

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Restauroinnin koulutusohjelma / Huonekalurestaurointi

Taika Sahlstén

AVE MARIA

- Kotialttariteoksen esinehistoria ja restaurointi

Opinnäytetyö 2013

TIIVISTELMÄ  
KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Restaurointi

TAIKA SAHLSTÉN Ave Maria- kotialttariteoksen esinehistoria ja restaurointi

Opinnäytetyö 48 sivua + 29 liitesivua

Työn ohjaaja Diego Carlozzo

Toimeksiantaja yksityishenkilö

Helmikuu 2013

Avainsanat kotialttari, kirkollinen taide kotiympäristössä, hartauskuva, ”pyhä perhe”, hausaltar, konservointi, restaurointi

Tämä opinnäytetyö käsittelee yksittäisen kotialttariteoksen eli hartauskuvan restaurointia sekä selvittää esineen käyttötarkoitusta ja -ympäristöä. Hartauskuvan nimitystä käytetään hyvin erityyppisistä taideteoksista ja risteistä. Yksittäisen hartauskuvan historiasta on haastavaa selvittää taustoja ja esinehistoriaa, sillä tämän tyyppiset kulttikuvat ovat anonyymejä, eikä niitä signeerata.

Käytännön työnä ja asiakkaan vaatimuksena oli restauroida teos niin, että se kunnioittaa hartauskuvan alkuperäistä ulkoasua. Kaikki toimenpiteet tähtäävät esineen tuhoutumisen pysäyttämiseen sekä fyysiseen säilymiseen, kunnioittaen ajan tuomaa patinaa. Sekä tutkimus- että tekstiosuudessa pyrittiin selvittämään hartauskuvien käyttötarkoitusta niin kotioloissa kuin yleiskatsauksenakin.

Aineistoa lähdettiin keräämään kirjallisten lähteiden kautta. Hartauskuvista ei kuitenkaan ole olemassa paljoakaan tutkimuksia tai kirjallista materiaalia, joka tukeutuisi historiaan tai täyttäisi tutkimuksen vaatimaa varmuutta, johdonmukaisuutta tai selkeyttä. Kirjallisen tiedonkeruun ohessa tämän opinnäytetyön työstämisessä käytiin useita keskusteluja informaatikkojen ja asiantuntijoiden kanssa, mutta näitä haastatteluja ja sähköposteja ei litteroitu.

Opinnäytetyö osoitti selkeän jatkotutkimustarpeen, jonka mukaan tulee jatkaa kotialttarien ja kirkollisen taiteen kartoittamista kotiympäristössä, vaikkakin kyseessä on yksityiselämään liittyvä arkaluonteinen aihepiiri.

ABSTRACT  
KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU  
University of Applied Sciences

Restoration

TAIKA SAHLSTÉN Ave Maria – Restoration and history of the homealtar art piece

Bachelor's Thesis 48 pages + 29 pages of appendices

Supervisor Diego Carlozzo

Commissioned by

February 2013

Keywords

conservation, restoration, devotion picture, hausaltar, home altar, ecclesiastical art

The subject of this thesis is an individual art piece is also known as devotional picture, which is part of a home altar. Goal was to find out the purpose for this kind of art piece and the backgrounds of its purpose. Devotion picture-name is also commonly used in a wide range of artwork and crosses. As these types of cult images are anonymous and not signed, it was hard to find out the background and history of the object. The research and textparts of the thesis aim to give an overall view on the use of devotional images.

Practical works goal and the clients wish was to restore the work in a way that it respects the devotional images original look and feel. All procedures aim to stop the disintegration of the object and preserve but they are done in a manner that respects the patina formed through aging.

The devotional images don't have much written information that is based on history or the information doesn't have the required reliability, consistency and clarity. Alongside with the literal research there were various interviews with informatics and specialists but these interviews weren't transcribed.

The thesis showed a clear need for further research and information gathering covering the use of ecclesiastical art in home environment considering it is a delicate subject to go into.

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO	7
2 ESINEHISTORIA	9
2.1 Lyhyt katsaus katolilaisuuteen	11
2.2 Hartauskuvat kotiympäristössä	14
2.3 Posliinipatsaan pyhimykset	18
2.4 Kalle Hagert -1950-luvun mustalaiskuningas	25
2.5 Vuonna -85	27
3 TEOKSEN RESTAUROINTI	29
3.1 Hartauskuvan vastaanotto	29
3.2 Hartauskuvan sanallinen kuvailu	29
3.3 Puhdistus	33
3.4 Kokonaisuus uusiksi	36
3.5 Painokuvan kiinnitys lasipintaan	36
3.6 Repsottava kangas	37
3.7 Kehyksen massan kiinnittäminen ja paikkapalat	38
3.8 Nurkkien aukot	40
3.9 Ave Maria paperi	42
3.10 Pintakäsittely	42
3.10.1 Paikkamaalaus	42
3.10.2 Ootras	43
3.10.3 Kultaiset kuviot	44
4 LOPPUSANAT – TULOSTEN TARKASTELU JA PÄÄTELMÄT	46
LÄHTEET	48
LIITTEET	

Liite 1. Artikkelin. Mikael Andersen, lähde Riska, T. (toim.) 1985. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Ekenäs Tryckeri Ab

Liite 2. Dokumentointi – Hartauskuvan valokuvaus

Liite 3. Dokumentointi – Hartauskuvan sanallinen kuvaus

Liite 4. Mittakaavapiirustukset

Liite 5. Vauriokartoitus

Liite 6. Restaurointisuunnitelma

Liite 7. Kuvaluettelo

## ESIPUHE

Haluan esipuheessa kiittää vanhempiani ja koppeloani Anri Liikkasta kannustuksesta sekä pitkästä pinnasta. Kiitoksen ansaitsee myös dominikaanisen kulttuurikeskuksen kirjaston informaatikko Satu Lehtonen, joka jaksoi loppuun asti etsiä kirjallista materiaalia opin-  
näytetyöhöni.

