työnantajansa, patruuna G. A. Serlachiuksen kanssa kohtauksessa Turussa

---

1551 Konttinen 2001, 93–96, 119.

1552 Sanomalehti *Nya Pressenistä* alkoi 1911 debatti Antellin kokoelmiin ostetusta norjalaisen Edvard Munchin *Kylpeviä miehiä* -maalauksesta, kun lehden kansallisesti ajatteleva päätoimittaja Axel Lille (1848–1921) vastusti kirjoituksessaan ostoa.

1553 Eino Leino, Taideostot julkisiin kokoelmiin. HS 29.4.1911.

1554 L. W. [Ludvig Wennervirta], Ulkomaiset ostokset Ateneumin taidekokoelmaan. US 2.8.1912. Georges Winterin Elämän lämpö talletus Ateneumiin 1905.

1555 Veistoksesta maksettiin 10 000 markkaa. Talvio 1993, 101.

1556 E. A-n .H. [Eliel Aspelin-Haapkylä], Ulkomaiset ostokset Ateneumin taidekokoelmaan. US 9.8.1912.

1557 "Deremot eger jag en stor portfölj med dina tidigaste ritningar och xylografier." (alleviivaus alkuperäinen). Ax. [Adam] Lindencronan kirje Emil Wikströmille 2.4.1895. KK. Coll. 259.11.

1558 Ax. [Adam] Lindencronan kirje Emil Wikströmille 10.11.1895. KK. Coll.259.11.

1883.[1559] Serlachiuksesta tuli Wikströmin taiteen pitkäaikainen mesenaatti.[1560]

*Kansanvalistusseuran kalenterissa* 1896 Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoitti, että työntekoon aikansa kuluttava ja elämän välttämättömiin perustarpeisiin vähät varansa sijoittava 'kansa' piti taidetta turhuutena, hyödyn vastakohtana ja taidekeräilijöiden ylellisyytenä.[1561] Omat taidekokoelmat omistaneen taiteensuosijan, vaasalaislääkärin Karl Hedmanin (1864–1931) saaminen kuvanveistotyön tukijaksi 1910-luvun alussa näyttäytyi Emil Wikströmille suurena etuna maassa, jossa taiteenystäviä ja mesenaatteja oli harvassa.[1562] Hedman alkoi vaikuttaa Wikströmin tukijana 1913 Vaasan Topelius-patsashankkeen vanavedessä, mikä osoittaa Wikströmin hallitsevan aseman muistomerkkien toteuttajana avittaneen taiteilijan teosmyyntiä ja pärjäämistä pienoisveistotaiteen tekijänä. Emilia Akolan kirjeen mukaan patsastoimikunta saavutti suuren taloudellisen voiton saadessaan keväällä 1909 taakseen Karl Hedmanin, joka oli ollut Akolan mielestä siihen asti hanketta vastaan tai ainakin välinpitämätön hanketta kohtaan.[1563] Karl Hedman tuli valituksi uusilla henkilöillä vahvistettuun patsastoimikuntaan toukokuussa 1912.[1564]

Emil Wikström suhde taidemarkkinoihin oli vuosisadanvaihteessa ristiriitainen, mikä liittyi töiden esittelemiseen näyttelyissä. Wikströmin julkisuudessa ilmennyt vastahankaisuus töiden näytteille asettamiseen rinnastui taidekauppaan. Ville Vallgrenin töitä oli esitelty runsaasti taas näyttelyissä ja työt myivät hyvin.[1565] Wikströmiltä oli töitä myynnissä paikallisten taideyhdistysten näyttelyissä. Kaupungeissa hänellä oli kontakteja, jotka välittivät tietoa näyttelyn myyntimenestyksestä silloinkin, kun taiteilija itse ei ollut paikalla.[1566] Taiteilijan ollessa Pariisissa 1902 Georg Sidorow välitti Viipurista tiedon, että Wikströmin *Taistelija* (*Krigare*) ei ollut mennyt näyttelystä kaupaksi kuten eivät muutkaan epäedullisessa valaistuksessa esitellyt veistokset. Syynä myymättä jäämiseen Sidorow piti työn pyyntöhintaa – Viipurin kaltaisessa kaupungissa ei ollut taidemesenaattia, joka

1559 Keskisarja 2010, 226–227.
1560 Pitkänen 2002, 46–48.
1561 "Mistä hän ottaisi varoja koristaakseen asuntoaan maalauksilla ja veistokuvilla, mistä aikaa taiteen nauttimiseen ja ihailemiseen?" E. [liel] A-[spelin]n. 1896, 51–58.
1562 Emil Wikström ymmärsi Karl Hedmanin ainutlaatuisuuden 11.12.1913: "Vi ha så få som ha känsla för konst." Myös vuoden 1913 lopulla joulupäivänä Emil Wikström osoitti kiitollisuuttaan: "Tacksam att i Dig ha funnit en sann vän för konsten - -." Emil Wikströmin kirjeet Karl Hedmanille 11.12.1913 ja joulupäivänä [25.12.]1913. PM.
1563 Emilia Akolan mukaan Karl Hedman oli "en stor seger". Emilia Akolan kirje Emil Wikströmille 12.4.1909. KK. Coll. 259.1. Berndt Arell on aiemmin olettanut, että Emil Wikström ja Karl Hedman tutustuivat toisiinsa Vaasan Topelius-patsashankkeessa. Arell 1988, 69.
1564 Topelius-patsaan toimikunnan pöytäkirja 20.5.1912. VMA.
1565 Vallgrenista esim. Supinen 2003b, 17–23; Lindgren 2004.
1566 Emil Wikström oli näyttelyluettelossa 1912, mutta häneltä ei ollut töitä näyttelyssä. S.S.J., Viborgs konstvänners XVII utställning.Vib. Nyh. 28.12.1912.

*Turun taidemuseon portaikon päässä esillä Emil Wikströmin työt, vasemmalla Impi ja oven molemmin puolin Ernst ja Magnus Dahlströmin muotokuvat, sekä muuta kotimaista kuvanveistoa. Valok. Carl Johan Schoultz. Kuva: Åbo Akademis bildsamlingar.*

olisi ostanut taideteoksen yli 200–400 markalla.[1567] Muistomerkkimarkkinoilla Wikström ei ensi sijassa kilpaillut edullisilla hintapyynnöillä, ja samanlaista hinnoitteluperiaatetta hän näyttäisi noudattaneen myös pienempien veistosten ja töiden myynnissä.

Yksityisten tukijoiden lisäksi Wikströmin töille tärkeitä olivat julkiset kokoelmat. Turun taidemuseon valmistuminen lisäsi Emil Wikströmin töiden esillepääsyä. Taideyhdistys osti Wikströmiltä *Viattomuuden unen* (*Anna Lisan*) jo 1892.[1568] Emil Wikströmin *Taistelija* ostettiin Turun taideyhdistyksen näyttelystä keväällä 1901 ilman suuria erimielisyyksiä.[1569] Lahjoittaja Robert Magnus Dahlströmin muotokuva tilattiin suoraan Emil Wikströmiltä 1905. Wikströmin kirjeenvaihto Victor Westerholmin ja J. J. Tikkasen kanssa antaa käsityksen, että Emil Wikströmin "keksijän" taidon lippulaivat pienet pronssivalutyöt *Köyhiä lapsia*, *Postiukkomme*

1567 Georg Sidorowin kirje Emil Wikströmille 11.3.1902. KK. Coll. 259.28.
1568 Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 1.6.1892. ÅA.
1569 Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 21.4.1901. KK. Coll. 259.20

ja *Ainoa lohtuni* olivat taideostoksien keskustelun kohteina vuosina 1903–1905. Pronssivalutöistä *Köyhiä lapsia* ja *Postiukkomme* olivat kirjeiden perusteella kiinnostuneita Suomen Taideyhdistys, Turun Taideyhdistys ja jotkut yksityiset ostajat. Pronssivalutaidon Wikström oli osaksi opetellut juuri siksi, että se takasi etulyöntiaseman pienten töiden tuotannossa ja näyttelyissä. Itsetehty pronssivalu lisäsi töiden kysyntää, erityisesti vuonna 1903 *Postiukkomme* työn hankintaa tavoittelivat sekä Suomen Taideyhdistys että Turun Taideyhdistys. Wikström ei ollut varautunut kovaan kysyntään. [1570] Kipsityönä hän ei mieluiten halunnut työtään myydä. Ostoksista päättävä Taideyhdistyksen jury päätyi hylkäämään tarjouksen, koska työtä ei ollut vielä valettu pronssiin.[1571] Victor Westerholm tähdensi, että Turun Taideyhdistys halusi *Postiukkomme*, mutta yhdistys ei halunnut kiirehtiä ostossa ennen kuin työ oli valettu. Yhdistys toivoi saavansa nähdä työn uudessa pronssimateriaalissa yhdistyksen suuressa näyttelyssä seuraavana keväänä 1904. Se osti työn kokoelmiinsa 1904.[1572]

1900-luvun alkuun mennessä Emil Wikström oli saavuttanut kuvanveistäjien ammattipiireissä niin luotettavan kuvanveistäjän maineen, että muut kuvanveistäjät ottivat häneen yhteyttä ja uskoivat hänelle omien töidensä myynnin ja kaupan edistämisen. Esimerkiksi Ranskassa Auguste Rodin hoiti hyvin pitkään töidensä myynnin yksin, koska hän ei luottanut töidensä myynnissä kehenkään muuhun kuin itseensä.[1573] Kuvanveistäjien ammatillisen järjestäytymisen eräs funktio oli taiteilijan etujen suojaaminen suhteessa kokoelmien ostolautakuntiin ja valtuuskuntiin, joiden kanssa kuvanveistäjä ei kokenut olevansa osapuolena tasa-arvoinen. Taidekokoelmien ja ostojen taidepoliittinen painoarvo näyttäisi lisääntyneen 1910-luvun kuluessa, kun julkinen keskustelu ja kirjeenvaihto käsittelivät aiempaa enemmän kuvanveistäjien töiden ostoa kokoelmiin ja Ville Vallgren esitti ajatuksen kuvanveistomuseosta. Näyttelyt tekivät veistoksien hankinnasta aiempaa järjestäytyneempää. Kuvanveistäjät eivät työskennelleet tyhjiössä, vaan kuvanveistoinstituutio muovasi ja sääteli heidän työtään. Ammatillisesti järjestynyt kuvanveistokenttä palveli monia intressejä. Howard S. Becker on esittänyt, että galleristit ja taidekauppiaat haluavat taiteen prosessin järjestäytyneemmäksi ja vakaammaksi, jotta taataan liiketoiminnan menestys ja suotuisat olot taiteen tuotannolle.[1574]

---

1570 Vuonna 1904 Ernst Dahlström osti Köyhiä lapsia -työn 600 markalla. Suomen Taideyhdistykselle Emil Wikström kirjoitti vuonna 1903 myös Köyhiä lapsia ja Postiukkomme -töiden myynnistä. Emil Wikströmin kirjeet J. J. Tikkaselle 18.10.1903 ja 24.10.1903. KK. Coll. 242.4; J. J. Tikkasen kirje Emil Wikströmille 17.5.1903. KK. Coll. 259.19.

1571 Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 10.4.1903. KK. Coll. 259.20.

1572 Victor Westerholmin kirje Emil Wikströmille 20.4.1903. KK. Coll. 259.20.

1573 Vasta elämänsä viimeisinä vuosina Rodin käytti myynnissä muiden apua. Le Normand-Romain 2011, 62.

1574 Becker 2008, 94.

# 6. Kuvanveistäjän julkisuuskuva

Aiemmissa luvuissa olen tarkastellut kuvanveistäjän julkisen kuvan rakentumista näyttelyissä ja kokoelmissa. Tässä luvussa keskityn kuvanveistäjän, erityisesti Emil Wikströmin julkisen kuvan muodostumiseen lehdistössä. Tarkastelen kuvanveistäjän yhteistyötä tiedonvälityksen ja kirjoittajan kanssa ja sitä, millaisiin rooleihin lehdistössä esiintyvä kuvanveistäjä asemoitui.

## Hajoava kansallinen kuva: ammatillisen ja kansallisen kuvanveistojulkisuuden foorumeja

Eliel Aspelin-Haapkylä kuvasi *Kansanvalistusseuran* kalenterissa 'kansan' suhdetta kuvataiteeseen:"Kun hän [kansan mies] joskus sanomista [sanomalehdistä] lukee taiteesta ja taidenäyttelyistä, ajattelee hän sentähden: tuo on taas herrojen ja rikkaitten ylellisyyttä, johon he rahojaan tuhlaavat, sen sijaan että käyttäisivät niitä hyödyllisiin yrityksiin."[1575] Sanomalehdistön katsottiin tuovan taiteen 'kansan' tietoisuuteen. Taiteen tärkeä areena oli lehdistössä, joka tavoitti laajan yleisön ja kokosi yhteen erilaisia toimijoita. Taiteen merkitys sivistyselämälle nähtiin 1800-luvun lopulla niin, että eri taiteenalat haluttiin saattaa kaikkien ulottuville. Eliel Aspelin-Haapkylä piti 'kansan' etäisyyttä taiteeseen ymmärrettävänä, mutta hän halusi jokaisen kansalaisen pääsevän osalliseksi taiteesta ja painotti musiikkia harvinaislaatuisemman kuvataiteen kuuluvan kaikille. Veistotaiteen todettiin olevan vähemmän kansantajuinen kuin maalaustaiteen. Aspelin-Haapkylä valisti, kuinka jalostava ja ylevä tehtävä taiteella oli sivistyneen 'kansan' elämässä.[1576]

Tämän luvun yhtenä lähtökohtana on oletus hajoavasta kansallisesta kuvasta: 1800-luvulla rakentuneen yhteisen kansallisen julkisuuden lisäksi kuvanveistolla oli eri julkisuuden foorumeja. Viestinnän tutkija Hannu Nieminen on tarkastellut tutkimuksessaan kansallisen julkisuuden rakentumista Suomessa autonomian aikana (1809–1917) kamppailun ja neuvottelun näkökulmista. Niemisen mukaan 1800-luvun puoliväliin asti kansallisen julkisuuden näkökulmasta hallitsivat eri julkisuuspiirit, eikä Suomen alueella asuvilla ollut moniakaan yhdistäviä julkisuuden muotoja. 1800-luvulla kehittyvä sanomalehdistö toi yhdistäviä julkisuuden muotoja: sanomalehdistö ja aikakauslehdistö olivat keskeisiä kansallisen julkisuuden rakentumisessa. Niemisen johtopäätöksenä on, että autonomian ajan kansallinen julkisuus ei kuitenkaan rakentunut yhdistämään eri yhteiskunnallisia ryhmiä

1575 E. A-n. [Eliel Aspelin] 1896, 51-58.
1576 E. A-n. [Eliel Aspelin] 1896, 51–58.

yhteiseen keskusteluun.[1577]

Julkisuuden rakenteita tutkinut Hannu Nieminen on jakanut kansallisen julkisuuden kolmeen tasoon: arkijulkisuuteen, mediavälitteiseen julkisuuteen ja sisäpiirijulkisuuteen. Arkijulkisuuden Nieminen liittää jokapäiväiseen elämään ja työhön. Sisäpiirijulkisuus on rakenteellisesti ulossuljettu. Se voi synnyttää vastajulkisuuksia tai vaihtoehtojulkisuuksia. Mediavälitteinen julkisuus käsittää kaikki instituutiot ja institutionaaliset käytännöt, jotka tuottavat julkisia esityksiä. Samaan aikaan mediavälitteisen julkisuuden muodostumisen kanssa erottuivat modernin yhteiskunnan toiminnalliset areenat, jotka rakentuivat eri aiheiden, kuten taiteen ja muun kulttuurielämän, talouden ja politiikan ympärille. Taiteen ja kulttuurielämän eriytyminen omaksi areenakseen oli pitkäaikainen prosessi. Nieminen korostaa, että eri areenoiden välillä vallitsevat hierarkkiset suhteet ja poliittinen areena on arvostetuin.[1578] 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella kuvanveisto ei kytkeytynyt pelkästään taiteen ja kulttuurielämän areenaan, vaan se kuului muistomerkkihankkeiden ja kuvanveistoalan monenlaisten kytkösten vuoksi myös poliittiseen areenaan. Poliittisesti ja aatteellisesti sitoutunut lehdistö nosti maininnoin ja lehtijutuin tiettyjä kuvanveistäjiä ja muistomerkkihankkeita.

Useimmat sanomalehdet 1800-luvun alkupuolella olivat ruotsinkielisiä aivan kuten lehdistön lukijakunta, mutta vuodesta 1884 lähtien suomenkielisiä lehtiä ilmestyi säännöllisesti ja suomenkielisen lehdistön asema vahvistui nopeasti. Vuosisadanvaihteessa 1900 suomenkielistä sanomalehdistöä oli kaksinkertainen määrä ja vuonna 1910 kolminkertainen määrä ruotsinkieliseen sanomalehdistöön verrattuna. 1800-luvun lopulla lehdistön kasvu liittyi yhteiskunnan puoluepolitisoitumiseen. Vuonna 1869 perustettu *Uusi Suometar* oli suomenmielisten päälehti ja sittemmin vanhasuomalaisten piiriä. Suomalaisen puolueen nuorempi polvi perusti nuorsuomalaisia lehtiä, vuonna 1890 perustettiin *Päivälehti*. 1800-luvun lopulla valtakunnallinen lehti oli erityisesti *Uusi Suometar*, jonka tilaajista suurin osa oli ympäri maata. *Päivälehti* ja sen seuraaja *Helsingin Sanomat* olivat taas leimallisesti helsinkiläisten lehtiä. *Päivälehden* on nähty olleen taide-elämän uusia virtauksia edistävä lehti, kun taas *Uutta Suometarta* on pidetty taiteen ja kirjallisuuden alueilla konservatiivisena ja sen on nähty korostaneen eettis-moraalisten

1577 Niemisen mukaan julkisuusinstituutioiden tehtävänä oli tuottaa sääty-yhteiskunnan sosiaalisia suhteita vastaava "kansalaisyhteiskunta", rakenteiltaan ennalta ehdollistettu kansallinen julkisuus. Nieminen 2006, 19 -20, 65, 200.

1578 Nieminen 2006, 27–33, 192-193.

arvojen pysyvyyttä.[1579]

Taiteenalana kuvanveistoon ja monumenttitaiteeseen kohdistui huomiota monien yhteisten hankkeiden ja kiistojen takia. Kiistoja, vastakkainasetteluja ja kielteisiä uutisia on pidetty uutiskynnyksen ylittämisen piilokriteereinä. Suomessa sanomalehdet ottivat ajaakseen muistomerkkihankkeita ja niiden keräyksiä tai jo olemassa olevien varojen käyttötarkoitusta koskevaa keskustelua. Penelope Curtisin ja June Hargroven mukaan lehdistöllä oli yleisesti merkitystä monumenttihankkeiden rahoitukselle. Ranskassa sanomalehdet sponsoroivat rahankeräyksiä ja lehdillä oli omia muistomerkkihankkeita.[1580] Elias Lönnrotin patsashankkeen käynnistämiseen 1897 vaikuttivat pääkaupungin suomalaiset sanomalehdet, kuten *Päivälehti* ja *Uusi Suometar*, joka puolustivat hanketta.[1581] Lehtien toimittajat pääsivät toisinaan muistomerkkihankkeiden toimikuntiin. G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston komitean ensimmäiseksi sihteeriksi kutsuttiin Turussa *Åbo Underrättelser* -lehden toimittaja Ernst von Wendt (1877–1939). *Åbo Underrättelser* -lehden toimitus käynnisti Petreliuksen lahjoitusrahaston käytöstä julkisen keskustelun touko-kesäkuussa 1912 lähetettyään kannanottopyyntöjä taiteilijoille ja arkkitehdeille. Lehti seurasi tiiviisti myös suihkukaivokilpailuja.[1582] *Uusi Suometar*, myöhemmin *Uusi Suomi* ajoi voimakkaasti J. V. Snellmanin muistomerkkihanketta. Vuonna 1911 Snellmanin muistomerkin suureen 40-henkiseen toimikuntaan, joka valitsi puolestaan keskuudestaan keräyksen ja patsashankkeen toimeenpanevan kaksitoistajäsenisen toimikunnan, kuului myös *Uuden Suomettaren* päätoimittaja Ernst Nevanlinna (1873–1932).[1583]

Myös maakuntalehdillä ja paikallislehdillä oli omia tärkeitä muistomerkkihankkeitaan: Vaasassa alueelliset ja paikalliset lehdet, esimerkiksi vaasalaisten lehti *Vasabladet*, suojelivat ja vetivät mukanaan Zacharias Topeliuksen muistomerk-

---

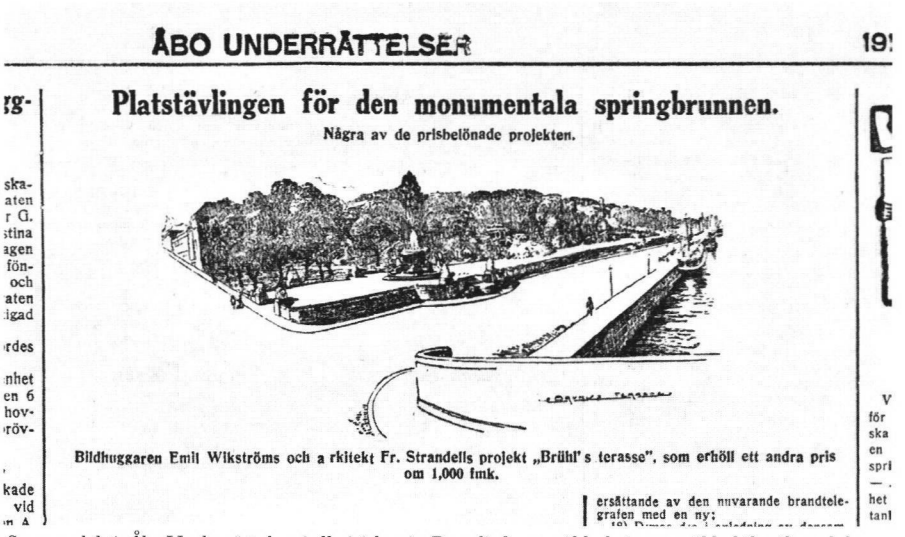
1579 Päiviö Tommila on arvioinut, että 1860- ja 1870-luvuilla suomenkielisiä ja ruotsinkielisiä sanomalehtiä ilmestyi vielä suunnilleen yhtä monta, mutta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa suomenkielisen sanomalehdistön määrä kasvoi. Tommila & Salokangas 1998, 106–110. Leino-Kaukiainen 1988, 461, 464, 483. Pirkko Leino-Kaukiaisen mukaan *Uusi Suometar* oli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa maaseudun suomenkielisen sivistyneistön lehti.

1580 Hargrove 1989, 162; Curtis 1999, 38.

1581 Elias Lönnrotin kuvapatsas. PL 8.4.1897.

1582 Lehdessä ilmestyi touko- ja kesäkuussa 1912 juttusarja Åbo stads förskönande och Petreliuska donationen. Uttalanden av arkitekter, konstnärer mfl. Olen käsittelyt luvussa 4.1 Emil Wikströmin kannanottoa projektiin. Kannanottopyyntö esim. Åbo Underrättelsenin toimituksen kirje Victor Westerholmille 8.5.1912. ÅA. Kilpailuista Uttalanden av arkitekter, konstnärer mfl. Springbrunnstävlingen. Juryns protokoll. Åbo, den 3 oktober 1915. ÅU 6.10.1915; Platstävlingen för den monumentala springbrunnen. ÅU 15.12.1913. Ks. myös Kupias 1994, 12–15, 122. ÅA.

1583 Nationalmonument åt J. V. Snellman. Hbl 8.5.1911; Suomen kansalaisille 1911. KA. Suuressa toimikunnassa olivat entisen talonpoikaissäädyn puhemies Pekka Ahmavaara ja talonpoikaissäädyn testamentin vaalijat, esimerkiksi Kyösti Kallio ja Juho Torppa.



ÅBO UNDERRÄTTELSER 19

**Platstävlingen för den monumentala springbrunnen.**

Några av de prisbelönade projekten.

Bildhuggaren Emil Wikströms och a rkitekt Fr. Strandells projekt „Brühl's terasse", som erhöll ett andra pris om 1,000 fmk.

ersättande av den nuvarande brandtelegrafen med en ny:

*Sanomalehti Åbo Underrättelser julkaisi kuvia Petreliuksen suihkukaivon paikkakilpailun ehdotuksista. Kuvassa Emil Wikströmin ja Fr. Strandellin ehdotus. Lähde: ÅU 17.12.1913. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

kihanketta. Benedict Andersonin kulttuurisen nationalismikäsityksen mukaan painettu sana, lehdistö, oli edellytys ajatukselle kansakunnasta, "kuvitellusta yhteisöstä". Lehdistön välityksellä syntyy mielikuva yhteisöstä, johon ihmiset tuntevat kuuluvansa.[1584] 1900-luvun alun kansalaisyhteiskunnassa lehdistö tarjosi väylän toisaalta kuvanveisto- ja muistomerkkihankkeita vastustaville äänille ja kannanotoille. Turkulaisessa työväenlehdessä *Arbetet* toimittaja esitti vastalauseen G. A. Petreliuksen lahjoitusrahastosta ja muistomerkistä, joita *Åbo Underrättelser*-lehti tuki.[1585]

Snellmanin patsasasiaa siivitti julkisuus alkuvaiheista lähtien, mutta 1920-luvun alussa *Uusi Suomi* yritti omia näkyvästi hankkeen ajaessaan "suomalaista Suomea". Eric Hobsbawm on korostanut, että vuoden 1918 jälkeisessä nationalismissa kansallinen samaistuminen ilmeni uusin tavoin modernien joukkotiedotusvälineiden ansioista. Median nousu mahdollisti kansallisten symbolien tuomisen osaksi jokaisen arkipäivää.[1586] Snellmanin päivänä 1919 *Uusi Suomi* nosti mediassa esille

1584 Anderson 1991, 5-7, 25–36. Andersonin nationalismiteoria on ollut viime vuosikymmenien nationalismitutkimuksen tärkeä perusta. Kuviteltujen yhteisöjen kritiikistä esim. Pakkasvirta 2004, 87–89.

1585 Georg Boldtin mukaan Petrelius oli vain rahaa ja mammonaa kerännyt liikemies. "Den kristina medeltiden skapade helgon: vår tid reser statyer. - - Kommunalrådet Petrelius var enligt vittnesgilla personer – jag kände honom icke – en drifig affärsman och intet annat. En man, vars hela diktan och traktan gick ut på att samla så mycket som möjligt av den gula metallen - -." Georg Boldt, Den föreslagna nya statyn i Åbo. Arbetet 3.11.1911.

1586 Hobsbawm 1994, 156.

hankkeen rahoitusongelmat. Keräysrahat eivät riittäneet hintojen jyrkän nousun takia, valamiseen tarvittavien raaka-aineiden hinta kohosi 1910-luvun lopulta lähtien.[1587] *Uusi Suomi* ryhtyi uuteen rahankeräykseen 1920-luvun alussa. Snellmanin päivänä 1920 lehdessä julkaistiin keräyskehotus, ja maanlaajuisen keräyksen suorittivat lehden omat asiamiehet listojen avulla.[1588] Snellmanin muistomerkki oli *Uudelle Suomelle* 'kansaa' yhdistävä keulakuva. Kun *Helsingin Sanomat* ajoi Aleksis Kiven patsasta, *Uusi Suomi* moitti lehtimarkkinoiden kilpailijaansa siitä, että se ei ollut ollenkaan mainostanut lehdessään, "puffannut", *Uuden Suomen* Snellman-keräystä.[1589] Keräyksen järjestäjä *Uusi Suomi* liitti Snellmanin päivän juhlallisuuksiin poliittiset ja aatteelliset ambitionsa. Lehti oli keräyksen takia hehkuttanut lukijoille omaa ratkaisevaa osuuttaan hankkeessa. *Uuden Suomen* keräys tuotti ylivertaisesti suurimman summan muihin keräystapoihin verrattuna.[1590]

1800-luvun lopussa uusien ammattiryhmien syntyminen ja professionalisoituminen merkitsivät ammattilehtien perustamista. Marjatta Hietalan mukaan professionalisoitumista voidaan arvioida ja mitata karkeasti ammatillisten aikakauslehtien ja tiedotuslehtien perustamisella. Ammattilehdistön synty liittyi ammatilliseen järjestäytymiseen. Hietala on arvioinut, että ammatillisten aikakauslehtien perustamisaalto kiihtyi Suomessa 1890-luvulla ja saavutti huippunsa 1900-luvun ensimmäisellä ja toisella vuosikymmenellä. Jo ennen omien ammatillisten lehtien perustamista koulutetut ammattiryhmät tilasivat Suomeen kansainvälisiä aikakauslehtiä, kongressiraportteja ja ammattijulkaisuja vahvistaakseen omaa identiteettiään.[1591]

Kuvanveistäjien omalla yhdistyksellä Suomen Kuvanveistäjäliitolla ei ollut sellaista omaa lehteä ja julkaisukanavaa kuin arkkitehdeilla, joilla oli erikoistunut arkkitehtuurilehti *Arkitekten* (1903). *Arkitekten*-lehti toi näkyvyyttä esimerkiksi kilpailujen voittajille.[1592] Felix Nylund herätti Taiteilijaseurassa ajatuksen taidelehdestä.[1593] Saattoi olla, että Nylundin ajatuksena oli tarjota jälleen uusi foorumi kuvanveistolle, kaupunkien koristamisen, kilpailujen ja erikoisnäyttelyjen ohella. Kokousten tiedotteet julkaistiin sanomalehdissä. Kuvanveistäjien järjestäytymisen

---

1587 Ajan inflaatiosta Haapala 1995, 170–177, 182.

1588 Uuden Suomen kirje Kaarlo Castrénille 7.4.1923. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA; Kunniatehtävä odottaa toteuttamistaan. Saadaanko patsas J. V. Snellmanille? US 12.5.1920; Snellmanin muistopatsas. US 12.5.1920.

1589 Vakara, Huomioita. US 4.11.1921.

1590 Onni Hallsténin yleiskatsaus muistopatsastoimikunnan tileihin 20.6.1924 Snellmanin muistopatsasrahaston tilikirjassa. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

1591 Ammattilehdistöstä Tommila & Salokangas 1998, 98–99; Hietala 1992, 31–34. Marjatta Hietalan taulukon mukaan ammatillisia aikakauslehtiä terveydenhuollon, koulun, kansansivistyksen, sosiaalipolitiikan ja tekniikan alueilla perustettiin Suomessa eniten vuosikymmenellä 1900–1910.

1592 *Arkitekten*-lehdestä Suominen-Kokkonen 1992, 106; Wäre 1991, 87–94.

1593 Wennervirta 1939, 17.

ja erottautumisen päämääränä toistettiin paljon kiinnostavuuden herättämistä omaa taiteenaluetta kohtaan. "Kiinnostavuuden" ajatukseen liittyy oleellisesti yleisö, julkisuus ja lehdistö, kiinnostavuus on yksi tärkeimpiä uutiskriteereitä. Yleisöstä tuli 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella uusi kiinnostuksen kohde.[1594] *Arkitekten*-lehti julkaisi ajoittain uutisia veistokilpailuista ja kilpailujulistuksia. Varsinkin vuodesta 1906 lähtien *Kotitaide* oli yleinen arkkitehtuuri-, taideteollisuus- ja kuvataidelehti, joka käsitteli toisinaan kuvanveistoaiheita laajastikin. Kuvanveistoalan ammattilehdistöön kuului näin ollen samoja lehtiä, jotka Ritva Wäre on ryhmitellyt arkkitehtuurin ammattilehdistöksi.[1595] Luvuissa kolme ja neljä toin esille arkkitehtien ja kuvanveistäjien yhteistyötä ja kanssakäymistä: ajan arkkitehdit suunnittelivat yksin tai yhteistyössä kuvanveistäjien kanssa muistomerkkejä ja niiden jalustoja, arkkitehdit laativat muistomerkkien paikka- ja ympäristösuunnitelmia tai kuuluivat jäseninä muistomerkkitoimikuntiin. Jotkut arkkitehdit, kuten Jalmari Kekkonen, Bertel Jung tai Sebastian Gripenberg, osallistuivat muistomerkeistä ja kuvanveistosta käytyyn julkiseen keskusteluun.

Kuvanveistoa, näyttelyitä ja muistomerkkihankkeita seurattiin monissa samoissa taidelehdissä ja yleisissä kulttuurilehdissä kuin arkkitehtuuria, esimerkiksi *Valvojassa*, *Arguksessa*, *Ajassa* sekä *Euterpe-*, *Ateneum-* ja *Finsk Tidskrift*-lehdissä.[1596] Näiden lehtien lisäksi kuvalehdet *Uusi Kuvalehti*, *Otava*, *Naisten ääni*, *Helsingin Kaiku*, *Kyläkirjaston Kuvalehti* ja *Veckans Krönika* käsittelivät kuvanveistoa.

## Kuvanveistäjän maine: tukijoita, "reklaamia" ja kansanvalistusta

Kuvanveistäjät ja heidän puolestapuhujansa, kirjoittajat, tiedostivat julkisuuden olevan osa kuvanveistotyötä 1800-luvun lopulla. Erakkotaiteilijana pidetty Georges Winter piti lehdistön luomaa mainetta tärkeänä.[1597] Liisa Lindgren on kirjoittanut keskieurooppalaisen mallin mukaisesta paternalistisesta kiitoksen ja kannustuksen suhteesta taiteilijoiden ja heidän isällisten vaikuttajahahmojensa ja tukijoidensa välillä. Lindgren on hahmotellut tällaisten tukijasuhteiden kulkevan lähinnä kielirintaman mukaan: ruotsinkielinen sivistyneistö tuki aluksi Walter Runebergia ja sittemmin sen keskeiset vaikuttajat Leo Mechelin ja Albert Edelfelt tukivat Robert Stigelliä. Suomenkielisellä kielirintamalla Eliel Aspelin-Haapkylä tuki

1594 Bätschmann 1997, 163–165.
1595 Wäre 1991, 38–94.
1596 Arkkitehtuurista taidelehdissä ja yleisissä kulttuurilehdissä Wäre 1991, 95–119.
1597 Georges Winterin kirje Victor Westerholmille 10.12.1899. ÅA.

taas Johannes Takasta ja hänen jälkeensä Emil Wikströmiä".[1598]

Taidehistorioitsija Julie F. Codellin mukaan 1800-luvulla taiteilijat yrittivät hallita julkista kuvaansa entistä enemmän. He vaalivat ystävyyssuhteita kriitikoiden, journalistien ja taidekauppiaiden kanssa hallitakseen julkista kuvaansa. Taiteilijat olivat oppineempia kuin aiempi taiteilijasukupolvi, ja heistä tuli omia agenttejaan.[1599] Varsinkin ulkomailla oleskelevat kuvanveistäjät tiesivät, kuinka tärkeää oli päästä esille kotimaan lehdistössä ja saada näin töitään esille kirjoituksissa. Ville Vallgren toivoi Suomeen "suurten kulttuurimaiden" käytäntöä taidekritiikkiin. Pariisissa taidekriitikko oli Vallgrenin mukaan taiteilijan paras ystävä, joka paitsi kävi näyttelyssä myös keskusteli itse taiteilijan kanssa.[1600] Hän näki näin taidearvostelijan taiteilijan yhteistyökumppanina aivan kuin Howard S. Becker taidemaailman teoriassaan.[1601] Ranskassa Auguste Rodinin mainetta ja julkisuuskuvaa edistivät ja rakensivat lehdistössä kirjoittajat ja puolestapuhujat, joista tärkeimpiä oli 1800-luvulla Octave Mirbeau (1848–1917). Hänen ratkaiseva tukijan roolin merkityksensä Rodinin julkisuuskuvalle ja Rodinin taiteen laajemmalla ymmärrykselle on huomattu taidehistoriantutkimuksessa vasta viime vuosina.[1602]

Ville Vallgren tiedosti varhain julkisuuden merkityksen kuvanveistotyölle. Hän kuului Pariisissa kirjallisuuden- ja kielentutkija ja kirjallisuuskriitikko Werner Söderhjelmin (1859–1931) ystäväpiiriin. Söderhjelm oleskeli Pariisissa eripituisia ajanjaksoja vuodesta 1885 lähtien. Kristiina Ranki on arvellut yhteyden katkenneen Vallgrenin muutettua Suomeen 1913.[1603] Söderhjelmin kaltaisella kirjoittavalla Pariisin-ystävällä oli merkitystä Vallgrenin kotimaan maineen ylläpitämiselle ennen Vallgrenin Suomeen muuttoa. Vallgren värväsi Söderhjelmin tukijakseen hyväksi katsomalleen julkisuuden foorumille. *Helsingfors Dagbladia* on luonnehdittu liberaaliksi moderniksi eurooppalaiseksi lehdeksi, jolla oli jo 1880-luvulla ulkomaankirjeenvaihtajia muutamissa kaupungeissa kuten Pariisissa. *Helsingfors Dagblad* oli 1880-luvun alkupuolelle asti maan suurin ruotsinkielinen sanomalehti, levikkinsä

---

1598 Lindgren 2000, 29–30.

1599 Codell 2003, 9.

1600 Ville Vallgren, Konstnären och Kritiken. Från allmänheten. Hbl 12.4.1924. Ks. myös Lindgren 2004, 74. Liisa Lindgren on nähnyt Ville Vallgrenin kouliintuneen Ranskassa suhdetoimintaan, hänen mukaansa Vallgren ei kaihtanut itsensä tai teostensa markkinoimista.

1601 Taiteilijan maineesta Becker 2008, 22–23, 351–354, 359.

1602 Rodinista kirjoittivat ylistävästi myös Gustave Geoffrey, Dargenty, Louis de Fourcaud ja Arsène Alexandre. Claire Black McCoy on kirjoittanut Rodinin julkisesta kuvasta artikkelissa "This Man Is Michelangelo": Octave Mirbeau, Auguste Rodin and the Image of the Modern Sculptor: "As much a promoter as he was an art journalist, Mirbeau's fundamental role in Rodin's popular acceptance as an artist has been largely understudied by art historians." McCoy 2006.

1603 Werner Söderhjelm oli Pariisissa 1885–1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1895, 1902, 1907, 1911, 1913. Söderhjelmistä Ranki 2007, 128–137, 144–145, 296.

puolesta valtakunnallinen lehti, joka oli erityisesti ruotsinkielisten sanomalehtien ahkerasti käyttämä uutislähde. Soderhjelm oli lehden avustaja 1880-luvulla.[1604] Ville Vallgren pyysi 1887 Werner Söderhjelmiä kirjoittamaan jotain töistään ja perusteli pyyntöään sillä, kuinka hyvä oli aina päästä keskustelun aiheeksi kotimaassa. Vallgren pyysi Söderhjelmiä mainitsemaan *Helsingfors Dagbladissa* neljä työtään, Mariatan, Engelin rintakuvan, Lähteen ja torpantytön.[1605] *Helsingfors Dagbladille* oli ominaista uutisten nopeus.[1606] Söderhjelm noudatti Vallgrenin julkaisutoivetta lehden vakituisella taide- ja kirjallisuuspalstalla, jossa vain viiden päivän kuluessa Vallgrenin kirjeestä julkaistiin kirjeen sisältöä vastaavia uutisia nuoren ja ahkeran lahjakkuuden Pariisin-ateljeen töistä ja muutosta. Werner Söderhjelmiä ei mainita lehdessä kirjoituksen tekijänä tai tiedon lähteenä, mutta Vallgrenin kirjeen perusteella hän oli kirjoitusten taustalla.[1607] Lehti uutisoi muutoinkin Vallgrenin työkuulumisista ja suunnitelmista ennen lakkautustaan vuonna 1889.[1608] Lehden lakkautuksen jälkeen Söderhjelm vaikutti *Hufvudstadsbladetin* kirjallisuuskriitikkona vuosina 1896–1904 ja avusti Päivälehteä.[1609]

Vuonna 1908 Vallgren kiitti Söderhjelmiä vastaanottamastaan Argus-lehdessä julkaistusta Vallgrenin Topelius-muistomerkkiprojektia edistävästä artikkelista. Söderhjelm kirjoitti artikkelissaan "Projekt av Ville Vallgren" käynnistä taiteilijan Pariisin-ateljeessa, Vallgrenin töistä ja hankkeista Suomessa, hänen Suomeen tekemistä tai sinne valmistuneista julkisista monumenttitöistä sekä uusista suunnitelmista.[1610] Kaiken kaikkiaan Werner Söderhjelmiä ja ruotsinkielistä lehdistöä ei ole aiemmin nähty Ville Vallgrenin Pariisin-ajan tukijoina.[1611]

Vallgrenin tähti oli noususSa vuonna 1887, jolloin Vallgrenin *Kaiku* (1886) sai toisen palkinnon jakaen Robert Stigellin kanssa ensimmäisen sijan joka kolmas vuosi järjestetyssä valtion kuvanveistokilpailussa. *Kaiku* palkittiin myös vuoden 1889 maailmannäyttelyssä. Vuonna 1886 valmistunutta *Kaikua* on pidetty Vallgrenin

---

1604 Landgrén 1988, 297, 299, 371, 374.

1605 Ville Vallgren totesi: "Det gör alltid godt att bli litet omtalad der hemma." Töistä Vallgren pyysi: "Jag vore dig tacksam om du vid tillfälle skulle i [Helsingfors] Dagbladet nämna om dessa 4 arbeten." Ville Vallgrenin kirje Werner Söderhjelmille 12.10.1887. KK. Coll. 469.23.

1606 Landgrén 1988, 297.

1607 Från Wille Wallgrens atelier.HD 17.10.1887. Helsingfors Dagladetin artikkelia referoi seuraavana päivänä Nya Pressen Ks. Från Wille Wallgrens atelier kan H.D. meddela några nyheter. NPr 18.10.1887

1608 Taide- ja kirjallisuuspalstalla julkaistiin esim. Nytt konstverk. HD 15.6.1888; Konstnärsnotiser. HD 6.8.1888; Bildhuggaren W. Wallgren. HD 14.10.1888.

1609 Ranki 2007, 234.

1610 Ville Vallgrenin kirje Werner Söderhjelmille Pariisista 5.10.1908. KK. Coll. 469.23. W. [erner] S.[öderhjelm] 1908, 2–3.

1611 Liisa Lindgren on havainnut Werner Söderhjelmin esitelleen tuoreeltaan Vallgrenin Topelius-savimallin kulttuurijulkaisu *Arguksessa*. Lindgren 2000, 49.

"läpimurtotyönä".[1612] *Kaiku*-työn myynnistä Vallgren kiitti uskollista ystäväänsä Söderhjelmiä 1888.[1613] *Kaiun* läpimurtovuosina 1880-luvulla Vallgren mainittiin ruotsinkielisessä lehdistössä kuvanveistäjänä, joka viime vuosina oli saanut yhä enemmän huomiota. Alkuvuonna 1887 suomenkielisen *Uuden Suomettaren* ja ruotsinkielisen sanomalehdistön *Helsingfors Dagbladin*, *Nya Pressenin* ja *Östra Finlandin* välille syntyi kiista Viipurin kaupungin Ville Vallgrenilta vuonna 1884 tilaamasta Torkkeli Knuutinpojan patsaasta. Marja Supisen mukaan 1880-luvulla Ville ja Antoinette Vallgrenin muutto Suomeen estyi Antoinetten huonon työtilanteen vuoksi, mutta 1890-luku oli Ranskassa työskentelevän taiteilijaparin uran käännekohta.[1614]

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa Vallgren oli Pariisista kirjeitse yhteyksissä Aspelin-Haapkylään lähinnä tarjotakseen ja markkinoidakseen omia ja taiteilijavaimonsa Antoinetten töitä. Vallgren antoi Aspelin-Haapkylälle valokuvia töistään, joista ainakin *Kristuksen pää* päätyi kuvittamaan Aspelin-Haapkylän 1908 julkaistua Suomen taidehistorian yleisesitystä.[1615] Eliel Aspelin-Haapkylä piti Vallgrenin ulkomailla oleskelua, "kasvamista kiinni pariisilaiseen ympäristöön", paitsi etuna myös haittana, julkisen unohduksen syynä kotimaassa. Vaikka lehdet kirjoittivat Vallgrenin tuotannosta, Aspelin-Haapkylästä suurin osa Vallgrenin teoksista jäi Suomessa tuntemattomiksi, eivätkä kansalaiset voineet seurata hänen töitään samalla tavalla kuin muiden taiteilijoiden.[1616] Eliel Aspelin-Haapkylä myös pohti, miksi vuoden 1900 taide-elämän tärkein tapaus, Ville Vallgrenin tekemä Uno Cygnaeuksen patsas Jyväskylässä, oli saanut olemattomasti huomiota sanomalehdistössä.[1617] Uno Cygnaeuksen patsaan paljastuksesta kesäkuussa

---

1612 Ahtola-Moorhouse 2003, 59.

1613 Vallgren kiittää: "Tack för ditt sista bref och ditt stora besvär med Eko affären. Formen är färdig och jag väntar endast svar från dig huru många beställare du fått --." Ville Vallgrenin kirje Werner Söderhjelmille 17.10.1888. KK. Coll. 469.23.

1614 Supinen 2007, 110.

1615 Kuva ks. Aspelin-Haapkylä 1908, 364. Museoviraston historian kuva-arkistossa on Vallgrenin Aspelin-Haapkylälle antama ja Daniel Nyblinin ottama valokuva Kristuksen päästä. Valokuvaan Vallgren on kirjoittanut "Ville Vallgren till vännen Eliel Aspelin".

1616 Suomalainen kuvaamataide 1901 julkaistu *Valvojassa* 1902: Aspelin-Haapkylä 1928, 260.

1617 Suomalainen kuvaamataide 1900 julkaistu *Valvojassa* 1901: Aspelin-Haapkylä 1928, 253. "Ihmeen huomaamatta on se kumminkin mennyt ohi, sanomalehtien tietämättä asiasta mitään kertoa. En oikein ymmärrä miksi näin on käynyt -- Näkemättä on kumminkin mahdotonta ryhtyä minkäänlaiseen arvosteluun, ja jätän siis asian sikseen toivomalla, että vastedes joku taiteenystävä, joka sattuu käymään tuolla keski-suomen pääkaupungissa, julkaisisi jonkun kirjoituksen kuvapatsaasta", Aspelin-Haapkylä kirjoitti.

1900 uutisoitiin niukasti kertomatta tekijästä.[1618] Suurmiespatsaiden tukija Eliel Aspelin-Haapkylä oli vähintään yhtä huolissaan muistopatsaskulttuurin saamasta vähäisestä huomiosta lehdistössä kuin taiteilijan julkisesta tunnustuksesta. Vallgrenin ateljeessa 1894 vieraillut Aspelin-Haapkylä olisi mielellään kirjoittanut kaikesta siellä näkemästään, Vallgrenin uusista ja kauniista töistä lehteen, mutta Aspelin-Haapkylä ei katsonut voivansa tyrkyttää ystävyyttään hänen kiinnostustaan kohtaan välinpitämättömäksi jääneelle Vallgrenille.[1619] Hanne Selkokarin mukaan Eliel Aspelin-Haapkylän ja Ville Vallgrenin välit viilenivät 1800-luvun lopussa. Aspelin-Haapkylä ilmaisi pettymystään siitä, että Vallgren niin vähän osoitti kiinnostusta kotimaahan. Vallgren oli taas valitellut tukijoiden vähäisyyttä Suomessa.[1620]

Emil Wikström kiinnitti jo uransa alkuvaiheessa 1880-luvulla huomiota itsestään tehtyihin sanomalehtikirjoituksiin. Hänen tukijansa Ax. Lindencrona kirjoitti Wikströmistä varhain 1885 oppiajan elämäkerran turkulaissanomalehteen *Åbo Underrättelsen*.[1621] Myöhemmin uusi kirjoittava tukija Eliel Aspelin-Haapkylä muistutti suojattiaan esilläolon tärkeydestä. "Poissa oleville taiteilijoille ei voi olla yhdentekevää, että heitä kotimaassa muistellaan, vaikka ovat kaukana silmistä", Eliel Aspelin-Haapkylä pyysi Emil Wikströmiä jouluaattona 1898 tältä tietoja Säätytalon otsikkoryhmästä ja muista töistä *Valvojan* vuosikatsaustaan varten.[1622] Aspelin-Haapkylä kirjoitti Valvojaan vuosina 1881–1905, myöhemmin vuosina 1907–1916 Aikaan.

Johannes Takasesta oli tehty fennomaaneille sopiva, köyhistä oloista lähtöisin oleva sankaritaiteilija,[1623] ja hänen kuolemansa jälkeen *Uudessa Suomettaressa* oli tilausta nuorelle suomenmieliseksi miellettävälle kuvanveistäjälle. Eliel Aspelin-Haapkylä oli linkki *Uuden Suomettaren* ja Emil Wikströmin välillä: paitsi että hän kirjoitti itse *Uuteen Suomettareen* vuosina 1877–1916 hän myös välitti uutisia ja tietoja Emil Wikströmin yksityiskirjeistä *Uudelle Suomettarelle*. Eliel Aspelin-Haapkylä oli taiteilijalle taas merkityksellinen sikäli, että Wikström sai Aspelin-Haapkylän

1618 Uno Cygnaeuksen muistopatsas. Keski-Suomi 9.6.1900; Uno Cygnaeuksen muistopatsaan paljastus Jyväskylässä. U. Suomettaren kirjeenvaihtajalta. US 10.6.1900; Uno Cygnaeuksen muistopatsaan paljastus. US 9.6.1900; Cyganeuksen muistopatsas. PL 9.6.1900.