Järjen lepo luo hirviöitä.

## 1 JOHDANTO

Niin katolisessa kuin monessa muussakin uskonnollisessa kulttuurissa tietynlainen kauneuskäsitys on edelleen vallalla. Erityisesti latinalaisen kulttuurin kannustamana tehdyt, jopa kitsiksi kuvailtavat hartausteokset löytävät edelleen paikkansa kodeista ja julkisista tiloista. Katolisen uskonnon moninaisuus tulee esille muun muassa kotialttareiden yhteydessä, joita uskontoaan harjoittava henkilö rakentaa kotiinsa jopa useamman. Katolilaisille kuva merkitsee enemmän ja sen on katsottu tekevän näkymättömän näkyväksi.

Omasta lapsuudestani muistan kotialttarin sijainneen niin, että sen näki heti ulko-ovesta sisään astuttaessa. Jo eteiseen levisi hienoinen suitsukkeiden tuoksu olohuoneesta. Alttarin äärellä pidettiin pieniä hartaushetkiä. Esineistöä vaihdettiin kirkollisen kalenterin teemojen mukaan. Kaiken keskellä oli kuitenkin vuodesta toiseen Pyhä Perhe ikään kuin ikkunana ajattomuuteen. Mitä vanhemmaksi otto - isovanhempani tulivat, sitä pölyisemmäksi kotialttari muuttui ja kukat vaihtuivat leikkokukista muovisiin ruusuihin. Sen sijaan kotialttarin tehtävä ei muuttunut koskaan. Kotialttari tarjosi meille kaikille mahdollisuuden katsella arjen maailmasta Jumalan valtakunnan puolelle. Se antoi elämään toivoa, valoa ja suuntaa. Siksi lieneekin vaikea uskoa, etten itse asiassa ollut etsimässä opinnäytetyön aihetta, kun nyt käsittelyssä oleva teos ja sen uusi omistaja tulivat minua vastaan loviisalaisella kirpputorilla. Oli täysin sattumien summaa, että osuin paikalle oikeaan aikaan. Kyseinen hartauskuva on siis yksityisessä omistuksessa ja täten restaurointi- sekä konservointityössä on huomioitava ei-museoympäristöön sijoittuvan esineen tarpeet.

Tutkimuskysymyksinä on pohdittu sitä, mikä on ollut tämän teoksen käyttötarkoitus ja historia. Aloittaessani opinnäytetyöni tutkivaa osuutta lähdin liikkeelle näistä kysymyksistä ja päädyin kerta toisensa jälkeen listaamaan vastaan tulleita tutki tutkimukseen liittyviä haasteita. Heti alussa sain huomata, että hartauskuvien historiasta on haastavaa löytää minkäänlaista tutkittua tietoa. Liitteenä on ainoa artikkeli (liite 1), joka käsitteli kotialttareita. Ikävä kyllä minulla ei ollut taloudellisia resursseja kyseisen tekstin kääntämiseen ja se mitä ilmeisimmin käsitteli vapaakirkon jäsenien kotialttareita. Toivon, että tästä artikkelista on hyötyä seuraavalle aihetta käsittelevälle henki-

lölle. Opinnäytetyössäni ei ole suoria viittauksia tähän artikkeliin.

Pian sain myös todeta, että yksittäisen hartauskuvan esinehistoria on lähes mahdotonta selvittää niillä tiedoilla, jotka teos itse tarjoaa. Tämän tyyppiset kulttikuvat ovat anonyymejä, eikä niitä signeerata. Lisäksi on vain arveluiden varassa, onko tämä teos alkuperäisessä asussaan, vai onko se kokenut muutoksia vuosien varrella. Päätin haasteista huolimatta tarttua toimeen ja valmistauduin kertomaan hartauskuvien käyttöhistoriasta yleisellä tasolla. Työn edetessä työn rajaukseen piti kiinnittää huomiota. Muutoin olisin päätenyt kirjoittamaan opinnäytetyönäni julkaisun, joka kuvailee ja kartoittaa katolisen uskon ulkoista olemusta Suomessa ja maailmalla ulkopuolisen silmin. Tämän vuoksi jouduin jättämään pois paljon mielenkiintoista kirjallisuutta tämän työn osalta. Tähän työhön käytetyistä vähäisistä kirjallisista lähteistä huolimatta en koe, että työn sisältöä olisi pitänyt laajentaa muuhun uskonnolliseen palvontaan tarkoitettuun esineistöön kuten ikoneihin ja ikonografiaan tai muihin kirkkojen omistamaan esineistöön, vaikkakin käytettävän kirjallisuuden määrä olisi sitä puoltanut.

Vaativuutena asiakkaan taholta on ollut restauroida teos niin, että se kunnioittaa hartauskuvan alkuperäistä olemusta. Itse olen kiitollinen, jos työni tarjoaa selkeän kuvauksen restaurointityön etenemisestä sekä mahdollistaa ensimmäistä kertaa aiheeseen tutustuvalla yksinkertaisuudessaan tarpeeksi laajan katsauksen kotioloihin tarkoitettujen hartauskuvien maailmasta.