1619 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje B. O. Schaumanille 7.3.1894. KK. Coll.198.3.

1620 Selkokari 2008, 133.

1621 "Oletteko te Åbo Underrättelsenin palstoissa lukeneet erään pitkän kirjoituksen minun elämästäni jonka Lindencrona on sinne kirjoittanut. Siinä seisoi alusta loppuun koko minun oppiaikani elämäkertomus." Emil Wikströmin kirje Gustava Wikströmille Pariisista 6.6.1885 KK. Coll. 259.31; Ur. L–a. [Lindencrona], En börjad bana. ÅU 22.4.1885.

1622 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille jouluaattona [24.12.]1898. KK. Coll. 259.1.

1623 Esim. Selkokari 2008, 91.

kautta tietoja Suomesta ja kotimaisista tovereista.[1624] Uutisten yhteydessä ei ajan tapaan mainita tietolähdettä kuten ei Söderhjelminkään Vallgrenista lehdistöön välittämissä uutisissa. Ilman viittausta kirjeen saajaan *Uudessa Suomettaressa* julkaistiin otteita Wikströmin yksityisistä kirjeistä: "Taiteilija Emil Wikström kirjoittaa Pariisista yksityisessä kirjeessä 6 p:ltä lokakuuta m. m. - -."[1625] Lehtien, *Päivälehden* ja *Uuden Suomettaren*, välille muodostui uutiskilpailua, eikä Aspelin-Haapkylä aina onnistunut ensimmäisenä Wikströmin kirjeen saatuaan välittää uusimpia tiedonantoja omalle julkaisufoorumilleen. Näin Aspelin-Haapkylälle kävi esimerkiksi Santeri Ivalon julkaistua *Päivälehden* kirjeen Wikströmin ateljeessa tehdystä käynnistä 1898: "Viimeisen kirjeesi johdosta olisin pannut notiisin [tiedonanto] U. Suomettareen mutta samassa hetkessä tuli Santeri Ingmanin [Ivalon] kirje Päivälehteen jossa hän kertoo käynnistään työpajassasi ja siitä otti US [Uusi Suometar] pääosan."[1626] *Uusi Suometar* ehti siis julkaista Santeri Ivalon *Päivälehden* kirjeeseen perustuvan uutisen *Kirjallisuutta ja taidetta* -palstallaan ennen Aspelin-Haapkylän tiedonantoa.[1627] Toimitustyö perustui 1900-luvun alkuun saakka paljolti toisten sanomalehtien uutisten ja kirjoitusten lainailuun, varsinkin ulkomaanuutisten lainaamiseen, vaikka lehdillä oli pyrkimys yhä enemmän tuottaa omia uutisia ja kirjoituksia.

1800- ja 1900-lukujen vaihteen julkisuus merkitsi taiteilijoiden ja taiteen tietoisempaa lisääntyvää markkinointia ja mainontaa ja esilläolo lehdistössä nousi taiteilijan ammatilliseksi ansioksi. Uutena toimintatapana markkinointi jakoi varsinkin aluksi taiteilijoiden mielipiteet. Vuonna 1895 Akseli Gallen-Kallelan appi julkaisi ja painatti *Axel Gallén ulkomaan lehdistössä* –kirjasen, joka saapui Emil Wikströmille postitse. Wikström kutsui Gallen-Kallelan taidenäyttelyiden arvioinneista koottua kirjaa reklaamivihoksi. Hänestä oli naurettavaa koota vihkoon taideteoksista kirjoitettuja näyttelyarviointeja aivan kuin suolapaketit ja ilmoitukset. Hän piti tarpeettomana, että Gallen-Kallelan arvoinen taiteilija oli koonnut tällaisen kirjan ja kirja oli lähetetty taiteilijan tuntevalle parhaalle ystävälle.[1628] Juha Ilvaksen mukaan kaikenlaisella taiteen markkinoinnilla ja taiteen mainostamisella oli Wikströmille, "suurten tehtävien idealistiselle taiteilijalle loukkauksen merkitys". Markkinoinnin takia Gallen-Kallelan ja Wikströmin

---

1624 Eliel Aspelin-Haapkylän kirjekonsepti Eliel Aspelin-Haapkylälle 26/28.3.1898. KK. Coll. 259.30. Eliel Aspelin *Uuden Suomettaren* avustajana ks. Leino-Kaukiainen 1988, 482.

1625 Elias Lönnrotin kuvapatsas. US 12.10.1901; Lönnrotin patsaan paikka. US 30.1.1901

1626 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 30.10.1898. KK. Coll. 259.1.

1627 *Uuden Suometar* lainasi *Päivälehden* kirjoitusta: "P:lehteen kirjoittaa Pariisista nimimerkki S. I. m.m. seuraavaa." Emil Wikströmin atelieerista. US 29.10.1898; S. I. [Santeri Ingman, myöh. Santeri Ivalo], Emil Vikströmin atelieerissa. PL 28.10.1898.

1628 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 18.7.1895. GKM. KA.

välille syntyi ristiriitoja.[1629]

Wikströmin kielteinen näkemys Gallen-Kallelan kirjasesta, reklaamivihosta, on nähtävissä osana taiteilijakunnan asennemuutosta ja modernin kaupallistuneen maailman kritiikkiä. Ville Lukkarinen on tuonut esille, että Pekka Halonen vastusti taidemaailman ja sen arvojen kaupallistumista 1890-luvulla. Halonen ei halunnut alistua tuottamaan kulutustavaroita markkinoille, minkä Lukkarinen on yhdistänyt länsimaisen sivilisaation kulttuurikriisiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Taiteen kaupallistumisesta johtuva rappio liittyi Halosen ajattelussa urbanismiin. Taiteilijaystävillä Emil Wikströmillä ja Pekka Halosella oli samankaltainen käsitys taiteen pyhyydestä, ainakin Halonen toivoi taiteilijoiden "pyhää salattua liittoa".[1630] Myös Julie F. Codell on havainnut, että 1800-luvun kuluessa Britanniassa tapahtui taiteilijoiden keskuudessa asennemuutos suhteessa taiteen kaupallisuuteen, vielä 1800-luvun alkupuolella taiteen kaupalliset motiviit tuomittiin.[1631]

Wikströmillä oli muihin kuvanveistäjiin verrattuna harvinaislaatuinen asema kuvanveistomarkkinoilla, koska hän sai pitkään suoraan paljon töitä vähäisellä mainonnalla ja markkinoinnilla. Wikström ei välttämättä edes itse huomannut poikkeuksellista työtilannettaan ja mainonnan merkitystä ennen kuin vasta etulyöntiaseman kadottua 1920-luvulla.[1632] Wikströmin työtä läheltä seurannut tukija Karl Hedman huomasi ennen Wikströmiä mainonnan muuttuneen merkityksen työn saannille. Kuvanveistäjän työ vaati 1900-luvun alussa yhä enemmän avointa mainontaa: vain hyvällä mainonnalla kuvanveistäjä saattoi saada työtä.[1633] Myös Jac. Ahrenberg halusi kiinnittää huomiota 1902 Lönnrotin patsaan juhlajulkaisussa *Eliaksen muisto* siihen, että Wikströmin taiteilijanuran edistyminen oli tapahtunut "ilman reklaamia".[1634] Kuvanveistotyön mainonta oli joko lehti-ilmoittelua tai suoramarkkinointia, myyntiyhteydenottoja, palvelujen tai valmiita luonnoksia esittävien valokuvien tarjoamista suoraan mahdollisille tilaajille postitse. 1900-luvun alussa esimerkiksi Robert Stigell ja John Munsterhjelm hankkivat tilauksia tarjoamalla rakennuskoristelu-, ornamentiikka- ja monumenttipalvelujaan ilmoituksissa.[1635]

---

1629 Välirikosta Ilvas 1996 (toim.), 49–51; Konttinen 2001, 90. Gallen-Kallelan ja Wikströmin välit kuitenkin korjaantuivat, ja Wikström kuvasi kirjeessään Gallen-Kallelaa tämän kuoltua nuoruuden ja miehuuden aikojen ystäväksi, veljeksi, toveriksi ja opettajaksi. Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 11.3.1931. KK. Coll. 349.5.

1630 Lukkarinen 2007, 102–111, 138.

1631 Codell 2003, 10.

1632 "Jag minnes att Du [Karl Hedman] engång var förvånad över att jag med så liten reklam hade så mycket arbete. Det var den goda tiden, så väl är det inte nu- - Då förstod jag Dig inte." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 13.1.1928. PM.

1633 "Du [Karl Hedman] började märka att det ändå inte var så mycket att komma med. Icke sannt? och att man endast med god reklam kunde ha arbete." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 13.1.1928. PM.

1634 Ahrenberg 1902, 30–35.

1635 Esim. lehti-ilmoitus: I Rob. Stigell's Stenhuggeri-affär. Hbl 12.2.1906.

*Kuvanveistäjä John Munsterhjelmin mainosilmoitus. Lähde: Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelyluettelo 1916.*

Emil Wikström oli 'kansalle' muistomerkkejä tekevänä kuvanveistäjänä omaksunut käsityksen puhtaasta ja pyyteettömästä taiteilijasta, joka ei alkuvaiheessa markkinoinut työtään samoilla keinoilla kuin Gallen-Kallela, Stigell tai Vallgren. Wikström oli lähellä Halosen taidekäsitystä, jota rekonstruoineen Ville Lukkarisen mukaan Halosen taidekäsitys liittyi antimoderniin elämänasenteeseen ja yleiseen kulttuurikriisiin, taide oli pyhää. Pyhä, henkistynyt taide oli kaupallisista ja muista ulkoisista pyrinnöistä vapaata ja puhdasta taidetta, "taidetta taiteen vuoksi" vastapainona maallistuneelle ja porvarilliselle sivilisaatiolle.[1636] Sosiologi Pierre Bourdieun mukaan kilpailijoidensa tunnustusta etsivä puhtaiden taiteilijoiden taiteilija ja suuren maailman kuuluisuutta ja kaupallista menestystä etsivien "porvarillisten" taiteilijoiden väliset taistelut ovat tärkeimpiä muotoja. Bourdieu jäljittää taiteilijan määritelmän historiaa ja päätyy käsitykseen puhtaasta taiteilijasta ja intellektuellista, jotka ovat vapauden instituutioita ja vastakohtia porvarilliselle, maalliselle ja valtiolle. Kentän autonomisoitumisprosessissa omien lakien syntyessä puhdas taide ja kaupallinen taide kamppailivat taiteilijan määritelmästä ja statuksesta. Bourdieun mukaan taiteelle on ominaista taloudellisen kieltäminen: taiteilijan pääoma on nimenomaan symbolista pääomaa. Taidekentän muodostuminen on ylösalaisen taloudellisen maailman asteittaista syntymistä. "Puhdas taide" ja "taidetta taiteen vuoksi", kuten runous, oli 1800-luvulla symbolisesti hallitsevaa, mutta taloudellisesti alisteista ja huonosti myyvää. Oikean opin doksaa symbolista pääomaa vastassa olivat vääräoppiset. "Kaupallisen taiteen" muodot tavoittelevat suuren maailman kuuluisuutta ja kaupallista menestystä. Pyyteettömyyttä ylistävällä taidekentällä ajatus puhtaasta taiteilijasta on hallitseva, taiteilijalla ei saa olla muuta päämäärää kuin taide. Markkinoiden myönteiset palkkioiden, sanktioiden, virallisten tunnustuksien ja menestyksen tulisi olla todelliselle taiteilijalle yhdentekeviä. Myyntimenestys bestseller ei saa taidepiirien tunnustusta.[1637]

1636 Lukkarinen 2007, 100–112.
1637 Bourdieu 1996, 81-82, 140, 142, 147-149, 201, 257.

Emil Wikström korosti kuvanveistäjän työn aatteellista tehtävää, joten hän näki tiedonvälityksen merkityksen kuvanveistoalan kehittämiselle, yleisön ja ammattikollegojen valistamiselle ja kouluttamiselle. Muistomerkkien tekijänä hän näki ensisijaisena taiteen pedagogisen ja eettisen sisällön välittämisen yleisölle. Kuvanveisto ei ollut vain leipätyötä, vaan myös välittämistä yhteisestä hyvästä. Wikström tutustui jonkin verran 1900-luvun alkupuolella Auguste Rodinin kirjoituksiin, osin Eliel Aspelin-Haapkylän välityksellä. Wikström kiinnitti vuonna 1910 huomiota siihen, että Rodin oli viime aikoina antanut paljon kirjoituksia toisten kautta julkisuuteen. "Joka on erinomaisen suuresta merkityksestä", Wikström totesi Rodinista.[1638] Rodinin lukeminen ja toimintatapa saattoivat kannustaa Wikströmiä kirjoittamaan itse. Seuraavana vuonna 1911 Emil Wikström oli *Uuden Auran* lisälehden *Suomen Kuvalehden* avustaja. Lehden näytenumerossa joulukuussa 1911 julkaistiin hänen kirjoittamansa artikkeli "Taiteen ymmärtämisen puutteesta", josta käy ilmi Wikströmin käsitys kuvanveistäjän tiedottamis- ja kasvattamisvastuusta. Wikströmin tarkoitus oli ilmeisesti jatkaa lehden avustajana kirjoituksensa jälkeenkin, sillä kirjoituksensa päätöskappaleessa hän toivoi saavansa kirjoittaa saman lehden tulevissa numeroissa lisää ensimmäisen kirjoituksensa aihepiiristä, kansan taidekasvatuksesta sekä arkielämän ja taiteen yhteyksistä.[1639] Lehtien alku- ja näytenumeroissa oli tapana esitellä avustajiksi lupautuneita henkilöitä julkaisemalla mahdollisimman edustava avustajalista.[1640] Myös *Suomen Kuvalehti* mainosti maineikkaita avustajiaan lehden ilmestyttyä neljän numeroa luettelemalla avustajiaan, kuten Wikströmin.[1641] Lehti ilmestyi näytenumeronsa jälkeen vain vuoden 1912, jolloin Wikströmiltä ei ilmestynyt lehdessä enää kirjoituksia. Kaiken kaikkiaan hänen kirjallinen tuotantonsa jäi melko pieneksi vuosina 1890–1920.

Wikströmin omat julkaistut kirjoitukset syntyivät melko usein julkaisijan tai toimittajan kirjoituspyynnön tuloksena. Hänellä katsottiin olevan asiantuntijavaltaa. Kirjoittamiseen Wikströmillä oli sama tinkimätön asenne kuin taiteelliseen työhön. Hän suhtautui hyvin vaatimattomasti kirjoittajan kykyihinsä, omasta mielestään hänellä ei ollut edes kykyä kirjalliseen työhön. Kirjoittaminen, "sanan etsintä" ei ollut hänelle helppoa, vaan hän kuvasi sitä raskaaksi työksi. Hän kirjoitti paljon työkirjeitä ja yhden kirjeen aikaansaamiseksi hän saattoi tarvita eri konsepteja, luonnoksia. Julkisuuteen kirjoittaminen oli hänestä vastenmielisempää kuin

1638 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 9.5.1910. SKS. KIA. Auguste Rodinista julkaistiin seuraavana vuonna 1911 *Keskusteluja mestarin kanssa*.

1639 "Saanen vastedes tässä lehdessä tilaisuuden puhua kansamme kasvattamisesta taideymmärrykseen sekä taiteen ja jokapäiväisen elämän kosketuksesta toisiinsa muiltakin näkökannoilta." Wikström 1911, 8.

1640 Landgrén 1988, 373.

1641 *Suomen Kuvalehti* 1912 no 3, 11.

työkirjeiden tekeminen, joten hän antoi mielellään lehtiin kirjoittamisen muiden tehtäväksi.[1642] Wikströmillä oli 1900-luvun ensi vuosikymmeninä Suomessa kirjallisesti tuotteliaita kuvanveistäjäkollegoita, Emil Cedercreutz, Ville Vallgren ja Felix Nylund. Vallgren ja Nylund ottivat toisinaan esitelmissään ja lehtikirjoituksissaan melko kiivaasti kantaa kuvanveistäjien ammatillisiin kysymyksiin.[1643] Kuvanveistäjäliittoa käsittelevissa luvuissa kolme ja neljä toin esille Wikströmin maltillisuuden esimerkiksi Kuvanveistäjäliiton patsastoimikunnalle ja lehdistölle toimitettua protestikirjoitusta kohtaan.

Wikströmin ei etabloituneena taiteilijana varsinaisesti tarvinnut jatkuvasti markkinoida omaa työtään 1900-luvun alussa. Hän kuitenkin tarvitsi kuvanveistotyönsä esittelijöiksi kirjoitustaitoisia yhteistyökumppaneita. Kirjeiden perusteella hän piti tärkeänä, että hänen töistään varsinkin vastavalmistuneista suurmiespatsasluonnoksista ja muista uusista julkisista veistotöistä, kuten suihkulähdeveistoksista *Pohjan neidosta* tai Uno Staudingerin *Ainosta*, kirjoitettiin lehdissä ja niissä esiteltiin töiden valokuvia. Wikström esitti itse suoraan kirjottajille ja toimittajille pyyntöjä julkaista töidensä valokuvia lehdissä. Wikström pyysi kirjeessään lastenlehti *Pääskysen* päätoimittajaa Helmi Krohnia julkaisemaan valokuvan juuri valmistuneesta Vaasan Zacharias Topeliuksen patsasehdotuksesta.[1644] Krohn noudatti taiteilijan toivetta *Pääskysen* joulunumerossa 1911.[1645] Wikström valitsi lastenlehden sopivaksi satusetäaiheisen suurmiespatsaskuvan julkaisukanavaksi. Syksyllä 1911 Wikströmin lisäksi patsastoimikunta piti Topeliuksen muistomerkkiluonnoksen alueellista ja paikallista julkista esilläpitoa tärkeänä. Hankkeen läheisyys oli tärkeä uutiskriteeri. Toimikunta halusi julkaista muistomerkkiluonnoksen kuvan alueen *Pohjanmaa*-sanomalehdissä ja patsasluonnoksen näyttelyn toivottiin tuovan rahaa keräykseen.[1646]

---

1642 Wikström kuvaili kirjoittamisen vaikeutta kirjeissään vuosina 1905 ja 1915. Toimittajalle hän kertoi: "Kirjoittamaan minä en kykene. Et usko kuinka juuri kirjoittaminen on minulle vaikeata ja raskasta työtä. Harvoin osaan kirjoittaa edes yksinkertaisimman kirjeen tekemättä ensin pari kolme konseptia. Se ei siis ole tahdon asia vaan suoraan kykenemättömyyttä." Emil Wikströmin kirje Santeri Ingmanille 8.9.1905. SKS. KIA. Wikström kieltäytyi kirjoittamasta sanomalehteen:"Jos muistat miten vastenmielistä minulle kirjoitus on yleensä ja vielä enemmän kun on kirjoituksen julkisuudesta kysymys - -." Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle Visavuoresta 11.4.1915. GKM. KA. Wikström tulkitsi myös Kalevalaa kirjoittamisen kannalta: "Minusta on käsitys sanan voimasta Kalevalan erinomaisimpia puolia, ja se, miten suuria vaivoja kannatti kärsiä sanan etsinnässä - -." Wikström 1909, 71.

1643 Emil Cedercreutzin kirjallinen tuotanto: Kava 1993, 290–296. Vallgrenin omat kirjoitukset: Isomäki 2003, 152–153. Felix Nylundin kirjallinen tuotanto: von Bonsdorff 1990, 108–115; 232–233.

1644 Emil Wikströmin kirjeet Helmi Krohnille 29.10.1911 ja 15.12.1911. SKS. KIA.

1645 Wikströmin Topelius-patsaan luonnos Pääskynen 1.12.1911 nro 12. Pääskysen Joulukontissa 1909 julkaistiin Ville Vallgrenin luonnos Topelius-patsasta varten.

1646 Esim. A. W. Stenforsin kirjeet Emil Wikströmille 10.10.1911 ja 19.10.1911. Coll. 259.18.

Myöhemmin 1916 Wikström pyysi Eliel Aspelin-Haapkylää kirjoittamaan *Uuteen Suomettareen* Snellmanin patsaasta samalla, kun lehdessä julkaistaisiin valmiista kipsistä työpajassa otettuja kuvia. Aspelin-Haapkylän sopivaksi katsoma ajankohta oli toukokuun kahdentenatoista, Snellmanin syntymän 110-vuotismuistopäivänä.[1647] Nähtyään myöhemmin koko valmiin kipsin Aspelin-Haapkylä muotoili päiväkirjaansa teoksesta tulkintaa, jota hän hyödynsi lähes sellaisenaan Snellmanin päivän artikkelissa 1916.[1648] Lehdissä julkaistut kirjoitukset ja valokuvat ylläpitivät yleisön kiinnostusta suurmiespatsashankkeisiin, joiden tulevaisuus oli usein epävarmaa ja kansan karttuisan käden varassa. Kuvanveistäjä ja toimikunta pyrkivät saamaan patsashankkeille julkisuuden avulla rahoitusta.

Töiden uutuusarvo oli yksi uutiskriteeri. Sekä taiteilija että kirjoittaja, toimittaja halusivat lehtiin uusien ennenjulkaisemattomien töiden kuvia.[1649] Wikström oli kuitenkin tarkka töidensä esillepanosta lehdissä, kuvien hyvästä painojäljestä ja valaistuksen onnistumisesta.[1650] Hän esitteli julkisuudessa mieluiten kuvia mahdollisimman valmiista töistä. Helmi Krohn oli esittänyt Emil Wikströmille toivomuksen Uno Staudingerin tilaaman *Aino*-suihkulähteen kuvan julkaisemisesta jo 1911. *Aino*-suihkukaivosta oli Wikströmin mukaan otettu kuva syksyllä 1911 *Suomen Kuvalehden* näytenumeroa varten, mutta Wikström epäili kuvan epäonnistuneen vuodenajan takia. Wikströmin mukaan suihkukaivosta saisi vasta keväällä 1912 hyvän kuvan, kun valo olisi parempi ja työ olisi lopullisesti valmis. Kuva *Aino*-suihkukaivosta jäi varastoon ja ilmestyi *Uuden Auran* lisälehden *Suomen Kuvalehden* ensimmäisessä varsinaisessa numerossa 1912.[1651] Kokonaisen ylistävän kirjoituksen Wikströmin *Aino*-suihkukaivosta julkaisi 1912 vasta Eliel

---

1647 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 7.5.1916 ja 16.5.1916. SKS. KIA; Eliel Aspelin-Haapkylä, J. V. Snellmanin kuvapatsas valmiiksi muovailtu. US 12.5.1916.

1648 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 18.2.1916. SKS. KIA; Eliel Aspelin-Haapkylä, J. V. Snellmanin kuvapatsas valmiiksi muovailtu. US 12.5.1916.

1649 "Topelius patsaan luonnoksesta ajattelin lähettää myös kuvan mutta kun se jo ilmestyy Pääskysen joulunumerossa ja Suomen Kuvalehden näytenumerossa oli se ehkä arvoton vielä Nuoreen Suomeen." Emil Wikströmin kirje Eero Erkolle Visavuoresta 5.11.1911. Päivälehden arkisto.

1650 Emil Wikström valitti omien teostensa kuvien painojäljestä *Päivälehden Nuori Suomi* -joulualbumissa: "Muuten en ole oikein tyytyväinen kohtalooni kuvien suhteen, sillä aivan kuin pahan suovasta ovat juuri minun teokseni siellä niin huonosti painetut toisiin verraten että niitä tuskin näkee epäselvyyden takia. Kuvanveiston luulisi kuitenkin olevan helpompi painaa kuin monivärisiä taiteellisia tauluja. Ystävän työn tekisit jos niistä vähäisen puolestani nuhtelisit Tilgmanneja jotta toiste muistaisivat." Emil Wikströmin kirje Eero Erkolle Pariisista 29.12.1898. Päivälehden arkisto.

1651 "Ajattelen nyt ensi sijassa Staudiuksen [Staudingerin] suihkulähdettä, jonka kuvaa ei ole missään julkaistu, tai jotain muuta, mitä itse haluatte vaan antaa." Helmi Krohnin kirje Emil Wikströmille 13.12.1911. KK. Coll. Coll. 259.11. Wikströmin vastauskirje: Emil Wiktrömin kirje Helmi Krohnille 15.12.1911. SKS. KIA. Kuva lehdessä: Ainosuihkukaivo. Suomen Kuvalehti 1912 No 1, 3.

Aspelin-Haapkylä, joka tukeutui kirjoituksessaan kahteen kuvaan opastaen lukijaa teoksen tulkinnassa kuvien avulla.[1652] Kuvituksen läpimurtoaikaa lehdistössä olivat erityisesti vuodet 1911–1912, jolloin kuvat nähtiin tekstiä elävöittävänä kilpailutekijänä lehtimarkkinoilla.[1653]

Helmi Krohn oli ensimmäisiä suomen kielellä kirjoittaneita naisia. Hän oli tuottelias kirjoittaja ja toimittaja, joka toimi samanaikaisesti monella julkaisufoorumilla. Tutkija Maarit Leskelä-Kärki on nähnyt erityisesti eri lehtien kriitikkona ja toimittajana Krohnin päässeen tiettyyn valtaan kulttuurin kentällä. Krohnin työhön toimittajana liittyi tukijan rooli, mikä on jäänyt näkymättömiin. Hänellä oli mahdollisuus vaikuttaa, mitä kuukausilehdissä ja lastenlehdissä julkaistiin. Hän loi paljon kontakteja taiteilijoihin ja kirjailijoihin, sillä hänen tuli koota aineistoa toimittamiinsa lehtiin.[1654] Kun Krohnia pyydettiin uuden kuukausilehden *Otavan* päätoimittajaksi vuoden 1912 alusta lähtien, hän kertoi uudesta päätoimittajan postistaan Wikströmille ja pyysi tältä apua.[1655] Wikström näki merkityksellisenä, että taiteilijalla oli suora kontakti Krohnin kaltaiseen kirjoittajaan ja toimittajaan. Hän kertoi olevansa valmis yhteistyöhön Krohnin kanssa ja auttamaan toimittajaa "milloin vaan" materiaalin, tiedon ja kuvituksen keruussa. Krohn oli tervetullut myös Visavuoreen.[1656] Kirjoitus Wikströmistä oli näin toimittajan näkökulmasta toteuttavissa helposti. *Otavalle* oli ominaista runsas kuvien käyttö.

Valokuvaus oli kuvanveistoon sisäänrakennettu työmetodi: Wikström otti valokuvia töistään ateljeessaan ja kehitti valokuvat ateljeen yhteydessä olevassa pimiössä. Valokuva oli yhteys ateljeesta julkisuuteen. Taiteilijan itsensä työpajassa ottamat valokuvat välittivät lehdissä yleisölle näkemyksen siitä, miten taiteilija halusi töidensä nähtävän ja ymmärrettävän. Hän korosti valokuvissaan tiettyjä piirteitä ja ominaisuuksia esimerkiksi keskittämällä kuvansa suurmiehen päähän tai

---

1652 "Kuva antaa hyvän käsityksen suihkukaivon sommittelusta. Siinä nähdään - -. Niin kuin tästä huomataan on sommittelu luontevan selvä, mutta huonosti kuvasta näkyy yksityisten hahmojen muovailun erinomainen taiteellisuus. Ei koskaan suomalainen taiteilija ole luonut elävämpiä naishahmoja kuin Aino ja Vellamon tyttäret- -. Se on näet teos, joka ei ainoastaan erinäisissä kohdissa voita mitä etevä taiteilija ennen on tehnyt, vaan koko suomalaisen veistotaiteen kannalta arvostellen on saavutus, jonka vertaista ei ole toista mainittavana." Aspelin-Haapkylä 1912.

1653 Nygård 1987, 124.

1654 Leskelä-Kärki 2006, 148–149, 160–161, 164–166.

1655 "Ensi vuoden alusta tulen toimittamaan Otavan julkaisemaa kuvallista kuukausilehteä ja pyytäisin senvuoksi kysyä Teiltä, voisinko saada Teiltäkin siihen hiukan avustusta." Helmi Krohnin kirje Emil Wikströmille 13.12.1911. KK. Coll. Coll. 259.11. Helmi Krohn oli *Otavan* päätoimittajana vuosina 1912–1919, lähes lehden lakkauttamisvuoteen 1920 asti. Otavan päätoimittajan tehtävästä Leskelä-Kärki 2006, 160.

1656 "Minä kovin mielelläni suostun antamaan minkä saan valmiiksi kuvalehteen ja muutenkin milloin vaan tarvitaan olen valmis tekemään minkä voin." Emil Wikströmin kirje Helmi Krohnille 15.12.1911. SKS. KIA.

kehottamalla lehteä valitsemaan sopivan kuvakoon: "Minusta olisi vähän parempi jos kuva Snellmanin päästä suurennettaisiin jotta piirteet selvemmin näkyisivät. Koko patsaan kuva saisi olla pienempi niin kuin U.S.ssä [Uudessa Suomessa]."[1657]

Helmi Krohnin ja Emil Wikströmin työkirjeenvaihto viittaa siihen, että Wikströmiä eivät kirjoituksillaan tukeneet vain Aspelin-Haapkylän kaltaiset suomalaiseen kielirintamaan kuuluvat isälliset miesvaikuttajat. Maarit Leskelä-Kärjen mukaan Helmi Krohnin kirjoittamisella oli tosin sidos hänen isältään, suomalaisuusmies Julius Krohnilta (1835–1888) perittyihin 1800-luvun lopun fennomaanisiin ihanteisiin ja kansalliseen projektiin. Fennomaanisen sivitysihanteen mukaisesti hän halusi tukea muita. Toisaalta Leskelä-Kärki on painottanut, että fennomaanisen sivistyneistösuvun tausta ei voi kertoa kaikkea Helmi Krohnin toiminnasta. Useimmiten Helmi Krohnin elämäkertojen kohteet olivat naisia, ja Leskelä-Kärki on liittänyt hänen naiselämäkertansa ajan naisasialiikkeen heroisoiviin naiselämäkertoihin. Krohn ei kuitenkaan toiminut naisten julkaisufoorumeilla tai naisasialiikkeen piirissä sellaisissa lehdissä kuin *Naisten ääni*, joissa hänen naispuoliset toimittajakollegansa toimivat. Hän piti tärkeänä toimimista laajalla kulttuurin kentällä, jossa ei tarvinnut erottautua sukupuolen mukaan ja jonne saattoi tuoda sukupuolinäkökulman.[1658]

Pohjoismaissa oli 1900-luvun alkupuolella melko tavanomaista, että kuvanveistäjänaista tuki naisverkosto. Lehdistö seurasi naisten etenemistä miesten hallitsemille aloille esimerkiksi insinööreiksi, tieteentekijöiksi ja kuvanveistäjiksi. Ruotsissa kuvanveistäjä Agnes de Frumerie (1869–1937) oli paljon esillä naisasialiikkeen lehdissä vuosina 1911–1912.[1659] Julkisuusstrategioita tutkineen taidehistorioitsija Shannon Hunter Hurtadon mukaan myös Britanniassa kasvava joukko journalistinaisia tuki lehtijutuillaan kuvanveistäjänaisia, jotka tuotiin esiin menestyvinä roolimalleina. Muutamat 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa menestyksekkäästi työskennelleet brittiläiset kuvanveistäjänaiset tietoisesti rakensivat julkisuuskuvaansa, vaikka ammatilliset vaatimukset kuvanveistotyön markkinoinnista ja julkisuudesta olivat ristiriidassa naisilta odotetun vaatimattomuuden kanssa.[1660]

Vuonna 1906 perustetun porvarillisen naisasialiikkeen lehden *Naisten Äänen* tavoitteena oli saada lehden lukijat, kanssasisaret tukemaan kuvanveistäjänaisia lehden tuodessa esille suomalaisten ja ulkomaisten kuvanveistäjänaisten tuotan-

---

1657 Emil Wikströmin kirjekortti *Helsingin Sanomien* päätoimittaja Eero Erkolle Visavuoresta 13.5.1916. Päivälehden arkisto.

1658 Julius Krohn oli kansantieteen professori ja runoilija. Leskelä-Kärki 2006, 20–21, 153, 162–163, 182, 191–192, 198; Hjelt (toim.) 2004, 467

1659 Winell-Garvén 2005, 307-312.

1660 Hurtado 2005, 18, 25. Shannon Hunter Hurtadon tutkimia kuvanveistäjiä ovat Amelia Paton Hill, Mary Grant, Susan Durant ja Mary Thornycroft vuosina 1835–1905.

toa ja uraa.[1661] *Naisten Ääni* otti uuden vuoden 1911 toivotuksena kirjoituksessaan "Naistaiteilijat ja me muut naiset" kantaa "siveltimen ja taltan käyttäjien", taidemaalari- ja kuvanveistäjänaisten, puolesta kehottamalla "meitä" naisia menemään naistaiteilijoiden näyttelyyn. Virikkeenä oli muun muassa Hilda Flodinin näyttely miehensä Juho Rissasen kanssa. Tavoitteena oli, että tehtävistään tietoinen naisasialiike katkaisisi kahleet naisten toiminnan tieltä.[1662] Toisessa kirjoituksessaan lehti vertasi kuvanveistäjä Sigrid af Forsellesia naisarkkitehtiin. Kuvanveistäjäntyön raskaus ja monumentaalityön Kallion kirkon reliefikuvan urakoiminen tekivät naiskuvanveistäjästä esikuvallisen sankarin.[1663] Suomen ensimmäistä merkittävää naistaidehistorioitsijaa ja naisasianaista Helena Westermarckia (1857–1938) on pidetty naistaiteilijoiden, kuten Sigrid af Forsellesin tukijana, joka toimitti lehtiin tietoja, hoiti näyttelyosallistumisia ja töiden myyntiä.[1664]

Naisasialiikkeen edustaja ei kuitenkaan aina nostanut kirjallisessa tuotannossaan esiin kuvanveistäjänaista. 1900-luvun alussa Hilda Flodinin maine kuvanveistäjänä oli vakiintunut niin, että hänestä kirjoitettiin "lahjakkaana kuvanveistäjänä tunnettu Hilda Flodin".[1665] Ranskan historiaan erikoistunut tohtori Alma Söderhjelm (1870–1949) arvosteli 1900-luvun alussa naisasianaisen, Suomen Naisyhdistyksen puheenjohtajan Alexandra Gripenbergin (1857–1913) kirjaa *Reformarbetet till förrbättrande af kvinnans ställning* siitä, että kirjasta oli jäänyt pois lupaava kuvanveistäjä Hilda Flodin.[1666] Toisaalta taas kuvanveistäjämies saattoi tehdä yhteistyötä naisasialiikkeen lehden kanssa. *Naisten Äänen* taiteilijaesittelyyn, kanteen ja juhlanumeroon pääsi Suomen historiallisista naisista muotokuvia tehnyt miesveistäjä. Emil Cedercreutz oli Ritva Kavan mukaan usein esillä *Suomen Nainen* ja *Naisten Ääni* -lehdissä, ja Cedercreutz oli lahjoittanut Naisten Äänen toimitukselle tekemänsä näyttelijä Ida Aalbergin (1857–1915), kirjailija Minna Canthin, kirjailija Maila Talvion (1871–1951) ja Naisasialiitto Unionin puheenjohtaja Lucina Hagmanin

---

1661 Lehti esitteli ruotsalaisen Ruth Millesin ja venäläisen Teresa Riesin joulunumerossaan 1910. Naistaiteilijoita. Naisten Ääni 1910 numero 23–24, 272–275.

1662 S.S:s, Naistaiteilijat ja me muut naiset. Naisten Ääni 1911 n:o 1, 5–6.

1663 Lehti loi sankaritarinaa: "Suomen naiset voivat olla iloiset ja ylpeät siitä, että yksi heidän sisaristaan on päässyt niin pitkälle kuin Sigrid af Forselles, jonka luomat aina mainitaan ensimäisten joukossa, kun on kysymys Suomen kuvanveistotaiteesta ja sen ennätyksistä." M. [aikki] F. [riberg] 1912, 298–300.

1664 Konttinen 2004; Lindgren 2006a, 59–60.

1665 J–n. [Joutsen, O. A.], Suomen taiteilijain näyttely II. US 13.11.1902.

1666 "- - bland skulptriser hade Hilda Flodin förtjänat att nämnas såsom en lofvande konstnär." Alma Söderhjelm, En bok om kvinnorörelsen. Hbl 23.8.1903.

(1853–1946) kuvat.[1667] Tutta Palin on otaksunut, että sotienvälisenä aikana naisille suunnatuissa aikakauslehdissä taidekuvituksen ja artikkeleiden suuntaaminen naisia puhutteleviksi oli tärkeämpää kuin taiteilijoiden sukupuoli.[1668]

Lehdistö ei yksinomaan tukenut kuvataiteilijoita. 1910-luvun lopussa Suomen Taiteilijaseura halusi puuttua taidekritiikin ja lehdistön etiikkaan ja hyvään lehtimiestapaan, julkisuudessa esitettyihin kielteisiin väitteisiin ja arvioihin kuolleista taiteilijoista. Emil Wikströmin puheenjohtajakaudella Taiteilijaseuran johtokunnan kokouksessa loppuvuodesta 1919 nostettiin esille *Uuden Suomen* vaikutusvaltaisen kriitikon Onni Okkosen taidearvostelu. Johtokunta ilmaisi, ettei se pitänyt Okkosen Galleria Hörhammeria koskevan artikkelin sisällöstä.[1669] Okkonen kirjoitti alennuksella myytävien teosten näyttelystä, mutta jutun kärki oli taidemaalari Amélie Lundahlissa (1850–1914) ja hänen persoonassaan ja kielteisiksi luonnehdituissa henkilökohtaisissa ominaisuuksissaan. Onni Okkosen mukaan "skitsien näyttelyn" sijasta täydellinen kokoelma Amélie Lundahlin teoksia saisi unohtamaan "hänen soimatut moraaliset heikkoutensa".[1670] Riitta Konttinen on nähnyt Amélie Lundahlin muistonäyttelyn kritiikin ilmentäneen laajemmin sitä panettelua, joka kohdistui itsensä kuvataiteilijoina elättäviin naisiin.[1671] Taidekriitikon ja lehdistön riippumattomuus ja sananvapaus koettiin uhatuiksi Suomessa 1920-luvulla, kun taidekaupan merkityksen kasvaessa taidekauppiaat tiedostivat suosiollisen taidearvostelun ja julkisuuden merkityksen markkinoille ja pyrkivät suoraan vaikuttamaan julkisuuteen ja taidearvostelijoihin.[1672]

Kuvanveistäjille 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa julkisuudesta tuli vähitellen osa työtä, kun kehittyvä kuvalehdistö ja sanomalehdistö tarjosivat kuvien ja tekstien avulla yhä parempia mahdollisuuksia veistotöiden ja tekijöiden esittelyyn. 1800-luvun lopussa Wikström oli taiteen kaupallista mainontaa vastustanut "puhdas taiteilija". Wikströmin valmiit työt, toisinaan myös keskeneräiset

---

1667 Kava 2008, 45. Mathilda Wreden 50-vuotissyntymäpäivänä Alpo Sailon tekemä tuore muotokuva oli naisasialiikkeen lehden kansikuva. Mathilda Wrede 50-vuotias. Naisten Ääni 1914 nro 7, 3. Walter Runebergin 70-vuotispäivän kunniaksi lehti julkaisi ylistävän kirjoituksen Walter Runebergista: "Mutta Walter Runeberg ei ole suuri ainoastaan taiteilijana, vaan hän on myöskin mitä herttaisimpia, jalompia, sydämellisimpiä, hienompia ihmisiä." Walter Runeberg Naisten ääni 1909, nro 1, 9–10.

1668 Palin 2004, 13.

1669 Taiteilijaseura kertoi odottavansa asian kehittymistä ennen ryhtymistä johonkin toimenpiteeseen. Suomen Taiteilijaseuran johtokunnan kokouksen pöytäkirja 15.12.1919. KA.

1670 O. O-n. [Onni Okkonen], US 14.12.1919.

1671 Konttinen 2010, 133–134.

1672 L. Wennervirta [Ludvig Wennervirta], Taidearvostelu ja taidekauppiaat. IL 14.4.1924. Ludvig Wennervirta kirjoittaa: "Kaikki taidekauppiaamme eivät enää tyydy ainoastaan näyttelyjen järjestämiseen - - vaan he pyrkivät myös määräämään, mitä arvostelijat saavat kirjoittaa, mitä ei."

luonnokset, niitä esittelevät kirjoitukset, valokuvat ja piirustukset olivat esillä lehdistössä, jota hän piti tärkeänä töidensä julkaisukanavana.

Kuvanveistäjien ammatilliset julkisuusstrategiat eivät olleet pelkästään huomion suuntaamista omiin töihin. Osa kuvanveistäjistä ja heidän puolestapuhujistaan katsoi, että kuvanveiston julkinen esittely lehdistössä oli kansakunnan sivistystehtävä ja kansanvalistusta ja paransi kuvanveiston asemaa. Osa kuvanveistäjistä kertoi kaihtavansa julkisuutta. Kuten luvussa viisi toin esille, Emil Wikström ei katsonut olevansa "moderni näyttelytaiteilija", joka olisi säännöllisesti esitellyt omia töitään varsinkaan yksityisnäyttelyssä. 1910-luvun alussa *Uusi Suometar* kirjoitti Alpo Sailon taiteilijaluonteen erikoislaatuisuudesta: "On nimittäin taiteilijoita – vaikka ne meidän ryhmä- ja yksityisnäyttelyjen aikana on verrattain harvinaista – joilla on voittamaton vastenmielisyys julkista esiintymistä vastaan s. o. jotka eivät tahdo asettaa jokaista suorittamaansa teosta näytteille."[1673] Sailo profiloitui julkisuudessa sillä, että hän karttoi julkisuutta, hän ei osallistunut näyttelyihin ja hän halusi työnsä tulosten puhuvan puolestaan. Vuonna 1914 tehdyssä henkilökuvassa hän halusi itsensä sijasta kirjoitettavan kahdesta lupaavasta oppilaastaan. Merkittävien henkilöiden – aikansa kuuluisuuksien – muotokuvat olivat kuitenkin Alpo Sailolle työ, jolla taiteilija sai väistämättä huomiota julkisuudessa.[1674] Eeva Maija Viljo on arvellut professionalismin ytimen ulkopuolelle jääneen Alpo Sailon rakentaneen uraansa yksilöllisesti: väitteistään huolimatta Sailolla oli tarve esitellä kuvanveistäjäprofiiliaan ja periaatteitaan haastattelussa.[1675]

## Kuvanveistäjän "suomalainen" ominaislaatu

Taidehistoriankirjoituksessa on korostettu Emil Wikströmin suomalaiselta kielirintamalta saamaa aatteellista taustatukea ja Wikströmin töiden kansallisikonografista tulkintaa. 1890-luvun ja 1900-luvun alun keskeisten monumenttien Säätytalon otsikkoryhmän ja Lönnrotin patsaan on nähty nostaneen Wikströmin kaikkein kansallisimmaksi kuvanveistäjäksi. Itse aihepiiriä Wikströmiä suomenkielisessä, suomenmielisessä lehdistössä on tutkittu melko vähän. Huomio on tutkimuksessa keskittynyt pääasiassa taidekentän näkyvimpään ja yksittäiseen kansallista taidetta ajaneeseen Wikströmin tukijaan Eliel Aspelin-Haapkylään, mutta vähemmän on paneuduttu kokonaisuudessaan suomenmielisen lehtiver-

---

1673 L. W. [Ludvig Wennervirta], Alpo Sailon veistotaide. US 14.7.1912; Kirjallisuutta ja taidetta. Alpo Sailo. US 26.7.1912.

1674 Simelius 1914, 71–75. Alpo Sailon julkisuutta kaihtavaa luonnetta kuvaava kirjoitus päättyy taiteilijan viimeiseen vetoomukseen: "Älkää kirjoittako paljoa minusta!"

1675 Viljo 2001, 12.

kon ja suomenkielisen lähinnä vanhasuomalaisen puoluekannan omaksuneiden piirien Emil Wikström-suhteeseen. Tässä luvussa tarkastelen Emil Wikströmin kansallista tulkintakehystä, 'kansallista' kuvanveistäjää lehdistössä sekä kysymystä kuvanveistäjän kotimaasta ja kansalaisuudesta. Sosiologi Erwin Goffman on kehittänyt käsitteen kehys (*frame*), jolla tarkoitetaan tapoja nimetä, havaita ja tunnistaa asioita. Kehystämisen tehokkaita välineitä ovat metaforat, kuten fraasit, iskulauseet, kuvat ja kuvailut.[1676] Kehystäminen tarkoittaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kontekstissa sitä, että lehdistö nimesi ja määritteli käsittelemiään kuvanveistäjiä ja kuvanveistoaiheita.

Taidehistoriankirjoituksen mukaan vasta monumentit tekivät Wikströmistä virallisen mestarin. Riitta Konttinen hakee *Sammon takojat* -kirjassa selitystä Wikströmin asemalle uran alusta, vaikka Säätytalon ja Lönnrotin patsaan merkitys Wikströmin uran ratkaisevalle nosteelle korostuu. Riitta Konttisen mukaan Kasimir Leino nosti Wikströmin kuvanveistäjien kärkeen jo 1891 ennen huomattavia monumenttitöitä.[1677] Myös J. J. Tikkanen kirjoitti Emil Wikströmistä ylistävästi Leo Mechelinin ideoimassa, kokoamassa ja julkaisemassa kirjassa *Suomi 19:nnellä vuosisadalla* (1893). Kirjassa olivat edustettuina keskeiset tiedemiehet, kirjailijat ja taiteilijat, ja kirja esitteli hyvin paljon suomalaista kuvataidetta. J. J. Tikkanen muistutti Emil Wikströmiä siitä, mitä hän oli kirjoittanut Emil Wikströmistä *Suomi 19:nnellä vuosisadalla* -kirjassa taiteilija moitittua vuonna 1900 Tikkasta.[1678]

Riitta Konttinen on Nuoren Suomen taiteilijapiiriä käsittelevässä tutkimuksessaan osoittanut, kuinka *Päivälehti* ja *Uusi Kuvalehti* seurasivat Wikströmin Säätytalohanketta ja Lönnrotin patsashanketta ja kuinka Wikström seurusteli monien nuorsuomalaisten taiteilijoiden kanssa 1890-luvulla. Konttisen mukaan Nuori Suomi –nimitys tarkoitti 1890-luvulla suomalaisen puolueen "nuoria", jotka korostivat suomalaisuutta, vapaamielistä aatteellisuutta sekä kielirajojen ja taiteenalojen välisten rajojen ylittämistä. Kuopiossa painettu *Uusi Kuvalehti* (1890–1903) täydensi *Päivälehden* ja *Nuoren Suomen* kulttuuripoliittista linjaa. *Uuden Kuvalehden* toimituskuntaan kuuluivat Juhani ja Pekka Aho (1864–1945) ja lehden avustajina oli kirjoittajia ja kirjailijoita, jotka kirjoittivat myös *Päivälehteen*. Vuodesta 1893 lähtien taiteilijoita oli avustajina lehdessä enemmän, mikä merkitsi lupaa julkaista kuvia taiteilijoiden teoksista.[1679]

---

1676 Erwin Goffman esitteli kirjassaan *Frame Analysis* (1974) kehysanalyysin arkielämän vuorovaikutuksen tutkimusta varten. Goffmanin tarkastelun lähtökohtana oli tilanne. Goffmanilta peräisin olevaa kehys-käsitettä on käytetty mediatutkimuksen työkaluna ks. esim. Karvonen 2000. Karvosen mukaan kehys-käsitteessä korostuu ihmisen retorinen luovuus asioiden määrittelemisessä ja kyky etsiä uusia ilmaisuja asioille ja tapahtumille.