Keräsin aineistoa muutamalla menetelmällä. Pääasiallisesti keskityin kirjallisten lähteiden etsimiseen ja tämä työ jatkui työskentelyn loppuun asti. Tämän ohessa kävin useita keskusteluja useiden informaatikkojen ja eri alojen asiantuntijoiden kanssa. Yleensä haastattelut lasketaan tieteellisen aineiston hankkimismenetelmiksi, mutta koska en litteroinut käymiäni dialogeja, en voi tarkalleen ottaen käyttää niitä varsinaisena lähteenä, vaikka olen tällä menetelmällä kerännyt tietoa.



## 2. ESINEHISTORIA

Tutkimuskysymykseni tätä työtä tehdessä liikkuvat hyvinkin paljon esinehistorian ympärillä. Päädyin lopulta etsimään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: esineen käyttötarkoitus, yleisyys sekä iän määrittäminen. Vastauksien löytäminen näinkin helpolta vaikuttaviin kysymyksiin osoittautui vaikeammaksi kuin osasin alkuun arvella. Tämä, kuten kaltaisensa muutkin hartaus- ja kulttikuvat, ovat niin sanotusti anonyymejä, eikä niitä signeerata. Lisäksi on vain arveluiden varassa, onko tämä nyt nähtävissä oleva teos alkuperäisessä asussaan, vai onko se kokenut muutoksia vuosien varrella. Teosta tarkastellessa voi huomata, että muun muassa takakansi on avattu kertaalleen hartauskuvan olemassa olon aikana. Alkuperäinen taustalevy on ilmeisesti uusittu ja kiinnitetty kymmenellä ruuvilla kehyksen takana olevaan syvennykseen. Teoksen oikeassa sivussa on paikka soittorasian kammelle, vaikkakin nykyinen soittorasia toimii vetonarusta. Alkuperäistä asua on siis turha lähteä arvailemaan jäljitelläkseen sitä, koska tällä hetkellä voimme nähdä ainoastaan teoksen viimeisimmän olemuksen. Esine on dokumentoitu valokuvin. Liite 2

Kyseisen hartauskuvan taustatietoja on ollut haastavaa selvittää, koska teos ei sisällä alkuperäisen tekijän nimikirjoituksia, päiväyksiä, tietoa siitä missä se on valmistettu tai vastaavia informaatiota antavia tietoja. Jos kyseessä olisi niin kutsutun verstaan, elinunna- tai munkkiluostarin, signeeraama teos, ovat taustatiedot usein selvitettävissä jopa monista eri lähteistä. Näihin voidaan listata muun muassa niin valtion tarjoamat kuin myös luostareiden arkistot, kirjat, luettelot, lehdet, muun muassa lehtiartikkeleissa julkaistut kuvat sekä kuva-arkistot. Työtäni olisi auttanut eteenpäin edes vastaavalaisen teoksen varmistetut valmistustiedot, historiikki, löytö- tai käyttöpaikka. Mikäli tämä tai vastaava teos olisi luetteloitu johonkin museoon, olisin saanut selvitettyä taustatietoihin kuuluvia tietoja. Internetin kautta löytyneet samankaltaiset teokset eivät olleet mielestäni kelvollisia vertailukohteita. Tässä kyseisessä tilanteessa jouduttiin lähtemään liikkeelle vailla mitään taustatietoa.

Tiedossa on ainoastaan tämän hetkinen yksityinen omistaja; loviisalainen Minerva Martinoff, joka on hankkinut teoksen paikalliselta Suurkirppikseltä (osoite Mariankatu 22, 07900 Loviisa). Kirpputorille teos oli päätynyt myytäväksi romanilta, josta käytet-

tiin kaupanteon yhteydessä nimitystä ”mustalaiskuningas”. Kyseisen romanin henkilöisyyttä ei osattu kertoa, mutta luvattiin olla yhteydessä minuun, mikäli hänet tavataan uudelleen kauppapaikassa. Otin siis asiaksemi tutustua niin termiin ”mustalaiskuningas” kuin myös selvittämään mahdollisesti entistä omistajaa.

Dokumentoinnin päätehtävä olisi vastata edellä mainittuihin esinehistoriallisiin kysymyksiin sen lisäksi, että tässä opinnäytetyössä tullaan listaamaan esinetiedot, joilla tarkoitetaan tässä tilanteessa fyysisiä tietoja kuten kuvaus, mitat, väri, ulkonäkö sekä käytetyt materiaalit. Liite 3. Liite 4. Toivon, että tämä kannustaa huolehtimaan jatkossa esineen kulun dokumentoinnista, jotta jatkossa voidaan varmistaa esineen aitous. Vaikka tällainen ei vaikuta käytännössä todennäköiseltä, koska kyseessä on yksityiskokoelmaan menevä teos, on asia hyvä ottaa huomioon periaatteellisella tasolla.



1. Opinnäytetyön produktiivinen osa, kotialttariteos eli hartauskuva

Restauroinnin yhteydessä saatiin esineen historiasta selville vaurioiden osalta se, että teosta on restauroitu ainakin kerran, ellei kahdesti. Näitä seikkoja kartoitetaan tarkemmin kohdassa dokumentointi ja vauriot. Liite 5. Esinehistoriassa päästään siis vain vuoteen 1985 jolloin teosta on entisöity. Tässä opinnäytetyössä en lähde kritisoimaan edellisiä restaurointeja, sillä ne ovat aikansa tuotteita eikä niiden arvottaminen oikeiksi tai vääriksi ole viisasta.

Aineiston kerääminen tapahtui muutamalla menetelmällä. Pääasiallisesti keskityin kirjallisten lähteiden etsimiseen ja tämä kirjallisen materiaalin metsästyks jatkui kirjallisen työn palautukseen asti. Vaikkakaan useampien kirjastokäyntien ja sähköpostikeskusteluiden pohjalta ei virinnyt minkäänlaisia kirjallisia lähteitä, kävin ohessa keskusteluja kirjastojen informaatikkojen sekä eri asiantuntijoiden kanssa. Lähestyin useampia museoita eri kielillä niin Suomessa, Saksassa kuin Hollannissakin. Ikävä kyllä edes käännöstyönä teettämäni sähköpostit eivät tuottaneet tulosta, jotta olisin saanut tietää katolilaistyyppisten hartauskuvien yleisyydestä Saksassa tai muualla Länsi-Euroopassa.

Kertaustyylinen teos ajoitettiin 1800-luvun lopulle tai 1900-luvun taitteeseen. Kehyksen puuosat ovat käsitelty osittain oottrauksella, joka jäljittelee pähkinäpuun kuviointia, keski- ja tummanruskeaksi, niin että se on lähes musta paikoittain. Pinta on mitä ilmeisimmin ollut alun perin sellakattu kiiltäväksi tai himmeäksi. Kehyksen muotokieli puhuu uusrenessanssin piirteitä, menemättä uusbarokin tai –rokokoon kaltaisiin liioiteltuihin muotoihin. Luonnosta inspiraatiota hakenut dekoratiivinen ornamentti, joka ympäröi kehystä, on hyvinkin maltillinen, kun sitä vertaa lasin alle kiinnitettyyn paperiseen kuvaan. Paperisessa painokuvassa yhdistyy katolinen uskonto, kirkollinen symboliikka sekä suippokaarimaiset ja korkeat linjat, jotka kertovat uusgotiikan vaikutteista. Posliinipatsaat ja kangas lukuun ottamatta teos rakentuu kuin tasapainoa, symmetriaa ja maltillisuutta etsien. Teos on mitä ilmeisimmin katoliselta alueelta Keski- tai Länsi-Euroopasta, tarkalleen ottaen Etelä-Saksaan, jossa katolisella uskonnolla on ollut vahva vaikutus.

## 2.1 Lyhyt katsaus katolilaisuuteen Suomessa

1800-luvulla ja 1900-luvun alussa Euroopan taidekeskukset sijaitsivat katolisissa

maissa, samoin kun suuri osa muutakin länsimaista taideperintöä. Suomalaisten taiteilijoiden kulkiessa opintomatkoillaan pohjoisesta katoliseen Eurooppaan, pääosin Ranskaan ja Italiaan, myytiin muun muassa Pohjois-Saksasta kirkollisia taideteoksia pohjoisen perukoille. Tuhatvuotisen historian omaavalla katolisella kirkolla oli aikanaan vankka asema Suomen kirkollisessa elämässä ja tänä päivänäkin katolinen kirkko on kristikunnan suurin kirkko, jonka jäsenmäärä maailmanlaajuisesti on noin 1,2 miljardia. Sen sijaan Suomessa katolilaisia on noin 12000. Katolisen uskonnon harjoittajia on käytännössä jokaisessa maailman kolkassa ja heidän elämäänsä leimaa varmuus siitä, että kirkko on läsnä tässä ja nyt. Tätä tunnetta vahvistavat jumalanpalvelusjärjestykset. Toisaalta sitä elävöittävät paikalliset perinteet ja tavat, jotka tuovat osaltaan moninaisuutta, mutta silti usko, opetus, sakramentit ja rakenne ovat kaikkialla samat ja muuttumattomat. Kirkon ykseys tänä päivänä yhtä näkyvää ja todellista, kuin se oli alkukirkossa ensimmäisillä vuosisadoilla. Myös Suomessa katolisella kirkolla on vanhat ja lujat perinteet, jotka jatkuvat edelleen. (Katolinen kirkko Suomessa, <http://katolinen.fi/>, 2012, [http://katolinen.fi/?page\\_id=129](http://katolinen.fi/?page_id=129), 12.2.2013)

Pohjolassa kristinusko levisi Suomeen sekä idästä että lännestä. Tämän vuoksi kreikkalaisen ja latinalaisen kirkon erolla on ollut Suomessa syväle ulottuvat seuraukset. 1200-luvulla alkanut vihamielisyys ja katkera taistelu Karjalasta johti Pähkinäsaaren rauhaan vuonna 1323. Tämä jakoi aikanaan myös hengellisen kasvun kehitystä Suomessa. Katolisen uskon myötä läntinen Suomi alkoi kasvaa osaksi latinalaista kristikuntaa ja sen kulttuuria, johon kuuluu edelleen uskon monet muodot elämän läpi sekä rituaalien konkreettisuus. (Murtorinne, 2000, 8 – 9.)