1677 Konttinen 2001, 89.

1678 J. J. Tikkasen kirje Emil Wikströmille 29.11.1900. E 16 Saapuneet. EWA.; Tikkanen 1893, 351–352.

1679 Konttinen 2001, 22, 34–35, 88–92.

Emil Wikström oli kirjeenvaihdossa *Uuden Kuvalehden* toimittajan Otto Tuomen (1869–1930) kanssa. Wikström lähetti avustajana kuvia teoksistaan tuotannon ajalta lehdelle säännöllisesti, ja Wikströmin apu oli lehdelle merkittävää. Wikström sai korvauksen lähettämistään kuvista.[1680] Tuomi lupasi kirjeissään Wikströmin töille huomattavaa näkyvyyttä, valmiista Lönnrotin patsaasta luvattiin tehdä erityinen juhlakuva. Otto Tuomen kirjeet antavat käsityksen siitä, että joidenkin Wikströmin teosten kuvien julkaisemiseen erillisinä kuvaliitteinä ja kuvien julkaisematta jättämiseen kuvalehden tekstissä oli poliittinen syy. Wikströmin veistoksen *Vaan päästä meidät pahasta* kuva piti Otto Tuomen mukaan jättää julkaisematta lehdessä vaarallisuuden takia. Samalla veistoksen poliittinen merkitys oli vuonna 1901 niin "hyvä", että sitä haluttiin levittää erillisenä kuvaliitteenä lehden lukijoiden kotien seinätauluksi.[1681] *Veistos Vaan päästä meidät pahasta* (1897) viittasi nimensä puolesta venäläistämispolitiikkaan, se oli käsitettävissä poliittisena allegoriana, jossa Venäjä ahdisteli Suomea. Alun perin veistos oli nimeltään *Ajanjumalan vanki*,[1682] joten työ sai 1900-luvun alussa uusia poliittisia merkityssisältöjä suomalaiskansallisessa kehyksessä. *Uusi Kuvalehti* korosti kirjoituksissaan Wikströmin töiden kansallisuutta ja taiteilijan suomalaisuutta.[1683] Kuva teoksesta *Vaan päästä meidät pahasta* julkaistiin lehdessä poliittisesta vaarallisuudestaan huolimatta 1903,[1684] samana vuonna, jolloin kenraalikuvernööri Bobrikov lakkautti *Uuden Kuvalehden* poliittisista syistä. Vallanpitäjien intressejä taidemaailmassa korostanut Howard S. Becker on todennut, että valtiovalta voi estää eri menetelmin poliittisesti ei-toivottavaa taidetta pääsemästä julkisuuteen. Yksi yleisimmistä keinoista on asettaa rajoitteita taideteoksen jakelulle ja levitykselle.[1685]

Tutkimuksessa ja kirjallisuudessa on hienoisesti poikkeavia kantoja Eliel

---

1680 Otto Tuomen oikea nimi oli Otto Häggström. Kirjailijan tiedot: SKS:n Suomen kirjailijat -verkkomatrikkeli. Otto Tuomen kirje Emil Wikströmille Kuopiosta 11.2.1902. KK. Coll. 259.19. *Uudessa Kuvalehden* etusivulla oli kuvia Emil Wikströmin töistä muun muassa *Viattomuuden uni* 1.6.1893, *Halla*-lumiveistos 1.3.1893 ja Lönnrotin patsas 31.10.1902.

1681 "Päästä meitä pahasta kuvaa oli täällä pidetty niin hyvänä ja samalla vaarallisena, ettei [Uusi] Kuvalehti uskalla sitä tekstiinsä painattaa, vaan erityisenä liitteenä levittää. [Daniel] Nyblinilta oli Brofeldt saanut 2 valokuvaa siitä." (alleviivaus alkuperäinen). Otto Tuomen kirje Emil Wikströmille Kuopiosta 25.11.1901. KK. Coll. 259.19.

1682 Veistos *Ajanjumalan vanki* sai Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn yhteydessä nimen *Vaan päästä meidät pahasta*. Teoksesta Ilvas 2002b, 68–71.

1683 "Hänen [Wikströmin] täytyy olla itsensäkin olla perin kansallinen ja innostua kansallisen runoilijan tavoin oman maansa muinaisuuden kuvaamiseen. - - Supisuomalainen tulee tämä patsas kaikin puolin olemaan. Sen onkin vasta ensimäinen oikein supisuomalainen patsas pääkaupungissamme." A.[ho], P. [ekka] 1901, 300–301. "Lönnrotin suurenmoinen kuvapatsas ja Säätytalon otsikkoryhmät ovat suuria kansallisia taideteoksia, jommoisia kykenee luomaan ainoastaan taiteelliseen kypsyyteen kehittynyt taiteilija, joka samalla on kaikesta sydämestään innostunut kansallisista, isänmaallisista aatteista." Säätytalon otsikkoryhmät. *Uusi Kuvalehti* 1.4.1902, n:o 7, 87.

1684 Emil Wikström, Päästä meitä pahasta. Uusi Kuvalehti 15.5.1903, 89.

1685 Becker 2008, 180–181, 191

Aspelin-Haapkylän suomettarelaisuudesta ja nuorsuomalaissympatioista, mikä herättää kysymyksiä Wikströmin monumenttitehtävien taustoista sekä hänen omista ja tukijoiden poliittis-aatteellisista sidoksista. Liisa Lindgren on kutsunut Wikströmiä fennomaanien suosikkitaiteilijaksi. Hän on tulkinnut Wikströmin tukijan Eliel Aspelin-Haapkylän "suomenmielisten" suomettarelaisten kantojen kytkeytyvän suoraan Wikströmiin, jonka on katsottu saaneen suomenmielisten tukemana monumenttitöitä. Aspelin-Haapkylän Wikströmille antamaa asemaa on selitetty tekijän monumenttitöiden kansallisella sisällöllä ja tukijan suomettarelaisuudelle.[1686] Riitta Konttinen ei ole tarkastellut Eliel Aspelin-Haapkylää pelkästään suomettarelaisesta kehyksestä ja hän pitää Werner Söderhjelmin ja Eliel Aspelin-Haapkylän yhteisenä leikkauspisteenä *Valvojaa*.[1687]

Hanne Selkokari on väitöskirjassaan esittänyt Aspelin-Haapkylän päiväkirjamerkintöjen pohjalta, että Aspelin-Haapkylä oli puoluekannoiltaan 1890-luvulla vastaanottavaisempi ja avoimempi kuin 1900-luvun alussa. Selkokarin mukaan Aspelin-Haapkylän kommentit puoluekiistoista ja politiikasta jyrkkenivät 1900-luvun alkupuolella, jolloin "hän alkoi valua takaisin tiukempaan nuorsuomalaisten ja ruotsinkielisten vastustukseen".[1688] Kirjoittaessaan 1940-luvulla *Uuden Suomen* juhlanumerossa vanhasuomalaisten taidekiinnostuksen syntymisestä Onni Okkonen nimitti Eliel Aspelin-Haapkylää vanhasuomalaiseksi, jota hän piti "suomenmielisen, kansallismielisen rintaman aitona edustajana".[1689]

Näyttää siltä, että Aspelin-Haapkylä toimi sekä nuorsuomalaisten että vanhasuomalaisten keskuudessa. Eliel Aspelin-Haapkylä nimitti itseään vanhasuomalaiseksi vuoden 1906 Snellman-juhlinnan yhteydessä.[1690] Aspelin-Haapkylän vanhasuomalaiset kannat tulivat näinä vuosina ilmi myös niin, että hän edellytti läheiseltä taiteilijaystävältään Emil Wikströmiltä aatteellista sitoutumista ja tietyn poliittisesti sitoutuneen lehden, *Uuden Suomettaren*, tilaamista. Aspelin-Haapkylä kirjoitti Wikströmille vuonna 1907 taiteilijoiden liittymisestä entisten perustuslaillisten boikottausjärjestelmään *Uutta Suometarta* ja vanhoja suomenmielisiä vastaan. Aspelin-Haapkylä ehdotti, että Juhani Aho (1861–1921), Emil Wikström ja joku muu astuisi tuota järjestelmää vastaan. Boikottaus oli johtanut lehtitilausten tekemättä jättämiseen.[1691] Eliel Aspelin-Haapkylä vaati siis vanhasuomalaisten lehtileirin puolustajiksi aiemman nuorsuomalaisen *Päivälehden* piirin Juhani Ahoa

---

1686 Lindgren 2009, 141–142 ; Lindgren 2000, 29.
1687 Konttinen 2001, 22, 88–92.
1688 Selkokari 2008, 44–45.
1689 Onni Okkonen, Taideintressin heräämisestä "vanhain suomalaisten" piirissä. US 12.1.1947.
1690 "--såsom gammalfennoman--" Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Nervanderille 12.4.1906. SMYa.
1691 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 4.2.1907. KK. Coll. 259.1.

ja Emil Wikströmiä. Edellä tuli esille, että *Uuden Suomettaren ja Päivälehden* kesken oli havaittavissa jonkinlaista Emil Wikströmiä koskevaa uutiskilpailua.

Aspelin-Haapkylää vähemmän ovat huomiota saaneet Wikströmin omat poliittis-aatteelliset kannat ja näkemykset nationalismista, joiden on lähtökohtaisesti oletettu olevan hyvin nationalismille myönteisiä Wikströmin kansallismuistomerkkien ja suurtöiden takia tai lähellä hänen tukijoidensa aatteellis-poliittisia painotuksia. Wikströmin kansalliset ja poliittiset näkemykset elivät ja muuttuivat niin, ettei hänen voida väittää sitoutuneen koko elämänsä ajan johonkin tiettyyn poliittis-aatteelliseen näkemykseen. Wikström tapasi korostaa taiteen ja politiikan eroa. Hän ajatteli, että "olkaamme taiteilijoita, jättäkäämme politiikka". Vuonna 1918 Emil Wikström totesi, ettei politiikka ollut koskaan kiinnostanut häntä ja itse puolueet kiinnostivat häntä politiikkaakin vähemmän. Hän ei pitänyt puolueiden kielikiistoja kiinnostavina. Hän piti kielipuolueita oikeutettuina, mutta hänelle kieli oli vain ajatusmateriaalia samalla tavoin kuin kuvanveiston materiaalit, marmori, pronssi tai graniitti.[1692] Ansioluetteloluonnoksessaan Emil Wikström ilmoitti olevansa suomalainen, joka tunsi yhtä suurta sympatiaa kaikkia kieliä kohtaan.[1693] Wikströmin asennoituminen kieliin viittaa nuorsuomalaisiin sympatioihin. Käsitystä Emil Wikströmistä nuorsuomalaisen taiteilijapiirin Nuoren Suomen taiteilijana tukee se, että esimerkiksi vuonna 1905 Wikström kirjoitti "puolueemme" viitaten nuorsuomalaisiin ja kertoi seuranneensa puolueen menestystä sanomalehdistä. Wikström tunsi siis kuuluvansa tai ainakin samastui nuorsuomalaiseen puolueeseen. Wikström oli jonkin verran yhteydessä *Päivälehteen* kirjoittaneeseen Santeri Ivaloon (Ingmaniin) vuosina 1904–1906, jolloin Ivalo oli nuorsuomalaisten edustajana valtiopäivillä 1904–1906, ja kertoi tälle näkemyksiään politiikasta. Kirjeen perusteella Wikström arvosti nuorsuomalaisen puolueen vapaamielisyyttä. *Nuori Suomi* -joulualbumissa oli tosin 1900-luvun alussa jo samanlaista nostalgiaa kuin Suomen Taiteilijain näyttelyissäkin. Ne molemmat oli Wikströmin sanoin perustettu "samoina innostuksen aikoina" 1890-luvun alus-

1692 "- - språk strängt taget endast är ett tankematerial ungefär såsom marmor, brons och granit äro det. Politik har aldrig intresserat mig mycket och partier ännu mindre." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 15.6.1918. PM.

1693 Emil Wikström kirjoitti itsestään: "Finne, med lika stor sympati för alla språk." Emil Wikströmin luonnos ansioluetteloksi. s.a. A4: 2 Muut muistiinpanot ja luonnokset. EWA.

sa.[1694] Toisaalta Wikström odotti yhä *Helsingin Sanomien, Päivälehden* seuraajan toimitukselta sitoutumista Nuoren Suomen taiteilijoihin taidearvosteluissaan: "Vai pitääkö meidän, Nuoren Suomen taiteilijain, jotka olemme aivankuin Päivälehden kanssa syntyneet vuosikausia tyytyä siihen, että meidät läjätään romukoppaan!"[1695]

Emil Wikströmin suhde nationalismiin oli ristiriitainen. Toukokuussa 1909 palattuaan pitkältä matkalta ja nähtyään Pariisissa näyttelyitä hän kirjoitti Victor Westerholmille, kuinka nationalismi oli saanut yliotteen kaikissa maissa. Nationalismin yliote näkyi Wikströmin mielestä niin, että näyttelyissä ulkomaalaisten työt saivat huonot paikat ja huonoa kritiikkiä.[1696] 1890-luvulta 1920-luvulle hänen kansalliset painotuksensa saattoivat vaihdella. Kun vuonna 1909 ulkomaanmatkallaan Wikström havahtui nationalismin yliotteeseen taide-elämässä, 1890-luvulla hän halusi Suomen taide-elämään kansallista sisältöä monella tavalla. Luvussa kaksi toin esiin, kuinka hän 1890-luvulla halusi puhdistaa Suomen taidekoulutusta vieraasta aineksesta. 1900-luvun alussa Wikström kuului Pirtti-nimiseen taiteilijaveljesten yhteisöön (1901–1905), jonka ponnin oli suomalaiskansallinen aate ja Suomen taiteen puolustaminen: "On pyrittävä ja yritettävä siihen että olemme suomalaisia, sen parhaita, sen voimakkaimpia ja etevimpiä, taiteilijoina ja ihmisinä."[1697] (alleviivaus alkuperäinen). Suomen itsenäistyminen 1917 muodostui Wikströmille tärkeäksi merkkipaluuksi, jonka valossa hän tulkitsi historiaa. Hän näki historian tapahtumien lineaarisen kulun kohti itsenäistymistä.[1698]

Ville Vallgren, "Pariisin Ville", on nähty kepeänä kansainvälisenä Ranskan taiteilijana, kun taas Wikström on edustanut lähinnä kotimaan ja Suomen taiteilijaa. Kuvanveiston julkisuuskuvan eriytyminen merkitsi sitä, että Suomen,

---

1694 "Puolue alkaa kovasti vahvistua, miehistyä eikä ole muuta toivomista kun että sekin pysyisi nuorena ja vahvana. Suurta ja paljon on sillä tehtävänä." Emil Wikströmin kirje Santeri Ingmanille 8.9.1905. SKS. KIA. Wikströmin perheessä oli nuorsuomalaisia. Vuonna 1908 kuolleen urkutehtailijaveljen Kaarle Kustaa Wikströmin kerrottiin kuuluneen "vakaumuksensa koko lämmöllä" ja "kaiken aikaa" nuorsuomalaiseen puolueeseen. Kuollut. Otava 2.6.1908.

1695 Emil Wikströmin kirje Eero Erkolle Visavuoresta 5.1.1907. Päivälehden arkisto.

1696 "Nationalismen tar öfverhand i alla länder. Utlänningar ses inte gärna och deras arbeten få dåliga platser och dålig kritik." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 27.5.1909. ÅA.

1697 Emil Wikströmin kirjeen osa ilmeisesti Pekka Haloselle s.a. 3412. PHS. Tuusula. Pirtistä Suomalainen 1948, 126–130, 133; Konttinen 2001, 298–302. Pirtin toiminta oli epäsäännöllistä ja epävirallista. Emil Wikström kuului Pirtin lisäksi eri taiteilijayhteisöihin ja verkostoihin muun muassa ahvenanmaalaiseen Önningebyn taiteilijasiirtokuntaan, jonka perustajajäsen oli Victor Westerholm. Önningebyn taiteilijasiirtokunnasta 1886–1914 Ekström 2007.

1698 "Todella suuria aikoja olemme saaneet elää varsinkin minun aikaiseni, joista vaan harvat ovat jälellä, miten itsenäisyytemme rakennettiin jo aseettomina aikoina sanoin ja teoin, miten suoriuduimme punaisista - -." Emil Wikströmin kirje Eero Snellmanille Visavuoresta 20.2.1940. KK. Coll. 349.5.

mahdollisuuksien, vastakohtana olivat ulkomaat, uhat. Tällaisen jakolinjan syntymiseen saattoi jo vaikuttaa osaksi aikalaiskirjoittelu. Ville Vallgren oli lehdistössä esillä Pariisin asujana ja menestyjänä. Esimerkiksi Suomeen taiteesta kirjoittanut Aspelin-Haapkylä sijoitti 1900-luvun alun kirjoituksissaan Pariisissa toimineen Vallgrenin Suomen taide-elämän ulkopuolelle ja selitteli samalla Vallgrenin mitätöntä kotimaista tunnettavuutta ja Suomessa olevien Vallgrenin tekemien julkisten muistomerkkien vähäistä määrää.[1699]

Taiteilijan kansalaisuus näyttäytyi ongelmallisena kansallisesti määrittyneessä taidemaailmassa: taiteilijan täytyi vakuuttaa taideauktoriteeteille sitoutumistaan omaan maahansa ja sen kansallisiin tehtäviin. Maan kansalaisuus toi muistomerkkitehtäviä ja valtion hankintoja, muuten kuvanveistäjä oli enemmän yksityisten tilausten varassa. Suomessa Vallgrenin kansalaisuus oli ongelma yhtä lailla kuin Unkarissa työskentelevälle Yrjö Liipolalle. Unkarissa Liipola oli aluksi sidoksissa yksityisiin tilauksiin, mutta häntä kehotettiin hakemaan maan kansalaisuutta, joka olisi tuonut hänelle enemmän hyötyä. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Yrjö Liipola ei ottanut vastaan Unkarissa hänelle tarjottuja sankaripatsastehtäviä, koska hän ei ollut maan kansalainen ja hän halusi säilyttää hyvät suhteet työn puutteesta kärsiviin unkarilaisiin kuvanveistäjiin.[1700] Yrjö Liipola väitti 1910-luvun alussa, että hän ei halunnut olla unkarilainen, vaan suomalainen taiteilija ja työskennellä kotimaan hyväksi.[1701] Vallgren oli Aspelin-Haapkylän mukaan "kotimaastaan jotenkin vieraantunut", koska hän oli elänyt vuosikymmeniä "vieraassa ympäristössä" ja aikoja sitten ruvennut Ranskan kansalaiseksi.[1702] Eliel Aspelin-Haapkylä väitti, että esimerkiksi Uno Cygnaeuksen patsaasta näkyi, kuinka vähän Vallgren oli suomalainen taiteilija.[1703] Eliel Aspelin-Haapkylä pyrki kirjoituksissaan luomaan paitsi yleiskatsauksen Suomen kuvanveistoon myös Emil Wikströmin kehitykseen. Eliel Aspelin-Haapkylä erotti Emil Wikströmin ja Ville Vallgrenin kehityksen toisistaan.[1704] Riitta Konttinen on ryhmitellyt Emil Wikströmin, Ville Vallgrenin ja Robert Stigellin kansakunnan kuvanveistäjiksi, joista Ville Vallgrenia ei 1890-lu-

---

1699 Aspelin-Haapkylä 1908, 364–365. Kirjoituksessa Suomalainen kuvaamataide 1901 Valvoja 1902: Aspelin-Haapkylä 1928, 260.

1700 Liipola 1956, 175–176, 181. Liipola kertoo kansalaisuusongelmasta: "Tähän aikaan oli minulla muuan hankala pulma. Piti tehdä päätös, joka vaikuttaisi koko elämääni. Ystäväni toivoivat, että minusta tulisi Unkarin alamainen, josta olisi suurta hyötyä, koska silloin voisin päästä osalliseksi kaikista eduista, joita toisillakin oli. - - Kun en voinut tehdä päätöstä, jäikin asia silleen, eikä minusta koskaan tullut Unkarin kansalaista."

1701 Yrjö Liipolan kirje Antellin valtuuskunnan puheenjohtajalle 8.4.1911. EA. Ks. myös Liipola 1956, 176.

1702 Aspelin-Haapkylä 1910, 433.

1703 Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirja 11.7.1913. Saarenheimo (toim.) 1980, 237–238.

1704 Aspelin-Haapkylä 1910, 433.

vulla nähty ajankohdan edellyttämänä kansallisena taiteilijana.[1705]

Wikströmin "suomalainen" ominaislaatu korostui taiteilijan valmistellessa Säätytalon päätykolmioryhmää Pariisissa. Eliel Aspelin-Haapkylän mukaan Säätytalon päätykolmion valmistaminen pakotti Emil Wikströmin kolmivuotiseen "maapakolaisuuteen" Pariisiin, mutta "syytä on meidän toivoa että vastoinkäyminen [luonnoksen tuhoutuminen huvilan palossa elokuussa 1896] on muuttuva hänelle eduksi, sillä maailmakaupungin vilkas taide-elämä ei saata olla kehittämättä hänen taidettaan ylipäätään".[1706] Jo Wikströmille elokuussa 1897 lähettämässään kirjeessä Aspelin-Haapkylä oli uskonut samalla tavalla kuin *Valvojan* kirjoituksessaan, että Wikströmin pakko lähteä pitkäksi ajaksi Pariisiin olisi "varsin onnellinen käänne" taiteilijan tulevaisuuden kannalta ja odottamattomat käänteet saisivat taiteilijan kehittymään. Sen sijaan lähtö Pariisiin olisi ollut onnettomuus, jos Wikström olisi ollut "vähemmän suomalainen" ja vähemmän uskollinen omalle itselleen taiteessa.[1707] Riitta Konttisen mukaan pitkistä Pariisin-jaksoista huolimatta Wikström tunsi aina itsensä erityisen suomalaiseksi kotimaan tunteen vahvistuessa ulkomailla.[1708] Vuosina 1898–1899 Wikström pohti kirjeissään oleskeluaan Pariisissa ja koti-ikäväänsä. Marraskuun 1898 kirjeissään Wikström toi esille, ettei hän tuntenut vielä yhtäkään ranskalaista ja Wikströmit elivät eristyksissä ranskalaisista. Aspelin-Haapkylän kirjoituksiin välittyi suoraan Wikströmin kirjeissään välittämä näkemys. Yhtä lailla Wikström kirjoitti, ettei Pariisi merkinnyt hänelle mitään, mutta hän oli alkanut kotiutua.[1709] Wikström ei nähnyt taiteellisen kehityksen olevan sidoksissa ulkoiseen ympäristöön, vaikka myönsi oppineensa paljon. Wikström kertoi oppineensa Pariisin aikana paljon ja kehittyneensä sisällön ja työkyvyn puolesta, mutta epäili, oliko kehitys Pariisin ansiota.[1710] Vuonna 1898 Säätytalon hankkeen aikana Pariisin ateljeessa vieraillut Santeri Ivalo (Ingman) totesi Wikströmin töiden suomalaisuuden *Päivälehdessä*: "Kaikista hra V:n [Wikströmin] teoksista kuvastuu kansallinen, suomalainen leima, osoittaen, että hänessä pitkällä ulkomailla oleskelullaan yhä vain suomalainen taiteilija kasvaa."[1711] Suomalaista frankofiliaa tutkinut Kristiina Ranki on

---

1705 Konttinen 2001, 84.

1706 Suomalainen kuvaamataide 1897 julkaistu *Valvojassa* 1898: Aspelin-Haapkylä 1928, 218.

1707 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 17.8.1897. KK. Coll. 259.1. " - - nyt luulen päivän vastoin että se voi olla varsin onnellinen käänne tulevaisuutesi nähden, sillä et Sinä kumminkaan ole niitä, jotka rupeavat kumartamaan hetkellisen menestyksen jumalia ja uppoavat suuren maailman pyörteisiin."

1708 Konttinen 2001, 90.

1709 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1.11.1898. GKM. KA. Säätytalon otsikkoryhmän tarkastajana oli kuitenkin myöhemmin esimerkiksi Julien Leclercq.

1710 Emil Wikströmin kirje Pekka Haloselle 17.10.1898. KKA. Wikströmin mukaan Pariisissa viihtyi "kutakuinkin", kun "ahkerasti tekee työtä ja uskollisesti pysyy kotona".

1711 S. I. [Santeri Ingman], Emil Vikströmin atelieerissa. PL 28.10. 1898.

viitannut yhtenä esimerkkinä juuri tähän Santeri Ivalon Wikströmistä Pariisissa kirjoittamaan lehtiartikkelin otteeseen kuvatakseen sitä, kuinka frankofilia oli suotavaa sen isänmaallisessa, muttei kosmopoliittisessa muodossa. Rangin mukaan vuosina 1880–1914 korostettiin taiteilijoiden ulkomaan ja Pariisin oleskelussa kotimaista hyötyä: kotimaisuutta oli kunnioitettava.[1712] Myöhemmin Wikström arvosti ulkomailla oleskelua ja opiskelua. Vuonna 1926 hän suunnitteli uudelleen muuttavansa Ranskaan.[1713]

Juha Ilvaksen mukaan Wikström "ei koskaan oikein menestynyt Pariisin taidemaailmassa, mutta sitä paremmin suomalaisissa ja suomenmielisissä piireissä".[1714] Käsitys Wikströmin menestymättömyydestä Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyssä on saattanut vaikuttaa siihen, että hänen ei ole nähty saavuttaneet kansainvälistä tunnustusta. Pariisin maailmannäyttelyssä suomalaisista kuvanveistäjistä Emil Wikström ja Georges Winter saivat pronssimitalin, Robert Stigell kultamitalin ja Ville Vallgren *Grand Prix* -mitalin. Historioitsija Kerstin Smeds on huomauttanut, että useimmat vuoden 1900 maailmannäyttelyyn osallistuneista suomalaisista saivat jonkinlaisen palkinnon.[1715] Maailmannäyttelyn palkinnot vaikuttivat myös suomalaisten kuvanveistäjien keskinäisiin kilpailuasetelmiin kotimaisella taidekentällä. Georges Winterille pronssimitalista vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyssä tuli peruste saada kotimaassa huomattavia tehtäviä ja tilauksia. Hän käytti argumentoinnissaan hyväkseen sitä, että suosikkiaseman saavuttanut Wikström oli saanut maailmannäyttelyssä samanlaisen pronssimitalin kuin hän.[1716]

Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn jälkeen taidemaailman toimijat kilpailivat sosiaalisen todellisuuden määrittelystä julkisuuden areenalla. Aspelin-Haapkylällä ja Wikströmillä oli molemmilla tarve korjata julkisuudessa maailmannäyttelyn palkinnonjakoa koskevat tiedot ja käsitykset. Aspelin-Haapkylä piti 1901 *Valvojan* alahuomautuksessa Wikströmin huonoa menestystä Pariisin maailmannäyttelyssä erehdyksenä, jokainen asiantuntija käsitti hänen mukaansa vääryydeksi Wikströmin palkinnon.[1717] Wikströmille Pariisin maailmannäyttelyn palkinnot näyttäytyivät erehdyksinä. Muutaman päivän kuluttua *Päivälehden*

---

1712 Ranki 2007, 207–209.

1713 Emil Wikström kysyi neuvoa Eero Järnefeltiltä. Esim. Emil Wikströmin kirje Eero Järnefeltille 25.1.1926. Eero Järnefeltin kokoelma. KA.

1714 Ilvas 1984, 235.

1715 Lista palkinnoista Smeds 1996, 377–378.

1716 Georges Winterin kirje Werner Söderhjelmille 6.3.1914. KKA.

1717 "Että hän [Wikström] on etevimpiä taiteilijoitamme, siitä ei täällä kotimaassa ole eriäviä mielipiteitä, mutta kumminkin tuli hänen osakseen Pariisissa ainoastaan kolmas mitali, samalla kuin ylempiä kunnianosoituksia runsaasti sateli meikäläisillekin." Kirjoitus Suomalainen kuvaamataide 1900 julkaistu *Valvojassa* 1901: Aspelin-Haapkylä 1928, 251–252.

*Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn veistoksia. Takana seinustalla Ville Vallgrenin palkittu Sureva Suomi, ehdotus Aleksanteri II:n patsaaksi. Kuva: Museovirasto.*

julkaistua uutisen suomalaistaiteilijoiden palkinnoista Wikström, jolle tuli Pariisiin *Päivälehti*, pyysi kirjeitse lehden toimittajaa Santeri Ivaloa korjaamaan "monivirheisen" uutisen palkinnoista ja lähetti kynällä korjaamansa lehtileikkeen Ivalolle.[1718] Wikströmin toimittajalle lähettämän kirjeen jälkeen *Päivälehti* oikaisi kirjoituksissaan Pariisin maailmannäyttelyn palkintoja koskevia tietoja julkaisemalla uudelleen uutisen palkinnoista. *Päivälehden* Helsingin kirjeessään nimimerkki Tuomas kummasteli myös maailmannäyttelyn palkintojen mukaista suomalaisten kuvanveistäjien arvojärjestystä ja kotimaassa suurtöiden tekijäksi valitun

1718 Wikström kirjoitti: "Kun vertailen esimerkiksi kuinka palkinnot muissa maissa ovat jaetut niin ne menettävät koko merkityksensä." Emil Wikströmin kirje Santeri Ingmanille Pariisista 15.9.1900; Suomen taiteilijain palkinnot maailmannäyttelyssä. PL 11.9.1900. SKS. KIA. Ks. myös Ilvas 2002a, 23. Ilvaksen mukaan Emil Wikström piti Pariisin maailmannäyttelystä saamaansa pronssimitalia lähinnä loukkauksena.

Wikströmin kolmatta palkintoa.[1719] Oikaisussa ei ollut kyse pelkästään lehdessä julkaistun virheellisen tiedon korjaamisesta – kyse oli 'kansallisen' kuvanveistäjän maineesta ja asemasta kotimaassa. Wikströmin suomalaisella taidekentällä saavuttama tunnustetun muistomerkkien tekijän aseman katsottiin edellyttävän vahvistusta muualta, ulkomailla annettuja palkintoja ja mainetekoja.

Wikström halusi hallita julkisuuskuvaansa vaatimalla korjauksia omaa taiteilijan mainettaan koskeviin uutisiin ja kirjoituksiin, vaikka hän piti näyttelyitä toisarvoisina verrattuna työntekoon, taiteen tekemiseen. 1900-luvun alussa Pariisin maailmannäyttelyn jälkeen Wikström halusi tehdä tiettäväksi suomalaisessa lehdistössä kansainvälisessä näyttelyssä saavutetun maineensa. Vuonna 1907 hän valitti *Helsingin Sanomien* kantavalle voimalle, johtokunnan puheenjohtajalle Eero Erkolle (1860–1927) suomalaisten taiteilijoiden Budapestin-näyttelyn arvostelusta, josta oli jätetty pois Wikströmin töitä käsittelevä osuus. Wikström oli aluksi luullut, että unkarilaisen *Pester Lloyd* -lehden arvostelua ei ollut otettu "hienotunteisesti" suomalaisiin lehtiin sen tähden, että se olisi ollut hänelle "epäedullinen". Kun Wikström pääsi myöhemmin lukemaan *Nya Pressenistä* arvostelun, jossa hänen töitään ylistettiin, hän koki *Helsingin Sanomien* tehneen vääryyttä häntä ja Suomen taidetta vastaan lehden jätettyä pois osan arvostelusta. Hän vaati *Helsingin Sanomia* julkaisemaan kokonaisuudessaan kirjoituksen. Lehti noudatti viipymättä taiteilijan pyyntöä julkaisemalla arvostelun Wikströmiä käsittelevän osuuden.[1720]

Vähän huomiota on saanut se, että suomalaista kuvanveistoa pidettiin kokonaisuudessaan pohjoismaisittain vahvana ja Wikström oli yhtenä ajan kuvanveistäjistä nostamassa suomalaista veistotaidetta maineeseen. Tukholman taide- ja teollisuusnäyttelyssä 1897 esillä olleet Wikströmin työt saivat osakseen myönteistä huomiota. Arvostettu saksalainen *Zeitschrift für bildende Kunst* -taidelehti arvioi Tukholman näyttelyssä syksyllä 1897, että Bertel Thorvaldsenin (1770–1844) jälkeen kuvanveisto ei ole Pohjoismaissa samalla tasolla kuin maalaustaide, mutta poikkeukset tulevat Suomesta. Lehti tarkoitti ennen kaikkea Robert Stigelliä ja Ville Vallgrenia, mutta mainitsi myös Emil Wikströmin ja Antoinette Vallgrenin ranskalaisen koulun

---

1719 Taiteilijamme palkinnot Pariisissa. PL 21.9.1900; Tuomas, Kirje Helsingistä. PL 16.9.1900. Tuomas-nimimerkillä *Päivälehteen* kirjoittivat sekä Santeri Ivalo (Ingman) että A. B. Mäkelä, ks. Hirvonen 2000, 808. Albert Edelfelt, Pyydän hyväntahtoisesti suomaan tilaa seuraavalle. Yleisöltä. PL 23.9.1900.

1720 "Ja sitte sinä tutkit kuka siellä toimituksessa Suomen taidetta vihaa ja varsinkin minua. Määräät sitte että tämä Pester Lloydin arvostelu on painettava Helsingin Sanomiin kokonaisuudessaan. Se on oikeus ja kohtuus." (alleviivaus alkuperäinen). Emil Wikströmin kirje Eero Erkolle Visavuoresta 5.1.1907. Päivälehden arkisto. Lehdessä: "Sen lisäksi mitä ennen olemme Unkarien lehtien mukaan kertoneet Suomen taiteen esiintymisestä Budapestin kansainvälisessä näyttelyssä, lainaamme tähän Pester Lloydin mieltäkiinnittävän arvostelun Emil Wikströmin sanotussa näyttelyssä olevista teoksista." Suomen taide Budapestin näyttelyssä. HS 8.1.1907.

edustajina. Wikström nähtiin lahjakkaana ihmiskuvaajana.[1721] Myös ruotsalainen lehdistö huomioi Tukholman näyttelyä arvioidessaan, että Suomessa oli eteviä kuvanveistäjiä, "vaikkakaan ne eivät ole aina luonteeltaan suomalaisia".[1722] Syksyllä 1897 ruotsalainen kirjailija, toimittaja ja metsänhoitaja Hugo Samzelius kirjoitti Emil Wikströmille, että hän uskoi tämän kykyyn nähtyään vain muutamia Wikströmin töitä. Tukholman näyttelyssä 1897 esillä ollut *Ajan jumalan vanki* (*Vaan päästä meidät pahasta*) oli tehnyt ratkaisevan vaikutuksen Hugo Samzeliukseen.[1723] Maaliskuun 1898 *The Studio* -lehteä kuvitti Emil Wikströmin *Invocation*, jonka taidelehti oli noteerannut Suomen Taiteilijain näyttelystä syksyllä 1897.[1724] Neljä vuotta myöhemmin työskennellessään Pariisissa Emil Wikström kertoi *Art et Décoration* -lehden toimittajan kiinnostuneen Lönnrotin patsaasta ja taiteilijan muusta tuotannosta ja pyytäneen taiteilijalta valokuvia töistä.[1725] Kun uutena nimenä pidetty Wikström hankki kannuksia 1890-luvulla näyttelyissä, Wikström nähtiin muusta kuin suomalaisesta tai kansallisesta näkökulmasta.

Suomalaisrintaman lehdistössä taiteen kansalliseen sisältöön ja taiteilijan aatteelliseen sitoutumiseen kohdistui suuria vaatimuksia. *Uudessa Suomettaressa* Elias Lönnrotin patsaan tekijänä Wikströmiä kutsuttiin suomenmieliseksi taiteilijaksi 1899.[1726] Suomalaisrintaman lehdistössä Wikströmin asemasta piirtyy ristiriitainen kuva, Wikströmiä koskevassa kirjoittelussa oli säröjä esimerkiksi suomalaisen puolueen lehtiverkon päälehdessä *Uudessa Suomettaressa*.[1727] *Uuden*

---

1721 H. Mendelsohn, Skandinavische Kunst. Zeitschrift für bildende Kunst, Lokakuu 1897. 15–20.

1722 Suomalaisesta kuvanveistotaiteesta Tukholman näyttelyssä. PL 23.6.1897.

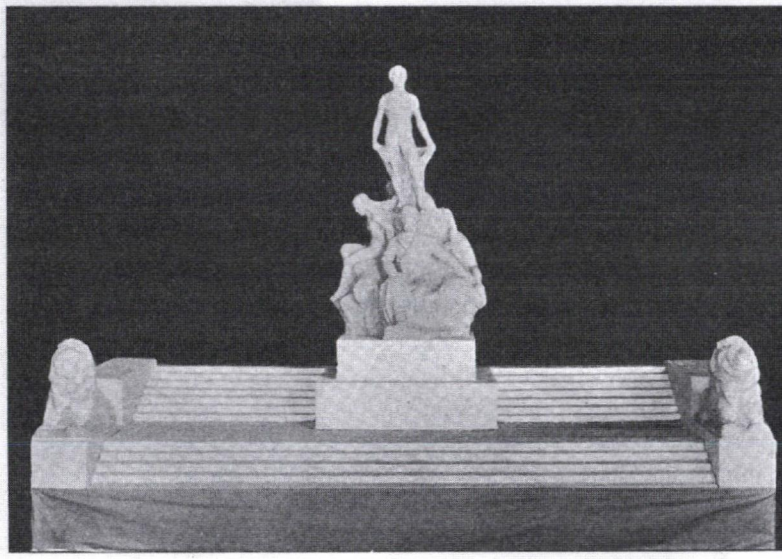
1723 Kirjeessään 1897 Samzelius viittasi Ajanjumalan vankiin, jonka perusteella hän uskoi Wikströmin mahdollisuuksiin taiteilijana: "- - det kan jag säga att jag af många skäl tror - - på Emil Wikströms förmåga." Hugo Samzeliuksen kirje Emil Wikströmille Ruotsista 12.10.1897. KK. Coll. 259.15. Lehtiartikkelissa: "Wikströms konst har från första stund mäktigt tilltalat mig. Den första prof jag af densamma skådat torde varit trägruppen Tidsgudens fånge som - - visades på utställningen i Stockholm 1897." Hugo Samzelius, Ett besök hos Emil Wikström. Hbl 22.5.1904. Wikströmin neljä työtä, Ajanjumalan vanki, Tuonelan emäntä, Viattomuuden uni ja F. Tilgmannin muotokuva, numerot 1568–1571: Konstafdelningen vid Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897, 163.

1724 I. M.A. Studio-Talk. Helsingfors. The Studio 13, 1898, 120–122. Nigel Halliday on tuonut esille, että The Studio-lehti esitteli säännöllisesti kuvanveistoa erityisesti Studio-talk-osastossa. Halliday 2003, 60.

1725 Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle Pariisista 22.11.1901. SKS. KIA. Art et Décoration -lehdessä ei havaintojeni mukaan julkaistu vuosina 1901–1902 Emil Wikströmiä tai hänen töitään käsitteleviä kirjoituksia tai kuvia.

1726 Helsingistä. Puoluejaon perustus. US 14.11.1899. "Ikävästä kiistasta on päästy, kun suomenmielinen taiteilija ei ole pannut mitään kirjoitusta Lönnrotin patsaaseen, jotta se ei loukkaisi ketään."

1727 Tommila & Salokangas 1998, 112–117. Kolme levikiltään suurinta äänenkannattajaa: Uusi Suometar, Uusi Aura, Aamulehti.



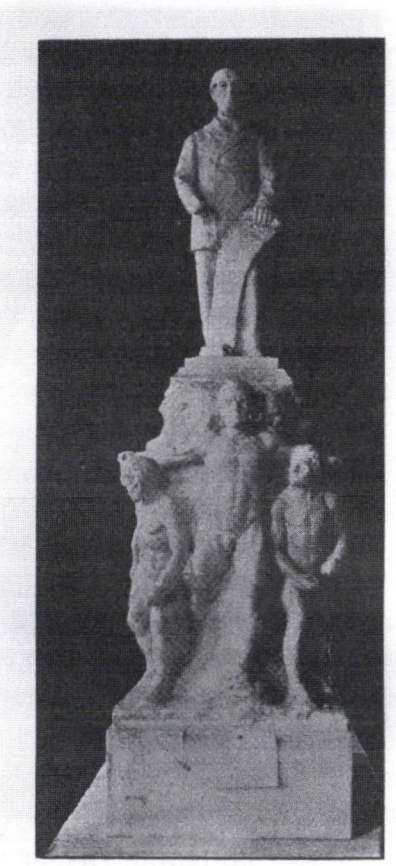
*Eemil Halosen ehdotus Heräävä kansallishenki J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailussa 1913. Portailla sivuilla kaksi leijonaa, J. V. Snellman keskellä alastonfiguureja. Lähde: Kotitaide IV 1913, 46–48. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

*Suomettaren* toimittaja I K. Inha arvosteli kärkevästi esimerkiksi Emil Wikströmin Lönnrot-muistomerkkikilpailun voittanutta ehdotusta. Wikström ihmetteli, että *Uusi Suometar* antoi Inhalle vapaat kädet kirjoittamiseen ja arvosteluun. Wikström kertoi ihmettelevänsä Inhan taidearvosteluja *Uudessa Suomettaressa*.[1728]

Vuonna 1913 ennen Snellmanin patsaskilpailun ratkaisua Ludvig Wennervirta kirjoitti *Uudessa Aurassa*, ettei Suomessa ollut ainoatakaan Edelfeltin tai Gallen-Kallelan elämäntyön merkityksen veroista kuvanveistäjää. Ludvig Wennervirta kertoi kuitenkin havainneensa myös kuvanveistossa kansallista ja suomalaista tendenssiä, jonka edustajina hän piti Eemil Halosta, Emil Wikströmiä, Alpo Sailoa ja Emil Cedercreutzia.[1729] Eemil Halonen näyttäytyi lehdistössä myös erityisen suomalaisena taiteilijana: "Kunhan kotimaa vaan tarjoisi hänelle arvonsa mukaisia

1728 "- - oikein ihmettelen kuinka hänen annettiin kirjoittaa senlaisia mielettömyyksiä. Olen ennenkin hänen taidearvostelujaan ihmetellyt ja sitäkin ettei kukaan muu ota näitä kirjoittaakseen." Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle 29.12.1899. SKS. KIA.; I. K. I- a.[Into Kondrad Inha], Taiteilijain näyttely VIII. US 7.12.1899.

1729 L. Wennervirta [Ludvig Wennervirta] 1913, Eräs länsisuomalainen kuvanveistäjä. UA 26.1.1913.



*Eemil Halosen ehdotus Herätyshuuto J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailuun 1913. Lähde: Kotitaide IV 1913, 46–48. Digitointi: Kansalliskirjasto.*

tehtäviä. Kuvanveistäjistämme on hän epäilemättä suomalaisin."[1730] Snellmanin muistomerkkikilpailussa Onni Okkonen arvosti erityisesti Eemil Halosen luonnoksia ja torjui Wikström-Saarisen kilpailun voittaneen ehdotuksen *Snellman*. Okkonen arvosteli Snellmanin muistomerkkikilpailun tulosta *Uudessa Aurassa* ja *Uudessa Suomettaressa*.[1731] Edellä luvussa kolme käsittelin Wikströmin epäsuosiota ja Snellmanin muistomerkkiä.

Työpari Wikström-Saarisen Snellman-kilpailun voiton vastalauseita julkaistiin laajalti suomenkielisessä lehdistössä 1913.[1732] Varsinkin suomalaisen puolueen organisaatioon kuuluvat maakuntalehdet toistelivat pää-äänenkannattajan *Uuden Suomettaren* mielipidettä kilpailutuloksen täydellisestä flopista ja Okkosen vaatimusta. Suomalaisen puolueen ääni kuului hyvin valtakunnallisesti ja maakunnallisesti lehtiverkon avulla.[1733] *Aamulehti* kyseenalaisti 1910-luvun alussa Wikströmin aatteellisuuden ja kyvyn toteuttaa kansallismonumentti: "Meidän kansallisuusaatteemme on hänelle [Wikströmille] täysin vieras, tai ainakin yhdentekevä - -." Lehti vaati, että kansallisen herättäjän muistomerkin luojalla "täytyy olla suomalaisuuden asia veressään, joka solussaan, muuten hän

1730 Samalla lehti asetti vastakkain juuri syksyllä 1908 valmistuneen *Havis Amandan* tekijän Ville Vallgrenin ja Eemil Halosen: "Mutta miksi mennä merta edemmäs kalaan. Lapinlahden Halonen olisi tehnyt kymmenesti paremman. Suomalaista sen olisi tullut ennen kaikkea olla." W. J. [Väinö Jokinen], Kirje Helsingistä. Haminan Sanomat 26.9.1908.

1731 Onni Okkonen, J. V. Snellmanin patsaan muistopatsaskomitealle. US 12.4.1913.

1732 "Vastalauseita on nyt julkaistu melkein jok'ainoassa huomatummassa suomenkielisessä lehdessä mutta ne ovat kaikuneet kuuroille korville." Snellman patsas tilattu. AL 11.5.1913.

1733 Tommila – Salokangas 1998, 117.

tuskin onnistuu".[1734] "Onko hän milloinkaan lämmennyt meidän suomalaisesta kansallisuusaatteestamme?" Tuskin.", epäili lehti.[1735]

*Onni Okkonen vuonna 1909. Kuva: Joensuun taidemuseo.*

Vastalauseet ja uusintakilpailuvaatimukset henkilöityivät taidekentän nuoreen tulokkaaseen, 1910-luvun alussa taidekriitikkona aloittaneeseen taidehistorian tohtori Onni Okkoseen. Eliel Aspelin-Haapkylä halusi Uuden Suomettaren kriitikon Onni Okkosen kannan takia koko lausuntonsa julkaistavaksi samassa lehdessä, joka oli ollut 1800-luvun lopusta lähtien Aspelin-Haapkylän kirjoitusten julkaisufoorumi. Toisin kuin Wikströmin kansallisaatteellisuuden epäilijät Eliel Aspelin-Haapkylä perusteli toimikunnan puheenjohtajalle, että hänen mielestään kuvanveistäjistä etevin, kokenein Emil Wikström oli "ainoa, joka täysin pystyy käsittämään tehtävää aatteelliselta ja kansalliselta kannalta". Aspelin-Haapkylä piti oman lausuntonsa julkaisemista välttämättömänä *Uudessa Suomettaressa*, vaikka toimikunnan päätöksestä ei tulisi hänen lausuntonsa mukaista. Yleisön oli hänen mielestä saatava tietää, ettei "Okkosen kannan pätevyyteen tule ehdottomasti luottaa".[1736] Rakel Kallion mukaan Onni Okkosen taidearvostelut herättivät yleensä lukijoissa suuttumusta ja ihastusta, sillä Okkonen ajoi voimakkaasti suomalaiskansallista taideohjelmaa.[1737] Pierre Bourdieun mukaan taidekentän rakenteelle on ominaista asemien välinen jännite. Taiteilijan ja hänen tukijansa symboliset pääomat kietoutuvat taidekentällä yhteen. Okkosen ja Aspelin-Haapkylän välistä jännitettä 1910-luvun alussa voi pitää doksan kriisinä taidekentällä, vastakkain oli nuori ja vanha polvi. Eliel Aspelin-Haapkylä kyseenalaisti vääräoppisen nuoren kriitikon oikeuden puhua kentällä ja puolusti oikeaa oppia, ortodoksiaa.[1738]

Eliel Aspelin-Haapkylän kuoleman (1917) jälkeen Onni Okkonen sai vähitel-

---

1734 Kilpailu Snellman-patsaasta. Epäonnistunut. AL 13.4.1913.
1735 Snellman patsas tilattu. AL 11.5.1913.
1736 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje E. G. Palménille 20.4.1913. KK.
1737 Kallio 1997, 57.
1738 Kentän voimasuhteista esim. Bourdieu 1998, 55–58. Taiteilijan "löytäjän" symbolisesta pääomasta Bourdieu 1996, 164-168.

len taidekentällä vaikutusvaltaisen aseman, ja hänellä oli mahdollisuus arvioida Wikströmin taidetta omilla julkisilla foorumeillaan. Vuonna 1916 Okkosesta tuli *Uuden Suomettaren*, myöhemmin *Uuden Suomen* vakinainen taidekriitikko, ja kriitikon tehtävässä hän toimi 1920-luvun alun muutaman vuoden katkosta lukuun ottamatta 1940-luvulle asti. Vuonna 1927 hänestä tuli Helsingin yliopiston taidehistorian professori. Hän julkaisi 1925 monografian Wäinö Aaltosesta, jota hän tuki kuvanveistäjän uralla.[1739] Okkosen nuiva arvostelu ja penseä suhtautuminen Wikströmin muistomerkkeihin näkyi edelleen Okkosen *Uuteen Suomeen* Wikströmistä kirjoittamassa nekrologissa 1942: "Aina uudestaan pysähtyy näiden luonnehahmojen [Lönnrotin ja Snellmanin] eteen, kunnioittamaan niiden tulkintaa, pysähtyy silloinkin, kun itse veistoksellista kokonaisuutta vastaan ehkä voi tehdä huomautuksia."[1740] Okkosen arvio Emil Wikströmin J. V. Snellmanin muistomerkistä pysyi muuttumattomana myös taidehistorian yleisesityksessä *Suomen taiteen historiassa* (1945), jossa hän näki patsaan traditionaalisena ja ankaran virallisena.[1741]

Snellmanin patsaan vuoden 1923 paljastamisen jälkeen Emil Wikströmistä kirjoitettiin kansallisessa kehyksessä. Wikströmin 60-vuotispäivät patsaan valmistumista seuraavana keväänä 1924 muodostuivat suureksi kansalliseksi tapahtumaksi ja Snellmanin patsaan rahakeräyksen uudelleen aktivoinut Uusi Suomi kirjoitti Wikströmistä ylistävään kansalliseen sävyyn:

> *Suomen taide-elämässä on Emil Wikströmillä Aksel Gallen-Kallelan rinnalla suuri kansallinen asemansa. Kuten Gallen-Kallela on juurruttanut maalaustaiteen kansalliseen maaperään, niin on Emil Wikström puolestaan tehnyt kuvanveistotaiteen kansallisilla aiheillaan ja aitosuomalaisella tuntemuksellaan meille kotoiseksi ja kaiken kansan ymmärtämäksi.*[1742]

Kun 1920-luvulla rakennettiin kansallista historiankirjoitusta ja taiteen tulkintaa, Wikström miellettiin hyvin voimakkaasti suomalaiseksi ja kansalliseksi, 'kansalle' läheiseksi taiteilijaksi. Wikströmistä tuli yksi väline aitosuomalaisessa eheyttämispolitiikassa. Kielikysymyksen kiristäessä ilmapiiriä suomalaiseksi mielletyltä taiteilijalta edellytettiin sitoutumista pelkästään suomenkieliseen

---

1739 Esim. Kallio 1997, 58–59 .

1740 Onni Okkonen, Prof. Emil Wikström kuollut. US 26.9.1942.

1741 Okkonen kirjoitti vuonna 1913, että kilpailun voittotyön "kuivan tarmokas virkamies" ei saanut aikaan katsojassa "isänmaallisen innostuksen ja kansallisen heräämisen tunnetta". Jalustan "muodot eivät innosta", vaan Okkosen kaavamaisiksi kuvaamat muodot herättivät "virallisuuden ajatuksen". Onni Okkonen, J. V. Snellmanin patsaan luonnokset. UA 8.4.1913; Onni Okkonen, J. V. Snellmanin muistopatsaskomitealle. US 12.4.1913; Okkonen 1945, 216, 221.