Katolisen uskonnon tunnustaminen ei ole aina ollut mahdollista suomalaisessa kulttuurissa. Katolinen seurakunnan historiikki kertoo muun muassa näin; *Viimeinen katolinen piispa ennen reformaatiota oli Arvid Kurki (1464-1521), joka sai surmansa pakomatallaan Ruotsiin. Sitä seuranneina aikoina katolilaiseksi tunnustautuminen saattoi merkitä hengenvaaraa. Toisaalta monet katolisen ajan tavat ja tottumukset elivät kansan keskuudessa kymmenien, jopa satojen vuosien ajan.*” (Katolinen kirkko Suomessa, <http://katolinen.fi/>, 2012, [http://katolinen.fi/?page\\_id=129](http://katolinen.fi/?page_id=129), 12.2.2013)

Uskonpuhdistus toi mukanaan dramaattisia muutoksia, jotka johtivat katolisen kirkon vaikeaan asemaan. Hiljalleen suomalaisten yhteydet katoliseen Eurooppaan katkesivat ja kirkollinen elämä omaksui Ruotsin luterilaisen kirkon piirteitä. Muinaisuskonnoille ei ollut jalansijaa, sillä kehittyneet uskonnon piirteet karsivat pois kansalaisten nähtäviltä sen loiston, johon lukutaidottomat, pakanauskontoihin nojanneet kirkon kävijät olivat tottuneet. Vanhimmat nykyaikaan jokseenkin alkuperäisinä säilyneet kirkkojen sisustukset löytyvät muutamista 1600-luvun kirkoista. Useasti vanhojen kivikirkkojen maalaukset peitettiin valkealla kalkkimaalilla ja kirkkoihin hankittiin luterilaisen näkemyksen mukaisia kuvia. Katolinen taide sai siirtyä sivuun alttareilta ja kirkkojen seiniltä.

1800-luvun alkupuolella tilanne oli jo muuttunut. Venäläisen sotaväen joukossa Suomeen tuli puolalaisia dominikaani-isiä, joiden tehtävä oli toimia venäläiseen sotaväkeen sijoitettujen katolilaisten sielunhoitajina. Tehtävää varten aloitti Viipurin Vesiportinkadun varrella vuonna 1799 toimintansa pyhälle Hyacintukselle omistettu katolinen kirkko. Katoliset sotilaspapit viettivät pyhää messua myös Helsingissä, muun muassa Suomenlinnaan pystytetyssä pienessä puukirkossa. Samaan aikaan voinee arvella katolisen uskonnon jälleen vapautuneen myös Suomen kansalaisille ja kotialttareiden yleistyneen, kun katoliseksi tunnustautuminen ei enää ollut hengenvaarallista. (Katolinen kirkko Suomessa, <http://katolinen.fi/>, 2012, [http://katolinen.fi/?page\\_id=129](http://katolinen.fi/?page_id=129), 12.2.2013)

Kirkollinen taide ei kokenut Suomessa suuria muutoksia, vaikka valta siirtyi 1809 Venäjän vallan alaisuuteen. Edellinen vuosisata oli riittänyt muotoilemaan kirkkotaiteen yleiskuvan. Kirkkoihin maalattiin edelleen alttaritauluja, kuvattiin saarnastuolin reunassa evankelistat sekä Jeesus. Katto ja seinäpinnatkin saattoivat tuohon aikaan saada väriä ja muun muassa lehterien reunoihin maalattiin apostolit kuvaamaan yhteistä uskoa ja pyhien yhteyttä. Koristelutehtävistä vastasivat ammattikuntajärjestelmän alaisina toimineet käsityöläismaalarit, jotka huolehtivat kaikista maalaustehtävistä; aina yksinkertaisimmasta pintasivelystä vaativaan alttaritauluun asti. Hiljalleen alttaritaulu vakiinnutti paikkansa kirkon kuvataiteellisenä kohokohtana ja sivualttarit alkoivat jäädä unholaan (Murtorinne, 2000, 126). Vähitellen 1800-luvun alkupuolella suomalaisessa taidekulttuurissa alkoi nousta esille kirkolliseen taiteeseen keskittyneitä nimiä,

mutta paluuta katolisen uskonnon ulkoiseen vaikuttavuuteen ja aiemmin kiehtoneeseen mystisyyteen ei ollut, vaikka oppi oli käyty hakemassa Euroopan taidekeskuksista.

Kun Suomi itsenäistyi vuonna 1917, syntyi myös ajatus Suomen katolisten seurakuntien muodostamisesta itsenäiseksi kirkolliseksi alueeksi. Siihen asti ne olivat kuuluneet Mohilevin arkkihiippakuntaan, jonka piispanistuin oli Pietarissa. Kirkon keskushallinto suostui muutokseen, ja vuonna 1920 perustettiin Suomen apostolinen vikaarikunta. Katolinen kirkko Suomessa merkittiin jo vuonna 1929 uskonnonvapauslain nojalla uskonnollisten yhdyskuntien rekisteriin. (Katolinen kirkko Suomessa, <http://katolinen.fi/>, 2012, [http://katolinen.fi/?page\\_id=129](http://katolinen.fi/?page_id=129), 12.2.2013)