1742 Emil Wikström. 60-vuotias. US 13.4.1924.

lehdistöön. Esimerkiksi Suomen Kirjailijaliitto arvosteli "suomalaiseksi mieheksi" luonnehtimansa Wikströmiä Lallukan taiteilijakotikysymyksessä tämän valittua ruotsinkielisen lehden foorumikseen.[1743]

Emil Wikströmin taiteen pysyviksi luonnehdinnoiksi muodostuivat "voimaa uhkuva miehekkyys" ja "tunnetta ilmaiseva herkkyys". Eliel Aspelin-Haapkylä linjasi vuonna 1910 *Oma maa* -kirjassa Wikströmin taiteen ytimen todellisuuden kuvaukseksi, jonka muodosta puhuu tunne ja ajatus. Eliel Aspelin-Haapkylä kuvaili ajatusta: "Ja ajatus hänen teoksissaan on aina suora, selvästi tajuttava sekä tunne, milloin hieno ja herkkä tulematta sentään epäterveeksi taikka hermostuneeksi (Viattomuuden uni, Äiti ja lapsi, Kanteletar-neito Lönnrotin patsaan alustalla y.m.), milloin voimakkaan miehekäs."[1744] Eliel Aspelin-Haapkylältä peräisin oleva tiivistys Emil Wikströmin taiteen dikotomiasta näkyi vielä Emil Wikströmin 60-vuotispäiväkirjoittelussa 1924.[1745]

Eliel Aspelin-Haapkylä määritti Wikströmin töiden hienon ja herkän tunteen negaation epäterveen ja hermostuneen kautta. Aspelin-Haapkylä torjui epäterveen tai hermostuneen tunteen korostaakseen taiteilijan sukupuolta. Neurastenia eli orgaaninen hermoheikkous yhdistettiin miehisille aloille pyrkiviin naisiin kuten taiteilijoihin. 1900-luvun alussa jo sinänsä naisten ammatillinen ja taiteellinen toiminta käsitettiin sairaudeksi.[1746] Aspelin-Haapkylän kirjoittelussa hermostunut-sanalla oli kielteinen merkitysvivahde. Vallgrenin pienoisveistokset Aspelin-Haapkylä liitti Wikströmin töiden vastakohtaan: Vallgrenin veistokset "hivelivät ajan hermostunutta ja hienostunutta makua".[1747]

Tunne-estetiikka näkyi kritiikissä. Kriitikot asettivat taiteelle moraalisia arvoja, ja he näkivät taiteessa "terveitä" tai "epäterveitä" ilmiöitä. Järjen funktio sekä järjen ja tunteen ristiriita olivat 1900-luvun alkupuolen estetiikan jännitteisiä kysymyksiä. Rakel Kallion mukaan kritiikeissä taiteilijoita opastettiin tunteen ja järjen tasapainoon: järki ei saanut vaientaa inspiraatiota.[1748] Emil Wikströmin inspiraatiota, luomisvoimaa korostettiin uuden Lönnrotin patsasluonnoksen valmistuttua: "Se

---

1743 Prof. Emil Wikströmin haastattelutietojen johdosta. US 22.10.1925.

1744 Aspelin-Haapkylä 1910, 436.

1745 Emil Wikström 60-vuotias. US 17.4.1924. Uusi Suometar kirjoittaa Eliel Aspelin-Haapkylän sanoin viittaamatta Eliel Aspelin-Haapkylään: "-- Ajatus hänen luomissaan on suora ja tunne herkkä, olematta silti liian hento taikka epäterve, toisinaan se taasen kohoaa valtavaan miehekkyyteen." Edvard Richter kirjoitti: "Etenkin Pariisissa ollessaan hän kehitti miehistä voimaa tai lyyrillistä tunneherkkyyttä ilmaisevan taiteensa suuntaviivat aikansa realismin tunnustähtien alla. Kautta elämänsä hän on ollut uskollinen kerran omaksumalleen taideihanteelle." E. R-r. [Edvard Richter], Emil Wikström. HS 13.4.1924. Vuonna 2002 julkaistu kirja jatkaa tätä Emil Wikström -kirjoittelun dikotomista perinnettä tiivistämällä kirjan otsikoksi *Herkkyyttä ja voimaa*.

1746 Konttinen 2010, 139.

1747 Aspelin-Haapkylä 1908, 364.

1748 Kallio 1987, 236–238.

[Lönnrotin uusi patsasluonnos] on itsenäisen, voimansa tuntevan taiteilijan kuohuvan inspiraation tuote, täynnä alkuperäistä voimaa ja yksinkertaista suloa."[1749]

Voimaa vaativat suurtyöt liittyivät miehekkyyteen ja kansalliseen ominaispiirteeseen, kun taas herkkyys ja feminiinisyys liitettiin enemmän pienoisveistotaiteeseen ja marmoriveistoksiin. Säätytalon keskeneräisen otsikkoryhmän valokuviin tutustunut Aspelin-Haapkylä uskoi kirjeessään Wikströmille juuri "miehekkään tunnelman" takaavan työn menestyksen. Työ teki "syvän mutta samalla tyynen vaikutuksen".[1750] Wikströmin ankara työ ja miehuus kytkettiin toisiinsa: " - - kaikki se, mikä vaatii taistelua, mikä työllä ja ponnistuksella on saavutettavissa, mihin on pakko panna koko miehuutensa, se kiihottaa ja kannustaa häntä yhä uusiin yrityksiin."[1751] Säätytalon otsikkoryhmän valmistaminen uudelleen teki Wikströmin työn raskaaksi. Vaihe vaiheelta, osa osalta ja ryhmä ryhmältä työ kuitenkin valmistui, jokainen edistysaskel oli merkki pääsystä voitolle.[1752] Vaikeuksien voittamista korostettiin myös kirjoitettaessa muista "mestareiksi" kutsutuista taiteilijoista kuten Auguste Rodinista.[1753] Taidekritiikin työn ideologian arvojärjestelmässä kova työ, kilvoittelu, vaikeuksien voittaminen ja nöyryys työn edessä olivat keskeisiä.[1754]

Taidekritiikin retoriikassa 1890–1910 miehistä voimaa ylistettiin, kun taas runollisuus oli enemmän feminiininen ominaisuus. Rakel Kallion mukaan itsenäisyyden ajan taidekritiikin feminiinisyyden negatiivinen määrittäminen ja dikotomia olivat vakiintuneet jo 1800-luvulla, vaikka feminiininen ei sitoutunut vain negatiivisuuteen. Taiteessa miehelle sallittiin tai mieheltä edellytettiin miehisen ja naisellisen prinsiipin tasapainoista yhdistämistä, miehelle sallittiin taiteessa tunteen ilmaisu ja tunneherkkyys. Miehuuteen rinnastettiin muoto, rehellisyys, totuus ja syvällisyys toisin kuin naiseuteen. Miehekkään muodon konnotaatioita olivat esimerkiksi lujuus, monumentaalisuus ja yksinkertaisuus. Miehisyys synnytti kiinteää muotoa, järkeä ja tervettä aistillisuutta.[1755]

Iän karttuessa Wikström oli yhä säilyttänyt työtarmonsa, hänen kerrottiin olevan valmis käymään "koska tahansa ja mihin hyvänsä työhön, joka ei aina muka

---

1749 Kirjallisuutta ja taidetta. O., Emil Wikströmin uusi luonnos Lönnrotin patsaaksi. US 9.10.1900. Vuonna 1900 *Uusi Suometar* kirjoitti Säätytalon otsikkoryhmän ja Lönnrotin patsaan yhteydessä: "Voimista ja aatteista kuohuvin meidän kuvanveistäjistämme on nykyään herra Emil Wikström." J., Taiteilijain näyttely. US 21.12.1900.

1750 Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille jouluaattona [24.12.] 1898. KK. Coll. 259.1.

1751 Krohn 1914, 184.

1752 Emil Wikströmin kirje Akseli Gallen-Kallelalle 25.3.1898. GKM. KA.

1753 "Alla stora konstnärer hafva fått kämpa igenom strider och missräkningar. Också Rodin har i detta fall delat deras hårda öde." Leclercq 1901, 84–85.

1754 Kallio 1987, 236–238.

1755 Swinth 2001, 131–132, 154. Naiseus- ja miehisyys-ulottuvuudet eivät kiteytyneet pelkästään niitä vastaavissa sukupuolissa, vaan miehellä saattoi olla feminiininen puolensa. Kallio 1987, 239–240.

sopisi *hienolle miehelle*". Wikströmin työnteko kuvattiin myötäsyntyiseksi: hänen väitettiin suorastaan syntyneen tekemään työtä aamuvarhaisesta iltamyöhään.[1756] Julkisuudessa syntyi kuva kuvanveistäjästä, jolle ammatti oli enemmän kuin pelkkä ammatti – se oli kutsumus – ja joka omistautui työlleen vuorokauden ympäri.

> *"Nopeasti illan lyhyet hetket kuluvat. Kaikesta mihin puhe kääntyy, käy ilmi taiteilijan [Emil Wikströmin] suuri rakkaus ja antaumus työhönsä ja taiteeseensa. Työn hän asettaakin kaikkea muuta korkeammalle, ankaran, hellittämättömän työn, joka ei salli minkäänlaista tinkimistä."*[1757]

Työlle omistautumista on pidetty tärkeänä taiteilijan statuksen määrittymisen kannalta, taiteilijan on pidettävä taiteen tekemistä elämän tärkeimpiin kuuluvana asiana menestyksestä ja maineesta huolimatta. Taiteelle omistautuminen merkitsee jatkuvaa tuotannon ylläpitoa.[1758] Wikströmin kova työtahti liittyi varsinkin keski-iässä elämän rajallisuuden ymmärtämiseen ja haluun jättää jälkipolville kulttuuriperintö. Ikääntyminen ja taiteilijan tehtävän ymmärtäminen osana sukupolvien ketjua merkitsi, että oman taiteellisen potentiaalin ja nuoruudessa hankitun opin viime hetken hyödyntäminen oli käsillä.[1759]

Kuvanveistäjän työhön liittyi piirteitä, lika, fyysisyys ja käsillä tekeminen, jotka eivät kuuluneet "hienon miehen" ammattiin, herrasmiesprofessioon, vaan kuvanveistäjää pidettiin lähtökohtaisesti taiteen työmiehenä. James Hall on kirjoittanut vuosisadanvaihteen 1900 ristiriitaisesta työmies-taiteilija-kultista, joki sopi ennestäänkin "työmiehinä" pidetyille kuvanveistäjille. Auguste Rodinin taiteilijakuvassa yhdistyivät käytännölliset taidot ja nerokas luova inspiraatio.[1760] Myös Emil Wikströmistä kirjoitettiin samalla kertaa sekä työmiehenä että tai-

---

1756 Emil Wikström 70-vuotias. AL 13.4.1934. "Jag stiger upp tidigt varje morgon och så arbetar jag hela dagen långt in på kvällen och ibland även långt in på natten." S., Emil Wikström 60 år. Sv. Pr. 12.4.1924.

1757 Emil Wikströmin 50-vuotispäivän henkilökuva: Krohn 1914, 184.

1758 McCall 2009 (1978), 105–108.

1759 "Nyt on kovin ja paras työn aika, nyt vasta on tehtävä se johon olemme nuoruudessa valmistautuneet. - - Työ on nyt tehtävä parasta, kaikkein pyhimmällä rakkaudella, sillä kohta on meidän vuoromme ohi, ja silloin olisi niin hauskaa jos olisi pienikin ilo siitä työstä, jonka osaltansa on voinut tehdä." Emil Wikströmin kirjekonsepti Maija Haloselle 14.1.1912. KK. Coll. 259.30.

1760 Hall 1999, 175–176, 185–190, 196.

teilijana, ja Wikström itse kirjoitti elävänsä "työmiehen elämää".[1761] Wikströmiä koskevassa kirjoittelussa näkyy se, kuinka työllä on yleisesti ollut ideologinen tehtävä erityisesti miehen määrittäjänä ja kuinka työnteko ja ahkeruus ovat olleet eettinen ohjenuora ja moraalioppi. Ankara työnteko, suomalaisuus ja miehuus on totunnaisesti sidottu toisiinsa kirjallisuudessa, jossa miehen työ on kuulunut kansalliseen kuvastoon.[1762] Taiteen luomisen velvollisuuden taakka oli miehillä, usko naisten työkykyyn, työintoon ja tarmokkuuteen vaihteli taidekritiikissä. Sukupuoli-ideologioita tarkastelevassa tutkimuksessa on esitetty, että nainen ei taiteilijana ole voinut olla työlle omistautunut. Nainen ei voinut olla taiteen "uuttera työmies", "miehekkäälle työinnolle ja työtarmolle" ei ollut taidekritiikissä vastinetta.[1763] Emil Wikström vastasi käsitystä miehekkäästä taiteilijasta ja taiteen työmiehestä, joka suhtautui taiteeseen työnä ja kansallisena velvollisuutena ja joka oli voittanut työssään vastukset.

Emil Wikström pystyi Eliel Aspelin-Haapkylän kautta vaikuttamaan siihen, miten Aspelin-Haapkylä tulkitsi hänen työtään kirjoituksissaan. Aspelin-Haapkylän sisäpiiriin kuuluva Wikström pääsi halutessaan vaikuttamaan myös siihen, ketkä taiteilijat luettiin osaksi Suomen taiteen kaanonia, elämäkerrastoa ja keistä taiteilijoista vaiettiin. *Kansallinen elämäkerrasto* julkaistiin vasta vuosina 1927–1934, mutta elämäkertojen suunnittelu oli alkanut jo ensimmäisen maailmansodan aikoihin. Syksyllä 1916 Aspelin-Haapkylä kutsui Wikströmin luokseen Helsinkiin salaiseen kahdenkeskiseen neuvotteluun Historiallisen Seuran uuden Nimikirjan taiteilijavalinnoista. Aspelin-Haapkylä oli luvannut E. G. Palménille luettelon nuoremmista taiteilijoista, jotka "ansaitsivat" saada sijansa elämäkertakirjassa. Aspelin-Haapkylän mukaan nuoremmat taiteilijat eivät kuuluneet elämäkertaan, mutta keski-ikäisiä ja sitä vanhempia koskevat taiteilijavalinnat

1761 "Kuvanveistäjä Emil Wikström on lahjakas suomalainen taiteilija ja tarmokas työmies." P. [ekka] A.[ho] 1901, 300. "Wikström onkin oikea työmies, joka yhtä mittaa on ollut työnsä eteen valjastettuna - -. Voidaanpa sanoa, että hänen elämänsä on ollut yhtämittainen työpaivä - -." Puro 1914, 183. Wikström kirjoitti: "Täällä muuten elämme rauhallista työmiehen elämää. - - Mies tekee työtä ja vaimo laittaa ruokaa - -." Emil Wikströmin kirje Eero Erkolle Pariisista 29.12.1898. Päivälehden arkisto. Ystävä luonnehti Emil Wikströmiä työmyyräksi. "Du har nog kallat mig för arbetesmyra någon gång - - ." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 20.10.1917. PM.

1762 Työteemasta suomalaisessa kirjallisuudessa Turunen 2011, 315–334.

1763 McCall 2009 (1978), 107–108. Kallio 1987, 242. Mainesanasta "miehekäs" Palin 2004, 15–16.

herättivät erimielisyyksiä.[1764]

Aspelin-Haapkylä jätti nuoremmat taiteilijat taidehistorian ulkopuolelle, koska he eivät vielä olleet hänestä saavuttaneet kehityksensä tai toimintansa huippukohtaa.[1765] Wikström oli Aspelin-Haapkylälle jonkinlainen poikkeus, josta hän kirjoitti jo ammattiuran alussa ennen Säätytalon otsikkoryhmän valmistumista Wikströmin ollessa melko nuorella iällä. Vuoden 1896 Kansanvalistusseuran kalenterissa *Puoli vuosisataa Suomen taiteen kehitystä* Aspelin-Haapkylä mainitsi Emil Wikströmin Johannes Takasen jälkeen yhtenä neljästä kuvanveistäjästä, Johan E. Stenbergin, Robert Stigellin ja Ville Vallgrenin ohessa.[1766] Emil Wikström oli mukana lyhyissä elämäkertaesityksissä, vaikka varsinaista taiteilijamonografiaa hänestä ei elinaikanaan julkaistu. Pääsy pienoiselämäkertoihin oli merkki taiteilijauran vakiintumisesta.

## Emil Wikström, työn temppelin ja Visavuoren mestari

Infrastruktuuri tarkoittaa tuotannon keskuksen työpajan ja muun maailman välistä kommunikaatiota ja yhteyksiä, ja lähestymistavalla on ollut varhaisia teoreettisia juuria. Ateljee ja työpaja olivat toistuvasti esillä Emil Wikströmin julkisessa kuvassa. 1800-luvulla Hippolyte Tainen (1829–1893) ns. miljööteorian käsitys taiteen yhteiskunnallisista sidoksista suuntasi kiinnostusta ateljeehen: miljööteoria selitti taiteen ympäristötekijöiden tuotteeksi. Taiteensosiologian klassikkona pidetty Taine sovelsi teoksessaan *Taiteen filosofia* teoriaansa kuvataiteisiin. *Uuden Suomettaren* vuonna 1897 julkaisema *Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa* -kirjoitussarjan Emil Wikströmiä käsittelevä osa alkaa viittauksella ranskalaiseen Hippolyte Taineen, joka alkaa kirjansa "jos tahtoo saada oikean käsityksen mistä hyvänsä tässä maailmassa täytyy tuntea sen edellytykset ja ennen kaikkea missä oloissa historiallisen taikka taiteellisen työn suorittaja on työtä tehdessään ollut".[1767]

---

1764 "Semmoiset, joiden elämäntyö on vasta alulla, tietenkään eivät tule kysymykseen; mutta keski-ikäisistäkin ja sitä vanhemmistakin voi olla eri mieltä. Ymmärrettävästi on neuvottelu tapahtuva meidän kesken ilman minkäänlaista julkisuutta." Eliel Aspelin-Haapkylän kirje Emil Wikströmille 24.8.1916. KK. Coll. 259.1. Ks. myös Selkokari 2008, 89. Hanne Selkokari on arvellut, että Eliel Aspelin-Haapkylä vältti elävistä aikalaistaiteilijoista kirjoittamista. Taiteilijauransa lopettanutta tekijää oli helpompi tutkia, liian varhaisessa vaiheessa taiteilijaa ei tullut luokitella.

1765 Aspelin-Haapkylä 1908, 166–167.

1766 Kirjoituksen mukaan Wikströmin teoksista olivat suurimman huomion herättäneet nukkuvaa lasta esittävä marmorikuva *Viattomuuden uni*, Kaisaniemen puiston Fredrik Paciuksen rintakuva ja Säätytalon otsikkoryhmäluonnos. E. A-n. [Eliel Aspelin] 1896, 82–85.

1767 E. W –n., Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa I. Emil Wikström. US 27.12.1897.

*Työn temppeli Visavuorella 1907. Emil Wikströmin tytär ateljeerakennuksen edustalla. Eliel Aspelin-Haapkylän kirjekokoelma. Kuva: SKS KIA.*

Emil Wikströmin taiteilijakuvan ja taiteilijatarinan oleellinen osa oli Visavuori. Wikström yhdisti maaseudun rauhassa yhdessä paikassa työn ja perhe-elämän joustavasti toisiinsa, kun Visavuoren tontilla oli 1900-luvun alusta lähtien kaksi erillistä rakennusta, asuintalo ja ateljeerakennus. Muutamia vuosia tulipalon jälkeen 1899 Wikström ryhtyi rakennuttamaan Pariisista käsin uutta asuinrakennusta arkkitehtiveljensä Akselin avustuksella. Paloturvallisuuden takia ateljee ja asuintilat sijoitettiin eri rakennuksiin. Asuinrakennus valmistui 1902. Työn temppeliksi kutsuttu ateljee rakennettiin kahdessa osassa, vuonna 1903 valmistuneen osan pohjakerroksessa oli taidevalimo. Ateljeen laajennus valmistui 1912, jolloin ateljeehen tuli urkuparvi ja lasiveranta, talvipuutarha. Ateljeen päätyseinälle sijoitettiin toisen veljen rakentamat urut ja parvelle kirjastonurkkaus.[1768] Wikströmin muutettua Helsinkiin ja saatua Walter Runebergin kuoleman jälkeen tämän ateljeen Bulevardi 19:n kerrostalosta hän piti yhä Visavuorta parhaimpana työympäristönään.[1769]

Visavuoren uudessa ateljeerakennuksessa on nähty ennen kaikkea englantilaista ja yhdysvaltalaista vaikutusta, sillä Wikström seurasi ulkomaisia arkkitehtilehtiä ja englantilaista *The Studio*-taidelehteä.[1770] 1890-luvulla *The Studio* -lehdessä ateljeeta ei haluttu nähdä taiteilijan aineellisen menestyksen kannalta, vaan taidelehtenä se korosti ateljeen suunnittelua ja tilan funktiota.[1771] Myöhemmin Wikströmin Visavuorta on tulkittu osana suomalaisten taiteilijahuviloiden ja taiteilijoiden erämaa-ateljeiden sarjaa ja rakennustaiteena pikemmin kuin taitelijoiden pro-

1768 Visavuoren rakentamisen historiasta ks. Lehtinen 2004, 18–23; Wäre 1991, 140–146.

1769 Asettautuessaan Runebergin ateljeehen Wikström epäili: "Efter Walter Runebergs död har jag hans atelier, Boulevardsgatan 19, och håller just nu på att installera mig. Det är ju helt skönt att ha ett arbetsrum i staden men så bra som jag hade det på Visavuori får jag det nog aldrig." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille 13.10.1921. PM.

1770 Lehtinen 2004, 21.

1771 Codell 2003, 49.

fessionalismin ja statuksen kannalta. Visavuori on liitetty varsinkin Wikströmin ystävien Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen 1890-luvulla alkunsa saaneiden Ruovedellä ja Tuusulassa sijaitsevien taiteilijahuviloiden, Kalelan ja Halosenniemen yhteyteen.[1772] Aikalaisen silmissä Visavuori oli osoitus ennen kaikkea taiteilijan saavuttamasta asemasta ja statuksesta. Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoitti vuonna 1910, että sisämaahan rakennettu soma koti osoitti, mille kannalle taide ja taiteilijan elämä meillä olivat kohonneet. Eliel Aspelin-Haapkylän Emil Wikströmistä luoma taiteilijatarina ja kehitys päättyivät taiteilijan suunnittelemaan luomukseen Visavuoreen.[1773] Vuosina 1879–1910 ilmestyneissä englantilaisissa taiteilijaelämäkerroissa ateljee osoitti paikkana menestystä. Ateljee yhdisti toisiinsa taloudellisen menestyksen, professionalismin ja sosiaalisen statuksen. Taiteilijoiden isoja ateljeita ja koteja esiteltiin toistuvasti elämäkerroissa, niitä valokuvattiin lehdistöä ja kirjoja varten. Taiteilijat olivat ylpeitä isoista ateljeistaan, jotka eivät merkinneet vain aineellista menestystä vaan myös professionalismia ja sosiaalista statusta. 1800-luvun jälkipuolella taiteilijoiden välillä oli jopa nähtävissä kilpailua isojen ateljeiden ja kotien rakennuttamisessa.[1774]

Wikströmin suunnittelemasta Visavuoresta tuli valmistuttuaan 1900-luvun alussa vetovoimainen taiteilijakodin ja ateljeen yhdistelmä, jossa lehtien ja kirjojen tekijät halusivat käydä ja tehdä käynnistään kirjoituksen.[1775] Julkisuudessa tunnetun taiteilijan ateljeesta ja työpajasta tuli kulttipaikka. Taidehistorioitsija Oskar Bätschmann on tarkastellut ateljeen ja julkisuuden yhteyttä ja ateljeeta kulttipaikkana. Hänen mukaansa mitä riippuvaisemmiksi taiteilijat tulivat töidensä julkisesta esittämisestä, sitä enemmän kiinnostus kohdistui ateljeehen, jossa työt tuotettiin. Kun taiteilijoista tuli julkisuuden henkilöitä näyttelyiden, taidekritiikin ja taidekirjallisuuden takia, lehdistö oletti yleisön haluavan tietää enemmän salaisesta tuotannon keskuksesta, johon yleisöllä ei ollut yleensä pääsyä.[1776]

Wikström nähtiin taiteilijakoti- ja ateljeeympäristönsä osana. Johannes Öh-

---

1772 Visavuoresta, Kalelasta ja Halosenniemestä Wäre 1991, 140–154; Eerola 2008. Tampereen yliopisto.

1773 Aspelin-Haapkylä 1910, 437.

1774 "Large studios were something to be proud of and marked not only material success but also professionalism and social status." Codell 2003, 48–49.

1775 Wikströmin taiteilijakodista ja ateljeesta lehdistössä Hugo Samzelius, Ett besök hos Emil Wikström. Hbl 22.5.1904; J. A. Teirikari, Taiteilijan koti. Koitar 7.4.1906; J. A. Teirikari, Visavuori. HS 12.3.1905; Axel Gabriels [Axel Haartman], Visavuori. Hos Emil Wikström. ÅU 8.8.1909; (vierailu) Pohjanmaan köörin matkalta. IV. Vaasa 21.7.1904. Emil Wikströmin kuvanveistämöä katselemassa. HS 1.10.1911; E. R., Emil Wikströmin luona. Tampereen Sanomat 3.10.1911; Kommittémedlem, Topeliusmonumentet. Ett besök hos Emil Wikström. Vbl 4.2.1913; Sigurd Patursson, Käynti kuvanveistäjä Vikströmin luona. Pohjalainen 16.10.1913; Sig. i Kirkjubö - P., Ett konstnärshem. Ett besök hos Emil Wikström. Vbl 16.10.1913;

1776 Bätschmann 1997, 91–93. Esim. Thorvaldsen-kultti.

*Visavuoren ateljee ja asuinrakennus. Kuva: Museovirasto.*

quistin kirjoittamassa *Suomen taiteen historiassa* (1912) kuva Visavuoren ateljeerakennuksesta oli kirjan ainoa kuva, joka esitti taiteilijan ateljeerakennusta ulkoapäin.[1777] Wikströmistä *Otavan* kuvalehteen ja *Kun suuret olivat pieniä* -teokseen 1910-luvulla pienoiselämäkertoja kirjoittanut Helmi Krohn perusteli vierailuaan Visavuoressa sillä, että hän halusi saada välittömän vaikutuksen taiteilijan ympäristöstä.[1778] Helmi Krohn laati kirjansa *Kun suuret olivat pieniä* taiteilijoiden avustuksella ja hän kävi haastattelemassa Wikströmiä Visavuoressa. Ympäristön painotus näkyi myös Helmi Krohnin kirjeissään esittämissä kuvatoivomuksissa, hän halusi kirjaansa *Kun suuret olivat pieniä: lapsuusmuistoja suomalaisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden elämästä* (1911) Wikströmiä Visavuoren ateljeessa, verannalla tai huvilan edustalla esittävän kuvan. Toive tuoreesta taiteilijaa ateljeessa esittävästä kuvasta "Emil Wikström työpajassaan Visavuorella" toteutui vasta varsin pitkällisen pyytämisen jälkeen. Wikström antoi kuvan, jossa taiteilijaa ympäröivät vuodesta 1909 tekeillä olleen *Pohjan neito*-suihkukaivon kipsit ja paikan pienoismalli sekä

---

1777 Öhquist 1912, 509.

1778 Helmi Setälän kirje Emil Wikströmille 13.12.1911. KK. Coll. 259.11; Setälä 1911; Krohn 1914, 178–184.

*Emil Wikström työpajassaan Visavuoressa n. 1911. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

etualalla Robert Kajanuksen rintakuva.[1779]

Syynä Wikströmin valikoitumiseen pienoiselämäkertojen kohteeksi ei ollut vain hänen taiteellinen työnsä, vaan hän kiinnosti ihmisenä ja Visavuoreen keskittyvän elämäntapansa vuoksi. Helmi Krohn valitsi Wikströmin elämäkertakirjoittelunsa kohteeksi, koska hän kertoi aina pitäneensä Wikströmistä paljon, enemmän ihmisenä kuin taiteilijana.[1780] Krohnin ihastus Wikströmin henkisiin ominaisuuksiin näkyi myös teoksessa *Kun suuret olivat pieniä*, jossa hän luonnehti Wikströmiä luonteeltaan vaatimattomaksi, suoraksi ja herttaiseksi mieheksi.[1781] Wikströmin maine omana aikanaan näkyi siinä, että taiteilijan lapsuus- ja nuoruusajoista kerrottiin lähinnä nuorille lukijoille tarkoitetussa Helmi Krohnin kirjassa *Kun suuret olivat pieniä*. Taiteilijoiden lapsuusajan kuvauksia ja tarinoita on pidetty

---

1779 Toiveena oli ollut saada Wikströmistä vanha valokuva mahdollisimman varhaiselta ajalta esimerkiksi opiskeluvuosilta ja uudempi kuva taiteilijasta Visavuoressa. Kesäkuussa 1911 lähetyssä kirjeessä toive koski ainoastaan ateljeekuvaa ja Visavuorta. Helmi Setälän kirjeet Emil Wikströmille 28.3.1911, 17.4.1911 ja 23.6.1911. KK. Coll. 259.11 Kuva ks. Setälä 1911, 202. Sama kuva julkaistiin Krohnin Otavassa julkaistussa kirjoituksessa, Krohn 1914,178.

1780 Helmi Krohnin kirje Erkki Melartinille 21.1.1911. Hjelt (toim.) 2004, 439–440.

1781 Krohn 1911, 206. Hjelt (toim.) 2004, 467. Marjut Hjeltin mukaan Helmi Krohn valitsi elämäkertojensa kohteeksi henkilöitä, joiden sisäisiä ominaisuuksia ja elämäntyötä hän ihaili. Krohn kirjoitti neljätoista elämäkertateosta, joista useat koostuvat pienoiselämäkerroista.

keskeisenä mekanismina ylläpitää taiteilijan mainetta: ne esittelivät lapsilukijoille esimerkillisiä, kansallissankarin asemaan kohotettuja taiteilijoita ja kansalaisia samaistumisen kohteiksi.[1782]

Wikströmin Visavuoren ateljeeta ja kotia esiteltiin lehdistössä muistomerkkihankkeiden yhteydessä: muistomerkkitehtävät herättivät kiinnostuksen taiteilijan kotiin ja ateljeehen. Topeliuksen muistomerkkihankkeeseen sisältyi toimikunnan tarkastusmatka Visavuoreen, ja toimikunnan vierailu synnytti kirjoituksen Visavuoresta.[1783] Koti- ja ateljee -aiheisia artikkeleita Wikströmistä julkaisivat lehdistössä myös toimittajat ja kirjailijat, jotka tunsivat Wikströmin pidemmältä ajalta. *Hufvudstadsbladetiin* ja *Stockholms Dagblad* -lehtiin kirjoittanut ruotsalainen kirjailija, toimittaja ja metsänhoitaja Hugo Samzelius tunsi Wikströmin ainakin 1890-luvun lopulta lähtien ja kuului hänen tukijoihinsa. Vuonna 1904 Samzelius julkaisi vierailustaan Wikströmin luona Visavuorella kirjoituksen *Hufvudstadsbladetissa* jatkaen lehdessä kirjoitussarjaansa suomalaisista taiteilijoista.[1784]

Ruotsissa taiteilija Carl Larssonin (1853–1919) koti-idylli, perhe, puoliso ja kodinsisustus levisivät laajalle taiteilijan maalauksissa, kirjoissa ja lehdistössä ja muovasivat Carl Larssonin taiteilijakuvaa.[1785] Wikströmin taiteilijahuvila ja ateljee saivat esikuvallisen aseman lehdistössä ja kirjallisuudessa. Visavuorta, kodinsisustusta ja ateljeeta esiteltiin kirjoituksissa huone huoneelta niin, että päähuomio ei ollut välttämättä Wikströmin taiteessa. Visavuorta haluttiin esitellä esimerkkinä ja esikuvana lukijoille. Wikströmiltä pyydettiin Suomalaisen sanomalehtimiesliiton albumin, *Kansallisten merkkihenkilöiden asuntokuvia* -kirjoitukseen kuvia ja selostusta asunnostaan. Albumissa merkkihenkilöiden asuntokuvien tehtävänä

1782 "Why did an artist´s career come to embody the hopes and dreams of a generation of youth, to the point where children read stories about his childhood?" Gotlieb 2005, 101–102.

1783 Topelius-patsaaseen liittyviä Visavuori-aiheisia kirjoituksia: Kommittémedlem, Topelius-monumentet. Ett besök hos Emil Wikström. Vbl 4.2.1913; Sigurd Patursson, Käynti kuvanveistäjä Vikströmin luona. Pohjalainen 16.10.1913; Sig. i Kirkjubö - P., Ett konstnärshem. Ett besök hos Emil Wikström. Vbl 16.10.1913; A.[ugusta] Kr.[rook]. Topelius-monumentet. Vbl 23.5.1915.

1784 Hugo Samzelius, Ett besök hos Emil Wikström. Hbl 22.5.1904. Vierailusta Visavuoressa ja artikkelin kirjoittamisesta Hugo Samzeliuksen kirjeet Emil Wikströmille Haaparannasta 13.4.1904 ja Nyköpingistä 15.5.1904. KK. Coll. 259.15. Samzeliuksen muita kirjoituksia taiteilijoista: Hugo Samzelius, Ett besök hos Louis Sparre. Hbl 17.11.1904.

1785 Carl Larssonin kirja *Ett hem* julkaistiin 1899. Snodin 1998, 1–9.

oli kehottaa lukijoita tekemään työtä ja kantamaan kansallinen velvollisuus.[1786] Wikström kuvasi asuntoaan ja kotiaan painottaen omaa osuuttaan rakennussuunnittelijana ja sisustajana. Hän kertoi ja kuvasi ylpeänä käsityöläisen taidoistaan sen, mikä oli itsetehtyä ja nikkaroitua.[1787]

Wikströmin kuvaamisessa teksteissä ja valokuvissa on nähtävissä, että hänen työintonsa ja luomuksensa Visavuoren kuvaamisella oli selkeä yhteys toisiinsa. Taidehistorioitsija Julie F. Codellin mukaan taiteilijan omistautumisella työlleen oikeutettiin vuosien 1870–1910 elämäkertakirjoituksissa taiteilijoiden isot ateljeet ja kodit. Taiteilijoiden ateljeita kuvattiin kirjoituksissa yksityiskohtaisesti. Ateljeeta ja kotia pidettiin taiteilijalle viisaina sijoituksina. Teksteissä korostettiin taiteilijan työmoraalia, ahkeraa työn tekemistä, taiteellista työtä kuvattiin pitkinä työtunteina ja kovana työnä, mutta ilman kirjeistä esiin tulevaa työn epävarmuutta ja raskautta. Kun taiteilijan työnteko mainittiin teksteissä, työ puolusti taideteoksien hinnoittelua. Ateljeekuvissa taiteilijat puhdistettiin fyysisen työn likaisista jäljistä ja heihin liitettiin vaurauden symboleja, ja taiteilija kuvattiin isossa ateljeessaan yksin. Taiteilijaelämäkerrat keskittyivät useimmiten työn hedelmiin: koteihin, taloudelliseen vaurauteen, perheeseen ja sosiaaliseen elämään.[1788]

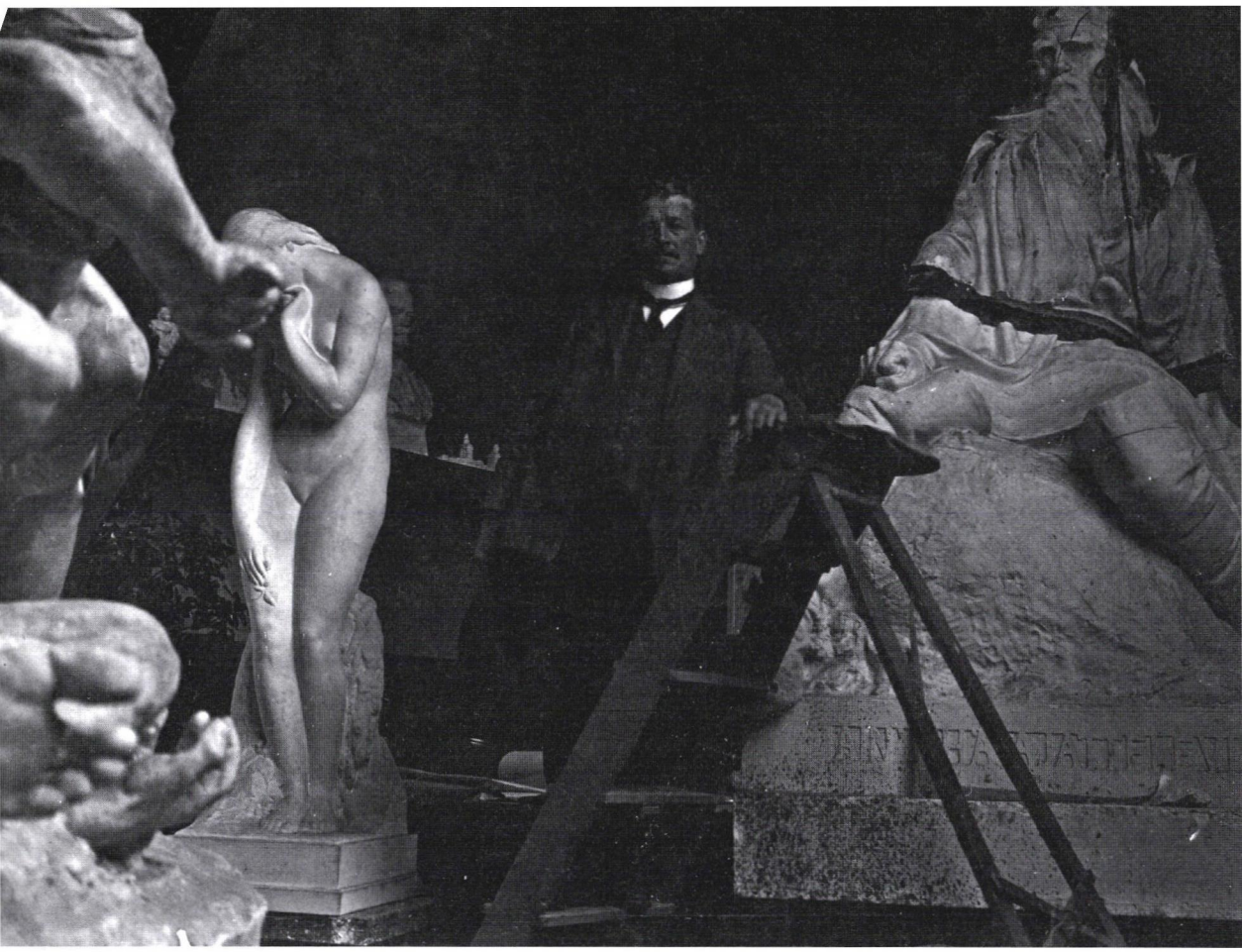
Wikström toi Suomalaisen sanomalehtimiesliiton albumin kirjoituksessaan esiin perheensä ja hänen ottamassaan kuvassa näkyivät Mielikki-tytär ja vaimon kirjoituspöytä – Visavuoresta tehdyissä kirjoituksissa mainittiin yleensä taiteilijaperhe, lapset, puoliso sekä taiteilijan erikoisharrastukset. Visavuoren kautta Emil Wikströmin julkisessa kuvassa yhdistyi kansallinen, paikallinen aspekti sekä kansainvälisyys. Visavuoressa nähtiin yhtyvän suomalainen ja ranskalainen henki. Visavuoren "etelämaalaista" ja ranskalaista henkeä edusti puoliso Alice, jonka kotiopettajana toiminut äiti oli syntynyt ranskankielisessä Sveitsissä ja jäänyt Suomeen avioiduttuaan suomalaismiehen kanssa. Alicen "vieras ei-suomalainen"

---

1786 "Ne tuovat siis nämä kuvat – muutamat haudankin takaa – tehokkaan tervehdyksen: tee työtä niin kauvan kuin päiväsi kestää! – sisältävät väistämättömän velvoituksen taukoamattomaan ponnistukseen tämän maan ja kansan saattamiseksi kansallisen ja inhimillisen oikeutensa vaatimaan asemaan." Muutamien nykyajan kansallisten merkkihenkilöiden asuntokuvia 1911, 230–231. Yhteensä Suomalaisessa esiteltiin 24 asuntoa, työhuonetta, kesähuvilaa tai kesäkotia esimerkiksi Eliel Aspelin-Haapkylän Rauhalahti Kalvolassa, J. H. Erkon Erkkola Tuusulassa, E. N. Setälän Kallioniemi Ristiinassa ja E. G. Palménin Lill-Bodö Suomenlahden saaristossa. Wikström oli kirjoituksen ainoa kuvataiteilija.

1787 "- - verhojen takaa näkyy laseeratuista tiilistä tehty avonainen takkapesä ja takaseinällä kyynäränlevyisistä kuusilankuista kotona tehty penkki, jossa nuorin tyttöni Mielikki istuu; penkin yläpuolella on erivärisistä päreistä kudottu seinä. Uunin penkki ja pärekoristeet; samoin kaikki rakennuspiirustukset ovat omia tekemiäni." Muutamien nykyajan kansallisten merkkihenkilöiden asuntokuvia 1911, 257–259. Kirjassa on julkaistu Emil Wikströmin kirje 31.X. 1911.

1788 Codell 2003, 49–51, 58, 62, 70.



*Emil Wikström ateljeessaan. Kuva: Visavuoren museosäätiö.*

syntyperä kääntyi kirjoituksissa mitä erilaisimmiksi versioiksi.[1789]

Kirjoittajat kiinnittivät Wikströmin Visavuoreen ja Hämeeseen.[1790] Wikströmin kanssa verrannollinen on Satakunnassa Maahengen temppelin omistanut Emil Cedercreutz, jossa yhdistyi Ritvan Kavan mukaan kotiseututyö ja kansainvälisyys.[1791] Wikströmin kotiseutusuhteessa on ollut jälkikäteen arvioituna säröjä: Wikström kärsi hämäläisten kansanihmisten ymmärtämättömyydestä omaa työtään ja taidettaan kohtaan.[1792] Paikkakuntalaisten kerrottiin lehtikirjoituksissa 1910-luvun

---

1789 1800-luvulla Sveitsistä Suomeen tulleet siirtolaiset ja heidän jälkeläisensä olivat melko huomattava vähemmistö. Helsingin Sanomissa 1911 kirjoitettiin taiteilijan vilkkaasta ranskalaissyntyisestä rouvasta. Emil Wikströmin kuvanveistämöä katselemassa. HS 1.10.1911. Eino Palola kirjoittaa puolisosta, jolla "on läheistä ranskalaista verta suonissaan". Palola 1937, 141–154.

1790 Juha Ilvas luonnehti vuonna 1983 *Suomen taiteessa* Wikströmiä "suuria julkisia monumentteja tehneeksi suomalaiskansalliseksi Visavuoren erämaa-ateljeen mestariksi". Ilvas 1983, 202.

1791 Ritva Kavan väitöskirja *Emil Cedercreutz – Satakunnan eurooppalainen* nostaa esiin Emil Cedercreutzin satakuntalaiset tukijat, Maila Talvion ja Satakuntaan suunnittelemat julkisen taiteen hankkeet. Kava 1993, 112–115.

1792 Konttinen 2001, 92.

alussa pelkäävän ympäristön muista rakennuksista poikkeavaa "outoa linnaa", Visavuorta niin, ettei aina avoinna olevaan ateljeehen tullut asiaankuulumattomia tunkeilijoita.[1793] Maakunta- ja matkailukirjallisuudessa Visavuori vakiinnutti paikkansa ennen museon avautumista yleisölle vuonna 1967.[1794]

1900-luvun alkukymmeninä Visavuori nosti Wikströmin ja kuvanveistäjän ammatin julkista profiilia. Wikström tuli edustamaan kuvanveistäjäammatin ihannetta, hän oli tietynlainen arkkityyppi, josta Andrew Abbott kirjoittaa. Hän ei luonut kuvanveistäjien ammattikuvaa vain taiteilijana, vaan myös ihmisenä ja elämäntapansa vuoksi. Hänen käytöstään luonnehdittiin ihanteelliseksi. Visavuorta kuvattiin kodinonnen tyyssijana ja työn pyhäkkönä, taiteilijan iso ateljee ja koti osoittivat hyvinvointia ja taiteilijan professionalismia. Työn temppelistä tuli eräällä tapaa kuvanveistäjän tunnuskuva. Taiteilijaa ja hänen luomustaan Visavuorta käytettiin esimerkkeinä kohottamaan koko kansakunnan työintoa ja työmoraalia.

---

1793 Emil Wikströmin kuvanveistämöä katselemassa. HS 1.10.1911; E. R., Emil Wikströmin luona. Tampereen Sanomat 3.10.1911.

1794 Esimerkiksi Eino Palolan kirjassa *Heleätä Hämettä* (1937) on erikseen luku "Emil Vikströmin vieraana". Wikströmiä kuvataan vieraanvaraiseksi isännäksi ja mestariksi, jota vastaantulijat tervehtivät Sääksmäellä tuttavallisesti ja ystävällisesti. Wikström kuvattiin kiinteäksi osaksi paikallisyhteisöä: "Hän onkin hyvin tunnettu paikkakunnan väestön keskuudessa, on kerran toiminut pitäjän palomestarina, juoksuttanut harjoituksissa lihavia isäntiä, niin että hiki valui ja kasvot punoittivat, ja muutenkin hän on ollut paljon mukana sääksmäkeläisten erilaisissa harrastuksissa." Palola 1937, 141–154.

# KUVANVEISTÄJÄT JA ASEMA – EMIL WIKSTRÖM

Tämän tutkimuksen kohteina ovat olleet Emil Wikström ja Suomen kuvanveistoinstituution muodostuminen vuosina 1890–1920. Tarkastelin Emil Wikströmiä ja kuvanveistoinstituutiota keskinäisessä vuorovaikutussuhteessa. Työn keskeinen kysymys on se, miten Wikströmistä tuli omana aikanaan 'mestari' ja miten hänen kuvanveistotyönsä rakentui suhteessa kuvanveiston institutionalisoitumispyrkimyksiin. Esitin tutkimuksen johdannossa, että kuvanveisto on professiona ongelmallinen. Näin ollen tutkimuksen tarkoitus ei ollut ensisijaisesti yksinomaan lähestyä kuvanveistoa professiotutkimuksen ja ammattikunnan näkökulmasta, vaan tutkimukseni edustaa taidehistoriaa ja liittyy kuvanveiston tutkimuksessa ajankohtaiseen keskusteluun kuvanveiston käytännöistä, kuvanveistotyöstä, infrastruktuurista, sopimuksista ja kuvanveiston professiosta.[1795] Tutkimus ehdottaa uusia tulkintoja vuosien 1890–1920 kuvanveistosta uusien aineistojen pohjalta.

Johdannossa esitin työni lähtökohdaksi kuvanveistotyön, taiteen infrastruktuurin, taiteen tukijärjestelmän ja ateljeen yhteydet julkisuuteen. Väitöskirjassa edettiin kuvanveistotyön perustasta, ateljeeta, tekniikkaa, koulutusta ja juridista sääntelyä käsittelevästä ensimmäisestä osasta viimeiseen osaan, jossa käsittelin ateljeen ja ympäristön yhteyttä julkisuuteen ja ammattikuvan rakentumiseen. Johdannossa esittelin Wikströmin työkeskeistä julkisuuskuvaa ja työkeskeistä elämää, lopussa analysoin työtä suhteessa Wikströmin julkisuuskuvaan. Tutkimuksessa lähestyin Wikströmiä kuvanveistotyön kannalta monelta eri suunnalta.

Muistomerkkien huomattava asema Wikströmin ja yleisemmin kuvanveistäjän ammatillisessa toiminnassa tutkimallani aikana on tullut esille läpi koko tutkimuksen ja erityisesti osassa kaksi. Tämän tutkimus ei ole ollut tavoitteiltaan Emil Wikströmiä vuosisadan vaihteen 'kansallisveistäjänä' ja monumentalistina heroisoiva. Pelkän totunnaisen muistomerkkiyhteyden lisäksi halusin tarkastella Wikströmiä laajemmin osana kuvanveistokenttää nähdäkseni, miten ajan 'hallitsevaksi mestariksi' kutsuttu kuvanveistäjä asettautuisi ajan taideilmiöiden kokonaisuuteen ja kontekstiin. Kuten johdannossa toin esille, Öhquist-kriitikissään Wikström näki niin näyttelyt kuin muistomerkit osana taidehistoriaa jo 1910-luvun alussa.

Kuvanveiston historiankirjoituksessa on jäänyt paljolti sivuun 1900-luvun alku, joka tunnettiin oman aikansa keskusteluissa kuvanveistoalan "vilkastumisesta".

---

1795 Esim. Getsy 2010, Getsy 2003, Compton 2010, Compton 2003, Le Normand-Romain 2007;Stocker 2011; Reynolds 2004. Suomessa erityisesti Viljo 2001;Lindgren 2009.

Hypoteesini oli, että vuosina 1890–1920 Suomen kuvanveistoinstituutio rakentui monella tavalla ja Suomeen muodostui kuvanveiston alalle eri organisaatioita, näyttelyinstituutio, kilpailuinstituutio, taidevalimot, kokoelmat, kuvanveistojulkisuus ja julkinen tuki. Tutkimus osoittaa, että kuvanveistäjien työn edellytykset paranivat kotimaassa huomattavasti 1890-luvulta lähtien ja alan toiminnan kehitys Suomessa oli sidoksissa kuvanveistoalaan Euroopassa ja maailmalla. Kuvanveistotyön edellytysten ja rakenteen, infrastruktuurin, parantuminen kytkeytyi kuvanveistäjien ammatillistumiseen. Kuvanveisto saavutti maassa näinä vuosina vakiintuneemman aseman, kun kuvanveisto vielä 1800-luvun lopussa oli koettu Suomessa uutena taiteenalana maalaustaiteeseen ja arkkitehtuuriin nähden. Kuvanveistäjien pyrkimys muodostaa eriytyneempi ryhmä liittyi 1800-luvun lopulla käynnistyneeseen taiteiden alakohtaiseen erikoistumiseen Suomessa.

Tutkimus nostaa esille Emil Wikströmin keskeisenä tekijänä kuvanveiston legitimointiprosesseissa, kun kuvanveistäjät pyrkivät saamaan kuvanveistolle legitiimin, julkisesti tunnustetun aseman kotimaassa. Työni edetessä tuli selväksi, että Wikström on vaikuttanut paljon enemmän kuvanveistotyön edellytyksiin Suomessa kuin alun perin oletin. Vasta kun totunnaisen muistomerkkikontekstin yhteyteen asetetaan muu taide-elämän konteksti ja erilaisia lähdeaineistoja ja tekstejä, virallisia asiakirjoja, toimikuntien pöytäkirjoja ja kirjeenvaihtoa tarkastellaan rinnakkain ja vertaillaan toisiinsa, muodostuu kuva Wikströmin toiminnan monipuolisuudesta. Tutkimus luo uuden aineiston pohjalta kokonaiskuvan Wikströmin ammatillisesta toiminnasta ja ajattelusta, joka on aiemmassa tutkimuksessa jäänyt osittain tai kokonaan pimentoon.

Monumentti-painotus on vienyt huomion siltä, että Emil Wikström oli keskeinen Suomen taide-elämän rakentaja, yhteisten asioiden eteenpäin luotsaaja, kuvanveistoinstituution perustajia. Wikström näki ennen vuoden 1918 sotaa ja Helsinkiin muuttoaan olevansa sivussa taide-elämästä, vaikka ennen vuotta 1918 hän koki vahvan ammatillisuuden velvollisuuden maan taide-elämän kehittämisestä. Hän otti ammatillisen vastuun valutekniikan kehittämisestä, taiteilijan oikeuksien ajamisesta, taiteilijoiden järjestäytymisestä, muistomerkkitilausten edistämisestä ja näyttelyorganisaation perustamisesta. Hän edusti uutta kuvanveistäjäpolvea, joka korosti koulutuksen ja opiskelun merkitystä. Hän pyrki kasvattamaan kuvanveistolle kotimaista yleisöä ja kuvanveistäjäkuntaa. Wikströmin omaan kuvanveistotyöhön kuuluivat kiinteästi eri yhteistyö- ja tukijaverkostot: teollisuus, taidevalimot, kaupunki, valtio, yksityiset mesenaatit, arkkitehdit, oppilaat ja apulaiset, taidekoulut, taiteilijayhdistykset ja julkiset taidekokoelmat.

Kuvanveisto oli taiteenalana avautumassa varsinkin 1900-luvun alusta lähtien, jolloin uudet koulutusväylät toivat alalle uusia ammattimaisia tekijöitä. Kuvanveistäjien mahdollisuudet oman alansa koulutukseen paranivat Suomessa vuosisadanvaihteessa 1900. Kuvanveistäjien erikoistunut koulutus perustettiin Suomen

Taideyhdistyksen piirustuskoulussa 1902. Kuvanveistäjien oman ammattijärjestön Suomen Kuvanveistäjäliiton perustaminen 1910 liittyi ennen kaikkea näyttelytoiminnan kehittämiseen, kuvanveiston oman erikoisnäyttelyn perustamiseen. Osa kuvanveistäjien ammattijärjestön aktiivisista perustajajäsenistä, kuten Emil Cedercreutz, Viktor Jansson ja Johannes Haapasalo, oli saanut koulutuksensa vuonna 1902 perustetussa Taideyhdistyksen veistoateljeessa.

Emil Wikström kuului sekä Suomen Taiteilijain näyttelyn perustaneeseen "taiteilijakahdeksikkoon" että Suomen Kuvanveistäjäliiton kutsuttuihin perustajajäseniin. Suomen Taiteilijain näyttelyn haluttiin olevan vastavoima ennen kaikkea ulkomaan näyttelyille, sen tuli luoda maahan taiteilijoille omaa näyttelytoimintaa. Suomen Taiteilijain näyttelyllä oli merkitystä kuvanveistäjien oman erikoisnäyttelyn ja organisaation perustamiselle. Wikström vaikutti Suomen Kuvanveistäjäliiton päämäärien muotoutumiseen ja alkuvaiheen toimintaan, vaikka hän ei ollut liiton perustaja. Hänen aloitteestaan Kuvanveistäjäliiton ensimmäinen näyttely järjestettiin Suomen Taiteilijain näyttelyn alaisuudessa.

Emil Wikströmin suhde julkisuuteen oli ambivalentti. Hän ei pitänyt itseään modernina näyttelytaiteilijana, eikä suosinut varsinkaan yksityisnäyttelyjä. Toisaalta Wikström näki näyttelyiden merkityksen kuvanveiston statuksen, yleisön kasvattamisen ja töiden myynnin kannalta. Hän lopetti osallistumisensa Suomen Taiteilijain näyttelytoimintaan 1900-luvun alussa, mutta myöhemmin 1910-luvulla koki yhteistyön ja yhteisnäyttelyn tärkeänä. Vetäytyminen hiljaisuuteen työskentelemään oli Pariisin vuosien aikaansaannosta. Vuoden 1918 sodan tapahtumat vaikuttivat siihen, että Wikström lähti rakentamaan entistä tietoisemmin Suomen taide-elämää ja hän halusi lopettaa syrjässä olemisen näyttelytoiminnasta. Kuvanveistotyö oli muutosten alaisena: siihen vaikuttivat kaupallisuus ja julkisuus. "Puhdas taiteilija" ja symboliset palkinnot olivat kuvanveistoalalla arvostetumpia vielä Wikströmin uran alussa 1890-luvulla, mutta 1910-luvulla yhä enemmän aineellinen hyvä, kaupallisuus, teosmyynti, markkinointi ja julkisuus olivat osa kuvanveistotyötä. 1900-luvun alussa Wikströmin maine suuria töitä tekevänä kuvanveistäjänä oli kuitenkin jo niin vakiintunut, että hänen ei tarvinnut osallistua esimerkiksi näyttelyihin.

Kuvanveistäjien ammatillistuminen merkitsi juridisten keinojen, menetelmien ja argumentoinnin käyttöönottoa. Juridiikkaa käytettiin hyväksi kilpailtaessa tilauksista kollegojen kesken sekä suojauduttaessa ulkopuolisia tahoja vastaan. Tutkimus tuo esille uutena merkittävänä tietona sen, että Emil Wikström ajoi aktiivisesti taiteellisen toiminnan sääntelyä ja halusi suojata tekijän oikeudet. Hän perehtyi huolellisesti sopimuksiin ja lainsäädäntöön ja uudisti muistomerkkisopimuksia taiteilijan kannalta edullisimmiksi. Hän saavutti taiteilijakollegojensa keskuudessa aseman sopimusten ja tekijänoikeuden asiantuntijana, sillä hän oli sopimusten edelläkävijä ja kirjoitti paljon ehdotuksia. Wikström korosti tekijyyttä.

Taiteilijoiden kollektiivisilta pyrkimyksiltä näyttävät ammatilliset ponnistelut esimerkiksi tekijänoikeuden hyväksi pohjautuivat haluun suojata taiteilijayksilön tekijyyttä. Taiteilijana hän näki, kuinka 1800-luvun lopussa yhteiskunnan modernisoituminen, teollistuminen ja kaupallistuminen vaikuttivat taidemaailmaan antaen mahdollisuuden esimerkiksi taiteilijan työn jäljentämiseen. Kuvanveistäjän työmoraaliin ja työetiikkaan perustuvasta käytännöstä siirryttiin vähitellen sopimuskulttuuriin, kirjallisista sopimuksista tuli ammattikäytäntö. Yksityiskohtaisissa sopimuksissa tekijän oikeudet, vastuut, velvollisuudet ja taloudelliset korvaukset määriteltiin tarkemmin kuin ennen.

Kuvanveistäjien ammattikuvassa on nähty tapahtuneen muutoksia 1920-luvulla, jolloin kuvanveiston kollektiivisen ammatti-identiteetin sijasta painotettiin yksilöllistä taiteilijuutta.[1796] Tutkimukseni perusteella näyttää siltä, että Wikström puolusti taiteilijayksilöä ja taiteilijan vapautta ja riippumattomuutta. Wikström liittyi kuvanveistäjien kollektiivisiin ammatillisiin pyrkimyksiin Kuvanveistäjäliiton perustamisvuosina, mutta hänellä oli ryhmäpaineen alaisena oma perusteltu yksilöllinen kantansa ja näkemyksensä ammatillisissa kysymyksissä. Wikström arvosti työssään yksilöllistä taiteilijuutta, reflektiivistä ammattikäytäntöä, itsetutkistelua ja toimintaan perustuvaa kokemusta. Hän puolsi osittain luonnollisen valinnan lakia, kuvanveistäjän ammattiin valikoitui luonnollista tietä kestävin ja parhaimman syntymälahjan saanut aines. Toisaalta hän oli kuvanveistäjän ammatin uranuurtajana keskeinen muovatessaan kuvanveistäjien kollektiivista ammatti-identiteettiä. Hän näki, mikä oli parasta koko ammattikunnan kannalta: näyttelyt, kilpailut, koulutus, sopimukset, lainsäädäntö, valutaito, taidevalimot, taiteen tukijat ja moninainen yhteistyö.

Emil Wikström oli nuoremmille kuvanveistäjille mestari, jonka puoleen he kääntyivät pyytämään apua ja työtä. Wikström jakoi ammatillisia neuvoja ja korosti koulutuksessa ammatillisuutta. Wikströmin merkitys opettajana ja taidekasvattajana oli monitahoinen. Wikström ei nähnyt, että mestarin luona suoritettu ammattioppi olisi korvannut taidekoulun opetusta. Hän piti taidekoulun todistusta tärkeänä kuvanveistäjän uralle ja antoi itse myös valmiuksia "taiteelliseen kuvanveistoon", taidekoulun edistämään akateemiseen opetukseen. Wikströmin oma ammatillinen taiteellinen toiminta oli hyvin moninaista ja hän kannusti oppilaitaan samanlaiseen monipuolisuuteen. On hyvin mahdollista, että Wikströmin esimerkki vaikutti siihen, että hänen oppilaansa sijoittuivat taidekentälle hyvin laajalti, eikä heistä kaikista tullut yksinomaan kuvanveistäjiä. Hänen kuvanveistäjän ammatti-identiteettinsä oli vahva, hän näki itsensä ensi sijassa kuvanveistäjänä, mutta hän toimi silti joustavasti eri asemissa.

Pedagogisesti epävirallisen, työpajapohjaisen oppipoikakoulutuksen ja tai-

---

1796 Lindgren 2003, 52.

dekoulun välillä oli monenlaisia yhteyksiä. Vaikka Wikström ei pitänyt oppipoikakoulutusta parempana kuin taidekouluopetus, hän monien ajan veistäjien tavoin selkeästi arvosti kuvanveistotyöpajan oppipoika- ja avustajatyöskentelyssä saavutettua käytännön kokemusta. Taideyhdistyksen piirustuskoulun tarkastajana hän esitti käytännönläheisen työpajakoulutuksen, mestariluokan perustamista. Edmund Hellmerin kuvanveistoteoreettiset ajatukset vuosisadanvaihteessa 1900 ja Emil Wikströmin ajatukset puolsivat kuvanveistäjäopiskelijoiden jakamista kahtia: mestariluokan käyneet saisivat mandaatin kuvanveistäjän ammattiin.

Taidevalimoiden perustaminen Suomeen 1900-luvun alussa oli tärkeä osa kuvanveiston infrastruktuurin rakentumista, ja Wikström oli merkittävä taidevalun kehittäjänä. Wikströmin pronssivalukiinnostus liittyi ajan kuvanveistäjien yleisiin pyrkimyksiin. Säätytalon otsikkoryhmän tuhoutuminen 1896 ja uudelleen tekeminen oli Wikströmille raskas koettelemus. Lönnrot veti Wikströmin lopullisesti kiinni monumenttitöihin. Monumenttituotanto tuntui välillä pakkotyöltä, jonka rinnalle Wikström kaipasi omia töitä ja pronssivalutaidon kehittäminen tarjosi Wikströmille innovatiivisen purkautumiskanavan. Wikström oli pronssivalutaidon yksi tärkeä maahantuoja ja kehittäjä: hänen kehittämänsä pronssivalu tuotiin maahan ensi sijassa ulkomaan opin, ulkomailla tehtyjen havaintojen, vaikutteiden ja kokeilujen tuloksena. Wikströmin pronssivalun kehittämistyö oli pitkällistä ja kesti koko tutkittavan ajan 1890-luvulta 1920-luvulle asti. Pronssivalutaito merkitsi kuvanveistäjän työprosessin ja ammattiroolin murrosta: kuvanveistäjä oli vähemmän riippuvainen työmiehistä ja taidevalajista ja hallitsi yksin koko prosessin. *Cire perdue* -tekniikka korosti kuvanveistotyön originaalisuutta. Vallitseva käsitys Wikströmistä on ollut hyvin perinteinen, häntä ei ole pidetty taiteen uudistajana. Wikströmillä oli varhain tähtäimessä valaa itse monumenttinsa, ja pronssivalun kehittämisessä hän pyrki 1900-luvun alusta lähtien kohti patsastuotantoa taidevalimossa. Omassa Visavuoren valimossa hän teki vielä vuosina 1916–1917 suurikokoisia pronssivalutöitä, mutta hänen oli näihin aikoihin myös luovuttava ajatuksesta valaa omassa valimossa suurikokoisia monumentteja.

Pienten *cire perdue* -tekniikalla tehtyjen pronssivalutöiden ja kokeilujen ansiosta Wikström sai keksijän maineen ja erityishuomiota taidenäyttelyissä, mikä oli hyödynnettävissä kaupallisesti. Itsevaletut pronssivalutyöt olivat avain omaan liiketoimintaan, valuja saattoi tehdä useita. Yritys Oy Taito Ab toteutti Wikströmin haaveen valaa itse omat monumenttinsa. Vaikka Wikström näki pronssivalutaidon tuovan hänelle suuren henkilökohtaisen edun taidekentällä, taidevalua kehittämällä pyrittiin myös kuvanveiston kansalliseen perustaan ja omavaraisuuteen tietotaidon alueella. Wikström siirsi eteenpäin pronssivalutaitoaan apulaisilleen ja oppilailleen. Hän piti tärkeänä taidevalajien ammattikunnan luomista maahan: hän erotti kuvanveistäjän ja taidevalajan ammatit toisistaan.

Johtavien kuvanveistäjien kuten Emil Wikströmin menestys hyödytti muita

kuvanveistäjiä ja koko kuvanveistoalaa, vaikka töiden kasaantuminen kirvoitti kritiikkiä ja katkeruutta. Wikström olisi voinut valita työskentelyn itsenäisesti, mutta hänen ammatillinen toimintansa tasoitti tietä muille kuvanveistäjille ja hän sitoutui kuvanveiston rakenteiden kehittämiseen. Leena Ahtola-Moorhouse on nähnyt Wäinö Aaltosen ansiona sen, että kuvanveisto nousi ensimmäistä kertaa Suomen taidehistorian tärkeimmäksi alueeksi. Ahtola-Moorhousen mukaan Aaltosen persoona nosti kuvanveiston statusta varsinkin toisen maailmansodan jälkeen.[1797] Tutkimukseni osoittaa, että Wikström halusi tietoisesti kohottaa kuvanveiston statusta ja loi pohjaa kuvanveistoalan arvostukselle jo ennen Wäinö Aaltosta. Vuosina 1890–1920 Wikström halusi monella eri tavalla luoda tuleville kuvanveistäjille paremmat mahdollisuudet harjoittaa omassa maassaan täällä väheksyttyä ja huonosti tunnettua kuvanveistäjän ammattia. Wikström oli siten tehnyt huomattavan perustyön koko kuvanveistoalan hyväksi ennen kuin Wäinö Aaltosesta tuli uusi ns. virallinen mestari. Kuvanveistotyön statuksen kohottaminen ei perustunut vain Wikströmin persoonaan ja julkiseen kuvaan, vaan hän teki pitkäjänteistä työtä yhteiseksi hyväksi. Toiminnallaan Wikström raivasi tietä uudelle polvelle, joka syrjäytti hänet.[1798]

## Emil Wikström julkisen kuvanveiston 'hallitsevana mestarina'

Tutkimukseen ryhtyessäni halusin päästä selville niistä mekanismeista, joiden takia Wikströmistä tuli 'hallitseva mestari' ja joiden avulla hän sai paljon monumenttitilauksia. Wikströmissä nähtiin jo 1880-luvulla nuorena lupauksena, lupauksena "suuresta mestarista". Hänen tuli lunastaa sekä synnyinkaupungin että maan odotukset. Wikström irtautui synnyinkaupunkinsa velvollisuuksista vähitellen, mutta hän otti maan ja kaupungin odotukset tosissaan. Emil Wikström on esimerkki siitä, kuinka hänen ammatillinen toimintansa ja tilauksensa rakentuivat alusta lähtien suhteessa maahan ja kaupunkiin. Juuri kaupungit tekivät häneltä ensimmäisiä muistomerkkitilauksia sen ohella, että myös valtio, säädyt tilasivat häneltä.

Oletin Howard S. Beckerin taidemaailma-teorian pohjalta, että Wikströmin

---

1797 Wäinö Aaltosen syntymän 100-vuotisjuhlajulkaisu: Ahtola-Moorhouse 1994, 15, 42.

1798 Emil Wikströmiä pidettiin esimerkkinä kuvanveistäjille 1920-luvun alkupuolella: "Hän on tarmon ja tahdon mies, joka pitkällä toiminnallaan voi olla muille valoisana esimerkkinä siitä, että kuvanveistäjänkin työlle osataan tässä maassa antaa arvoa ja tunnustusta, ja kun näin tapahtuu yhdelle, on se todistuksena myös siitä, että niin on tapahtuva toisellekin." E. R –r. [Edvard Richter], Emil Wikström 60-vuotias. HS 13.4.1924.

yhteistyöverkostot edistivät hänen oman kuvanveistäjäasemansa vakiintumista, etabloitumista mestarina. Väitöstutkimus osoittaa Eliel Aspelin-Haapkylän ja mesenaattien lisäksi monia tekijöitä, neuvonantajia ja yhteistyökumppaneita, jotka vaikuttivat Emil Wikströmin aseman muodostumiseen. Wikströmillä oli verkostot yhteiskunnan eri piireihin, kirjeet paljastavat neuvottelijan, hän sai asemia eri organisaatioissa. Tilaukset, työt ja yhteistyökumppanit nousivat myös olosuhteista. Wikströmille tärkeitä yhteistyökumppaneita olivat oma arkkitehtiveli, toimikuntien arkkitehtijäsenet ja suunnittelutyöparit. Wikströmistä tuli Suomessa vuosisadanvaihteessa 1900 professionaalisen kuvanveistäjän ja *statuairen* ihanne, jolle kasautui mainetta ja menestystä ja joka keräsi muistomerkkitilaajien huomion aina 1910-luvulle asti. Hän oli "self-made-man", joka oli noussut vaatimattomista oloista ja luonut itse asemansa kovalla työllä, mutta hänellä oli alusta lähtien sellaisia nykyään vähän tunnettuja tukijoita kuten Ax. Lindencrona. Tukijoita ja taiteenystäviä oli Suomessa niin harvassa, että moni kuvanveistäjä jäi tuen ulkopuolelle. Työt kasvattivat mahdollisuuksia saada lisää töitä ja teosmyyntiä ja työn kannalta hyödyllisiä suhteita: menestys ruokki itseään ja Wikströmin ei tarvinnut varsinaisesti markkinoida töitään. Emil Wikströmin muistomerkkituotanto ja myynti tukivat toisiaan: Vaasan Topelius-patsaan tilauksen myötä hän löysi uuden mesenaatin Karl Hedmanin.

Emil Wikströmin toiminnan maantieteellinen vaikutuspiiri oli laaja. Se laajeni uusien hankkeiden ja verkostojen mukana: hänen elämäntyönsä ei keskittynyt vain pääkaupunkiin. Wikström muisteli Vaasan hyvyyttä hänelle viitaten patsashankkeisiin, vaasalaisiin tukijoihinsa ja mesenaatteihinsa: "- -niin paljon työn ja yhteisen ajattelemisen kautta olen hengellisesti Waasaan sidottu ikipäiviksi."[1799] Vaasalaisista Emilia Akola ajoi Topeliuksen muistomerkkitehtävän Emil Wikströmille. 1900-luvun muistomerkkitehtävissä Karl Hedmanin ja arkkitehti A. W. Stenforsin kanssa alkanut yhteistyö toi töitä ja kysyntää vielä vuosikymmenien jälkeen Pohjanmaan museossa ja Vaasassa. Patsaskomiteaan kuulunut A. W. Stenfors kutsui 1932 Emil Wikströmin Wäinö Aaltosen ja Viktor Janssonin lisäksi tekemään ehdotuksen itsenäisyyspatsaaksi (Suomen vapaudenpatsaaksi) avoimen kilpailun ohella.[1800]

Kuvanveistotyön ja Wikströmin julkinen kuva vuosisadanvaihteessa 1900 oli miehinen. Tämä miehinen leima on häivyttänyt pois sen, että myös naisia osal-

---

1799 Emil Wikströmin kirje A. W. Stenforsille Visavuoresta 29.5.1915. VMA. Emil Wikström kirjoitti Vaasan tuesta myös Karl Hedmanille: "Det var roligt att höra, att få en hälsning från den vänliga staden Wasa, der jag haft så många trevliga stunder, och der min lilla talang blivit så välvilligt bemött." Emil Wikströmin kirje Karl Hedmanille Visavuoresta 9.4.1916. PM.

1800 Pohjanmaan museon tilauksia A. W. Stenforsin kirje Emil Wikströmille 7.2.1929. KK. Coll. 259.18. Kutsu tekemään patsasehdotusta A. W. Stenforsin kirje Emil Wikströmille 21.11.1932. KK. Coll. 259.18. Yrjö Liipolan ehdotus voitti kilpailun.

listui Wikströmin aseman vahvistamiseen ja muistomerkkituotantoon. Tutkimus tuo uutena tietona esiin, että hänen työtään tukivat jotkut naisvaikuttajat, kuten Topelius-patsaan aktiivi, opettaja Emilia Akola ja fennomaaniseen sivistysihanteeseen sitoutunut kirjailija, toimittaja Helmi Krohn. Vaikka naisia oli kuvanveistäjinä mukana lähes alusta lähtien, hahmottuivat Suomen kuvanveistoinstituution perusarvoiksi maskuliinisuus, voima ja kansallinen herkkätuntoisuus. Opettaja- ja oppilassukupolvelta toiselle, Edmund Hellmeriltä Emil Wikströmille ja Eemil Haloselle siirtyi käsitys naisten marginaalisesta edustuksesta kuvanveistoalalla. Oletus kuvanveistoalalle tulijasta ja alalla menestyjästä oli mies, kuvanveistäjänainen nähtiin poikkeuksena ja naiseen kohdistui ennakkoluuloja. Toisaalta tutkimani aineiston perusteella näyttäisi siltä, että naisten ja miesten keskinäinen ammatillinen avunanto ja tuki kuvanveistoalalla ei jakautunut yksinomaan sukupuolen mukaan. Hilda Flodin etsi aktiivisesti kannustusta ja tukea kuvanveistäjämiehiltä ja 'mestareilta' Emil Wikströmiltä ja Auguste Rodinilta. Wikström oli yhteyksissä ruotsalaisen kuvanveistäjäkollegansa Carolina Benedicks-Brucen kanssa. Tässä tutkimuksessa aineisto naisen ja miesten yhteistyöstä ja tuesta kuvanveistoalalla on ollut kuitenkin rajallinen, eikä johtopäätös ole laajemmin yleistettävissä.

Käsitys Emil Wikströmistä suomalaisrintaman tukemana 'kansallisena' taiteilijana on ollut osittain myytti. On mahdollista, että Wikströmin tukijakunta oli aiempaa oletettua heterogeenisempi. Taidehistoriankirjoituksessa on elänyt käsitys Wikströmin saavuttamasta yksimielisestä suosiosta 'kansallisena veistäjänä' omana aikanaan, mikä on häivyttänyt pois näkyvistä ristiriidat ja epäsuosion. Tutkimukseni tavoitteena on ollut paitsi hahmottaa yhdelle kuvanveistäjälle kasautunutta suosiota ja menestystä myös kilpailua, vastustusta ja kritiikkiä Pierre Bourdieun kenttäteorian ja kriittisen hetken käsitteen avulla. Esitin johdannossa epäilyn, että Wikströmillä ei ollut ajanjaksona 1890–1920 niin vankkumaton ja yksimielinen suosio kuvanveistäjänä kuin aiempi tutkimus antaa ymmärtää. Tutkimukseni perusteella näyttää siltä, että Emil Wikströmillä oli sekä suosijoita, tukijoita että vastustajia. Hänen asemansa kuvanveistäjänä kriisiytyi vähitellen 1900-luvun alussa ja epäsuosio tuli näkyväksi 1910-luvun kuluessa muistomerkkikilpailuissa ja niitä koskevissa keskusteluissa. Wikström itse näki vuoden 1916 taitekohtana muistomerkkikilpailun tappion vuoksi, mutta lähteiden perusteella muistomerkkien suunnittelijana hän näki pitkän aikaa aina vuosisadanvaihteesta lähtien työskentelevänsä "vastustajalaumojen" keskellä. Wikströmin aseman heikentymiseen muistomerkkimarkkinoilla oli useita syitä. Kilpailluilla muistomerkkimarkkinoilla suuren tehtävän tai työn arvoinen, täysin kompetentti tekijä oli lähtökohtaisesti vaikea olla. Suuri ja arvokas tehtävä, muistettavan henkilön muistomerkki oli se, johon tekijää ja toteuttajaa mitattiin. Edes Wikström ei onnistunut täyttämään kovia vaatimuksia ja odotuksia kompetentista suurten tehtävien toteuttajasta, vaikka hän sentään sai kunnian työstään, eikä jäänyt kuvanveistäjänä anonyymiksi

edes Säätytalon arkkitehdin, Gustaf Nyströmin rinnalla.

*Uusi Suometar* oli Wikströmin tukijan ja hänen töidensä puolestapuhujan Aspelin-Haapkylän julkaisufoorumi, mutta lehden kirjoittajat eivät olleet yksimielisiä Wikströmin asemasta tai ylivertaisuudesta. Wikströmin sitoutuneisuutta kansallisuusaatteeseen epäiltiin suomenkielisessä ja suomenmielisessä lehdistössä *Uuden Suomettaren* vaikutuspiirissä. Ennen kaikkea taidehistorian tohtori, kriitikko Onni Okkonen esitti Wikströmiä kritisoivia näkökantoja ja nosti 1910-luvulla esille nuoremman polven veistäjiä, Eemil Halosta ja Wäinö Aaltosta, joita hän piti kansallisina. Näyttäisi mahdolliselta, että Wikströmin oma suhde nationalismiin oli ristiriitainen.

Kuvanveistäjien kesken kova kilpailu vähälukuisista muistomerkkitehtävistä synnytti arvostelua Wikströmiä kohtaan ja vaatimuksen tehtävien jakautumisesta tasaisemmin kuvanveistäjäkunnassa. 1910-luvun alussa puhuttiin nuoremmasta kuvanveistäjäpolvesta, jolle piti antaa mahdollisuus toteuttaa merkittäviä muistomerkkitehtäviä. Kuvanveistokentällä nousi uusi turkulaissyntyinen kuvanveistäjätähti, Wäinö Aaltonen, jonka hallitsevan aseman 1920-luvulla huomasi myös muistomerkkien tekijänä sivuutettu Wikström. 1910-luvulla kuvanveistäjien oman liitonsa kautta esittämät ammatilliset vaatimukset muistomerkkikilpailujen demokratisoimisesta ja anonymiteettiperiaatteen kestävyydestä saattoivat osaltaan vaikuttaa muistomerkkitehtävien jakautumiseen uudella tavalla. Wikströmin aseman kritisointiin 1910-luvun alussa liittyi häntä tukeneiden taideauktoriteettien arvostelu. 1800-luvun lopulta lähtien kuvanveistäjät halusivat omalle työlleen kotimaassa tukijoita. Myös Wikström tarvitsi työlleen puolestapuhujan ja Aspelin-Haapkylä oli sellainen. Wikströmin muistomerkkitaiteilijan aseman heikentyminen tapahtui samanaikaisesti Aspelin-Haapkylän poismenon kanssa. Lähempi tarkastelu, varsinkin M. A. Castrénin kilpailun analyysi, toi esiin tässä tutkimuksessa, ettei edes Wikströmin tukija ja ystävä Aspelin-Haapkylä ollut aina kilpailulautakunnassa hänen ehdotuksensa takana. 1910-luvulla kilpailutoiminnassa yleistynyt anonymiteettiperiaate teki osaltaan mahdottomaksi tukea omaa henkilökohtaista suosikkia, vaikka toisinaan edes anonymiteettiperiaatekaan ei suojannut kilpailutöitä. Snellman-kilpailusta tunnetaan, kuinka Aspelin-Haapkylä tunnisti Wikströmin työn, jonka tuotannosta hän oli ollut alusta pitäen kiinnostunut ja jonka ideoinnissa hän oli halunnut ohjata taiteilijaa.

Tutkimukseni on pohtinut käsitystä Emil Wikströmistä 'hallitsevana mestarina' ja monumenttien tekijänä. Kuvanveiston historiankirjoitus on saanut näyttämään Wikströmin hallitsevan mestarin tien helppona Säätytalon kilpailuvoitosta lähtevänä kaarena ja johdonmukaisena menestystarinana. Jo Aspelin-Haapkylä ja jotkut muut aikalaiskirjoittajat luonnollistivat kirjoituksissaan Wikströmin aseman siten, että Wikströmin osaksi oli langennut *statuaire*, julkisten töiden tekijä. Myöhemmin historiankirjoituksessa Wikströmin muistomerkit on kuvattu

voittosarjana ja hänen on nähty olevan suomenmielisten piirien yksimielisessä suosiossa.

Mestariksi puhutellun Wikströmin ura muistomerkkien tekijänä ei ollut pelkästään menestystä, toimikuntien myöntämiä yksimielisiä kilpailuvoittoja ja suoria tilauksia.[1801] Väitänkin aineiston pohjalta, että Emil Wikströmille monumenttitilaukset eivät olleet selviöitä, sillä hän joutui kamppailemaan ja puolustamaan saamiaan tilauksia. Hän ehdotti tilauksia kaupungeille aivan kuten muut ajan kuvanveistäjät. Wikström ei luovuttanut vaikeina aikoina tehdessään toistamiseen otsikkoryhmää tai ottaessaan vastaan kovaa kritiikkiä. Muiden kuvanveistäjien vastaehdotukset, hankkeiden rahaongelmat, eri suunnilta – toimikunnista, kollegoilta ja taidearvostelijoilta – tullut kritiikki ja venäläisbyrokratia tekivät hankkeet epävarmoiksi. Kilpailuvoitto tai tilaus ei sinetöinyt työn toteuttamista. Päästyään 1900-luvun alkuun mennessä kiinni useisiin suuriin töihin Wikströmille kehittyi ammattitaito ja käytäntö hoitaa sujuvasti tilaukset ja neuvotella eri osapuolien kanssa. Tämä työssä kehittynyt rutiini on nähtävissä Howard S. Beckerin taidemaailman tai historian tutkimuksen käytäntöä ja toimintaa (*practice theory*) painottavan näkemyksen valossa. Suurten töiden toteuttajana hän oli maassa kuvanveistäjänä edelläkävijä aikana, jolloin koko kuvanveistoala oli kehittymässä. Hän antoi omassa käytännön työssään kertymänsä kokemuksen muiden kuvanveistäjien käyttöön.

Wikströmin julkisuuskuvassa korostui työ. On mahdollista, että Wikström ohjasi haastattelijoitaan työn ja työmoraalin korostamiseen kirjoituksissa. Lähteiden perusteella kuvanveistäjä vaati itseltään melko työkeskeistä elämää ja ajankäyttö rytmittyi tiukasti työn mukaan varsinkin suuria tilauksia toteutettaessa. Ankaran työnteon vaatimus oli keino selviytyä epävarmalla kuvanveistoalalla ja jatkuvassa kilpailussa, saada työt valmiiksi ja yltää yhä parempaa työsuoritukseen. Kuvanveistotyö edellytti Wikströmiltä kokonaisvaltaista sitoutumista. Hän joutui tekemään paljon töitä yksin ja yhdessä muiden kanssa, jotta kuvanveistotyö eteni ja muistomerkki saatiin toteutettua. Wikströmin töiden valmistumiselle oli tärkeää koko kuvanveistotyöpajan merkitys, vaikka julkisuuskuvassa avustajat ja muut yhteistyökumppanit olivat poissa ja työn sankarina oli usein yksin kuvanveistäjä itse. Wikström ei puhunut kovasta työnteosta kirjeissään pelkästään ammatillisista syistä: kova kilpailu, kilpailun aiheuttama paine ja vastustus pakottivat hänet työskentelemään. Julkisuudessa koko kansakunnalle Wikström tuli tunnetuksi ateljeen ja kotinsa ansiosta: työllä saavutettu aineellinen hyvä oli sijoitettu esimerkillisesti kodin rakentamiseen. Wikström oli julkisuudessa aktiivinen toimija, mikä tukee aiempien tutkimuksien käsitystä siitä, että taidemaailmassa menestyvät

1801 Riitta Konttinen on todennut, että 1800-luvun naistaiteilijoiden urat olivat joko luopumis- tai menestystarinoita tai sitten vaihtelevasti molempia. Konttinen 2010, 11.

taiteilijat osallistuvat työhön pohjautuvien mielikuvien rakentamiseen paljon aktiivisemmin kuin muut.[1802]

Työkeskeinen julkisuuskuva ja suurtilausten sarja, toistossa hioutuneet suoritukset ja sujuviksi rutinoituneet käytännöt kääntyivät 1910-luvun alussa Wikströmiä vastaan. Kritiikin mukaan hän ei ollut kuin tilauksia sarjatyönä suorittava mestari, kun merkittävät suuret kansalliset tehtävät olisivat vastustajien mielestä vaatineet neron kaltaista luomisvoimaa ja inspiraatiota. Rodinista tuli vuosisadan vaihteessa kuvanveistäjäihanne, jonka julkisessa kuvassa korostui nerokkuus, inspiraatio ja luovuus. Voi olla, että Wikström ei vastannut Rodinin kaltaista kuvanveistäjäihannetta.

## Kuvanveisto ja paikka

Tutkimukseni tarkoitus oli valottaa kuvanveistoa paikkasidonnaisena taiteena. Jo Wikströmin taiteilijauran lähtökohta oli sidoksissa paikkaan. Turkulaisrahoittajat halusivat kouluttaa Wikströmistä taidekäsityöläisen paikkakunnan omiin tarpeisiin, mutta Wikströmistä haluttiin myös tekijä omalle maalle. Wikström ei kuitenkaan asettautunut asumaan Turkuun ja hän ei sitoutunut pysyvästi synnyinkaupunkinsa, vaikka 1910-luvulle asti hän kyllä velvollisuudesta synnyinkaupunkiaan kohtaan osallistui taide-elämän kehittämiseen pääasiassa Turun Taideyhdistyksen kautta. Vahvimmin Wikström halusi täyttää velvollisuutensa omaa maata kohtaan.

Helsingin pääkaupunkiasemaa rakennettiin julkisen kuvanveiston avulla ja Helsingillä oli kuvanveiston sijoituspaikkakuntana erityisarvo kuvanveistäjille. Pääkaupunkikeskeisestä näkökulmasta poiketen tutkimus tuo esille eri puolilla maata olleita aloitteita, hankkeita ja muistomerkkejä. Tutkimus osoittaa, että kuvanveistossa ei toimittu pelkästään maan pääkaupungissa. Toimintaa oli pääkaupungin ulkopuolella ja kuvanveistäjät halusivat julkisen veistotaiteen hankkeita eri puolille Suomea. Suurmiespatsashankkeiden rinnalla Emil Wikström ja muut kuvanveistäjät tekivät aloitteita kaupungeille suihkukaivoveistoksista ja ns. vapaasta julkisesta veistotaiteesta. Kaupunkien "kaunistaminen" merkitsi kuvanveistäjien pyrkimystä irrottautua suurmiespatsastehtävistä, jotka olivat kuvanveistäjien tärkein kansallinen tehtävä. Eeva Maija Viljo on statuomanian yhteydessä todennut, että Suomessa vuoden 1918 sodan muistomerkit syrjäyttivät aluksi suurmiesten muistomerkit kuvanveistäjien tärkeimpänä kansallisena tehtävänä.[1803] Tutkimukseni viittaa siihen, että kuvanveistäjillä oli kiinnostusta ennen vuoden 1918 sodan muistomerkkejä nostaa vapaan julkisen taiteen ja kaupunkien

1802 Janssen 2009 (2001), 369.
1803 Viljo 2001, 6.

julkisten tehtävien arvoa suurmiesten muistomerkkien ja kuvanveiston kansallisen velvoitteen sijasta. Suurmiespatsaita oli toteutettu yleisillä rahainkeräyksillä, vaikka osa suurmiespatsaistakin oli kaupunkien aloitteita. Vapaat taideteokset ja kaupunkitaide, "kaupungin kaunistaminen" merkitsivät rahoituspaineen suuntaamista kaupunkeihin ja niiden yksityisiin lahjoitusrahastoihin. Muistomerkkihankkeet olivat paikallisia ja maakunnallisia, niiden tarkoitus oli nostaa kaupungin tai maakunnan keskuksen arvoa. Kuvanveistäjänä Wikström näki kaupunkien profiloituvan eri tavalla muistomerkkien ja niiden aiheiden avulla. Vuoden 1918 sodan sankaripatsaiden statuomaniaa tutkinut Aapo Roselius on liittänyt sankaripatsashankkeet paikallisuuteen ja maakunnallisuuteen: sankaripatsaalla oli alueellinen symboliarvo. Sankaripatsaat ulottivat muistomerkkikulttuurin maantieteellisesti aiempaa laajemmalle alueeelle, paikkakunnille, joissa patsas oli ensimmäinen julkinen muistomerkki.[1804]

Kuvanveistäjän ammatillinen riippumattomuus nähtiin entistä enemmän kanavoituneena veistotaiteeseen erona suurmiespatsaasta, jonka muodosta ja sisällöstä kuvanveistäjän tuli neuvotella eri tahojen, varsinkin toimikunnan kanssa ja jonka tekemistä hallitsivat akateemiset konventiot ja traditiot. Vapautumispyrkimys suurmiespatsaiden arvohierarkiasta ja akateemisista konventioista näkyi myös suurmiespatsaskilpailussa.

1900-luvun alussa Taideyhdistyksen kuvanveistolinja loi valtakunnallisen kuvanveistokoulutuksen pääkaupunkiin ja Helsinkiin keskittyvää kuvanveistokoulutusta. Taideyhdistyksen piirustuskoulun veistoateljee ei ollut aluksi maakunnallisen toiminnan vaihtoehto. Emil Wikström oli suuntautunut paikallisesti, eikä vain kansallisesti. Hän kaihtoi Helsinkiä ennen 1918, jonka jälkeen hän suuntautui taidekeskukseen. Emil Wikströmin opetus Visavuoressa loi kuvanveistoalan osaamista erityisesti asuinpaikkakuntansa Sääksmäen ympäristöön Hämeeseen, paikallinen kuvanveistäjä jakoi taitoa alueen nuorille. Wikström ei ollut ainoa paikallista osaamista luonut kuvanveistäjä, Uudessakaarlepyyssä Viktor Malmberg ohjasi Teodor Schalinia. Wikström antoi Hämeeseen asettuville oppilailleen kuten Aukusti Veurolle esimerkin, että työskentely on mahdollista pääkaupungin ja suuren taidekaupungin ulkopuolella. Yksi jatkotutkimuksen aihe voisi olla selvittää alueellista kuvanveisto-osaamista tänä aikana.

Näyttää siltä, että Wikströmin opetus- ja kasvatustoiminnassa on lokaali, kansallinen ja kansainvälinen ulottuvuus. Kansallisella tasolla Wikström osallistui suomalaisen kuvanveistäjäkunnan kouluttamiseen. Eliel Aspelin-Haapkylän tukema Johannes Takanen oli antanut kuvanveistäjille ammatillisen paimenpoikaideaalin kansallisiin tehtäviin. Aspelin-Haapkylä tuki ajatusta nuorten kansan kykyjen kasvattamisesta maan taiteen palvelukseen. Vapautta ja omilla jaloillaan

1804 Kaikkiaan pystytettiin 370 sankaripatsasta. Roselius 2010, 91–114.

seisomista painottava Wikström ei kuitenkaan suoraan välittänyt oppilailleen ja avustajilleen kansallista näkemystä, vaan ideologisesti oppilaat hajaantuivat eri suunnille löytäen oman paikkansa ja kaikki eivät edes tunteneet mielenkiintoa kansalliseen aihepiiriin. Opetustyö tapahtui vuorovaikutuksessa taidekoulujen kanssa. Wikström otti huomaansa synnyinkaupunkinsa Turun taidekoulun nuoria kuvanveistäjiä Victor Westerholmin avustuksella. Pariisissa Boulevard Aragon taiteilijapihan ateljeessa Wikströmin avustaja- ja oppilaskunnassa oli suomalaisten lisäksi pohjoismaista edustusta ja yhteistyötä, johon Aspelin-Haapkylä erityisesti kannusti Wikströmiä. Wikström koulutti, auttoi ja tuki Carl Eldhiä, josta tuli Ruotsin luottokuvanveistäjä. Näyttää siltä, että Wikström oli jo Pariisin-aikanaan pohjoismaisittain luotettu ja arvostettu ammatillinen oppi-isä ja esikuva, jonka luona saatiin oppia ja evät kuvanveistötyöhön.

Wikström oli kiinnostunut kansakunnan taidekasvattamisesta. Hän oli mukana Taidetta kouluihin -yhdistyksessä ja omaksui taidekäsityksen ja ajatuksen levittää kaikkialle koteihin ja kaupunkeihin veistotaidetta, kauniimpaa arkea ja ajatusta "kauniista kaupungista". Muistomerkit nähtiin tänä aikana osana kaupunkia, niiden sijoittelu kaupungissa ja kaupunkien antama tuki julkisille veistoshankkeille olivat tärkeitä keskustelun aiheita. Emil Wikström sai teoksensa kaupungin parhaille paikoille: paikat loivat ja vahvistivat hänen mainettaan kuvanveistäjänä. Säätytalon ja Suomen Pankin rakennuksen välinen tila oli tärkeä ja liittyi maan valtiolliseen historiaan. Wikströmille oli suunnitelmallista saada Suomen Pankin ja Säätytalon väliseen tilaan muistomerkki jo ennen Säätytalon otsikkoryhmäkilpailua. Paikan valinta ratkaisi tehtäviä ja tilauksia Emil Wikströmin eduksi: oma asiantuntija-asema muistomerkin paikan valinnassa ja yhteistyö arkkitehtien kanssa saavuttivat menestystä.

Lähteet ja vertailu aiempaan tutkimukseen osoittavat, että 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa Suomen kuvanveistäjät olivat yhteyksissä muiden maiden taide-elämään, ammatilliseen keskusteluun ja tavoitteenasetteluun kiinteämmin kuin aiemmasta tutkimuskirjallisuudesta voisi päätellä. Parantaakseen taiteilijoiden asemaa Suomessa Emil Wikström perehtyi eurooppalaiseen lainsäädäntöön. Wikströmin Pariisissa Boulevard Aragon taiteilijapihan ateljeessa valmistamilla monumenttihankkeilla on ollut suomalaiskansallinen leima, mutta hankkeissa oli eri kansallisuuksia osallisina, avustajina ja yhteistyökumppaneina. 1900-luvun alussa Hilda Flodin sai tukea suoraan Rodinilta taiteilijanuralle ohjaavan kannustuksen muodossa. Rodin antoi tukensa kansallisuutensa mukaan kutsutulle kuvanveistäjänaiselle, jonka asema ei ollut huomionosoituksista huolimatta Suomen kuvanveistäjäpiireissä 1900-luvun alussa vakaa. Huolimatta jo 1890-luvun lopulla alkaneesta pitkäjänteisestä suuntautumisestaan kuvanveistoon ja kansainvälisistä verkostoistaan Hilda Flodin jäi Suomessa ammatillisesti yksin kuvanveistoyhteisön ulkopuolelle. Muilla suomalaiskuvanveistäjillä yhteys Rodiniin näkyi lähinnä

tuotannossa, vaikka epäsuoria yhteyksiä Rodinin lähipiiriin oli olettavasti heilläkin. Wikströmin lisäksi hänen pohjoismaisessa avustaja- ja taiteilijaystäväpiirissään Rodinin töistä, niiden aihepiiristä ja muotokielestä ammensivat esimerkiksi Viktor Malmberg ja Carl Eldh. Muistomerkkitilausten tuotannon aikana pienimuotoiset työt tarjosivat mahdollisuuden kokeiluihin ja vapaamuotoiseen muotoon niin Wikströmille kuin hänen avustajilleenkin.

Tutkimuksessa sain vastauksia sekä jatkokysymyksiä tulevia tutkimuksia varten. Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveistoa koskeva aineisto on hajallaan, arkistojen järjestely on vielä kesken, osa aineistosta on kadoksissa tai yksityishenkilöiden omistuksessa, joten oletettavasti uutta tietoa tulee esiin vastakin. Väitöskirjatutkimusta varten suoritettu perinpohjainen lähteiden kartoitus antaa pohjaa tulevalle kuvanveistotutkimukselle nostamalla esiin uusia lähteitä ja tutkimusaiheita. Tässä tutkimuksessa olen vain osittain voinut valottaa veistoksien ostoa yksityisiin kokoelmiin. Jatkotutkimuksessa olisi tärkeää selvittää lisää veistäjien ammatillisia yhteyksiä Suomessa ja suomalaisten kuvanveistäjien kansainvälistä kanssakäymistä.

Lunastiko tulevaisuus kuvanveistäjien toiveet paremmasta asemasta? 2000-luvulla Kuvanveistäjäliitto ottaa julkisuudessa kantaa muistomerkkien toteuttajiin ja toteutukseen. Taiteilijoiden tekijänoikeudet ovat olleet edelleen yhteiskunnallinen puheenaihe. Vuodet 1890–1920 olivat rakennusaikaa, jolloin versoi moni ajatus ja idea, joka elää yhä nykyisessä keskustelussa taiteilijan ja kuvanveistäjän oikeuksista ja asemasta. Wikström on nähty vain tekemiensä monumenttien kautta ja hänet on itsekin nähty lähes monumenttina, "virallisena mestarina". Wikström näki taide-elämän toimivuuden ei vain itsensä, vaan myös oikeudenmukaisuuden ja kokonaisuuden kannalta. Hän ajatteli rakenteita ja saavutti varhain asiantuntijavaltaa. Tehdessään paljon veistotöitä ja osallistuessaan taide-elämään hän tuli kehittäneeksi samalla koko alaa ja oli merkittävänä tekijänä luomassa maahan taiteen infrastruktuuria, toimintaedellytyksiä, joihin kuvanveistäjien nykypolvi voi yhä perustaa kuvanveistotyönsä ja ammattinsa.