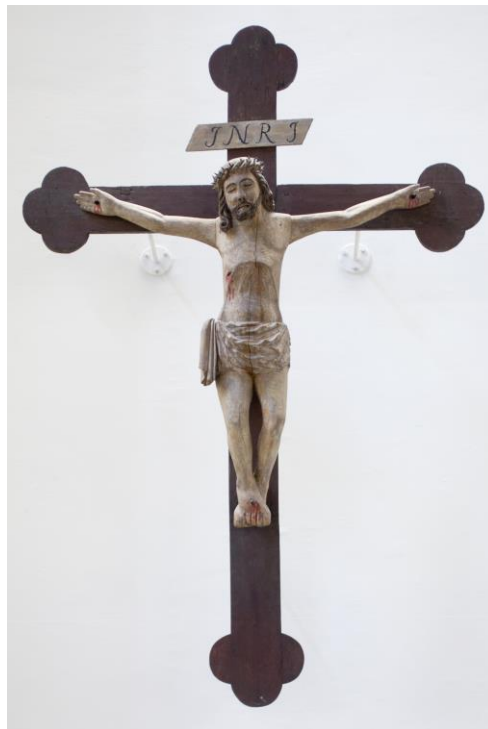
Tänä päivänä monet kirkot ovat palautettu mahdollisuuksien mukaan entisajan asuun, mutta entiseen loistoon ei ole paluuta. Monet kirkot ovat kokeneet vuosisatojen saatossa liikaa muutoksia. 1800-luvulla kirkkosaleista pyrittiin luomaan valoisampia suurentamalla ikkunoita, pitämällä kalkitut seinät edelleen valkoisina ja koristelussa pyrittiin palvelemaan niukkaa kristillistä linjaa. Eikä poikkeuksia tehty kivikirkkojen tai uusien kirkkojen kohdalla (Murtorinne, 2000, 125.)

## 2.2 Hartauskuvat kotiympäristössä

*“(noun) - Devotional images (in German **Andachtsbilder**) isolate a holy image from a narrative context in order to promote spiritual contemplation and prayer. Byzantine icons are good examples, but not the only examples. Any isolated image of the Virgin Mary, Virgin and Child, Jesus Christ, the saints and martyrs may be considered a devotional image.*

*Devotional images may look like portraits, but they are not. Portraits record the likeness of a person or an animal. They are not created for veneration or spiritual contemplation.”* (<http://arthistory.about.com/>, *Art History Definition: Devotional Image*, 20.3.2013)

Tänä päivänä hartauskuva tuskin merkitsee samaa kuin 1800-luvun loppupuolella tai 1900-luvun alkupuolella sille henkilölle, joka tämän kyseisen teoksen hankki kokoelmiinsa. 2010-luvulla voisi sanoa todellisuuden olevan erilaista; kirkon asema ei ole verrattavissa entiseensä, yhteiskunta on rakentunut toisella tavalla ja hartauskuvan voi ladata älypuhelimensa taustakuvaksi. Yhteistä lienee kuitenkin tämän esineen luoma symbolinen merkitys; halu hiljentyä mietiskelemään tai edistämään hengellistä rukousta. Nykyajan maallistuneelle ihmiselle hartauskuva voi olla valokuva luonnosta, jossa valo siivittyy oksien välistä leikittelemään sammaleen pinnalle. Uskonnollisella hartaudella elävälle henkilölle se saattaa olla kämmeneen sopiva kuva tai esine, jonka hän uskoo imeneen jumalallista voimaa. Vaikka tarkoitukseni ei olekaan tässä opinnäytetyössä puhua uskomuksista saatikka rituaaleista, sivuan niitä jonkin verran käsitellessäni tätä aihetta. Hartauskuvat itsessään ovat osa rituaalista toimintaa. Mikäli tämän opinnäytetyön lukija on kiinnostunut tarkemmin hartauskuvien ja kotialttarien äärelle hiljentymisestä, hänen kannattaa tutustua Arja Kujalan vuonna 2012 kirjoittamaan opinnäytetyöhön PYSÄHTYKÄÄ JA LEVÄTKÄÄ VÄHÄN, Matka-alttari hiljentää diakoniatyössä. (www.theseus.fi, 4.4.2013, <http://publications.theseus.fi/handle/10024/49940>)



2. Kruusifiksi Pispalan kirkossa  
Kuvaaja ei ole tiedossa.

Katolisessa kulttuurissa hartauskuvista tunnetuin lienee krusifiksi, jossa Taivaan kuningas on kuvattu ristillä yläpuolellaan sana Inri; Jeesus Nasaretilainen, juutalaisten kuningas - *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (www.kotus.fi Kotimaisten kielten keskus Lyhenneluettelo 07.01.2013). Ristille naulittu Jeesus on väline jumalasuhteen hoitamiseen siinä missä, mikä tahansa muu pyhä kuva. Kautta länsimäisen kirkon historian, on pyhimysten kunnioittaminen ollut olennainen ja suosittu hartauden muoto. Pyhien kunnioittaminen on kuitenkin osattava erottaa jumalan palvonnasta.

Hartaustilana toimiva kotialttari sijaitsee useimmiten huoneiston tai kodin itä-osassa. Kuten kirkossakin, kodissa alttarin paikka määräytyy nousevan auringon mukaan. Kotialttarin tehtävä oli ja on edelleen toimiminen koko perheen ja mahdollisesti läheisen uskonnollisen yhteisön julkisena rukouspaikkana, jonka läheisyydessä voi myös suorittaa kotona jumalanpalveluksia. Tilan käytöstä riippuen kotialttari saatetaan rakentaa kirjahyllyyn tai seinälle. Mahdollisuuksien mukaan sille varataan oma seinä, joka pyritään pitämään tyhjänä muusta taiteesta. Huoneen nurkassa sijaitsevaa kotialttaria kutsutaan myös pyhänurkaksi.

Keskustellessani katolista uskontoa harjoittavien henkilöiden kanssa kotialttareista, moni nosti esille sen seikan, ettei kotialttarin rakentamisessa ole selkeitä sääntöjä tai määritelmiä. Tämän huomannee jo siitä, ettei kotialttarin paikalla huoneistossa ole tarkalleen osoitettua paikkaa, tai että sen voi rakentaa osaksi sisustustaan. Kotialttarin äärellä jokainen voi harjoittaa oman rukoussääntönsä mukaisia rukouksia tai rukoilee silloin, kun siihen kokee tarvetta. Osa saattaa kokea tarpeelliseksi rakentaa kotiinsa useampia kotialttareita, muun muassa keittiöön tai makuuhuoneeseen.