# Liite 1. Emil Wikström

Emil Eerik Wikström syntyi Turussa 13.4.1864 ja kuoli Helsingissä 28.9.1942. Vanhemmat rakennusmestari Johan Eerik Wikström (1834–1868) ja Gustava Samuelintytär Linnamäki (1832–1919). Sisarukset Johan Edward Wikström (1859–1893) puustellin hoitaja; Karl Gustaf Wikström (1861–1908) urkujenrakentaja; ja Aksel Aleksander Wikström (1869–1901) arkkitehti.

Vuonna 1895 Emil Wikström avioitui Alice Henriette Högströmin (1863–1950) kanssa; lapset Estelle Mariatta, Anna-Liisa, Mielikki Anne-Marie.

## Opinnot

Ylempi kansakoulu Turussa, Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu Turussa vuosina 1881–1882, Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu Helsingissä vuosina 1882–1883 ja 1886–1887. Vuosina 1883–1885, 1888–1889 Wienissä Kunstgewerbeschule ja Wienin taideakatemia (prof. Edmund Hellmer). Pariisissa 1885–1886 École des Arts Décoratifs ja 1889 Académie Julian (Chapu). Opintomatkat Italiaan vuosina 1889–1890 ja 1896 sekä Pariisissa 1888–1890; 1891–1892 ja 1897–1902.

## Työ[1805]

Wikström työskenteli Turussa ja Helsingissä sähkölennätinlaitoksessa lennätinvirkailijana 1877–1883. Kuvanveistäjänä 1886–1942.

## Kuvanveistotöitä[1806]

Mansikkatyttö (ensimmäinen palkinto Suomen Taideyhdistyksen dukaattikilpailussa 1887), Kalapoika (1888), G. F. Ahlgrenin patsas (1888) Tampereella, Tukinuittaja (1889), Viattomuuden uni (1891), Turun Säästöpankin julkisivuveistos (1891), Halla-lumiveistos (1893) Helsingin Esplanadilla, ensimmäinen palkinto Säätytalon otsikkoryhmäkilpailussa (1893), Fredrik Paciuksen rintakuva (1895) Helsingissä, ensimmäinen palkinto Elias Lönnrotin patsaskilpailussa (1899), Invocation (1897), Äiti ja lapsi (1900), puuveistos Ajanjumalan vanki (1897), Enkä minä (1906), Robert Kajanuksen monumentaalinen rintakuva (1905–1914), ensimmäinen palkinto yhdessä Eliel Saarisen kanssa J. V. Snellmanin patsaskilpailussa 1913, ensimmäinen palkinto Turun suihkukaivon paikkakilpailussa 1914, Mikael Agricolan patsas (1908) Viipurissa,

---

1805 Emil Wikströmin päiväämätön ansioluettelon luonnos. A4: 2 Muut muistiinpanot ja luonnokset. EWA.

1806 Pohjana on Emil Wikströmin laatima työluettelo, jossa mainitaan ainoastaan toteutuneet työt. Emil Wikströmin päiväämätön ansioluettelon luonnos. A4: 2 Muut muistiinpanot ja luonnokset. EWA. Emil Wikström mainitsi 1920-luvun alussa kuvanveistotutkija Kineton Parkesille päätöinään Säätytalon otsikkoryhmän, Elias Lönnrotin patsaan, Mikael Agricolan patsaan, Zacharias Topeliuksen patsaan ja J. V. Snellmanin patsaan. Muita töitä hän ei kysymyslomakkeen kohdassa "Principal Works with dates" nimennyt tarkemmin, vaan hän kuvaili muuta tuotantoaan yleisluontoisesti. Emil Wikström AAD 12/112–1990. Kineton Parkes, 'Sculpture of Today': sculpture questionnaires. V & A.

Joachim Kurténin rintakuva (1908) Vaasassa, Zacharias Topeliuksen patsas (1915) Vaasassa, Pohjanneito suihkukaivo (1913) Tampereella, Uno Staudingerin Aino-suihkukaivo (1912) Helsingissä, Uno Staudingerin hautamuistomerkki (1914) Helsingissä, G. Björkenheimin hautamuistomerkki (1920) Helsingissä, Eliel Aspelin-Haapkylän hautamuistomerkki (1921) Helsingissä, Juho ja Maria Lallukan hautamuistomerkki (1919) Viipurissa, W. Jurveliuksen hautamuistomerkki (1907) Vilppulassa, Antti Mikkolan hautamuistomerkki (1923) Turussa ja Vapaussodan muistomerkki (1925) Kemijärvellä. Monia muotokuvia ja mitaleja, kuten Suomen Taideyhdistyksen 50-vuotisjuhlien muistomitali (1896), Emilie ja Kaarlo Bergbomin mitali (1905), J. V. Snellmanin 100-vuotismuistomitali (1906) ja Suomen Taiteilijaseuran 50-vuotismuistomitali (1914).

# Liite 2. Valikoitu kronologia 1890–1920 Emil Wikström ja kuvanveistotaiteen rakenne

**1888**
G. F. Ahlgrenin patsas valmistui Tampereelle kesällä 1888. Tampereen vaivaishuoneen rakennuskomitea oli marraskuussa 1886 ehdottanut kaupungin yleisillä varoilla pystytettäväksi G. F. Ahlgrenin muistopatsaan vaivaishuoneen pihalle. Eliel Aspelin-Haapkylä julkaisi taiteilijaelämäkerran *Johannes Takanen. Elämä ja teokset*.

**1890**
Emil Wikström sai toisen palkinnon valtion kuvanveistokilpailussa *Tukinuittajasta*. Ville Vallgrenilla oli yksityisnäyttely Ateneumissa.

**1891**
Wikström oli perustamassa Turun Taideyhdistystä ja Suomen Taiteilijain näyttelyä. Wikström tarjosi suihkulähdeluonnostaan Suomen säädyille. Keisarin julistus julkisten muistomerkkien pystyttämisestä yleiselle paikalle.

**1892**
Säädyt julistivat kilpailun Säätytalon päätykolmiosta 13.3.1892. Säätytalon otsikkoryhmäkilpailun asiantuntijajäsenenä Eliel Aspelin-Haapkylä.

**1893**
Säätytalon otsikkoryhmäkilpailun työt oli jätettävä 1.3.1893, kilpailuun jätettiin viisi ehdotusta. Wikström voitti ensimmäisen palkinnon Säätytalon päätykolmiokilpailussa maaliskuussa ehdotuksellaan *Porvoo 29. maaliskuuta* 1809. Syksyllä 1893 Wikström tarjoutui opettamaan muovailua Taideyhdistyksen piirustuskouluun.

**1894**
Kesällä 1894 ateljeehuvila, ateljee-asuinrakennus, valmistui Sääksmäelle.

**1895**
Eemil Halonen aloitti Wikströmin oppipoikana. Fredrik Paciuksen rintakuva paljastettiin Helsingin Kaisaniemen puistossa 8.6.1895.

**1896**
Säätytalon päätykolmioluonnos tuhoutui Visavuoren ateljeehuvilan tulipalossa 13.8.1896. Wikström sai toisen palkinnon valtion kuvanveistokilpailussa

**1897**
Wikström osallistui Tukholman taide- ja teollisuusnäyttelyyn (Allmänna konst- och industriutställning), jossa olivat esillä puuveistos *Ajanjumalan vanki*, marmoriveistos *Viattomuuden uni*, marmorimuotokuva F. Tilgmann ja kipsinen *Tuonelan emäntä*. Wikström valmisteli ehdotusta taiteilijan tekijänoikeuksien turvaamiseksi ja muutosta vuoden 1880 painolain asetukseen kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta omiin tuotteisiinsa. Kuvanveistäjä asui Villa Hagassa Helsingin Töölössä, kunnes syksyllä 1897 hän muutti Pariisiin Boulevard

Aragolta vuokrattuun ateljeehen. Vuosina 1897–1902 hän valmisteli Pariisissa Säätytalon päätykolmiotilausta.

**1898**
Wikström teki 1890-luvulla pronssivalukokeita *cire perdue* -tekniikalla. 1898 Auguste Rodinin Balzac herätti huomiota Pariisin Salongissa. Robert Stigellin *Haaksirikkoiset* valmistui Helsingin Tähtitorninmäelle.

**1899**
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran järjestämään Elias Lönnrotin patsaskilpailuun saapui seitsemän ehdotusta määräaikaan 1.5.1899 mennessä. Emil Wikströmin ehdotus Syntysanat voitti ensimmäisen palkinnon, toineksi sijoittui Eemil Halosen ehdotus nimimerkillä *i*. Toimikunta vaati uuden luonnoksen. Wikström ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura tekivät sopimuksen Lönnrotin patsaan toteuttamisesta joulukuussa.

**1900**
Emil Wikström valmisteli Pariisissa Elias Lönnrotin patsasta vuosina 1900–1901. Wikström osallistui Pariisin maailmannäyttelyyn ja sai pronssimitalin. Kesäkuussa 1900 Auguste Rodinin yksityisnäyttely avautui Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä. Edmund Hellmerin kirja *Lehrjahre in der Plastik* julkaistiin Wienissä. Vaasan kaupunginvaltuusto käynnisti Joachim Kurténin patsashankkeen 1900.

**1901**
Arkkitehti Gustaf Nyströmistä tuli Säätytalon otsikkoryhmätoimikunnan puheenjohtaja C. G. Sanmarkin kuoltua. Viktor Malmberg oli Emil Wikströmin avustajana Pariisissa ja valittiin Suomen Taideyhdistyksen kuvanveistoateljeen opettajaksi Ateneumiin marraskuussa 1901 (STY:n opettajana 1901–1936). Elias Lönnrotin patsas valettiin pronssiin Brysselissä J. Petermannin valimossa.

**1902**
Wikström palasi lopullisesti Pariisista Suomeen kesäkuussa. Visavuoren uusi asuinrakennus valmistui. Elias Lönnrotin patsas paljastettiin Helsingissä 18.10.1902. Suomen Taideyhdistyksen kuvanveistoluokka käynnistyi Viktor Malmbergin johdolla. Ruotsalainen Hugo Elmqvist kehitti vahavalutekniikkaa ja tarjosi pronssivalupatenttiaan Suomeen.

**1903**
Visavuoren ateljeen itäosa valmistui, ateljeen yhteydessä Suomen ensimmäinen taidepronssivalimo. Säätytalon otsikkoryhmän paljastustilaisuus oli Helsingissä 21.11.1903. Otsikkoryhmä on valettu pronssiin E. Greut nuoremman taidevalimossa Pariisissa.

**1905**
Pariisin ajan jälkeinen oppilas- ja avustajatoiminta käynnistyi Emil Wikströmin luona Visavuoressa, jossa oli oppilaita ja avustajia vuosina 1905–1917.

**1906**
Emil Wikströmistä tuli Turun Taideyhdistyksen johtokunnan jäsen, johtokunnan jäsen 1906–1918. Huhtikuussa 1906 Auguste Rodinin *Ajattelija* paljastettiin Pariisissa. Hilda Flodin

matkusti Pariisista Suomeen kesäkuussa 1906. Robert Stigellin *Karhut* valmistui Aulangolle. Vaasassa perustettiin Zacharias Topeliuksen patsastoimikunta. Marraskuussa Wikström ja Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuden Seura tekivät sopimuksen Mikael Agricolan patsaan toteuttamisesta.

**1907**
Albert Edelfeltin muistomerkkikilpailussa ensimmäisen palkinnon sai Eemil Halosen ja Armas Lindgrenin yhteisehdotus, Wikströmin ehdotus sijoittui toiseksi. Emil Wikström ehdotti Victor Westerholmin kanssa Turun kaupungin kaunistamista julkisilla veistoksilla.

**1908**
Teollisuus- ja kunnallismies Joachim Kurténin rintakuva paljastettiin Vaasassa 23.5.1908. Kurténin muistomerkin muotokuva valettiin pronssiin Brysselissä ja graniittijalusta tehtiin Heinäsen kiviveistämössä. Mikael Agricolan muistomerkki paljastettiin Viipurin laulu- ja soittojuhlissa 21.6.1908. Agricolan patsaan figuurit valettiin pronssiin Brysselissä taidevalimossa Fonderie Nationale des Bronzes ja kivityöt tehtiin Hämeenlinnassa Heinäsen kiviveistämössä. Syyskuussa Emil Wikström ja Uno Staudinger tekivät sopimuksen *Aino-suihkukaivon* toteuttamisesta. Ville Vallgrenin suihkukaivo *Havis Amanda* paljastettiin Helsingin Kauppatorilla 20.9.1908.

**1909**
Emil Wikström tarjosi suihkulähdeluonnostaan Viipurin kaupungille.

**1910**
A. Halosen taidevalimo perustettiin Lapinlahdella. Suomen Kuvanveistäjäliittoa ryhdyttiin perustamaan Tanskasta palanneen Felix Nylundin johdolla. Emil Wikström kutsuttiin Suomen Kuvanveistäjäliiton perustajajäseneksi. Wikström ja Saarinen osallistuivat Bernin Sähkölennätinyhdistyksen muistomerkkikilpailuun 1909–1910.

**1911**
Felix Nylund valittiin kokouksessa 28.1.1911 Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaksi, Emil Wikström johtokunnan varajäseneksi. Toukokuussa 1911 eduskunta hylkäsi äänin 98–82 valtiovarainvaliokunnan ehdotuksen antaa J. V. Snellmanin muistomerkkihankkeeseen Suomen Pankin voittovaroja, minkä jälkeen Snellmanin muistomerkistä järjestettiin kansalaishanke ja keräys. Vallgren puuttui Wikströmin Topelius-patsastilaukseen toukokesäkuussa 1911. Topeliuksen patsastoimikunnan puheenjohtaja Emilia Akola menehtyi. Suomen Kuvanveistäjäliitto järjesti Ateneumissa ensimmäisen Suomen kuvanveistäjien yhteisnäyttelyn 1.11.–4.12.1911 osana Suomen Taiteilijain syysnäyttelyä. Näyttelyssä esillä Eliel Saarisen ja Emil Wikströmin kipsinen kilpailuluonnos, muistomerkki Bernin Kansainväliselle Sähkölennätinyhdistykselle. Wikström kirjoitti artikkelin *Taiteen ymmärtämisen puutteesta*.

**1912**
Visavuoren ateljeen laajennus valmistui. Wikström osallistui keskusteluun Turun kaupungin kaunistamisesta ja G. A. Petreliuksen rahaston käytöstä. Aino-suihkukaivo valmistui Uno Staudingerin puutarhaan Helsinkiin. M. A. Castrénin muistomerkkikilpailu julistettiin maaliskuussa. Kilpailuun jätettiin määräaikaan 2.9.1912 mennessä 26 ehdotusta. Alpo Sailon

ehdotus Puolisuuruutta sai ensimmäisen palkinnon, Emil Wikströmin ehdotus *Heimo* sijoittui toiseksi ja Valter Jungin ja Felix Nylundin yhteisehdotus *Castréns plats* sijoittui kolmanneksi. Lokakuussa 1912 Kuvanveistäjäliitto kirjoitti protestin Snellmanin patsaslautakunnalle. Oy G. W. Sohlberg Ab ryhtyi taidevalimoyrittäjäksi Helsingissä. Arkkitehti A. W. Stenforsista tuli Topelius patsaan toimikunnan puheenjohtaja ja Augusta Krookista varapuheenjohtaja. Joulukuussa Wikström ja Topeliuksen patsastoimikunta tekivät sopimuksen Zacharias Topeliuksen patsaan toteuttamisesta Vaasaan.

**1913**

Vallgren palasi helmikuussa Pariisista Suomeen ja valittiin huhtikuussa Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaksi. Wikström voitti huhtikuussa yhdessä arkkitehti Eliel Saarisen kanssa J. V. Snellmanin muistomerkkikilpailun ehdotuksellaan Snellman. Kilpailuun (kilpailuaika 26.5.1912 - 31.3.1913) jätettiin 26 ehdotusta. Hilda Flodinin ehdotus sai ensimmäisen lisäpalkinnon. Wikströmin *Pohjan neito*-suihkukaivo paljastettiin Tampereella 5.7.1913. Suihkukaivo valettiin pronssiin Brysselissä, kivityöt Heinäsen kiviveistämö. G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston syyskuussa 1913 julistamaan suihkukaivon paikkakilpailuun saapui 30 ehdotusta. F. Strandellin ja Emil Wikströmin yhteisehdotus *Brühl's terasse* sijoittui vuoden 1913 joulukuussa ratkenneessa kilpailussa jaetulle toiselle sijalle Armas Lindgrenin *Petrelius terass* -ehdotuksen kanssa, ensimmäistä palkintoa ei jaettu.

**1914**

Vuosina 1914–1915 Wikström valmisteli Snellmanin patsastilausta. Helsingin rautatieaseman ulkopuoli valmistui. Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttely järjestettiin Ateneumissa 8.2 – 8.3.1914. Emill Wikströmiltä oli esillä näyttelyssä *Aino*-suihkukaivon sivukuvia, Mikael Agricolan Viipurin patsaan malli, *Kuokkamiehen* malliharjoitelma, *Enkä minä* (pronssia), T.S. Stjernschantzin ja Pekka Halosen pikamuotokuvat, Uno Staudingerin rintakuva (pronssia), kipsisiä malliharjoitelmia, Isontalon Jussi, Lapsen rintakuva (marmoria), *cire perdu*e–pronssivaloksia sekä osa hautapatsaasta (kipsiä).

**1915**

Zacharias Topeliuksen patsas paljastettiin 22.5.1915 Vaasassa Kirkko- ja hovioikeudenpuistikon kulmauksessa. Veistosryhmä valettiin pronssiin Lauritz Rasmussenin taidevalimossa Kööpenhaminassa. Graniittijalusta valmistettiin K. G. Rehnin kivenhakkaamossa, tekijöinä Harjunpään veljekset. Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Ville Vallgren ehdotti kuvanveistomuseon perustamista Helsinkiin. Turun G. A. Petreliuksen lahjoitusrahaston suihkukaivokilpailun ehdotusten jätön määräaika päättyi syyskuussa 1915, kilpailuun tuli 27 ehdotusta. Petreliuksen suihkukaivokilpailun voitti Armas Lindgrenin ja Gunnar Finnen ehdotus *Kors,* Emil Wikströmin ja Eliel Saarisen yhteisehdotus (nimimerkki *Aura*) ei sijoittunut.

**1916**

Kansallismuseo avautui, pääportailla Wikströmin muovailema graniittikarhu, jonka valmisti Suomen Kiviteollisuus, tekijänä Juho F. Talvia. J. V. Snellmanin muistomerkkihanke keskeytyi keväällä 1916. Kuvanveistyössä oli yleisiä materiaalin saanti vaikeuksia. Emil Wikström osallistui Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttelyyn *Marjatta* (kipsiä), *Kuokkuri* (pronssia), Sotilasryhmä (kipsiä), *Koskimies* (kipsiä), *Vaaran harjalla* (kipsiä) ja Malliharjoitelma (pronssia). Lokakuussa ja marraskuussa Liljevalchsin taidehallissa näyttely esillä Emil Wikströmin *Kuoleva tyttö,*

Robert Kajanuksen graniittinen muotokuva, *Tuonelan emäntä* ja *Hämäläinen talonpoika.*

**1917**
Eliel Aspelin-Haapkylä menehtyi. Visavuoren kuvanveistotyöpajassa Wikströmin kanssa työskentelivät Aukusti Veuro, Teodor Schalin ja Valfrid Waelma kesällä 1917, jolloin Visavuoren valimossa tehtiin valimon suurin pronssivalos *Kalapoika.*

**1918**
Wikström perusti joulukuussa yrityksen Oy Taito Ab taiteilijoiden ja Gösta Serlachiuksen kanssa. Wikström valittiin Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajaksi 1918 (pj.1918–1923).

**1919**
Wikström muutti Helsinkiin, Visavuori kesäasuntona. Vuosina 1927–1932 ja sotavuosina Wikströmit asuivat Visavuoressa ympärivuotisesti. Wikströmille myönnettiin professorin arvonimi. Wikström aloitti Alfred Kordelinin säätiön taidejaostossa ja oli Suomen taiteen Kööpenhaminan-näyttelyn ylikomissaari. Wikström alkoi johtaa Oy Taito Ab:n valimotoimintaa kesällä 1919. Wikström valittiin Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtajaksi (pj. 1919–1922). J. V. Snellmanin patsastoimikunnan puheejohtaja E. G. Palmén menehtyi 1919, jonka jälkeen patsastoimikunta oli ilman puheeenjohtajaa toukokuuhun 1921 asti.

**1920**
Sanomalehti *Uusi Suomi* julisti Snellmanin päivänä keräyksen J. V. Snellmanin patsashankkeen hyväksi. Emil Cedercreutzin *Äestäjä* -patsas valettiin pronssiin Oy G. W. Sohlberg Ab:n valimossa, patsas on ensimmäinen kokonaan Suomessa valettu suurikokoinen patsas.

**1921**
Pitkän tauon jälkeen kokoontunut J. V. Snellmanin patsastoimikunta valitsi 27.5.1921 puheenjohtajakseen Edvard Hjeltin, joka kuoli heinäkuun alussa Saksassa. Seuraavaksi puheenjohtajaksi valittiin Kaarlo Castrén. Wikström muutti Walter Runebergin ateljeehen Helsingin Bulevardille. Valimot kilpailivat Snellmanin muistomerkin valamisesta pronssiin.

**1922**
Suomen Taideakatemian jäsen (1922–1927) ja Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun tarkastaja (1922 – 1927 ja 1936–1942)

**1923**
J. V. Snellmanin patsas paljastettiin 12.5.1923 Helsingissä Suomen Pankin edustalla. Oy G. W. Sohlberg Ab valoi muistomerkin pronssin, jalustan kivityöt Forsmanin kiviveistämö. Wikström 1923 Antellin valtuuskunnan jäseneksi.

# LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

## Lyhenteet

| | |
|---|---|
| **AL** | Aamulehti |
| **DT** | Dagens Tidning |
| **EA** | Eduskunnan arkisto |
| **EWA** | Emil Wikströmin arkisto, Visavuoren museosäätiö |
| **GKM** | Akseli Gallen-Kallelan Museon arkisto, Kansallisarkisto |
| **HD** | Helsingfors Dagblad |
| **Hbl** | Hufvudstadsbladet |
| **HKM** | Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto |
| **HP** | Helsingfors-Posten |
| **HS** | Helsingin Sanomat |
| **HY** | Helsingin yliopisto |
| **JY** | Jyväskylän yliopisto |
| **KA** | Kansallisarkisto |
| **KK** | Kansalliskirjasto |
| **KKA** | Kuvataiteen keskusarkisto |
| **LKV** | Lainvalmistelukunta |
| **MMA** | Mikkelin maakunta-arkisto |
| **M.R.** | Musée Rodin |
| **MV** | Museovirasto |
| **NPr** | Nya Pressen |
| **PHS** | Pekka Halosen seuran arkisto, Tuusulan museo |
| **PL** | Päivälehti |
| **PM** | Pohjanmaan museo |
| **SKLA** | Suomen Kuvanveistäjäliiton arkisto, Kansallisarkisto |
| **SKS** | Suomalaisen Kirjallisuuden Seura |
| **Sv.Pr.** | Svenska Pressen |
| **TamKA** | Tampereen kaupunginarkisto |
| **TKA** | Turun kaupunginarkisto |
| **TS** | Turun Sanomat |
| **UA** | Uusi Aura |
| **US** | Uusi Suometar, Uusi Suomi |
| **V & A** | Victoria and Albert Museum |
| **Vbl** | Vasabladet |
| **VKKA** | Vaasan kaupungin keskusarkisto |
| **VMA** | Vaasan maakunta-arkisto |

**VSKS** Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura
**Wib.Nyh.** Wiborgs Nyheter
**ÅA** Åbo Akademi
**ÅU** Åbo Underrättelser

## Painamattomat lähteet

### *Arkistolähteet*

*Eduskunnan arkisto (EA), Helsinki*
Antellin kokoelman valtuuskunnan asiakirjat
Pöytäkirjat ja liitteet
Säätytaloa koskevat asiakirjat
Säätytalon otsikkoryhmää koskevat asiakirjat, kansio 9
Valtiovarainvaliokunnan pöytäkirjat 1911

*Emil Cedercreutzin museo, Harjavalta*
Arkisto
Suomen Kuvanveistäjäliiton säännöt
Valokuvakokoelma

*Helsingin kaupunginmuseo (HKM), Helsinki*
Kuva-arkisto

*Kansallisarkisto (KA), Helsinki*
Kaarlo Castrénin kokoelma
J. V. Snellmanin patsasta koskevat asiakirjat
Akseli Gallen-Kallelan Museon arkisto (GKM)
Emil Wikströmin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle
Albert Gebhardin arkisto
Viktor Malmbergin kirjeet Albert Gebhardille
Eero Järnefeltin kokoelma
Ville Vallgrenin ja Emil Wikströmin kirjeet Eero Järnefeltille
E. G. Palménin kokoelma
Keräyslistoja, kansio 42
Suomalais-ugrilaisen seuran tutkimusarkisto
M. A. Castrénin patsasta koskevat asiakirjat
Suomen Kuvanveistäjäliiton arkisto (SKLA)
Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat liitteineen
Muistomerkkejä ja veistoskilpailuja koskevat asiakirjat
Suomen Käsityön Ystävien arkisto
Suomen Käsityön Ystävien pöytäkirjat
Suomen Taiteilijaseuran arkisto
Suomen Taiteilijaseuran pöytäkirjat
Taidetta kouluihin -yhdistys
Pöytäkirjat
Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran arkisto (VSKS)
Mikael Agricolan patsasta koskevat asiakirjat

*Kansalliskirjasto (KK), Helsinki*
Käsikirjoituskokoelma
E. G. Palménin kokoelma, Coll. 165
Eliel Aspelin-Haapkylän kirjeet E. G. Palménille
Edvard Richterin kokoelma, Coll. 289
Ville Vallgrenin käsikirjoitus Kuvanveistäjäliiton historiasta
B. O. Schaumanin kokoelma, Coll. 198
Eliel Aspelin-Haapkylän kirjeet B. O. Schaumanille
Eero Snellmanin kokoelma, Coll. 349
Emil Wikströmin kirjeet Eero Snellmanille
Werner Söderhjelmin kokoelma, Coll. 469
Ville Vallgrenin ja Georges Winterin kirjeet Werner Söderhjelmille
J. J. Tikkasen kokoelma, Coll. 242
Yrjö Liipolan, Viktor Malmbergin, Felix Nylundin ja Emil Wikströmin kirjeet J. J. Tikkaselle
Emil Wikströmin kokoelma, Coll. 259
Emil Wikströmille saapuneet kirjeet
Aarre Aaltosen, Pauli Aaltosen, Emilia Akolan, Eliel Aspelin-Haapkylän, Carolina Benedicks-Brucen, Albert Edelfeltin, Eric O. W. Ehrströmin, Carl Eldhin, Hilda Flodinin, Akseli Gallen-Kallelan, Sebastian Gripenbergin, Eemil Halosen, Pekka Halosen, Bertel Jungin, Albin Kaasisen, Konstföreningen i Åbo, Helmi Krohnin (Setälän), Augusta Krookin, Eliel Levónin, Yrjö Liipolan, Ax. Lindencronan, Armas Lindgrenin, Fritz Lindströmin, Viktor Malmbergin, Carl Millesin, John Munsterhjelmin, Bertel Nilssonin, Felix Nylundin, Gustaf Nyströmin, W. G. Palmqvistin, Simo Parviaisen, Lauritz Rasmussenin, Väinö Rikhard Rautalinin, Anton Rikströmin, Richard Rosenqvistin, Alpo Sailon, Hugo Samzeliuksen, Teodor Schalinin, Georg Sidorowin, Oy G. W. Sohlbergin Ab:n, A. W. Stenforsin, Robert Stigellin, F. Strandellin, Taito Oy:n, Juho F. Talvian, J. J. Tikkasen, Otto Tuomen, Aarne Ulapan, Veljekset Friis konepajojen, Aukusti Veuron, Victor Westerholmin, Aksel Wikströmin ja Georges Winterin kirjeet Emil Wikströmille
Emil Wikströmin kirjekonseptit
Emil Wikströmin kirjekonseptit Eliel Aspelin-Haapkylälle, Maija Haloselle ja Pekka Haloselle
Muut kirjeet
Emil Wikströmin kirjeet Alice Wikströmille ja Gustava Wikströmille

*Mikkelin maakunta-arkisto (MMA), Mikkeli*
Viipurin kaupunginvaltuuston arkisto
Kaupunginvaltuuston pöytäkirjat ja liitteet 1909

*Musée Rodin (M.R.), Paris*
Hilda Flodinin kirjeet Auguste Rodinille

*Museovirasto (MV), Helsinki*
Historian kuva-arkisto
Kirjasto, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto (SMYa)
Emil Nervanderin arkisto
Eliel Aspelinin kirjeet Emil Nervanderille

*Pohjanmaan museo (PM), Vaasa*
Karl Hedmanin arkisto
Emil Wikströmin kirjeet Karl Hedmanille
Kuva-arkisto

*Porvoon museo, Porvoo*
Valokuvakokoelma

*Päivälehden arkisto, Helsinki*
Eero Erkon Helsingin Sanomiin liittyvä arkisto
Emil Wikströmin kirjeet Eero Erkolle
J. H. Erkon arkisto
Emil Wikströmin kirjeet J. H. Erkolle
Nuori Suomi –joulualbumin arkisto
Emil Wikströmin kirjeet Eero Erkolle

*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), Helsinki*
Kirjallisuusarkisto (KIA)
Eliel Aspelin-Haapkylän kokoelma
Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirjat ja matkamuistiinpanot
Ville Vallgrenin, Emil Wikströmin ja Georges Winterin kirjeet Eliel Aspelin-Haapkylälle
Eliel Aspelin-Haapylän kirjeet Eva Ingmanille
Lista Snellmanin muistomerkkikilpailun numeroiduista kilpailuehdotuksista, Mf 1972:9
Eemil Halosen kokoelma
Hugo Elmqvistin, Hilda Flodinin ja Veljekset Friis konepajojen kirjeet Eemil Haloselle
Santeri Ivalon (Ingman) kokoelma
Emil Wikströmin kirjeet Santeri Ivalolle
Helmi Krohnin kokoelma
Emil Wikströmin kirjeet Helmi Krohnille

*Suomen Arkkitehtuurimuseo, Helsinki*
Kirjasto
Gustaf Nyströmin arkisto
Kuva-arkisto

*Tampereen kaupunginarkisto (TamKA), Tampere*
Tampereen kaupunginvaltuuston arkisto
Kaupunginvaltuuston pöytäkirjat ja liitteet 1886–1888

*Tampereen museot, Tampere*
Vapriikin kuva-arkisto

*Turun kaupunginarkisto (TKA), Turku*
Turun kaupunginvaltuuston arkisto
Kaupunginvaltuuston pöytäkirjat ja liitteet 1906–1907

*Tuusulan museo, Tuusula*
Pekka Halosen seuran arkisto (PHS)
Emil Wikströmin kirjeet Pekka Haloselle

*Vaasan kaupungin keskusarkisto (VKKA), Vaasa*
Vaasan kaupunginvaltuuston arkisto
Kaupunginvaltuuston pöytäkirjat ja liitteet 1906–1907
Lehtileikekokoelma

*Vaasan maakunta-arkisto (VMA), Vaasa*
A. W. Stenforsin valokuvakokoelma
Kommittén för uppförandet av Topeliusstatyn arkiv
Topeliuksen patsasta koskevat asiakirjat
Emil Wikströmin kirjeet Emilia Akolalle ja A. W. Stenforsille

*Valtion taidemuseo, Helsinki*
Kuvataiteen keskusarkisto (KKA)
Lehtileikearkisto
Suomen Taideyhdistyksen arkisto
Pöytäkirjat, liitteet, kirjeenvaihto ja muut asiakirjat
Taiteilijakirjekokoelma
Hilda Flodinin kirjeet Robert Stigellille
Eemil Halosen kirjeet Hannes Auterolle, Lyyti Haloselle ja Kaarlo Haltialle
Eveliina Särkelän kirjeet Emil Nervanderille
Emil Wikströmin kirjeet Eemil Haloselle, Louis Sparrelle ja Robert Stigellille
Ville Vallgrenin kirjeet Robert Stigellille

*Victoria and Albert Museum (V & A), London*
Archive of Art and Design
Kineton Parkes, author of 'Sculpture of Today': sculpture questionnaires AAD 12-1990
Hilda Flodin-Laitinen AAD 12/92–1990
Johannes Haapasalo AAD 12/93–1990
Viktor Malmberg AAD 12/98–1990
Emil Wikström AAD 12/112–1990

*Visavuoren museosäätiö, Sääksmäki*
Emil Wikströmin arkisto (EWA)
Emil Wikströmille saapuneet kirjeet E1–E17
Aarre Aaltosen, Emil Cedercreutzin, Viktor Malmbergin, Evert Porilan, Anton Rikströmin, Harald Sörensen-Ringin, J. J. Tikkasen ja Victor Westerholmin kirjeet Emil Wikströmille
Työelämä C
Sopimukset Aino-suihkukaivosta, Joachim Kurténin patsaasta, Fredrik Paciuksen patsaasta, Elias Lönnrotin patsaasta ja Fredrik Paciuksen rintakuvan pronssinvalusta
Suomen Metalliteollisuuskonttorin, Aktiebolaget Förenade Konstgjuterierna ja Lauritz Rasmussenin kirjeet Emil Wikströmille
Taideyhdistykset D3 F
Muut muistiinpanot ja luonnokset A4: 2
Emil Wikströmin luonnos ansioluetteloksi
Emil Wikströmin kirjekonseptit
Lehtileikkeet
Valokuvakokoelma

*Åbo Akademi (ÅA), Turku*
Kirjaston käsikirjoitusosasto
Alexander Federleyn kokoelma
Viktor Malmbergin kirjeet Alex. Federleylle
Axel Haartmanin kokoelma
Hilda Flodin-Rissasen ja Emil Wikströmin kirjeet Axel Haartmanille
Felix Nylundin kokoelma
Emil Wikströmin kirjeet Felix Nylundille
Samling Diverse brev 4
Ville Vallgrenin kirje Emilia Akolalle
Olav Schalinin kokoelma
Viktor Malmbergin ja Hilda Flodinin kirjeet Zachris Schalinille
Teodor Schalinin kokoelma
Emil Wikströmin kirjeet Teodor Schalinille
Victor Westerholmin kokoelma
Eemil Halosen, Emil Wikströmin ja Georges Winterin kirjeet Victor Westerholmille

## *Opinnäytteet*

### *Helsingin yliopisto (HY)*

Geotieteiden ja maantieteen laitos

Jokela, Salla (2005). Monumenttikuvista elämyskuviin: Helsinki matkailuesitteiden kuvituksessa 1895–2005. Pro gradu -tutkielma.

Taidehistorian oppiaine (THO)

Aav, Marianne (1978). Säätytalon päätykolmioryhmä. Pro gradu -tutkielma.

Tossavainen, Mari (2003). Suhteissa suurempaa voimaa: J. V. Snellmanin muistomerkki, hanke ja kuvanveistäjät. Pro gradu -tutkielma.

### *Jyväskylän yliopisto (JY)*

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos (TAIKU), taidehistoria

Miettinen, Sinikka (1999). Kuvanveistäjä Arttu Halonen 1885–1965, taidevalualan uranuurtaja Suomessa. Pro gradu -tutkielma.

Mäki, Riitta (2002). Pronssisen taiteen tekijät. Taidevalajien ammatillinen identiteetti sekä taidevalajan ja kuvanveistäjän välinen yhteistyö. Pro gradu -tutkielma.

Tuomainen, Marketta (2004). Hiljainen kauneus: Hilda Flodinin elämä ja taide vuosina 1877–1921. Pro gradu -tutkielma.

### *Tampereen yliopisto*

Historiatieteen ja filosofian laitos, Historia

Eerola, Elina (2008). Taiteilijakuvat taiteilijakodin peileinä. Emil Wikströmin, Pekka Halosen ja Axel Gallénin ihanteiden toteutuminen rakentamiensa taiteilijakotien välityksellä 1892–1902. Pro gradu -tutkielma.

### *University of Ulster*

Walker, Una 2007. On visual art infrastructure in Northern Ireland 1960–1995. Ph. D. diss.

### *Åbo Akademi*

Konstvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi

Kupias, Eila (1994). G.A. Petreliuksen lahjoitusrahasto ja sen muistomerkit. Pro gradu -tutkielma.

## *Tiedonannot*

Cavalli-Björkman, Åsa, intendentti, Carl Eldhs Ateljémuseum, Stockholm (sähköpostitiedonanto 18.5.2010).

Compton, Ann, tutkija, Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951, Glasgow'n yliopisto (sähköpostitiedonanto 9.7.2009).

Domanig, Andrea, Mag., Wienin taideakatemia (sähköpostitiedonanto 14.6.2010).

Gutschi, Ferdinand, arkistonhoitaja, Wienin taideakatemia (sähköpostitiedonanto 30.3.2010).

Knofler, Monika, Dr., Wienin taideakatemia (sähköpostitiedonanto 19.5.2010).

Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, Kielitoimiston neuvonta (16.5.2011).

Mattiussi, Véronique, tutkija, Musée Rodin, Paris (sähköpostitiedonanto 31.12.2010).

Myllylä, Pälvi, museonjohtaja, Visavuoren museosäätiö, Sääksmäki (11.9.2009).

Nielsen, Teresa, museonjohtaja, Vejen (sähköpostitiedonanto 26.3.2010).

## *Sähköiset lähteet*

### *Kansalliskirjaston digitoidut aineistot*

http://digi.kansalliskirjasto.fi/index.html

*Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951, University of Glasgow.*
Verkkotietokanta http://sculpture.gla.ac.uk/

*MOT-sanakirjat*
MOT Kielitoimiston sanakirja versio 2.0. 2008. Päätoim. Eija-Riitta Grönros. *Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja* 149. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone. *http://www.kielikone.fi/*

*Oxford English Dictionary*
*http://www.oed.com*

*Serlachius-museot*
Emil Wikström – herkkyyttä ja voimaa. Julkisten monumenttien verkkonäyttely 2002.
*http://www.serlachius.fi/taidemuseo/suomi/emilwikstrom/julkiset.html*

*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*
Suomen Kansallisbiografia
Uola, Mikko (2004). Mielikki Ivalo (1907–1995). *http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/8021/*
Suomen kirjailijat verkkomatrikkeli
*http://www.finlit.fi/kirjasto/kirjailijamatrikkeli/index.htm*

*Suomen Taiteilijaseura*
Suomen kuvataiteilijat verkkomatrikkeli
*http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi*

*Valtion taidemuseo*
Taidekokoelmat-verkkotietokanta
*http://kokoelmat.fng.fi/*

*Österreichische Nationalbibliothek, Anno AustriaN Newspapers Online*
*http://anno.onb.ac.at/*

## *Painetut lähteet*
## *Sanoma- ja aikakauslehdet*

Aamulehti (AL) 1907, 1913, 1934
Aika 1911
Arbetet 1911
Argus 1908
Arkitekten 1907, 1912–1915, 1919
Art et Décoration 1899, 1901–1902
Ateneum 1898
Dagens Tidning (DT) 1912–1914
Finsk Tidskrift 1900
Fyren 1906
Die Gegenwart 1900
Haminan Sanomat 1908
Helsingfors Dagblad (HD) 1876, 1879, 1887–1888
Helsingfors-Posten (HP) 1903
Helsingin Kaiku 1907, 1911
Helsingin Sanomat (HS) 1905, 1907, 1910–1911, 1913, 1919, 1921, 1923–1924, 1930, 2009, 2011
Hufvudstadsbladet (Hbl) 1890, 1895, 1897, 1900–1901, 1903–1904, 1906–1908, 1910–1916, 1921, 1924, 1926, 1930, 1932, 1967
Hämäläinen 1876
Hämetär 1907
Ilkka 1924
Iltalehti (IL) 1924
Jokamiehen viikkolehti 1910
Joulutunnelma 1912
Karjalan lehti 1913
Karjalan Sanomat 1907
Karjalatar 1876
Keski-Suomi 1900
Koitar 1906

Kodin kuvasto 1914
Konst och Konstnärer 1911
Kotitaide 1907–1915
Kyläkirjaston Kuvalehti
Laatokka 1890
Länsi-Suomi 1907
Morgonbladet 1876
Naisten Ääni 1908–1914
Neue Freie Zeitung 1906
Nya Pressen (NPr) 1887, 1894, 1898, 1906, 1910–1913
Otava 1913–1917
Pohjalainen 1891, 1913
Pohjois-Karjala 1903
Päivälehti (PL) 1890–1891, 1893, 1898, 1900–1903
Pyrkijä: nuorison rientojen kannattaja 1913
Rekisterilehti: toiminimiä, patentteja ja tavaraleimoja varten 1901
Schweizerische Bauzeitung 1909, 1911
The Studio 1898
Suomalainen 1913
Suomen Kuvalehti, Uuden Auran lisälehti 1911–1912
Suomen Teollisuuslehti 1895
Svenska Pressen (Sv.Pr.) 1924
Tampereen Sanomat 1892, 1911
Teknikern 1900
Tornion Uutiset 1907
Turun Sanomat (TS) 1910
Työmies 1915
Uusi Aura (UA) 1901–1902, 1913
Uusi Kuvalehti 1895–1903
Uusi Suometar (US) 1886, 1889, 1891–1893, 1895, 1897–1903, 1906–1909, 1911–1913
Uusi Suomi (US) 1916, 1919–1921, 1923–1926, 1942, 1947, 1964
Vaasa 1904, 1915
Valvoja 1898–1902
Varia 1902
Vasabladet (Vbl) 1913, 1915, 1935
Veckans Krönika 1913–1915
Wiborgs Nyheter (Vib. Nyh.) 1912, 1915
Wiipurin Sanomat 1907
Zeitschrift für bildende Kunst 1897
Åbo Underrättelser (ÅU) 1876, 1885, 1895, 1907, 1909, 1912, 1913, 1915
Östra Finland 1909

## *Aikalaiskirjallisuus*

A.[ho], P. [ekka] (1901). Valokuvaotteita Lönnrotin patsaasta. *Uusi Kuvalehti* 23–24, 300–301.
Ahrenberg, Jac. (1902). Emil Wikström. *Teoksessa* Forsgren, Emil (toim.) Eliaksen muisto 10.X.1902, 30–35. S. I.. Helsinki.
Albert Edelfeltin muistomerkki. *Kotitaide* 1907 II–III, 18–20.
A.-[speli]n E.[liel] (1889). Suomalaista taidetta. *Uusi Suometar* 18.12.1889.
Aspelin-Haapkylä, Eliel (1912). Emil Wikströmin Aino-suihkukaivo. *Joulutunnelma* 1912.
Aspelin-Haapkylä, Eliel (1913). Suomen ensimäinen monumentalinen suihkukaivo. *Uusi Suometar* 8.7.1913.
Aspelin-Haapkylä, Eliel (1916). J. V. Snellmanin kuvapatsas. *Uusi Suometar* 12.5.1916.
Aspelin-Haapkylä, Eliel (1928). Tutkielmia kirjallisuudesta ja kuvaamataiteista: ynnä luettelo A-H:n kirjallisesta tuotannosta. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia* 177. SKS. Helsinki.
Beausire, Alain & Florence Cadouot (toim.) (1986). *Correspondance de Rodin II 1900–1907*. Editions du Musée Rodin. Paris.
Bode, Wilhelm (1900). Denkmal oder Denkmünze? *Die Gegenwart* 122: 8.
*Borgareståndets protokoll vid landtdagen i Helsingfors år 1897*: II.
Carpelan, Tor (1903). *Finsk Biografisk handbok*. G. W. Edlunds förlag. Helsinki.
Castrén, Kaarlo (1923). Johan Vilhelm Snellmanin muistopatsaan synty. *Teoksessa* Engberg, Rafael ja Pekka Puhakka *Suomalainen Suomi* 6, 21–32. J. V. Snellmanin patsaan paljastusjuhlaan toukokuun 12. p.1923. Suomalaisuuden liitto. WSOY. Porvoo.
Ehrström, Eric O. W. (1998). *Taidekäsityö*. Teknillinen opas. Nykänen, Frans (suom.). 2. painos, 1. painos 1924. Suomen Antiikki- ja Taidekirjat. Fiskars.
Elias Lönnrotin patsaan luonnokset. *Uusi Kuvalehti* 15.6.1899: 11, 139–141.
Erikoiskuvia Lönnrot'in patsaasta: Elias Lönnrot ja Väinämöinen. *Uusi Kuvalehti* 31.10.1902: 20.

E. W–n. (1897). Suomalaisia taiteilijoita Parisssa I. Emil Wikström. *Uusi Suometar* 27.12.1897.
*Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Catalogue Général Officiel.* Tome second. Groupe II, Œuvres d'art. Classes 7 à 10. Imprimeries Lemercier. Paris.
F. [orsgren], E. [mil] (1902). Patsaan syntyhistoriaa myöskin kappale. *Teoksessa* Forsgren, Emil (toim.) *Eliaksen muisto* 10.X.1902, 42–44. Helsinki.
Fredrik Paciuksen muistomerkki Helsingissä. *Suomen Teollisuuslehti* 15.6.1895.
F. [riberg], M. [aikki] (1912). Suomalainen naiskuvanveistäjä. *Naisten Ääni* 2.11.1912: 22, 298–300.
Gabriels, Axel [Axel Haartman] (1908). Visavuori. Hos Emil Wikström. *Åbo Underrättelser* 8.8.1909.
Hellmer, Edmund (1900). *Lehrjahre in der Plastik.* 1. Theil. Verlag von Anton Schroll & CO, Wien.
Hildebrand von, Adolf (1910). *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst.* Siebente und achte vermehrte Auflage, Heitz & Mündel. Strassburg.
Hjelt, Marjut (toim.), (2004). Helmi: Helmi Krohnin kirjeitä läheisilleen 1884–1936. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 961.
I. M.A. (1898). Studio-Talk. Helsingfors. *The Studio* 13, 120–122.
Ilvas, Juha (toim.), (1996). Sanan ja tunteen voimalla: Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä. *Kuvataiteen keskusarkisto* 3.
Ivalo, Mielikki (1984). *Visavuoren paljasjalka. Nuoruudenmuistoja ja päiväkirjoja vuosilta 1907–1927.* Tuominen, Pirjo (toim.). Weilin+Göös. Espoo.
Jung, Bertel (1900). Innan beslut fattas. Museitäflingen – Lönnrotsstatyn. *Tidskriften Teknikern* 230, 218.
Keisarillisen Majesteetin Armollinen Asetus kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta työnsä tuotteisiin. Annettu Helsingissä 15:pnä maaliskuuta 1880. *Suomen suuriruhtinasmaan asetuskokous vuodelta 1880, n:o 8.* Helsinki 1881.
Keisarillisen Majesteetin Armollinen Julistus julkisista muistomerkeistä. Annettu Helsingissä, 15p:nä heinäkuuta 1890. *Suomen suuriruhtinasmaan asetuskokoelma vuodelta 1890, n:o 17.* Helsinki 1891.
K. [ekkonen], J. [almari] (1912). Kuvanveisto. Hieman monumenttitaiteesta. *Kotitaide* 9, 121–123.
K. [ekkonen], J. [almari] (1913). Snellman-patsaan kilpailu. *Kotitaide* IV, 47–49.
Konkurrenzen. Welttelegraphen – Denkmal Bern (1909). *Schweizerische Bauzeitung* 16.10.1909 Bd LIV nr 16, 231.
Konkurrenzen. Welttelegraphen – Denkmal in Bern (1911). *Schweizerische Bauzeitung* 9.9.1911. Bd LVIII Nr 11, 148.
*Konstafdelningen vid Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm* (1897). Andra upplagan.
Krohn, Helmi (1914). Käynti Emil Wikströmin luona. Otava: *kuvallinen kuukausilehti* 4, 178–184.
Kr[ook], A.[ugusta] (1915). Topeliusmonumentet. Vasa den 21 maj 1915. *Vasabladet* 23.5.1915.
*Lainvalmistelukunnan ehdotus asetukseksi 15:pnä maaliskuuta 1880 kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta työnsä tuotteisiin annetun asetuksen muuttamisesta eräiltä kohdin.* Helsinki 1905. (LKV 1905)
Leclercq Julien (1901). Auguste Rodin. Öfvers.från förf:s manuskript. *Ateneum* 1901 fjärde årgången, 84–94.
Liipola, Yrjö (1956). *Vaellusvuosiltani, muistelmia.* WSOY. Porvoo.
Lindström, Fredr. J. (1911). Suomen Taiteilijain veistokuvanäyttely. *Kotitaide* 1911 IX.
*Luettelo Suomen Taiteilijain näyttelystä 1902.* Helsinki 1902.
*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1900 Ateneumissa.* Helsinki 1900.
*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1901 Ateneumissa.* Helsinki 1901.
*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1902 Ateneumissa.* Helsinki 1902.
*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1903 Ateneumissa.* Helsinki 1903.
*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1904 Ateneumissa.* Helsinki 1904.

*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1910 Ateneumissa.* Helsinki 1910.
*Luettelo Suomen Taiteilijain Näyttelystä 1911 Ateneumissa: 2: Veistokuvanäyttely Suomen Kuvanveistäjäliiton järjestämä.* Helsinki 1911.
*Luettelo Suomen Taiteilijain 22:sesta näyttelystä 1912 Ateneumissa.* Helsinki 1912.
Lydecken, Arvid (1927). *Suomalaisia taiteilijakoteja ja taiteilijoita.* WSOY. Porvoo.
Lönnrotin kuvapatsas. *Uusi Kuvalehti* 15.10.1901: 19, 238–239.
Lönnrotin patsaan luoja, taiteilija Eemil Wikström. *Uusi Kuvalehti* 31.10.1902: 19, 238– 239.
Mendelsohn, H. (1897). Skandinavische Kunst. *Zeitschrift für bildende Kunst.* Lokakuu 1897, 15–20.
Muther, Richard (1914). Die Denkmalseuche. *Aufsätze über bildende Kuns*, 59–68.. Zweiter Band: Betrachtungen und Eindrücke. Herausgeben von Hans Rosenhagen. J. Ladyschinikow Verlag. Berlin. (Julkaistu alunperin 1901)
Muutamia nykyajan kansallisten merkkihenkilöiden asuntokuvia (1911). *Suomalainen. Suomalaisen Sanomalehtimiesliiton albumi* II, 230–260. Suomalainen Kustannus Oy Kansa. Helsinki.
Naistaiteilijoita. *Naisten Ääni* 23–24, 272–275.
Nervander, Emil (1900). Från den finska skulpturens vår. Carl Eneas Sjöstrand I–II. *Finsk Tidskrift* 1.
N.[iemi] A.[ukusti] (1902). Elias Lönnrotin patsas. Kappale sen syntyhistoriaa. *Teoksessa* Forsgren, Emil (toim.). Eliaksen muisto 10.X.1902, 36–41. S. I.. Helsinki.
O. H. D. (1902). En konstnärlig uppfinning. *Varia, illustrerad månadsskrift* 12, 701–702.
Pakina-Pekka (1911). Pientä pakinaa III. *Helsingin Kaiku* 16–17, 178.
Palola, Eino (1937). *Heleätä Hämettä.* Karisto. Hämeenlinna.
Puro, Weikko (1914). Emil Wikström 50-vuotias. *Kodin kuvasto: huviksi ja hyödyksi Suomen koteihin ja perheisiin* 16, 152–153.
Pääkaupunki kaunistuu (1915). *Kotitaide* 8,108–109.
S. (1915), När täckelset föll. Bref från Wasa till V. Kr. Veckans Krönika 22.
Saarenheimo, Eero (toim.), (1980). *Kirovuosien kronikka. Otteita professori Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirjasta vuosilta 1905–1917.* SKS. Helsinki.
Samzelius, Hugo (1904). Ett besök hos Emil Wikström. Hufvudstadsbladet 22.5.1904.
*Selostus Snellman'in muistopatsasta varten toimitetusta rahainkeräyksestä* (1913). Lilius & Hertzberg. Helsinki.
Setälä [Krohn], Helmi (1911). *Kun suuret olivat pieniä: lapsuusmuistoja suomalaisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden elämästä.* Otava. Helsinki.
Simelius, Aukusti (1914). Alpo Sailo. *Otava: kuvallinen kuukausilehti* 3: 2, 71–75.
Sitte, Camillo (2001). *Kaupunkirakentamisen taide. Kirjoitelma arkkitehtuurin ja monumentaalisen veistotaiteen ajankohtaisten kysymysten ratkaisemiseksi, erityisesti Wieniä silmällä pitäen.* Alkuteos Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen 1889. Kalanti, Jarmo (suom.). Kustantajat Sarmala Oy/Rakennusalan alan kustantajat RAK. Helsinki.
Snellman, Eero (1949). Emil Wikström in memoriam. *Suomen Taideakatemian vuosijulkaisu 1940–48*, 18–21.
S.S:s, (1911). Naistaiteilijat ja me muut naiset. *Naisten Ääni* 1, 5–6.
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset 1896–1897. *Suomi III jakso, no 14.*
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset 1897–1898. *Suomi III jakso, no 15.*
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset 1898–1899. *Suomi III jakso, no 17.*
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset 1899–1901. *Suomi III jakso, no 19.*
Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Keskustelemukset 1901–1902. *Suomi III jakso, no 20.*
Suomen ensimmäinen monumentaalinen suihkukaivo (1913). *Kotitaide* 7, 77–79.
*Suomen Kiviteollisuusosakeyhtiö Finska Stenindustri A.B.* 4 (1910).
Suomen korkea-arvoisille säädyille. Säätyhuonevaltuuskunnalta. Liitteitä I–V. *Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1891. Neljäs osa.* Helsinki 1892.

*Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttely: 1: luettelo 1914*. Helsinki 1914.
*Suomen Kuvanveistäjäliiton näyttely: luettelo 1916*. Helsinki 1916.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1902*. Helsinki 1903.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1903*. Helsinki 1904.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904*. Helsinki 1905.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1905*. Helsinki 1906.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1906*. Helsinki 1907.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1913*. Helsinki 1914.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1915*. Helsinki 1916.
*Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*. Helsinki 1917.
Säätytalon otsikkoryhmät. *Uusi Kuvalehti* 1902: 7, 87.
S. [öderhjelm], W. [erner] (1908). Projekt av Ville Vallgren. *Argus* 17, 3–4.
Taideteoksia ulkosalle. *Kotitaide* 1907:9, 138–141.
Taine, Hippolyte (1915). *Taiteen filosofia*. Alkuteos Philosophie de l'art 1865. Onerva, L. (suom.). Otava. Helsinki.
Oy Taito Ab (1919). *Arkitekten* 3, 48.
Tarvas, Toivo (1911). Veistokuvanäyttely. *Aika* 23–24, 719–723.
Tarvas, Toivo (1917). Into Saxelin. *Otava: kuvallinen kuukausilehti* 6, 175–179.
Tikkanen, J. J. (1903). Taidekatsaus vuoteen 1902. *Suomen Taideyhdistyksen kertomus 1902*.
Täflingarne. Monument till minne af Albert Edelfelt. Protokoll. *Arkitekten* 1907:3, 31–34.
Valokuvaotteita Lönnrotin patsaasta. *Uusi Kuvalehti* 1901: 23–24, 300–301.
Vennervirta, L.[udvig] (1909). Taiteilijain syysnäyttely. *Kotitaide* 1909: X, 117–120.
*V. Heinäsen koneellinen kiviveistämö*. Hintaluettelo 1928.
*Valtiopäivät 1907. Pöytäkirjat I –II*. 1907. Eduskunnan pöytäkirja 19.6.1907. Helsinki.
*Valtiopäivät 1907. Liitteet 4–6*. 1907. Anomusehdotus n:o 86 5.6.1907. Helsinki.
*Valtiopäivät 1908. Liitteet 1–9*. 1908. Anomusehdotus n:o 48 19.2.1908. Helsinki.
*Valtiopäivät 1909. Liitteet I–XI*. 1909. Anomusehdotus n:o 61 10.6.1909. Helsinki.
*Valtiopäivät 1910. Liitteet I–XI*. 1910. Anomusehdotus n:o 061 17.3.1910. Helsinki.
*Valtiopäivät 1911. Pöytäkirjat II*. 1911. Eduskunnan pöytäkirja 2.5.1911. Helsinki.
*Valtiopäivät 1911. Liitteet I–X*. 1911. Anomusehdotus n:o 71 14.1.1911. Helsinki.
*Valtiopäivät 1911. Asiakirjat V*. 1911. Valtiovarainvaliokunnan anomusmietintö n:o 4 1.4.1911. Helsinki.
Valtiovaliokunnan mietintö n:o 8 säätyhuonevaltuuskunnan Säädyille antaman kertomuksen johdosta 28.5.1891. *Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1891. Neljäs osa*. Helsinki 1892.
Walter Runeberg(1909). *Naisten Ääni* 1, 9–10.
Wikström, Emil (1895). Till Redaktionen för Hufvudstadsbladet. Pacii monument. Berlin, den 7 januari 1895. *Hufvudstadsbladet* 11.1.1895.
Wikström, Emil (1909). Väinämöis-kuvani. *Kalevalavihko. Julkaisi Valvoja* 71. Otava. Helsinki.
Wikström, Emil (1911). Taiteen ymmärtämisen puutteesta. *Uuden Auran/Hämeen Sanomien lisälehden Suomen Kuvalehden joulukuun näytenumero*, 7–8.
Wikström, Emil (1912). Åbo stads förskönande och Petreliuska donationen. Uttalanden av arkitekter, konstnärer m.fl. Skulptören Emil Wikström till Redaktionen för *Åbo Underrättelser*. Åbo Underrättelser 23.5.1912.
Wikström, Emil (1932). Muutamia muistelmia. *Teoksessa* Okkonen, Alpo Sailo, A. O. Väisänen A. (toimituskunta). *Gallen-Kallelan muisto. Kalevalaseuran vuosikirja* XII, 63–75. WSOY. Porvoo.
Yleisen anomusvaliokunnan mietintö n:o 25 neljän Ritaristossa ja Aatelissa sekä Porvarissäädyssä tehdyn anomusehdotuksen johdosta, jotka koskevat erinäisiä lisäyksiä ja muutoksia armolliseen asetukseen maaliskuun 15.päivältä 1880 kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta työnsä tuotteisiin. *Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuonna 1897 viides osa. Anomusmietintö n:o 45*.
Zilliacus, Konni (1898). Finsk konst och finska konstnärer i Paris. *Ateneum* 1898, 35–40.

## *Tutkimuskirjallisuus*


Aaltonen, Susanna (2005). Taitoa ja valoa. Paavo Tynellin valaisimet arkkitehtuurissa 1920–1950-luvuilla. *Teoksessa* Aav, Marianne & Eeva Viljanen (toim.). *Paavo Tynell ja Taito Oy*, 70–101. Designmuseo. Helsinki.

Aaltonen, Susanna (2010). Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvuilla. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 40. Taidehistorian seura. Helsinki.

Aav, Marianne (1990). Emil Wikström. Teoksessa Sarajas-Korte, Salme (toim.). *Ars. Suomen taide* 5, 79–83.

Abbott, Andrew (1988). *System of Professions: an Essay on the Division of the Expert Labor*. University of Chicago Press. Chicago & London.

Ahtovla-Moorhouse, Leena (1980). Katsaus suomalaiseen veistotaiteeseen 1910–80. *Suomalaista veistotaidetta* 6–47. Suomen Kuvanveistäjäliitto. WSOY. Porvoo.

Ahtola-Moorhouse, Leena (1990). Kuvanveisto 1900–1950. *Teoksessa* Sarajas-Korte, Salme (toim.). *Ars. Suomen taide* 5, 244–269. Otava. Keuruu,

Ahtola-Moorhouse, Leena (1994). Kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen. *Teoksessa* Pfäffli, Heidi (toim.). Wäinö Aaltonen 1894–1966. *Wäinö Aaltosen museon julkaisuja* 10, 14–45.

Ahtola-Moorhouse, Leena (2003). Ville Vallgren 1855–1940. Elämäkerrallisia tietoja. *Teoksessa* Ahtola-Moorhouse, Leena & Selma Green (toim.). *Ville Vallgren. Ville Vallgren 1855–1940. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003 –11.1.2004*, 54–78.

Albrecht, Milton C. (1968/2009). Art as an institution. *Teoksessa* Herrero, Marta & David Inglis (toim.). *Art and aesthetics. Critical Concepts in the Social Sciences. Volume II, Art as social institution and collective practice. Critical concepts in social sciences*, 28 –50. Routledge, London. (Julkaistu alunperin *American Sociological Review* 1968)

Alphen von, Ernst (2008). Archival Obsessions and Obsessive Archives. *Teoksessa* Holly, Michael Ann & Marquard Smith (toim.). *What is Research in the Visual Arts?*, 65–84. Yale University Press. New Haven & London.

Amberg, Anna-Lisa (1998). Käsityön mestari ja taideteollisuusmies. *Teoksessa* Katja Hagelstam (toim.). *Eric O. W. Ehrström 1881–1934*, 10–66. Kustannus W. Hagelstam, Helsinki.

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. Verso. London & New York.

Anttonen, Erkki (2006). *Kansallista vai modernia: taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkisto. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Arell, Berndt (1988). Karl Hedman. Konstsamlare, konstpolitiker och donator. *Skrifter utgivna av Österbottens museum* 1.

Arnold, Dana (2002). The authority of the author. Biography and the reconstruction of the Canon. *Reading Architectural History*. Routledge. London & New York.

Aspelin, Eliel (1891). *Johannes Takanen. Elämä ja teokset.* Otava. Helsinki.

A.-[speli]n E.[liel] (1896). Puoli vuosisataa Suomen taiteen kehitystä. *Kansanvalistus-Seuran Kalenteri* 17/1897, 51–86.

Aspelin-Haapkylä, Eliel (1908). Suomi. *Teoksessa* Laurin, Carl G. (toim.). *Taidehistoria*, 342–369. Richter, Edvard (suom.). WSOY. Porvoo.

Aspelin-Haapkylä, Eliel (1910). Kuvanveistotaide Suomessa. *Oma maa. Tietosanakirja Suomen kodeille* V, 340–353. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.

Asplund, Karl (1943). *Carl Eldh*. P. A. Norstedt & Söners Förlag. Stockholm.

Becker, Howard S. (2006). The Work Itself. *Teoksessa* Becker, Howard S., Robert R. Faulkner & Barbara Kirschenblatt-Gimblett (toim.). *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations,* 21–30. The University of Chicago Press. Chicago

Becker, Howard S. (2008). *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition, Updated and Expanded. University of California Press. Berkeley & Los Angeles.

Becker, Howard S. (1974/2009). Art as collective action. *Teoksessa* Herrero, Marta & David

Inglis (toim.). *Art and aesthetics. Critical Concepts in the Social Sciences. Volume II, Art as social institution and collective practice*, 74–89. Routledge. London. (Julkaistu alunperin *American Sociological Review* 1974)

Benjamin, Walter (1989). Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. *Teoksessa* Koski, Markku, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.). (Suom. Raija Sironen). Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. (Gesammelte Schriften). *Tutkijaliiton julkaisusarja* 57, 139–167.

Berggren, Lars (1999). The "Monumentomania" of the Nineteenth Century: Causes, Effects, and Problems of Study. Teoksessa Wessel Reinink and Jeroen Stumpel (toim.).*Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, 561–566. Kluwer Academic Publishers. Boston.

Bogart, Michele H. (1997). *Public Sculpture and the Civic Ideal in New York City, 1890 – 1930*. Smithsonian Institution Press. Washington.

Boime, Albert (1987). *Hollow icons: the politics of sculpture in nineteenth-century France*. Kent State University Press. Kent.

Bonsdorff von, Bengt (1990). Felix Nylund. Liv och verk. *Föreningen Konstsamfundets publikationsserie* VIII.

Bottero, Wendy & Crossley, Nick (2011). Worlds, Fields, Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology 5. Special Issue: on the Shoulders of Pierre Bourdieu: A Contemporary Master in Chiaroscuro,* 99–119.

Boulton, Ann (2007). The Making of Matisse's Bronzes. *Teoksessa* Kosinski, Dorothy M., Jay McKean Fisher & Steven A. Nash (toim.). *Matisse: Painter as Sculptor*, 73–97. Yale University Press. New Haven.

*Bourdieu Handbuch: Leben – Werk – Wirkun* (2009). Herausgeben von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart.

Bourdieu, Pierre (1988). *Homo Academicus*. (Kääntäjä Peter Collier). Polity Press. Cambridge.

Bourdieu, Pierre (1998). *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. (Suom. Mika Siimes). Vastapaino. Tampere.

Bourdieu, Pierre (1996). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Polity Press, Reprinted 2005.

*The Bronzes of Rodin: Catalogue of Works in the Musée Rodin* 1–2. (2007). Le Normand-Romain, Antoinette (toim.). Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. Musée Rodin. Paris.

Butler, Ruth (1993). *Rodin: The Shape of Genius*. Yale University Press. New Haven.

Bätschmann, Oskar (1997). *Artist in the modern world: the conflict between the market and the self-expression*. Yale University Press. New Haven.

Callen, Anthea (1997). The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century. *Teoksessa* Pointon, Mareia & Paul Binski (toim.). National Art Academies in Europe 1860–1906: Educating, Training, Exhibiting. *Art History, Journal of the Association of Art Historians* 20: 1, 23–60.

Carpenter, Janice (Matthew H. Clough (toim.)) (2003). C. J. Allen 1862–1956: S*culptor and Teacher*, 11–72. Liverpool University Press. Liverpool.

*Charles Felix Lindbergs donationsfond: "till stadens prydande och förskönande": utdelningar ur fonden 1912–1993: en bok om göteborgarnas konstskatt*. (1996.) Mörck, Niels-Henry (toim.). Kulturnämnden. Göteborg.

Chatelain, Jean (1981). An Original in Sculpture. *Teoksessa* Niels-Henry (toim.). *Rodin Rediscovered*, 275–282. National Gallery of Art. New York Graphic Society. Washington & Boston,

Clark, T. J. (1974/1995). The Conditions of Artistic Creation. *Teoksessa* Fernie, Eric (toim.). *Art history and its methods: a critical anthology*, 248–258. Phaidon Press. London,

Clemmensen, C. A. (1929). *Lauritz Rasmussen. Kgl. hofbroncestøber 1854–1929*. Langkjærs bogtrykkeri. København.

Codell, Julie F. (1995). Artists´ Professional Societies: Production, Consumption, and Aesthetics. *Teoksessa* Allen, Brian (toim.). Towards a Modern Art World. *Studies in British Art* I, 169–187. Yale University Press. New Haven & London.

Codell, Julie F. (2003). *Victorian artist: artists' lifewritings in Britain, ca 1870–1910*. Cambridge University Press, Cambridge.

Codell, Julie F. (2008). From Culture to Cultural Capital: Victorian Artists, John Ruskin, and the Political Economy of Art. *The Political Economy of Art: Making the Nation of Culture*, 27–39. Fairleigh Dickinson U P, Associated University Press New Jersey.

Colomina, Beatriz (1999). Collaborations: The Private Life of Modern Architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians* 58: 3. 462–471.

Compton, Ann (2003). Infrastructures: formation and networks 1900–1925. *Teoksessa* Curtis, Penelope et al. (toim.). *Sculpture in 20th-century Britain. Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception* I, 21–32. Henry Moore Institute. Leeds,

Compton, Ann (2010). Plastic Pleasures: Reconsidering the Practice of Modelling through Manuals of Sculpture Technique, c. 1880–1933. *The Journal of Modern Craft* 3: 3, 309–324.

Crane, Diana (1989). *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985*. University of Chicago Press. Chicago.

Curtis, Penelope (1999). *Sculpture 1900–1945. After Rodin*. Oxford History of Art. Oxford University Press. Oxford & New York.

*Display and displacement: sculpture and the pedestal from Renaissance to post-Modern*. (2007). Courtauld Institute of Art Research Forum. London.

Droth, Martina (2003). Conditions of display 1900–25. *Teoksessa* Curtis, Penelope Curtis et al. (toim.). *Sculpture in 20th-century Britain. Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception*. I, 43–54. Henry Moore Institute. Leeds.

Edwards, Jason (2009). Review article and exhibit reviews. *Visual Culture in Britain* 10: 2, 201–207.

Ekström, Kjell (2007). Önningebyn taiteilijat: Victor Westerholm ja Ahvenanmaan taiteilijasiirtokunta 1886–1914. *Amos Andersonin taidemuseon julkaisuja* 63.

Elomaa, Hanna (2011). Henkilökohtaista ja ammatillista. Ruotsinkielisten modernistikirjailijoiden kirjeenvaihtoa 1920-luvun lopulta 1940-luvulle. *Teoksessa* Leskelä-Kärki, Maarit, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen (toim.). Kirjeet ja historiantutkimus. *Historiallinen Arkisto* 134. 273–297.

Elsen, Albert E. (1981). Rodin´s "Perfect Collaborator", Henri Lebossé. *Teoksessa* Elsen, Albert (toim.). *Rodin Rediscovered*, 249–259. National Gallery of Art. New York Graphic Society. Washington & Boston.

*The Encyclopedia of Sculpture*. (2004). Boström, Antonia (toim.). Fitzroy and Dearborn, New York.

Ericsson, Anne-Marie (2001). Metallkonsten. *Teoksessa* Torsten Ahlstrand, Jan et. al. (toim.). *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915*, 475–491. Signum. Lund.

Eriksson, Bo-Göran (1967). Förarbetena till författarförordningen. *Finska Vetenskaps-Societetens rättshistoriska institut* 1.

Essen von, Werner (1925). *Konstflitföreningen i Finland och dess centralskola 1870–1875–1925. Minnesskrift*. Konstflitföreningen i Finland. Helsingfors.

Ferrer Alvarez, Mireia (2006). Historical Studies of the Practice and Profession of Women Artists. *Teoksessa* Waaldijk, Berteke (toim.). *Professions and Social Identity: New European Historical Research on Work, Gender and Society*, 103–120. Plus Pisa University Press. Pisa.

Fredriksson, Martin (2009). Skapandets rätt: ett kulturvetenskapligt perspektiv på den svenska upphovsrättens historia. *Linköping studies in arts and science* 500. Daidalos. Göteborg.

Getsy, David J. (2003). Punks and Professionals: The Identity of the Sculptor 1900-1925. *Teoksessa* Curtis, Penelope et al. (toim.). *Sculpture in 20th-Century Britain: Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception* I, 9–20. Henry Moore Institute. Leeds.

Getsy, David J. (2004). *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c.1880-1930*.

*British Art and Visual Culture since 1750: New Readings*. Ashgate. Aldershot.
Getsy, David J. (2010). *Rodin. Sex and the Making of Modern Sculpture*. Yale University Press. New Haven & London.
Glassberg, David (1990). Monuments and Memories. *American Quarterly* 43: 1, 143–156.
Goffman, Erwin (1974). *Frame Analysis*. Harward University Press. Cambridge.
Goldstein, Carl (1996). *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press. Cambridge.
Gotlieb, Marc (2005). Legends of the Painter Hero: Remembering Henri Regnault. Hargrove, June & Neil McWilliam (toim.). *Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914. Studies in the history of art*, 101–125. Centre for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XLV. National Gallery of Art. Washington.
Gross, Larry (2006). The Fragment Itself. *Teoksessa* Becker, Howard S., Robert R. Faulkner & Barbara Kirschenblatt-Gimblett (toim.). *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*, 149–157. The University of Chicago Press. Chicago.
Gutman-Hanhivaara, Laura (2008). Paris – Havis Amandan synnyinpaikka. *Teoksessa* Mononen, Teija & Kati Nenonen (toim.). Havis Amanda: Mon Amour 100 vuotta. *Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja* 101, 84–93.
Haapala, Pertti (1995). *Kun yhteiskunta hajosi*. Suomi 1914–1920. Painatuskeskus. Helsinki.
Haapala, Pertti (2008). Historian peili. *Teoksessa* Haapala, Pertti (toim.). *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*, 393–415. Teos. Helsinki.
Haarmann, Pirkko-Liisa (2005). *Tekijänoikeus ja lähioikeudet*. Talentum. Helsinki.
Haartman, Axel (1916). *Konstföreningen i Åbo: en redogörelse för föreningens verksamhet 1891–1916*. Frenckellska tryckeri Ab. Helsingfors.
Habermas, Jürgen (2004). *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Pietilä, Veikko (suom.). Vastapaino. Tampere.
Hagelqvist, Stina (2010). *Arkitekttävlingen som föreställning: den svenska arkitekttävlingens ideologiska, institutionella och professionella villkor under 1900-talets första hälft*. Axl Books. Stockholm.
Haila, Sirpa (1998). Suomalaisuutta rakentamassa. Arkkitehti Sebastian Gripenberg kulttuurifennomanian lipunkantajana. *Historiallisia tutkimuksia* 201.
Hakkila, Eino (1942). *Wäinö Aaltonen elämää ja taidetta*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
Halén, Harry & Tukkinen, Tauno (1984). *Elämän ja kuoleman kello. Sigurd Wettenhovi-Aspan elämä ja teot*. Otava. Helsinki.
Hall, James (1999). *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day*. Chatto & Windus. London.
Halliday, Nigel (2003). Reception: the context of reproduction and dissemination 1900–25. *Teoksessa* Curtis, Penelope et al. (toim.). *Sculpture in 20th-century Britain. Identity, Infrastructures, Aesthetics, Display, Reception*. I, 55–63. Henry Moore Institute. Leeds.
Hargrove, June (1989). *The Statues of Paris: An Open-Air Pantheon: The History of Statues to Great Men*. Mercatorfonds. Antwerp.
Hasselberg, Ylva, Müller, Leos & Stenlås, Niklas (2002). Åter till historiens nätverk. *Teoksessa* Gunneriusson, Håkan (toim.). *Sociala nätverk och fält*, 7–31. Opuscula Historica Upsaliensia. Historiska institutionen vid Uppsala universitet. Uppsala.
Hausen, Marika (1990). Valikoituja töitä. *Eliel Saarinen, Suomen aika*, 83–186. Suomen rakennustaiteen museo. Otava. Helsinki.
*Havis Amanda: Mon Amour 100 vuotta*. Mononen, Teija & Kati Nenonen (toim.). *Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja* 101. Helsingin kaupungin taidemuseo. Helsinki.
Heiskanen, Ilkka (2002). Johdanto. *Teoksessa* Heiskanen, Ilkka, Anita Kangas & Ritva Mitchell (toim.). *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta, lainsäädäntö ja uudet haasteet*, 19–27. Tietosanoma. Helsinki.
Helander, Vilhelm (1999). Suomen ensimmäinen valtiopäivätalo ja sen arkkitehti. *Teoksessa*

Helander, Vilhelm et al. (toim.). *Säätytalo*, 29–59. Edita. Helsinki.
Hietala, Marjatta (1992). Tietoa, taitoa, asiantuntemusta. Helsinki eurooppalaisessa kehityksessä 1875–1917. 1, Innovaatioiden ja kansainvälistymisen vuosikymmenet. *Historiallinen arkisto 1; Helsingin kaupungin tietokeskuksen Tutkimuksia* 5:1.
Hirvi-Ijäs, Maria (2008). Yliopistollinen akatemia – ajatuksia Kuvataideakatemiasta oppimisympäristönä. *Yliopistollinen akatemia – Kuvataideakatemia 160 vuotta*, 12–18. Kuvataideakatemia. Helsinki.
Hirvonen, Maija (2000). *Salanimet ja nimimerkit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjasto, BTJ Kirjastopalvelu. Helsinki.
Hjelm, Camilla (2009). Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong. *Kuvataiteen keskusarkisto* 17.
Hjelt, Marjut (2004). Kuvanveistäjä Alpo Sailo ja Unkari. *Teoksessa* Hudra, Klára (toim.). *Finnmagyar. Voimaa, elämää, ilmaisua. Suomen ja Unkarin taidesuhteet 1900–1920*, 151–159. Ernst Muzeum, Gallen-Kallelan Museo. Budapest & Espoo,
Hobsbawm, Eric (1994). *Nationalismi*. Sedergren, Jari, Jussi Träskilä & Risto Kunnari (suom.). Vastapaino. Tampere.
Holm, Knud (1994). Production and Restoration of Ninteenth-century Zink Sculpture in Denmark. *Teoksessa* Scott, David A. (toim.). *Ancient and Historic Metals: Conservation and Scientific Researc*, 239–248. The Getty Conservation Institute. Los Angeles
House, John (2004). *Impressionism: Paint and Politics*. Yale University Press. New Heaven & London.
Huovio, Ilkka (1998). *Invitation from the Future. Treatise on the Roots of the School of Arts and Crafts and its Development into a University Level School 1871–1973. Acta Universitatis Tamperensis* 610.
Hurtado, Shannon Hunter (2005). Going public: self-promotion strategies employed by 'first-wave' Victorian women sculptors. *Sculpture Journal* 13: 1, 18–31.
Häggman, Kai (2012). Sanojen talossa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1890-luvulta talvisotaan. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1348.
Häkkinen, Kaisa (2004). *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. WSOY. Helsinki.
Häyrynen, Maunu (1994). *Maisemapuistosta reformipuistoon. Helsingin kaupunkipuistot ja puistopolitiikka 1880-luvulta 1930-luvulle*. Helsinki-Seura. Helsinki.
Ilvas, Juha (1983). Emil Wikström. Suomen taide: suomalaisuus. *Teoksessa* Valkonen, Markku & Olli Valkonen (toim.). *Suomen ja maailman taide* 2, 202. WSOY. Porvoo.
Ilvas, Juha (1984). Emil Wikström. *Suomen taide: kultakausi. Teoksessa* Valkonen, Markku & Olli Valkonen (toim.). *Suomen ja maailman taide* 3, 231–236. WSOY. Porvoo,
Ilvas, Juha (2002a). Kuvanveistäjä Emil Wikström. *Teoksessa* Hänninen, Helena (toim.). *Emil Wikström. Herkkyyttä ja voimaa*, 11–45. Gösta Serlachiuksen taidemuseo 17.5.–31.10.2002. Gösta Serlachiuksen taidesäätiön julkaisuja. Gösta Serlachiuksen taidesäätiö. Mänttä.
Ilvas, Juha (2002b). Näyttelyteokset. *Teoksessa* Hänninen, Helena (toim.). *Emil Wikström. Herkkyyttä ja voimaa*, 56–129. Gösta Serlachiuksen taidemuseo 17.5.–31.10.2002. Gösta Serlachiuksen taidesäätiön julkaisuja. Gösta Serlachiuksen taidesäätiö. Mänttä.
Ilvas, Juha (2006). Kultaa ja kunniaa – kun mestarit olivat nuoria. *Teoksessa* Kallio, Rakel (toim.). *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*, 72–105. WSOY. Porvoo.
Isomäki, Irmeli (2003). Expografia ja bibliografia. *Teoksessa* Leena Ahtola-Moorhouse & Selma Green (toim.). *Ville Vallgren. Ville Vallgren 1855–1940*, 140–159. Ateneumin taidemuseo 12.9.2003–11.1.2004. Valtion taidemuseo. Helsinki.
Itkonen, Terho (1994). Vierassanojen kompastuskiviä: tarvitseeko media infrastruktuuria? *Suomen Lehdistö* 11, 40–41.
Janssen, Susanne (2001/2009). The Empirical Study of Careers in Literature and the Arts. *Teoksessa* Herrero, Marta & David Inglis (toim.). *Art and aesthetics. Critical Concepts in the Social Sciences. Volume III, The Social Organization of Art and Aesthetics*, 349–385. Routledge.

London. (Julkaistu alunperin teoksessa *The Psychology and Sociology of Literature* 2001. John Benjamins. Amsterdam).
Jotuni, Pertti (2002). *Monumenttien tekijä Vihtori Heinänen. Elämäkerta ja dokumenttiromaani.* Erkki Heinänen. Helsinki.
Julkunen, Pirjo (1991). Johannes Haapasalo 1880–1965. *Johannes Haapasalon veistoskokoelma*, 4–18. Mikkelin taidemuseo. Mikkeli.
Julkunen, Raija (1994). Hyvinvointivaltiollisen professioprojektin katkos. *Tiede & Edistys* 3, 200–213.
Jussila, Osmo et. al. (2000). *Suomen poliittinen historia 1809–1999.* WSOY. Helsinki.
Jussila, Osmo (2004). *Suomen suuriruhtinaskunta 1809–1917.* WSOY. Helsinki.
Jussila, Osmo (2007). *Suomen historian suuret myytit.* WSOY. Helsinki.
Jämsänen, Auli (2006). Matrikkelitaiteilijaksi valikoituminen. Suomen Kuvaamataiteilijat –hakuteoksen (1943) kriteerit. *Jyväskylä studies in humanities* 61.
Kaartinen, Marjo & Korhonen, Anu (2005). *Historian kirjoittamisesta.* Kirja-Aurora. Turku.
Kalela, Jorma (2000). *Historiantutkimus ja historia.* Gaudeamus. Helsinki.
Kalha, Harri (2008). Tapaus Havis Amanda: siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa. *Historiallisia tutkimuksia* 238.
Kallio, Rakel (1987). Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia. *Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Nainen, taide, historia*, 233–249.
Kallio, Rakel (1997). Retoriikan ruusuihin kätketty nyrkki – Onni Okkonen taidekriitikkona. *Teoksessa* Vihanta, Ulla & Hanna-Leena Paloposki (toim.).Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä. *Kuvataiteen keskusarkisto* 4, 57–81.
Kallio, Rakel (2003). Muodon ja tunteen liitto. Onni Okkosen esteettisestä ajattelusta 1910-luvun alkupuolella. Volare – intohimona kuvataide. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 26, 284–293.
Kallio, Rakel (2006). Uuden vuosisadan voittajia. *Teoksessa* Kallio, Rakel (toim.). *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1844–2006*,106–110. WSOY. Porvoo.
Karlsson, Eva-Lena (2001). Skulpturen. *Teoksessa* Ahlstrand, Jan Torsten et. al. (toim.). *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915*, 187–201.Signum. Lund.
Karo, Marko, Lavapuro, Juha & Mylly, Tuomas (2007). Johdanto: tekemisen vapaus. *Teoksessa* Mylly, Tuomas, Juha Lavapuro & Marko Karo (toim.). *Tekemisen vapaus: luovuuden ehdot ja tekijänoikeus*, 9–27. Gaudeamus. Helsinki.
Karskela, Veikko (2010). Kuvanveistäjän työterveys ja työsuojelu. *Teoksessa* Nissilä, Maarit & Karskela, Veikko (toim.). *Pronssi – valusta ja työterveydestä kuvanveistäjälle*, 117–159. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki,.
Karttunen, Sari (1992). *Kuvataiteilijan ammatti. Katsaus viimeaikaisiin tutkimussuuntauksiin taiteilijan asema -tutkimuksen näkökulmasta.* Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja. Taiteen keskustoimikunta ja Valtion painatuskeskus. Helsinki.
Karttunen, Sari (2002). Taiteilijan määrittely: refleksiivisyyden esteitä ja edellytyksiä taidepoliittisessa tutkimuksessa. *Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja* 53
Karvonen, Erkki (2000). Tulkintakehys (frame) ja kehystäminen. Ilmestynyt lehdessä *Tiedotustutkimus* 2. Tampereen yliopisto, *http://www.uta.fi/~tierka/Tulkintakehys.pdf*
Kava, Ritva (1993). Emil Cedercreutz – Satakunnan eurooppalainen. Kuvanveistäjä kotiseutuja museomiehenä. *Historiallisia Tutkimuksia* 80.
Kava, Ritva (2008). Työn jälkeen: Emil Cedercreutzin kuvanveistotuotantoa. *Emil Cedercreutzin museon näyttelyluettelo* 12.
Kellan, Sue M. (1991). Review. Public sculpture and the civic ideal in New York City, 1890–1930 by Michele H. Bogart. *Archives of American Art Journal* 31:1, 28–31.
Keskisarja, Teemu (2010). Vihreän kullan kirous: G. A. Serlachiuksen elämä ja äfäärit. *Serlachius-museoiden julkaisuja* 1.
Killinen, Ilmari (1926). *Oy G. W. Sohlberg Ab.* 1876–1926. G. W. Sohlberg. Helsinki.
*Kipsi: veistosten ja rakennuskoristeiden valmistus, käsittely ja hoito.* (2004). Kava, Ritva & Pirjo

Vakkala (toim.). Lalli Oy.
Klinge, Matti (1999). *Suomen sinivalkoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. Otava. Helsinki.
Kolbe, Laura (2003). Eurooppa, Itämeri, Suomi. *Teoksessa* Kolbe, Laura & Anja Kervanto Nevanlinna (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*, 28–40. Tammi. Helsinki.
Konttinen, Esa (1991). *Perinteisesti moderniin. Professioiden yhteiskunnallinen synty Suomessa*. Vastapaino. Tampere.
Konttinen, Esa (1994). Professioiden kentän rakentuminen sääty-yhteiskunnassa. *Tiede & Edistys* 3, 183–199.
Konttinen, Riitta (2001). *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Otava. Helsinki.
Konttinen, Riitta (2004). "Det är kanske förmätet af mig, som går i kjortlar..." – Helena Westermarck tiellä taidehistorioitsijaksi. *Teoksessa* Saarikangas, Kirsi (toim.) *Rakkaudesta kaupunkiin. Taidehistoriallisia tutkimuksia* 28, 151–161.
Konttinen, Riitta (2010). *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla*. Tammi. Helsinki.
Kopisto, Sirkka (1981). *Suomen Kansallismuseo: kansallisromanttisen kauden rakennusmonumentti*. Museovirasto. Helsinki.
Kortelainen, Anna (2008). Pystymetsän Pekka. *Teoksessa* von Bonsdorff, Anna-Maria (toim.). Pekka Halonen. *Ateneumin julkaisut* 52, 64– 67.
Korvenmaa, Pekka (2009). Taide & teollisuus: johdatus suomalaisen muotoilun historiaan. *Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja* B.
Krauss, Rosalind (1981). The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. *October 18*, 47–66.
Kuuliala, Anna-Maija (1992). *Hohteessa menneiden kauniiden kesien. Taidetta ja taiteilijoita Sääksmäeltä*. Sääksmäki-Seura. Toijala.
Kuusamo, Altti (1998). Akatemian idea ja taiteiden järjestelmä. *Teoksessa* Stewen, Riikka (toim.). *Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia 1848–1998*. Kuvataideakatemia. Helsinki.
Lahtinen, Anu, Leskelä-Kärki, Maarit, Vainio-Korhonen, Kirsi & Vehkalahti, Kaisa (2011). Johdanto. Kirjeiden uusi tuleminen. *Teoksessa* Leskelä-Kärki, Maarit, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen (toim.). Kirjeet ja historiantutkimus. *Historiallinen Arkisto* 134, 9–25.
Lampert, Catherine (2006a). Introduction: Rodin´s Nature. *Teoksessa* Lampert, Catherine & Antoinette Le Normand-Romain (toim.). *Rodin*, 15–25. Royal Academy of Arts. London.
Lampert, Catherine (2006b). Rodin´s Drawings and Late Works: 'What to Keep and What to Sacrifice'. *Teoksessa* Lampert, Catherine & Antoinette Le Normand-Romain (toim.). *Rodin*, 155–167. Royal Academy of Arts. London.
Landgrén, Lars-Folke (1988). Kieli ja aate: politisoituva sanomalehdistö 1800–1889. *Teoksessa* Tommila, Päiviö (toim.). *Suomen lehdistön historia I. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 190*, 267–420. Kustannuskiila. Kuopio,.
Lang, Gladys Engel & Lang, Kurt (1988/2009). Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation. *Teoksessa* Herrero Marta & David Inglis (toim.). *Art and aesthetics. Critical Concepts in the Social Sciences. Volume III, The Social Organization of Art and Aesthetics*, 247–275. Routledge. London. (Julkaistu alunperin *American Journal of Sociology* 1988)
Larson, Magali S. (1977). *The Rise of Professionalism: A Sosiological Analysis*. University of California Press. Berkeley, CA.
Latvi, Ari (1988). "Faffan" Viktor Jansson. *Teoksessa* Mäkinen, Marjatta *(toim.)*. Viktor Jansson 1886–1958. Muistonäyttely. *Tampereen taidemuseon julkaisuja* XXII, 7–95.
Lehtinen, Marianna (2004). Veistoksen synty. *Taidevalun 100 vuotta. Halosten museosäätiön julkaisu* 1, 12–13.

Lehtinen, Jorma (2004). *Kuvanveistäjän torppa: Visavuoren korjaus- ja restaurointihanke.* Visavuoren museosäätiö. Tarttila.

Leino-Kaukiainen, Pirkko (1988). Kasvava sanomalehdistö sensuurin kahleissa 1890–1905. *Teoksessa* Tommila, Päiviö *(toim.). Suomen lehdistön historia I. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 1905*, 421–629. Kustannuskiila. Kuopio.

Le Normand-Romain, Antoinette (2007). The Bronzes of Rodin. *Teoksessa* Le Normand-Romain, Antoinette (toim.). *The Bronzes of Rodin: Catalogue of Works in the Musée Rodin 1*, 18–63. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. Musée Rodin. Paris.

Le Normand-Romain, Antoinette (2011). Rodin: the Construction of an Image. *Teoksessa* Marshall, Christopher R. (toim.). *Sculpture and the Museum*, 60-72. Subject/Object: New Studies in Sculpture. Ashgate. Burlington.

Leskelä-Kärki, Maarit (2006). Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1085.

Lindgren, Liisa (1996). Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa. *Dimensio 1*. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Lindgren, Liisa (1998). Julkinen taide: aikaa, aatteita ja elävää kaupunkikuvaa. *Teoksessa* Mononen, Teija (toim.). Robert Stigellin Haaksirikkoiset, aikaa, aatteita ja elävää kaupunkikuvaa. *Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja* 59, 81–141.

Lindgren, Liisa (2000). Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 782.

Lindgren, Liisa (2003). Ville Vallgren – "loistava poikkeus". *Teoksessa* Ahtola-Moorhouse, Leena & Selma Green (toim.). *Ville Vallgren. Ville Vallgren 1855–1940*, 44–53. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Lindgren, Liisa (2004). Ville Vallgren ja Strindbergin taidesalonki. *Teoksessa* Anttonen, Erkki (toim.). Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaiheita. *Kuvataiteen keskusarkisto* 10, 64–75.

Lindgren, Liisa (2006a). Sigrid af Forselles ja naistaiteilijan demonit. Keskellä marginaalia. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 33, 45–61.

Lindgren, Liisa (2006b). Topelius och minnesmärkena över honom. *Teoksessa* Forssell, Pia & John Strömberg (toim.). *Historiska och litteraturhistoriska studier* 81, 207–228.

Lindgren, Liisa (2006c). Suomalaisen Pantheonin rakentajat. *Teoksessa* Kallio, Rakel *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*, 50–56.

Lindgren, Liisa (2007). Mikael Agricola – uskonpuhdistaja 1800-luvun ja 1900-luvun julkisessa taiteessa. *Teologinen aikakauskirja* 6, 551–563.

Lindgren, Liisa (2009). Memoria. Hautakuvanveisto ja muistojen kulttuuri. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia* 1211.

Lukkarinen, Ville (1989). Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström. *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja* 93.

Lukkarinen, Ville (1998). Taiteen tarina. *Teoksessa* Elovirta, Arja & Ville Lukkarinen(toim.). *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, 17–56. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Lahti.

Lukkarinen, Ville (2007). Pekka Halonen – pyhä taide. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1146.

Lähdesmäki, Tuuli (2006). Identiteettikäsitteen siirtymiä monumenttitutkimuksessa. *Teoksessa* Moilanen, Laura Kristiina & Susanna Sulkunen (toim.). Aika ja identiteetti: katsauksia yksilön ja yhteisön väliseen suhteeseen keskiajalta 2000-luvulle. *Historiallinen arkisto* 126, 346–371.

Lähdesmäki, Tuuli (2007). Kuohahdus Suomen kansan sydämestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa. *Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja* 94.

*The Making of Sculpture: the Materials and Techiniques of European Sculpture from the Middle Ages onwards.* (2007). Trusted, Marjorie (toim). V & A Publications. London

Malvern, Sue (2005). Monographs, canons, omissions. Reviews. *Sculpture Journal* XIII, 143–146.

Mamia, Hanna (2010). Suomen Kuvanveistäjäliitto – historiasta ja toiminnasta. *Teoksessa* Mamia, Hanna (toim.). *Kuvanveisto ajassa ja tilassa*, 10–19. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1267.

Mattiussi, Véronique (2006). The Archives of the Musée Rodin. *Rodin*, 290. Royal Academy of Arts. London.

McCall, Michal (1978/2009). The sociology of female artists. *Teoksessa* Herrero, Marta & David Inglis (toim.). *Art and aesthetics. Critical Concepts in the Social Sciences. Volume III, The Social Organization of Art and Aesthetics*, 103–132. London. (Julkaistu alunperin *Studies in Symbolic Interaction* 1978)

McClelland, Charles E. (2003). Prophets, Paupers, or Professionals? A Social History of Everyday Visual Artists in Modern Germany, 1850-Present. *German linguistic and cultural studies* 12.

McCoy, Claire Black (2006). "This Man Is Michelangelo": Octave Mirbeau, Auguste Rodin and the Image of the Modern Sculptor. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 5: 1. *http://www.19thc-artworldwide.org*

McWilliam, Neil (2000). *Monumental intolerance: Jean Baffier, a nationalist sculptor in fin-de-siècle France*. The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania.

Michalski, Sergiusz (1998). *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870–1997.* Reaktion Books. London.

Michelsen, Karl-Erik (1999). *Viides sääty. Insinöörit suomalaisessa yhteiskunnassa.* Tekniikan Akateemisten Liitto. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.

Miettinen, Sinikka (2004). Vaskeen valettua. *Taidevalun 100 vuotta.* Halosten museosäätiön julkaisu 1, 4-5.

Mikkeli, Heikki (2009). Aluetutkimuksen Euroopat. *Teoksessa* Lähteenmäki, Maria (toim.). Maa, seutu, kulmakunta. Näkökulmia aluehistorialliseen tutkimukseen. *Historiallinen Arkisto* 129, 25–51.

Milner, John (1988). *The studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century.* Yale University Press. New Haven.

Mitchell, Claudine (2004). Introduction: crossing borders, negotiating culture. *Teoksessa* Mitchell, Claudine (toim.). *Rodin: the Zola of Sculpture. Subject/object: New Studies in Sculpture*, 1–16. Ashgate. Aldershot.

Munch, Anders V. (2002). Musica ficta. Polykromi og musikalitet i Max Klingers Beethoven fra 1902. *Teoksessa* Troelsen, Anders (toim.). *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*, 225–242. Aarhus Universitetsforlag. Aarhus,.

*Muutoksen Suomi: ihmiset muutoksen tekijöinä, instituutiot ihmisten tukijoina.* Hautamäki, Antti (toim.). (2008). Sitra. Helsinki.

Müller, Leos (2002). Information och nätverkslogik. Tre fältexempel. *Teoksessa* Gunneriusson, Håkan (toim.). *Sociala nätverk och fält*, 73–107. Opuscula Historica Upsaliensia. Historiska institutionen vid Uppsala universitet. Uppsala.

Mäki, Riitta (2004). Kuvanveistäjän ja taidevalajan yhteistyö. *Taidevalun 100 vuotta.* Halosten museosäätiön julkaisu 1, 10–11.

Nielsen, Teresa (1999). "La Cité Fleurie", Niels Hansen Jacobsen og den samtidige franske kunstnerkeramik. *Teoksessa* Nielsen, Teresa (toim.). *Fransk Art Nouveau keramik i Danmark – fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs samlinger*, 7–16. Vejen Kunstmuseum.

Nieminen, Hannu (2006). *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917.* Vastapaino. Tampere.

Nissilä, Maarit (2010). Pronssivalutekniikka ja taidevalimon perustaminen. *Teoksessa* Nissilä, Maarit & Veikko Karkela (toim.). *Pronssi – valusta ja työterveydestä kuvanveistäjälle*,

9–110. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.
Nokkanen, Sari (2010). Kilpailutettua taidetta. *Teoksessa* Mamia, Hanna (toim.). *Kuvanveisto ajassa ja tilassa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia* 1267, 80–89.
Nordin, Svante (2001). Sveriges kulturella storhetstid. *Teoksessa* Torsten, Jan Ahlstrand et. al. (toim.). *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1890–1915*, 9–25. Signum. Lund.
Nurmi, Timo (2004). *Gummeruksen suuri suomen kielen sanakirja*. Gummerus. Jyväskylä.
Nyberg, Patrik 1992. Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992. *Teoksessa* Korvenmaa, Pekka (toim.). *Arkkitehdin työ. Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992*, 302–335. Rakennustieto. Helsinki.
Nygård, Toivo (1987). Poliittisten vastakohtaisuuksien jyrkentyminen sanomalehdistössä. *Teoksessa* Tommila, Päiviö (toim.). *Suomen lehdistön historia 2. Sanomalehdistö suurlakosta talvisotaan*, 9–166. Kustannuskiila. Kuopio.
Oesch, Rainer (1993). Oikeus valokuvaan: tutkimus valokuvan suojan kehityksestä ja sisällöstä. *Suomalaisen lakimiesyhdistyksen julkaisuja*, A sarja, 194.
Okkonen, Onni (1945). *Suomen taiteen historia 2. Jälkimmäinen osa: 1880-luvulta nykypäiviin*. WSOY. Porvoo.
Okkonen, Onni (1955). Wäinö Aaltonen. *Teoksessa* Tirranen, Hertta (toim.). *Suomen taiteilijoita Alwar Cawénista Wäinö Aaltoseen*, 437–497. WSOY. Porvoo.
Ollila, Anne (2000). Aika ja elämä. Aikakäsitys 1800-luvun lopussa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 795.
*Opetusministeriön historia III. Kielitaistelusta sortovuosiin 1869–1917* (1985). Kirjoittanut Heikkilä, Markku. Opetusministeriö. Helsinki.
Paasi, Anssi (2002). Rajat ja identiteetti globalisoituvassa maailmassa. *Teoksessa* Syrjämaa, Taina & Janne Tunturi (toim.). *Eletty ja muistettu tila*, 154–176. SKS. Helsinki.
Pakkasvirta, Jussi (2004). Kuvittele kansakunta. *Teoksessa* Pakkasvirta, Jussi & Pasi Saukkonen (toim.). *Nationalismit*, 70–88. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
Palin, Tutta (2004). Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisessä taidediskurssissa. *Teoksessa* Palin, Tutta (toim.). Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 29, 12–37.
Palin, Tutta (2006). Näkymättömät naiset 1904–36 eli mitä dukaattipalkinnot kertovat taiteilijanaisten arvostuksesta. *Teoksessa* Kallio, Rakel (toim.). *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*, 128–139. WSOY. Porvoo.
Palin, Tutta (2008). Kuvataiteilijat lakkotunnelmissa. *Teoksessa* Haapala, Pertti (toim.). *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*, 253–267. Teos. Helsinki.
Palin, Tutta (2009). Isäntärenki ja muita välihahmoja kuvataiteessa. *Teoksessa* Melkas, Kukku (päätoim.). Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1248, 39–72.
Palin, Tutta (2010). Kukat, naiset ja Paris. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissa. *Teoksessa* Ijäs, Minna, Altti Kuusamo & Riikka Niemeä (toim.). *Kuinka tehdä taidehistoriaa*, 16–45. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen julkaisuja. Utukirjat. Turku.
Paloposki, Hanna–Leena (2004). Rullakartiinitehtaasta taidekaupaksi: Ab Sven Strindberg Oy 1896–1912. *Teoksessa* Anttonen, Erkki (toim.). Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaiheita.. *Kuvataiteen keskusarkisto* 10, 9–19.
Parigoris, Alexandra (1997). Truth to Material: Bronze, on the Reproducibility of Truth. *Teoksessa* Hughes, Anthony & Erich Ranfft (toim.). *Sculpture and its reproductions* 131–151. Reaktion Books. London
Passi, Leena (1996). Ilmiö mitalitaide. 1960-luvulla valetut suomalaiset mitalit. *Jyväskylä studies in the arts* 53.
Payne, Alina A. (1999). Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue. *Journal of the Society of Architectural Historians 58: 3, Architectural History 1999/2000*, 292–299.