Vaikka selkeitä sääntöjä kotialttarin rakentamiseen ei ole, jokainen haastatelluista mainitsi krusifiksin, rukouskirjan, pyhän veden ja suolan. Näillä kaikilla yksittäisillä esineillä tulee olla keskeinen paikka kodissa sekä kotialttarilla. Hartauskuvat ja pyhimysten kuvat, jotka voivat olla myös pienien figuurien muodossa, ovat näiden esineiden rinnalla. Kotialttarin etualalle varataan usein paikka edesmenneiden perheenjäsenten kuville. Krusifiksin ollessa kotialttarin keskeisimmän teoksen vieressä, on hartauskuvan aiheena muun muassa Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi eli Pyhä Perhe sekä enke-



lit. Teos saattaa olla kopio tunnetusta maalauksesta tai signeeraamaton alkuperäinen teos.



3. Esimerkki hartauskuvasta

Hartauskuvan paikalla saattaa myös olla kopioitu maalaus tai painettu kuva tunnetusta pyhimyksestä tai marttyyristä, jolla on ollut ihmeitä tekeviä voimia eläessään tai jopa kuoltuaan pyhänjäännöksenä. Hartausteoksien aiheena raamatulliset tarinat ja kertomukset ovat saaneet lähes talismaanin tyyppisen arvon, joka ilmentää ennemminkin kansanhurskautta kuin tieteellisiä tai historiallisia tosiasioita.

Hartauskuvana toimivan teoksen arvo on vaikeaa määritellä. Arvon määrittelyyn voi käyttää muun muassa teoksen harvinaisuutta, mutta käyttöarvolle ei liene mitään merkitystä vaikka samanlaisia teoksia olisi useammallakin. Restauroinnin kohdalla lienee tärkeintä pohtia mitä arvoja säilytetään tai mikä arvo on esineen kannalta tärkein? Arvot vaihtelevat ajan kuluessa. Yleensä esineet ja niille tehdyt toimenpiteet peilaavat omaa aikaansa ja arvoajattelua. Restauroija jättää teokseen jäljen omista ja oman aikansa arvoista. Muun muassa materiaalin muodinmukaisuus saattaa selittää niin tämän kuin monen muunkin esineen kohdalla tehtyjä valintoja.

Onko pyhimystä tai marttyyria kuvaava teos muotokuva vai pyhä kuva, symboli, johon tulee suhtautua hartaudella ja kunnioituksella sekä jättää teoksen ulkoinen arviointi asiayhteyden ulkopuolelle? Pyhät kuvat saattavat näyttää muotokuvilta, mutta se ei

suinkaan ole niiden tehtävä. Muotokuva on tarkoitettu vangitsemaan kuvatun henkilön ulkomuoto, sisäinen kauneus tai liike. Pyhä kuva kutsuu hengelliseen mietiskelyyn ja rukoukseen. Se muuttaa katolisessa uskossa näkymättömän näkyväksi. Esineen tai teoksen arvottamisella menee siis rajansa ennen ja jälkeen henkilön saavutettua pyhimyksen tai marttyyrin aseman katolisen kirkon silmissä. Astuessamme uskonnollisen ajattelun ulkopuolelle pohtiaksemme tätä kysymystä lienee oleellista kysyä, mikä tällaisen teoksen merkityssisältö on muualla. Muun muassa museoympäristössä voidaan käsitellä esineen kulttuurihistoriallista arvoa nostamalla esille teoksen ikä, kunto, paikallinen, valtakunnallinen tai globaali merkitys tai sen rahallinen arvo. Yksittäistä katsojaa ei sen sijaan voi määrätä katsomaan teosta tietyllä tavalla, vaan yksinkertaisimmillaan kauneus on katsojan silmissä.

### 2.3 Posliinipatsaan pyhimykset

Katolisessa uskonnossa arvostetaan ja kunnioitetaan pyhimyksiä. Muun muassa jokaiselle ammatille sekä maallista kehoa kolottavalle vaivalle löytyy oma suojelijansa. Näiltä Jumalan palvelijoilta ja ystäviltä pyydetään esirukouksia liittyen pyhimyksen omaan tehtävään. Tässä opinnäytetyössä käsittelen ainoastaan kyseessä olevan hartausteoksen ontossa posliinipatsaassa kuvatut pyhimykset. Kaksi pyhimystä kolmesta ovat helposti tunnistettavia pyhän perheen jäseniä: Neitsyt Maria ja Joosef Nasaretilainen. Heidän välissään lepää Jeesus-lapsi. Neljäs perheen takana esitetty suojelevaksi kuvailtava hahmo on tulkinnan varainen ja käsittelen tätä pohdintaa viimeisenä (Hallam, 1996, 6-8).

Professori Veikko Anttonen tutkimuksessa pyhän käsitteenä ei noudateta uskonnollisia rajoja. Pyhäksi erottamisella ilmaistaan suhde siihen millä on erityistä arvoa. Pyhä on symbolinen suhde kohteen esimerkiksi hartauskuvan ja merkityksenantajien välillä. Suhde voi olla yksityinen tai yhteisöllinen. Ihmiskunnan historiassa pyhät asiat ovat olleet ensisijaisesti kollektiivisia eli yhteisöllisyyttä voimistavia symboleja (Anttonen 1996, 155).