Penny, Nicholas (1993). *The Materials of Sculpture*. Yale University Press. New Haven & London.
Pettersson, Susanna (2006). Suomen Taideyhdistys. Tausta, perustaminen ja toiminnan kulmakivet. *Teoksessa* Kallio, Rakel (toim.). *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys* 1844–2006, 11–31. WSOY. Porvoo,
Pettersson, Susanna (2008). *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Historiallisia tutkimuksia; Dimensio. SKS, Valtion taidemuseo. Helsinki.
Pettitt, Claire (2004). *Patent Inventions – Intellectual Property and the Victorian Novel*. Oxford University Press. Oxford.
Pierre, Caterina Y. (2003). "New Formula for High Art": The Genesis and Reception of Marcello's Pythia. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2: 3. *http://www.19thc-artworldwide.org*
Pierre, Caterina Y. (2012). Louis-Ernest Barrias and Modern Allegories of Technology. *Nineteenth-Century Art Worldwide*: 11: 2. h*ttp://www.19thc-artworldwide.org*
Pinet, Hélène (2006). Two Englishmen in Paris: Stephen Hawels and Henry Coles, Rodin´s British Photographers. *Teoksessa* Lampert, Catherine & Antoinette Le Normand-Romain (toim.). *Rodin*, 278. Royal Academy of Arts. London.
Pitkänen, Maritta (2002). Serlachiukset ja Emil Wikström. *Teoksessa* Hänninen, Helena (toim.). *Emil Wikström. Herkkyyttä ja voimaa*, 46–54. Gösta Serlachiuksen taidemuseo 17.5. – 31.10.2002. Gösta Serlachiuksen taidesäätiön julkaisuja. Mänttä,.
Plakolm-Forsthuber, Sabine (1994). *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938: Malerei, Plastik, Architektur*. Picus Verlag. Wien.
Poutasuo, Tuula (2005). Paavo Tynell ja Taito Oy. Elämä ja työ. *Teoksessa* Aav, Marianne & Eeva Viljanen (toim.). *Paavo Tynell ja Taito Oy*, 2–69. Designmuseo. Helsinki.
Prieto, Laura R. (2001). *At home in the studio: the professionalization of women artists in America from the late eighteenth century through the 1930s*. Harvard University Press. Cambridge.
Prior, Nick (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Special Issue: on the Shoulders of Pierre Bourdieu: A Contemporary Master in Chiaroscuro. Cultural Sociology* 5, 121–138.
Ranki, Kristiina (2007). Isänmaa ja Ranska: suomalainen frankofilia 1880–1914. *Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk* 169.
Reckwitz, Andreas (2005). Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing. *Teoksessa* Spiegel, Gabrielle M. (toim.). *Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linquistic Turn*, 245–263. Routledge. New York.
Reitala, Aimo (1967). *Victor Westerholm*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
Reitala, Aimo (1974). Kuvataiteilija suomalaisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyden aikaa. *Taidehalli* 74, 4-13.
Reitala, Aimo (1989). Suomalaisuusliike taiteessa. *Teoksessa* Tommila, Päiviö (päätoim.). *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Kustannuskiila. Kuopio.
Reynolds, Siân (2004). Art Education in the Rodin Circle and Women´s Relation to the Avant-garde: the Case of Ottilie McLaren. *Teoksessa* Mitchell, Claudine (toim.) *Rodin: the Zola of Sculpture.. Subject/object: New Studies in Sculpture*, 201-216. Ashgate, Aldershot.
Ringbom, Sixten (1998). Taidekäsityö ja taideteollisuus noin vuoden 1870 jälkeen. *Teoksessa* von Bonsdorff, Bengt et al. (toim.). *Suomen taiteen historia*, 228–230. Schildts. Helsinki.
*Rodin Rediscovered.* (1981). Elsen, Albert (toim.). National Gallery of Art. Washington.
*Rodin: the Zola of Sculpture.*(2004). Mitchell, Claudine (toim.). Subject/object: New Studies in Sculpture. Ashgate. Aldershot.
Rollof, Yngve (1989). Konstgjutning i cire perdue. *Paletten* 4, 13–16.
Roselius, Aapo (2010). Kiista, eheys, unohdus. Vapaussodan muistaminen suojeluskuntien ja veteraaniliikkeen toiminnassa 1918–1944. *Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk* 186.
Rouse, Joseph (2007). Practice Theory. *Handbook of the Philosophy of Science. Volume 15. Phi-*

*losophy of Anthropology and Sociology*, 499–540. Elsevier.
Ruuskanen, Petri (2001). Sosiaalinen pääoma: käsitteet, suuntaukset ja mekanismit. *VATT-tutkimuksia* 81.
Ryan, Angela (2006). Visions of Reciprocity in the Work of Camille Claudel. *Teoksessa* Holmes, Diana & Carrie Tarr (toim.). *A 'Belle Epoque'? Women in French Society and Culture 1890–1914*, 167–179. Berghahn Books. New York & Oxford.
Salmi-Niklander, Kirsti (2010). Menetetty sankaruus. Mahdollisuuksien retoriikka. *Teoksessa* Peltonen, Ulla-Maija & Ilona Kemppainen (toim.). Kirjoituksia sankaruudesta. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1283, 288 –324.
Sandqvist, Tom (1981). Konsten som nationell ambition i Walter Runebergs monumentalskulptur. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 56.
Santoro, Marco (2011). From Bourdieu to Cultural Sociology. *Special Issue: on the Shoulders of Pierre Bourdieu: A Contemporary Master in Chiaroscuro. Cultural Sociology* 5 3–23.
Saros, Heikki, Toikka Eeva (1998). Robert Stigellin Haaksirikkoiset *Teoksessa* Mononen, Teija (toim.). Robert Stigellin Haaksirikkoiset, aikaa, aatteita ja elävää kaupunkikuvaa. *Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja* 59, 13–78.
Saukkonen, Pasi (2004). Kansallinen identiteetti. *Teoksessa* Pakkasvirta, Jussi & Pasi Saukkonen (toim.). *Nationalismit*, 90–105. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
Schiller, Joyce K. (2003). Winged Victory, A Battle Lost: Augustus Saint-Gaudens's Intentions for the Sherman Monument Installation. *Teoksessa* Tolles, Thayer (toim.). *Perspectives on American Sculpture before 1925*, 44–63. The Metropolitan Museum of Art. New York.
Selkokari, Hanne (2008). Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana. *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja* 115
Sevänen, Erkki (1998). *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. SKS. Helsinki.
Sevänen, Erkki (2002). Sosiologinen taiteentutkimus. *Teoksessa* Kuisma, Oiva (toim.). *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla*, 359–415. SKS. Helsinki.
Shapiro, Michael Edward (1985). *Bronze Casting and American Sculpture 1850–1900*. University of Delawere Press. Newark.
Sillevis, John (1995). Rodin´s first one-man show. *The Burlington Magazine* 137: 1113, 832–837.
Sjöholm Skrubbe, Jessica (2007). *Skulptur i folkhemmet. Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*. Makadam. Göteborg.
Smeds, Kerstin (1996). Helsingfors–Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900. *Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland* 598.
Snodin, Michael (1998). Inledning. *Teoksessa* Snodin, Michael & Elisabeth Stavenow-Hidemark (toim.). *Carl och Karin Larsson: skapare av ett svenskt ideal*, 1–9. Bonnier. Stockholm.
*Sociala nätverk och fält*. (2002). Gunneriusson, Håkan (toim.). Opuscula Historica Upsaliensia. Historiska institutionen vid Uppsala universitet. Uppsala.
Sokka, Sakarias (2005). Sisältöä kansallisvaltiolle. Taide-elämän järjestäytyminen ja asiantuntijavaltaistuva taiteen tukeminen. *Suomen kulttuuripolitiikan historia -projektin julkaisuja 8. Cupore 8*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö. Helsinki.
Solla, Pertti (1992). Arkkitehdit ja arkkitehtuurikilpailut. *Teoksessa* Korvenmaa, Pekka (toim.). *Arkkitehdin työ. Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992*, 268–281. Rakennustieto. Helsinki.
Somma, Thomas P. (2003). Sculpture as Craft: Two Female Torsos by Paul Wayland Barlett. *Teoksessa* Tolles, Thayer (toim.). *Perspectives on American Sculpture before 1925*, 82–95. The Metropolitan Museum of Art. New York.
Stenfors, A. W. (1943). *Muistelmia elämäni vaiheista vuosilta 1870–1943*. Oy Ilkan kirjapaino. Vaasa.
Stenlås, Niklas (2002). Varför nätverk spelar roll: om nätverksbegreppets otillåtenhet och epistemologiska särart. *Teoksessa* Gunneriusson, Håkan (toim.). *Sociala nätverk och fält*, 108–115. Opuscula Historica Upsaliensia. Historiska institutionen vid Uppsala universitet.

Uppsala.
Sterckx, Marjan (2008). The Invisible 'Sculpteuse': Sculptures by Women in the Nineteenth Century Urban Public Space – London, Paris, Brussels. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 7: 2. *http://www.19thc-artworldwide.org*
Stewen, Riikka (1998). *Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia 1848–1998*. Kuvataideakatemia. Helsinki.
Stigell, Jarl (1977). *Robert Stigell. Finländska Gestalter, Ny följd* I. Ekenäs Tryckeri Aktiebolags Förlag. Ekenäs.
Stocker, Mark (2011). A monumental agreement: Lord Curzon, Bertram Mackennal and the Curzon Monument at Kedsleton. *Sculpture Journal* Vol. 20: 1, 71–77.
Suomalainen, Yrjö (1948). *Visavuoren mestari. Piirteitä Emil Wikströmistä ihmisenä ja taiteilijana*. Otava. Helsinki.
Suomalainen, Yrjö (1982). *Visavuoren mestari. Piirteitä Emil Wikströmistä ihmisenä ja taiteilijana*. 2. painos. Otava. Helsinki.
Suominen-Kokkonen, Renja (1992). Arkkitehtinaiset – koulutus, ammatti ja naisen paikka. *Teoksessa* Korvenmaa, Pekka (toim.). *Arkkitehdin työ. Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992*, 72–89. Rakennustieto. Helsinki.
Suominen-Kokkonen, Renja (1992). Fringe of a profession: women as architects in Finland from the 1890s to the 1950s. *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja* 98.
Suominen-Kokkonen, Renja (2001). Identiteetit, intressit ja strategiat. Rakentamisen professioita koskevasta tutkimuksesta Suomessa. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23, 116–125.
Supinen, Marja (2003a). Marjatasta Merinymfiin. *Teoksessa* Ahtola-Moorhouse, Leena & Selma Green (toim.). *Ville Vallgren. Ville Vallgren 1855–1940*, 10–15. Valtion taidemuseo. Helsinki.
Supinen, Marja (2003b). Vallgrenin pienoistaiteesta. *Teoksessa* Ahtola-Moorhouse, Leena & Selma Green (toim.). *Ville Vallgren. Ville Vallgren 1855–1940*, 17–23. Valtion taidemuseo. Helsinki.
Supinen, Marja (2007). Antoinette ja Ville Vallgren. *Teoksessa* Gallen-Kallelan Museo (toim.). *Sydän sydämelle. Pohjoismaisia taiteilijapareja*, 109–115. Minerva Kustannus. Jyväskylä.
Suvikumpu, Liisa (2009). *Kulttuurisia kohtaamisia: suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla. http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5841-7*. Helsingin yliopisto.
Swinth, Kirsten (2001). *Painting Professionals. Women Artist and the Development of Modern American Art, 1870–1930. Gender & American culture*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill, NC.
*Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Troelsen, Anders (toim.). (2002). Aarhus Universitetsforlag. Aarhus.
Talvio, Tuukka (1993). *H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta*. Museovirasto. Helsinki.
Tiirikari, Leena (2007). Taidetta kouluihin. *Teoksessa* Savikko, Sari (päätoim.). *Koulujen taide*, 315–378. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
Tikkanen, J. J. (1893). Kuvaamataiteet. *Suomi 19:nnellä vuosisadalla. Suomalaisten kirjailijain ja taiteilijain esittämä sanoin ja kuvin*, 335–356. G. W. Edlund, Helsinki.
Tikkanen, J. J. (1910). *Kuvaamataiteet uudemmalla ajalla*. Otava. Helsinki.
Tirranen, Hertta (1950). *Suomen taiteilijoita Juho Rissasesta Jussi Mäntyseen*. WSOY. Porvoo.
Tirranen, Hertta (1955). *Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoseen*. WSOY. Porvoo.
Tolvanen, Jouko 1952. *Carl Eneas Sjöstrand: Suomen uudemman kuvanveistotaiteen uranuurtaja*. WSOY. Porvoo.
Tommila, Päiviö & Raimo Salokangas (1998). *Sanomia kaikille. Suomen lehdistön historia*. Edita. Helsinki.
Tossavainen, Mari (2005). *Suhteissa suurempaa voimaa – J. V. Snellmanin muistomerkki*. Ikonen, Vappu (toim.). Suomen Pankki. Helsinki.
Tossavainen, Mari (2010). A Hundred Years of Finnish Sculpture: New Perspectives on the

Early History of the Association of Finnish Sculptors. *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* 14: 95–101.

Tunturi, Janne & Taina Syrjänmaa (2002). Johdanto. *Teoksessa* Syrjänmaa, Taina & Janne Tunturi *Eletty ja muistettu tila*, 7-29. SKS. Helsinki.

Tuomikoski-Leskelä, Paula (1977). Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. *Historiallisia tutkimuksia* 103.

Tuomisto, Aira (2004). Yrjö Liipola Unkarissa. *Teoksessa* Hudra, Klára (toim.). *Finnmagyar. Voimaa, elämää, ilmaisua. Suomen ja Unkarin taidesuhteet 1900–1920*, 143–150. Ernst Muzeum, Gallen-Kallelan Museo. Budapest & Espoo.

*Turun Taidemuseo. Turun Taideyhdistyksen kokoelmat. Luettelo.* (1984). Bergh, Erik & Päivi Hovi (toim.). Turun Taideyhdistys. Turku.

Turunen, Risto (2011). Ideologia, diskurssi ja representaatio. *Teoksessa* Ruohonen, Voitto, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.). Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1346, 298–336.

Vadén, Tero (2006). Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta. Koskinen, Taava (toim.). Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia* 1071, 406–431.

Vallgren, Viivi (1949). *Sydämeni kirja. Elämän muistelmia.* Werner Söderström. Porvoo.

Valto, Tytti (1990). Työluettelo – arkkitehtuuri ja kaupunkisuunnittelu. *Eliel Saarinen Suomen aika*, 249–342. Suomen rakennustaiteen museo. Otava. Helsinki.

Vesikansa, Jyrki (2001). *Pellistä Perlokseen. Oy G. W. Sohlberg Ab:n historia 1876–2001.* Otava. Helsinki.

Viljo, Eeva Maija (1984). Suomen ensimmäiset naisarkkitehdit. *Arkkitehti* 8, 79–81.

Viljo, Eeva Maija (1987). Naiset Suomen taideteollisessa koulutuksessa 1871–1905. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 10, 55–68.

Viljo, Eeva Maija (1992). Arkitektsyrkets utveckling i Finland under senare delen av 1800-talet. *Teoksessa* Korvenmaa, Pekka (toim.). *Arkkitehdin työ. Suomen Arkkitehtiliitto 1892–1992*, 26–49. Rakennustieto. Helsinki.

Viljo, Eeva Maija (1998). Ateneumin otsikkoreliefi: taidepoliittinen kuva-arvoitus. Taide ja okkultismi. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 18, 125–132.

Viljo, Eeva Maija (1999a). Suomen Pankin rakennus arkkitehtuuriperinteen murrosvaiheen kuvastajana. Rakenteita. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 21, 71–76.

Viljo, Eeva Maija (1999b). Ateneumin kuvaohjelma. Taiteiden ykseys ja sopusointu Suomen taiteen nousukauden tunnuksena. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 21, 98–117.

Viljo, Eeva Maija (2001). Suomen Kuvanveistäjäliitto 1910–1940. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23, 5–32.

Viljo, Eeva Maija (2003). The Bronze Emperor and "Lux", Making a Monument to Alexander II. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 27, 123–137.

Viljo, Eeva Maija (2006). Taideteos sosiaalisena esineenä. Keskellä marginaalia. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 33, 15–29.

Voutilainen, Heli-Maija (1991). Kansankuvaaja ja idealistisen kauneuden esittäjä. Kuvanveistäjä Eemil Halosen tuotannosta ja elämästä 1896–1919. *Jyväskylän taidehistorian laitoksen julkaisuja* 4.

Waaldijk, Berteke (2006). Introduction. *Teoksessa* Waaldijk, Berteke (toim.). *Professions and Social Identity: New European Historical Research on Work, Gender and Society* XI–XVII. Plus Pisa University Press. Pisa.

Wagner, Walter (1967). *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Neue Folge Band* 1. Herausgeben von der Akademie der bildenden Künste in Wien. Verlag Brüder Rosenbaum. Wien.

Wennberg, Bo (1978). *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century: A Study of Trends and Innovations.* Almqvist & Wiksell/Atlantic Highlands, N. J.: Humanities

Press. Stockholm.
Wennervirta, Ludvig (1939). *Suomen Taiteilijaseura 1864–1939*. Mercatorin kirjapaino. Helsinki.
Willner-Rönnholm, Margareta (1996). *Taidekoulun arkea ja unelmia: Turun piirustuskoulu 1830–1981*. Turun maakuntamuseo, Turun taidemuseo. Turku.
Willner-Rönnholm, Margareta (2006). Non sine arte? Scener ur ett aboensiskt konstnärsäktenskap. Keskellä marginaalia. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 33, 74–90.
Wilson, William Henry (1989). *The city beautiful movement*. The John Hopkins University Press. Baltimore.
Winell-Garvén, Iréne (2005). Vägen till Parnassen: en sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939. *Göteborg studies in sociology* 25.
Wittkower, Rudolf (1977). *Sculpture: Processes and Principles*. Allen Lane. London.
Wyke, Terry (2006). Marginal Figures? Public Statues and Public Parks in the Manchester Region, 1840–1914. *Teoksessa* Eyres, Patrick & Fiona Russell (toim.). *Sculpture and the Garden.. Subject/object: New Studies in Sculpture*, 85–97. Aldershot; Burlington ja VT. Ashgate.
Wäre, Ritva (1991). Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa. *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja* 95.
Wäre Ritva (1992). Arkkitehdit ja Suomen arkkitehtiklubi viime vuosisadan vaihteessa. *Teoksessa* Korvenmaa, Pekka (toim.). *Arkkitehdin työ. Suomen Arkkitehtiliitto*, 52–71. Rakennustieto. Helsinki.
Zangwill, Nick (2002/2009). Against the sociology of art. *Teoksessa* Herrero, Marta & David Inglis (toim.). *Art and aesthetics. Volume II, Art as social institution and collective practice. Critical concepts in social sciences, 375–385. Routledge. London*. (Julkaistu alunperin *Philosophy of the Social Sciences* 2002)
Öhquist, Johannes (1912). *Suomen taiteen historia*. Setälä, Helmi (suom.). Weilin+Göös. Helsinki.

# Henkilöhakemisto

Hakemisto sisältää leipätekstissä ja alaviitteissä mainitut henkilönnimet lukuun ottamatta Emil Wikströmiä.


A
Aalberg, Ida; 385
Aaltonen, Aarre; 100, 114, 141–142, 170
Aaltonen, Pauli; 115
Aaltonen, Wäinö; 8, 59, 196, 224, 355, 424, 426
Aav, Marianne; 19, 127, 133, 204, 224
Abbott, Andrew; 182, 328, 415
Agricola, Mikael; 19, 49–50, 109, 161, 171, 176, 194, 196–197, 204, 213, 224, 240, 253, 262–265, 299, 310, 314, 318, 320–321
Ahlgren, Gustaf Fredrik; 50, 211, 214, 265, 322
Aho, Juhani; 388, 390
Aho, Pekka; 388
Ahrenberg, Jac.; 217, 299, 378
Ahtola-Moorhouse, Leena; 421
Akola, Emilia; 195, 213–215,221, 227–228 , 255, 258–259, 364, 422–423
Albrecht, Milton C.; 22
Amberg, Anna-Lisa; 129
Anderson, Benedict; 30
Antell, Herman Frithiof; 51, 355–363
Anttonen, Erkki; 11
Aspelin-Haapkylä, Eliel (Eliel Aspelin); 14, 47–48, 50, 54, 70, 78, 89, 102, 105, 126, 132, 135, 151–152, 158, 171, 173, 177, 189, 191, 202–204, 207, 210,219, 227- 228, 230–231, 233- 234, 240, 248–252, 261–262, 267, 270 , 272, 274, 277,283, 295, 298, 302, 305–308, 310, 313–314, 321–323–324, 327, 329, 333- 335, 341, 357–359, 363–364, 367, 372, 375- 377, 380, 382–384, 387, 390–391, 393- 395, 401, 403–404, 406- 407, 409, 422, 424, 427–428
Asplund, Karl; 127

B
Balzac, Honoré de; 246, 252
Bartholomé, Albert; 243, 362
Bartlett, Paul Wayland; 151
Becker, Howard S.; 22–24, 26–28, 30-31, 103, 108, 171, 182, 190, 246, 322, 331, 357, 366, 373, 389, 421, 425
Benedicks-Bruce, Carolina; 137, 334,423
Benjamin, Walter; 185
Bergamini, Carlo; 152
Bergbom, Kaarlo; 148
Berggren, Lars; 24
Berndtson, Axel; 135
Berndtson, Gunnar, 330
Bingen, Pierre; 147
Bobrikov, Nikolai; 322–323, 389
Bode, Wilhelm; 242
Bogart, Michele H.; 37, 40, 88, 279, 282, 295
Boime, Albert; 322
Bonsdorff von, Bengt; 341, 343–344
Bottero, Wendy; 23–24
Bourdieu, Pierre; 22–24, 30, 37–38, 167, 205, 207, 215, 379, 401, 423
Brahe, Pietari; 205, 263
Bremer, Fredrika; 200
Brunila, Birger; 307
Butler, Ruth; 103, 119, 124, 337
Bätschmann, Oskar; 409

C
Callen, Anthea; 82
Canth, Minna; 385
Carriès, Jean; 151
Castrén, Kaarlo; 50
Castrén, M. A.; 50, 222, 227, 229–232, 234, 239, 252, 300, 324, 424
Cedercreutz, Emil; 16, 79, 113, 179–180, 232, 277, 282, 338, 341–343, 381, 385, 399, 414, 418
Cellini, Benvenuto; 165, 243
Clark, T. J.; 22, 31
Clason, I. G.; 281
Claudel, Camille; 124
Codell, Julie F.; 373, 378, 413
Compton, Ann; 73, 166
Crossley, Nick; 23–24
Curtis, Penelope; 126, 130, 181, 204, 257, 290, 292–293, 303, 369
Cygnaeus, Fredrik; 57
Cygnaeus, Uno; 219, 393

D
d'Affry, Adèle (Marcello); 226

Dahlström, Ernst; 365
Danielson, Elin (Danielson-Gambogi); 68
della Robbia, Lucca; 243
Diderot, Denis; 165
Donatello; 243
Duret, Francisque; 147

E
Edelfelt, Albert; 16, 56, 79, 192, 200, 203, 226, 231, 236–239, 305, 307, 347, 372
Ehrström, Eric O. W.; 86, 128–129, 148–149, 153, 174
Ehrström, Erik; 133
Eldh, Carl; 127–128, 130-134, 137, 144–145, 428–429
Eklund, Jarl; 278
Elmqvist, Hugo; 164–167, 169
Engel, Carl Ludvig; 200, 218, 374
Eriksson, Christian; 135, 280
Erkko, Eero; 397
Etzioni, Amitai; 39

F
Fagerroos, Hjalmar (Hj.); 170
Favén, Antti; 113
Federley, Alexander (Alex); 349
Federley, Birger; 289, 309
Finne, Gunnar; 223, 353
Flodin (Flodin-Rissanen, Flodin-Laitinen), Hilda; 12, 20, 51, 66–69, 73, 98–99, 101, 113, 119–124, 145, 149, 153–155, 163, 226, 249, 295, 335, 348–349, 362, 385, 423, 428
Forsberg, Elmer; 90
Forselles af, Sigrid; 66, 150, 295, 335, 343, 385
Forsman, Alina; 56, 66
Foucault, Michel; 31
Franzén, Mikael; 263
Friedl, Johann; 86, 88
Frumerie de, Agnes; 384

G
Gallen-Kallela, Akseli (Axel Gallén); 16, 20, 63, 64, 70, 88, 90, 99, 130, 144, 150, 152, 186, 188-191, 227, 231, 238, 272, 330, 353–354, 377–378, 399, 402, 409
Gallen-Kallela, Mary; 129
Gebhard, Albert; 67, 101
Gesellius, Herman; 286
Getsy, David J.; 25, 40, 94, 122, 154
Ghiberti, Lorenzo; 243
Goffman, Erwin; 388
Gripenberg, Alexandra; 385
Gripenberg, Sebastian; 128, 173, 196, 251, 289, 291, 305–306 , 372
Grotenfelt, G.; 315

H
Haapasalo, Johannes; 79, 99, 251,342–343, 358–359, 418
Haarmann, Pirkko-Liisa; 183
Haartman, Axel; 67, 71
Habermas, Jürgen; 30
Hagman, Lucina; 385
Hall, James; 300, 405
Halonen, Arttu; 87, 155, 170, 173,175
Halonen, Eemil; 69, 100 , 101–104, 106, 111–112, 115, 118, 124–125, 137, 141, 143, 149, 152, 163–165, 167–170, 173,185, 207–210, 216, 234, 237, 332–333, 338–339, 343, 348, 355, 358–359, 399–400, 423–424, 444
Halonen, Pekka; 16, 61, 71–72, 101–103, 106, 109, 129, 203, 231, 378, 409
Haltia, Kaarlo; 186
Hansen Jacobsen, Niels; 46, 135, 137
Hansen von, Theophil; 61, 293
Hargrove, June; 214, 248, 302, 311, 313, 369
Hart, Hilda; 123
Hasselberg, Per; 72
Hedman, Karl; 364, 378, 422
Heinänen, Vihtori; 176
Hellmer, Edmund; 62–63, 65, 93, 96–97, 111, 115, 139–140, 420, 423
Hietala, Marjatta; 146, 167, 371
Hildebrand von, Adolf; 300
Hiltunen, Eila; 226
Hirn, Yrjö; 228, 251
Hirvi-Ijäs, Maria; 51, 83
Hjelm, Camilla; 356
Hobsbawm, Eric; 370
Huovio, Ilkka; 88
Hurtado, Hunter Shannon; 384

I
Ilkka, Elias; 100, 110–111
Ilvas, Juha; 29, 62, 90, 150, 156, 167, 170, 204, 296, 377, 395
Inha, Into Konrad; 216, 399
Itkonen, Terho; 34

Ivalo, Mielikki; 259, 413
Ivalo (Ingman), Santeri; 377, 391, 394–395 , 396

J
Jahn, Carl; 88
Jansson, Viktor; 79, 232, 239, 270, 342–343, 418, 422
John, Gwen (Gwendolen Mary); 122, 124
Jokela, Salla; 264
Jung, Bertel; 116, 301, 306, 372
Jung, Valter; 231
Jämsänen, Auli; 58, 139, 143
Järnefelt, Eero; 16, 60, 89, 231, 238, 251, 330, 360

K
Kaasinen, Albin; 79, 102, 105
Kairamo, Oswald; 282
Kajanus, Robert; 175, 411
Kalela, Jorma; 21, 43
Kallio, Rakel; 401, 403–404
Kallós, Ede; 107
Kava, Ritva; 16, 385
Keirkner, August; 301
Kekkonen, Jalmari; 242–244, 372
Keskisarja, Teemu; 60
Klinge, Matti; 264
Klinger, Max; 347
Konttinen, Esa; 36, 41, 350
Konttinen, Riitta; 12, 16, 37, 52, 67, 73, 112, 123, 185, 188, 190, 322, 329, 332, 386, 388, 390, 393–394, 404, 415
Kortelainen, Anna; 61
Krauss, Rosalind; 154
Krohn, Helmi (Setälä); 48, 286, 381–384, 410–411, 423
Krohn, Julius; 384
Krøyer, P. S.; 67, 77
Kupias, Eila; 277
Kurtén, Joachim; 50, 176, 194, 213, 254–255, 265, 285, 315–317, 319
Kuusamo, Altti; 58

L
Larson, Magali S.; 37
Larsson, Carl; 412
Latvi, Ari; 270
Launis, Ilmari; 237
Laurin, Carl G.; 158
Leclercq, Julien; 101, 136–137, 337
Leino, Kasimir; 388
Leskelä-Kärki, Maarit; 286, 383–384
Leu, Max; 135
Levón, Eliel; 319
Liipola, Yrjö; 107, 120, 125, 130, 141, 143, 229, 234, 343, 356–357, 393
Lindencrona, Ax. (Adam); 60, 63, 363, 376, 422
Lindgren, Armas; 223, 231, 234, 237, 251, 287–289, 295, 301
Lindgren, Liisa; 15, 19, 155, 175, 204, 207, 259, 263, 356, 372, 390
Lindqvist, Selim A.; 270
Lindström, Fritz; 136
Lukkarinen, Ville; 43, 291, 379
Lundahl, Amélie; 386
Lydecken, Arvid; 79
Lähdesmäki, Tuuli; 15, 42
Lönnrot, Elias; 19, 43, 50, 106, 116, 127–128, 130–133, 163, 197–198, 201, 204, 206–211, 213, 218–219, 224, 225–226, 247, 252, 257, 262, 287, 299, 304–305, 310, 313, 322–323, 327, 336, 369, 398, 403–405
Löppönen, Anna; 362

M
Mackennal, Bertram; 194
Malmberg, Viktor; 51, 57, 63,67, 69, 74–79, 81–84, 87, 89, 111, 128, 130, 132, 134, 141, 143–145, 149-150, 170, 232, 235, 251, 342–345, 351, 356–357, 427, 429
Mattiussi, Véronique; 52
McClelland, Charles E.; 39–40, 92, 97, 99, 331, 339, 340
McLaren, Ottilie; 98
Mechelin, Leo; 274, 282–283 , 372, 388
Meller, Ida; 68
Merikanto, Oskar; 309
Meunier, Constantin; 243, 247
Miettinen, Sinikka; 168
Michelangelo, Buonarroti; 243
Milles, Carl; 134
Mirbeau, Octave; 373
Munsterhjelm, John; 141, 232–233, 235, 343, 352, 378–379
Muther, Richard; 242–243

N
Nevanlinna, Ernst; 369
Nielsen, Teresa; 72

Niemi, Aukusti Robert; 116, 320
Nieminen, Hannu; 367–368
Niklander, Alwar; 110
Nilsson, Bertel; 79, 349, 362
Nordström, Ernst; 345
Nyblin, Daniel; 187
Nykänen, Frans; 174
Nylund, Felix; 56, 141, 220, 231–234, 251, 266, 278–279, 332, 341–345, 351, 357, 361, 371, 381
Nyström, Gustaf; 7, 48, 135, 283–284 , 288–294, 302, 424

O
Oesch, Rainer; 187
Okkonen, Onni; 17, 223–225, 355, 386, 390, 400–402, 424
Onerva, L. (Hilja Onerva Lehtinen); 241

P
Paarmio, Viivi (Vallgren); 362, 349
Pacius, Fredrik; 161, 200, 211–213, 218
Palin, Tutta; 25, 69, 386
Palmén, Ernst Gustaf; 48, 173, 228, 251, 406
Palmqvist, Wäinö Gustaf; 234
Passi, Leena; 15
Petrelius, Gustaf Albert; 223, 236, 277–279, 281, 283, 301, 369–370
Pierre, Caterina Y.; 226
Porila, Evert; 100, 102, 110–111, 141, 348, 357
Porthan, Henrik Gabriel; 14, 205, 263
Prieto, Laura R.; 66

Q
Qvist, Gerda; 79

R
Ranki, Kristina; 373, 394
Rasmussen, Lauritz; 150, 162–163 , 172, 174, 176
Rautalin, Väinö Richard; 100, 110–111, 115, 118
Rein, Thiodolf; 242
Reitala, Aimo; 10, 79, 85, 89, 329
Reuter, Jonatan; 266
Reynolds, Siân; 92, 98, 119–120, 122–123, 154
Richter, Edvard; 251
Rietschel, Ernst; 240
Rissanen, Juho; 123, 385
Rodin, Auguste; 20–21, 25, 51–52, 54, 92, 98–101, 108, 113, 119–124, 130, 145, 147, 154–155, 157, 161, 185, 246, 249, 252, 300, 308, 336–339, 362,366, 373, 380, 404–405, 423, 426, 428–429
Rosenqvist, Rikhard; 115–116
Roselius, Aapo; 427
Runeberg, Johan Ludvig; 205–206, 263
Runeberg, Walter; 16, 56, 68, 74, 161, 203, 205, 231, 266, 311, 340, 342–343, 372, 386, 408
Ruuskanen, Petri; 28

S
Saarinen, Eliel; 90, 196, 222–223, 228, 239, 248,295–302, 307, 400
Sailo, Alpo; 144, 227, 231–232, 343, 387, 399
Salmi-Niklander, Kirsti; 208
Samzelius, Hugo; 48, 204, 398, 412
Sanmark, C. G.; 284
Saxelin, Into; 79, 347, 362
Schalin, Teodor; 78–79, 85, 100, 117–119, 145, 362, 427
Schalin, Zachris; 78
Schjerfbeck, Helene; 68–69
Selkokari, Hanne; 203, 376, 390
Serlachius, G. A.; 150, 363
Setälä, Eemil Nestor; 227, 229, 231
Sevänen, Erkki; 21
Seyn, Franz Albert; 323
Shapiro, Michael Edward; 149, 151–152
Sidorow, Georg; 277, 318, 364
Sitte, Camillo; 316–317
Sjöholm Skrubbe, Jessica; 39
Sjöstrand, Carl Eneas; 56–58, 74, 76 , 79, 200, 205, 212–213, 361
Sjöstrand, Helmi; 68
Sjöström, Einar; 239
Sjöström, Vilho; 113
Smeds, Kerstin; 395
Snellman, Johan Vilhelm; 10, 17, 19, 43, 48–50, 52–53 , 110, 172–173, 176- 180, 182, 196, 204, 214, 216, 218–219, 222–229, 231–232, 234–235, 239, 241–242, 244, 247–253, 255–257, 261–263, 282–283, 298–301, 304, 306–307, 310, 314, 321, 324–325, 351, 369–371, 382, 384, 390, 399–400, 402, 424
Somma, Thomas P.; 151
Sonck, Lars; 295
Sparre, Louis; 112, 190, 362
Standertskjöld, Hugo; 244
Staudinger, Uno; 196-197, 270, 381–382
Stenberg, Johan Erland; 56, 407

Stenfors, Alfred Wilhelm; 48, 214, 221, 255, 259– 260, 284–286, 302, 315–317, 319, 422
Stenman, Gösta; 356
Stenroth, Otto; 189–190
Sterckx, Marjan; 265, 294
Stewen, Riikka; 84
Stigell, H. J.; 176
Stigell, Robert; 16, 19, 56, 61, 66, 72, 78, 90, 135, 186, 189–190, 201, 203, 206–208, 211, 217, 243–245, 261, 282, 311, 319, 330, 334, 372, 374, 379, 393, 395, 397, 407
Stocker, Mark; 194
Strandell, Frithiof; 223, 283, 301
Strengell, Gustaf; 361
Stróbl, Alajos; 120
Suomalainen, Yrjö; 17–18, 93, 108
Supinen, Marja; 187, 208, 219, 375
Suvikumpu, Liisa; 16
Swinth, Kirsten; 39
Szymanowski, Waclaw; 127
Särkelä, Eveliina; 67
Söderhjelm, Alma; 385
Söderhjelm, Werner; 373–375, 377, 390
Sörensen-Ringi, Harald; 128, 131–132, 134, 136, 272

T
Taine, Hippolyte; 407
Takanen, Johannes; 14, 16, 56, 59, 105, 186, 361, 373, 376, 407, 427
Talvia, Juho F.; 87, 175
Talvio, Maila; 385
Talvio, Tuukka; 358, 361
Tarjanne, Onni; 234–235
Thorvaldsen, Bertel; 397
Tikkanen, Johan Jakob; 74, 78, 112, 127, 130, 143, 149, 157–158, 191, 216, 218, 231, 249, 251, 265, 277, 388
Tirkkonen, J. J.; 196
Tolvanen, Jouko; 212–213
Topelius, Zacharias; 19, 50, 109, 162, 195–196, 198, 204, 213–215, 219–222, 227, 244, 254–260, 284, 285, 311, 313, 324, 364, 370, 374, 381, 410, 422–423
Tuomi, Otto (Häggström); 389
Tuomikoski-Leskelä, Paula; 283
Tuomisto, Aira; 143
Tynell, Paavo; 174

U
Ulappa, Aarne; 115, 117, 143
Uuranen, David; 180

V
Vadén, Tero; 215
Vallgren, Antoinette; 375, 397
Vallgren, Ville; 19, 55–56 , 58, 69, 77, 81, 89, 135, 161, 175, 184, 187, 195, 197, 203, 205–206, 216–221, 225, 232, 235, 239, 255, 258–259, 265, 275–276, 278, 281–282, 304, 310, 330, 332, 338, 341, 343, 347, 351–353, 356, 358–362, 364, 366, 373–376, 379, 381–382, 392–393, 395, 397, 400, 404–405, 407
Veuro, Aukusti; 18, 100, 105, 109, 111, 117–118, 427
Viljo, Eeva Maija; 35, 40, 87, 161, 205, 220, 235, 239, 341, 343, 346, 348, 353, 387, 426
Voutilainen, Heli-Maija; 170

W
Waaldijk, Berteke; 38
Waelma, Valfrid; 117, 118
Wendt von, Ernst; 369
Wennervirta, Ludvig; 221, 356, 363, 399
Westerholm, Victor; 51, 70, 84–85, 113–115, 118, 139, 142, 151, 187, 223, 236–237, 262, 268-269, 272, 278–279, 308, 330–331, 338, 352, 363, 365–366, 373, 392, 428
Westermarck, Helena; 385
Wettenhovi-Aspa, Sigurd; 74, 77
Wikström, Aksel; 190, 286–289, 295, 302, 408
Wikström, Alice; 413
Willner-Rönnholm, Margareta; 84–85
Winter, Georges; 61, 85, 92–93, 142, 154, 217, 230, 237, 265, 277, 338, 343, 356, 358, 363, 372, 395
Wäre, Ritva; 18, 287–288, 372

Z
Zangwill, Nick; 26–27
Zola, Émile; 247
Zorn, Anders; 122, 151
Zweygberg, Sofia; 268, 277

Ö
Öhquist, Johannes; 13–14, 17, 299, 410, 416

# KIITOKSET

Tämä tutkimus on tehty vuosina 2006–2012. Tutkimustyöni yhtenä lähtökohtana on ollut J. V. Snellmanin muistomerkkiä käsittelevä taidehistorian pro gradu -tutkielmani. Tutkielma johdatteli kiinnostavien kysymysten ja lähdeaineistojen äärelle ja sai pohtimaan Emil Wikströmin kuvanveistäjän työtä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa.

Väitöskirjatutkimuksen valmistuessa olen kiitollinen Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineelle. Ennen muuta kiitän professori Ville Lukkarista, joka on ollut ohjaajana mukana projektissa ja jonka neuvot ovat edesauttaneet työn loppuunsaattamista. Saan kiittää lämpimästi professori emerita Riitta Konttista tuesta tutkimustyöni alussa.

Kiitän esitarkastajia professori emerita Eeva Maija Viljoa ja dosentti Tutta Palinia perehtymisestä työhöni ja arvokkaista huomioista. Tutta Palin lupautui myös vastaväittäjäksi. Professori Jyrki Nummea kiitän tiedekunnan edustajana toimimisesta.

Kiitos tutkimustyötä koskevista asiantuntevista kommenteista tutkijaseminaarissa ja muissa yhteyksissä. Museot ja arkistot ovat antaneet käyttööni aineistoa ja kuvia. Kiitän tässä tutkimuksessa käyttämieni arkistojen, kirjastojen ja museoiden henkilökuntaa ystävällisestä avusta. Haluan kiittää ennen kaikkea Visavuoren museosäätiötä. Kielentarkistuksesta kiitokset viralliselle kääntäjälle Leena Lahtiselle. Kiitos avusta myös tiedeattasea Emmanuel Salmonille.

Kiitokset tutkimuksen valmistumisesta kuuluvat Helsingin yliopiston tiedesäätiölle ja Suomen Kulttuurirahastolle, jotka ovat tukeneet väitöskirjatyötäni taloudellisesti. Osoitan kiitokseni myös Alfred Kordelinin säätiölle, jonka apuraha tuki väitöskirjan viimeistelyä.

Esitän kiitokset Suomen Tiedeseuralle tutkimukseni julkaisemisesta. Erityisesti haluan kiittää julkaisusarjan päätoimittajaa professori John Westerholmia hyvästä ja joustavasta yhteistyöstä.

Lopuksi kiitokseni kaikkein lähimmille.

Hämeenlinnassa lokakuussa 2012
*Mari Tossavainen*

# Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk

1 (1858)
PIPPING, FREDR. WILH.: Historiska bidrag till Finlands calendariografi. 140 pp.

2 (1858)
BURMAN, JOHAN JAKOB: Berättelse om femte brigadens af Finska arméen krigsrörelser och operationer i Savolaks, Karelen, Öster- och Westerbotten åren 1808 och 1809. 112 pp

---

50 (1891)
GENETZ, ARVID: Kuollan Lapin sanakirja ynnä kielennäytteitä. 291 pp.

---

100:1 (1957)
REUTER, MÄRTA: Plfanzenphänologische Beobachtungen in Finnland 1951–1955. 63 pp.

100:2 (1958)
REUTER, MÄRTA: Tierphänonolische Beobachtungen in Finnland 1951–1955. 56 pp.

100:3 (1958)
STADIUS, GUNNAR: Undersökning av språkbegåvningen hos 10–14-åringar. 137 pp.

---

179 (2009)
KANGAS, SINI & MARJATTA HIETALA & HEIKKI YLIKANGAS (toim.): Historia eilen ja tänään. Historiantutkimuksen ja arkeologian suunnat Suomessa 1908–2008. 149 pp.

180 (2009)
HAAPALA, ILMARI & TUIJA PULKKINEN (toim.): Maan ytimestä avaruuteen. Ajankohtaista suomalaista geo- ja ympäristötieteellistä tutkimusta. 246 pp.

181 (2009)
PIHLAJA, PÄIVI MARIA: Tiedettä Pohjantähden alla. Pohjoisen tutkimus ja Ruotsin tiedeseurojen suhteet Ranskaan 1700-luvulla. 306 pp.

182 (2010)
TOMMILA, PÄIVIÖ: Vihreän lampun taikaa. Eero Tommila, kemisti. 266 pp.

183 (2010)
PÄIVÄRINNE, TIINA: Luonto, tiede ja teknologia. Kansanvalistuksen Suomikuva 1870–1920. 224 pp.

184 (2010)
LÖNNQVIST, BO: Kyrkotukten i Vörå under 1700-talet. 127 pp.

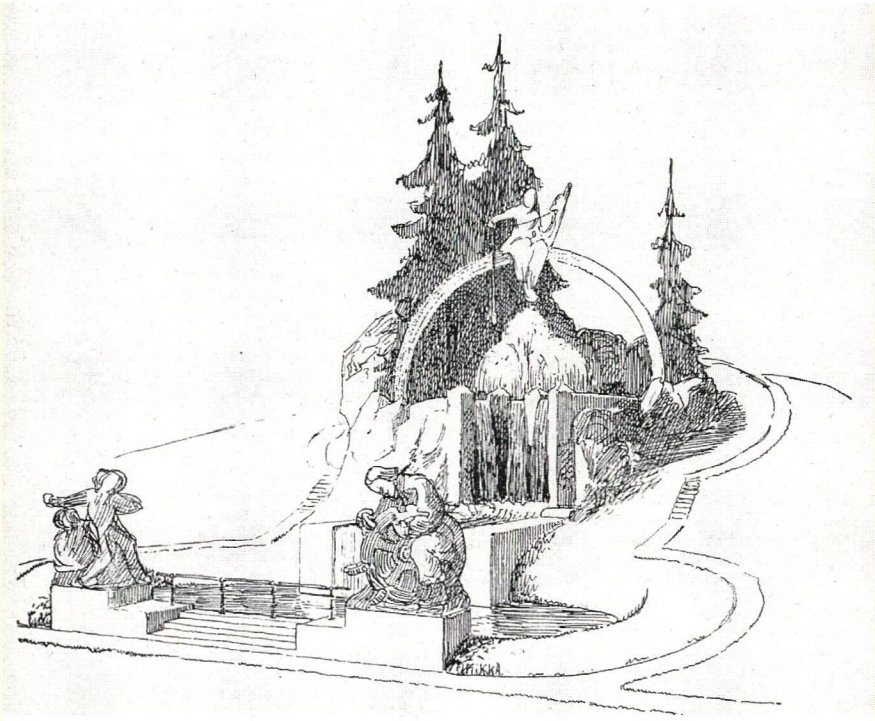
185 (2010)
KAATAJA, SAMPSA: Tieteen rinnalla tekniikka. Suomalaiset korkeakoulututkijat kaupallisten sovellusten kehittäjinä 1900-luvulla. 252 pp.

186 (2010)
ROSELIUS, AAPO: Kiista, eheys, unohdus. Vapaussodan muistaminen suojeluskuntien ja veteraaniliikkeen toiminnassa 1918–1944. 263 pp.

187 (2011)
FOGELBERG, PAUL (ed.): Finland mellan öst och väst. 123 pp.

188 (2011)
AHOKAS, MINNA: Valistus suomalaisessa kirjakulttuurissa 1700-luvulla. 315 pp.

189 (2012)
STUBB, ELISABETH: Rätt som argument. Leo Mechelin och finska frågan 1886–1912.322 pp.



Emil Wikström (1864–1942) kuului 1890–1920-lukujen keskeisiin kuvanveistäjiin, ja hänet tunnetaan etenkin muistomerkkien tekijänä. Wikström aloitti kuvanveistäjänä 1800-luvun lopulla, jolloin suomalainen kuvanveistoinstituutio alkoi muodostua. Tämä tutkimus tarkastelee Wikströmin työtä alkaen vuoden 1893 Säätytalon päätykolmiokilpailun voiton tuomasta nosteesta 1910- ja 1920-lukujen vaihteeseen saakka, jolloin Wikströmin suurmiespatsaiden sarjan päätti J. V. Snellmanin muistomerkki. Tutkimus sijoittaa Emil Wikströmin oman aikansa taidemaailman rakenteisiin ja kilpailun kenttään. Kirjassa tarkastellaan pääasiallisesti Wikströmin näkökulmasta ammattikuvanveistäjän asemaa, käytäntöä, arkea ja yhteistyötä sekä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun muotoutumassa olevaa kuvanveistoalaa. Taidehistorian väitöskirja perustuu aikalaisteksteihin ja laajaan arkistoaineistoon, muun muassa kuvanveistäjän ammattikirjeenvaihtoon, tilaussopimuksiin ja muistomerkkitoimikuntien asiakirjoihin. Mari Tossavaisen tutkimus antaa uutta tietoa ja tuoreita näkökulmia Suomen kuvanveistoa koskevaan aiempaan tietämykseen.

ISSN: 0067-8481
ISBN: 978-951-653-393-6