4. Pyhää perhettä kuvaava teos, jossa enkelit ovat laskeutuneet katsomaan Jeesus-lastaa

Pyhimysten kuvaamiseen kirkollisessa taiteessa ja ikonografiassa muodostui jo alkuaikoina vertauskuvallisia symboleita. Kyseinen käytäntö helpottaa tunnistamaan pyhimyksen, ja avaa kokonaisuudessaan teoksen samoin kuin myös kuvatun hahmon taustaa. Uskonnollinen symboliikka ei ole muuttumatonta tai yksiselitteistä. Se on moninaista ja syventää kuvan kristilliseksi sanomaksi sille, joka osaa kuvan symboleita lukea. Loppujen lopuksi oli, ja on edelleenkin, taiteilijan käsissä sekä päätösvallassa, kuinka hän kuvaa pyhimyksen ja teoksessa muut mukana olevat hahmot.

**Neitsyt Maria**, Maaria, Madonna, Jumalan äiti, taivaan kuningatar, ikuinen neitsyt, on kirkollisen taiteen tunnetuimpia ja voimallisimpia hahmoja. Äitiyden syvimpänä symbolina hänen puoleensa käännytään kaikissa tarpeissa ja kristillisessä maailmassa hän nauttii erityisesti rakkautta ja kunnioitusta. Hän lienee kulttuurimme kuvatuimpia hahmoja, vaikka lienee liioittelua kutsua häntä kulttuurimme keskeisimmäksi naishahmoksi. Monet kristityt ovat uskoneet 400-luvulta alkaen, että hänet kuollessaan otettiin suoraan taivaaseen ja että hän oli neitsyt koko elämänsä ajan (Hallam, 1996, 13).



5. Neitsyt Maria imettää Jeesus-lasta (Hallam, 1996,10)

Tunnetuimpia Neitsyt Marian symboleja nyky-aikana ovat sädekehä, asun väritys, kruunu, ruusu sekä puhtauden ja viattomuuden symbolit liljat. Myös muut pyhän perheen jäsenet ovat kantaneet symbolinaan liljaa. Kruunattu ja ruusuin kuvattu Maria kuvaa Neitsyt Marian roolia Taivaan kuningattarena ( Wikipedia, 2013, Lilja heraldiikka, [http://fi.wikipedia.org/wiki/Lilja\\_\(heraldiikka\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Lilja_(heraldiikka))).



6. Pyhää perhettä kuvaava teos

**Joosef Nasaretilainen** tunnetaan Uudesta Testamentista Neitsyt Marian puolisona ja Jeesuksen isäpuolena. Häntä kunnioitetaan katolisessa uskonnossa perheen, isien, pakolaisten, taloudenhoitajien, insinöörien, asunnonetsijöiden, käsityöläisten ja erityisesti puuseppien suojeluspyhimyksenä ja auttajana. Apua häneltä rukoilevat myös epäilyksissä olevat ja autuasta kuolemaa toivovat ihmiset. (Hallam, 1996, 12)



7. Pyhä perhe kuva, jossa kuvataan Joosef Nasaretilainen Jeesus-lapsi sylissänsä



8. Pyhä perhe kuva, jossa kuvataan Joosef Nasaretilainen opettamassa puusepän ammattia

Taiteessa Joosef kuvataan useimmiten parrakkaana vanhuksena. Tämä traditio perustuu alkukristillisiin kirjoituksiin, mutta on todennäköisempää, että hän oli nuori mies Jeesuksen syntyessä. Hänen luotettavuutensa huoltajana ja perheenisänä on perustana sille, että häntä pidetään perheenisien taivaallisena suojelijana. (Hallam, 1996, 12)

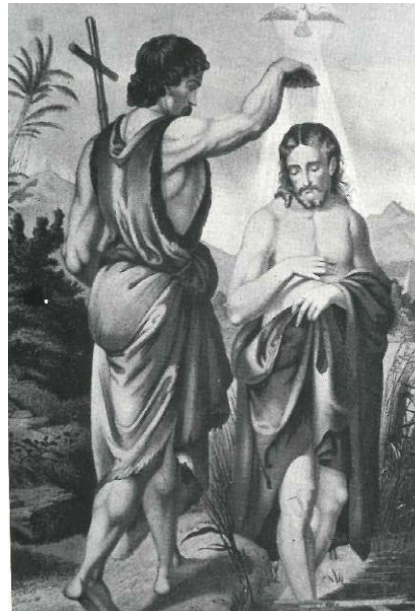
Joosefia kuvataan kirkollisessa kuvataiteessa usein osana pyhää perhettä tai opettamassa puusepän ammatin saloja nuorelle Jeesukselle.

Tämän kotialttariteoksen posliinipatsaan taka-alalla on neljäs hahmo, joka olisi helppo mieltää **Johannes Kastajaksi** sen enempää asiaa pohtimatta. Tämän puolesta puhuu muun muassa se, että hahmo on kuvattu pyhän perheen yhteydessä. Toisaalta tämä parrakas paimensauvaa pitävä mies on kooltaan suurempi kuin polvillaan olevat Neit-

syt Maria ja Joosef. Johannes Kastajaa pidetään kasteiden, luostarielämän ja Maltaan ristikunnan taivaallisena suojelejana. Kirkollisessa taiteessa hänet kuvataan usein karitsan kanssa, pukeutuneena eläimen taljaan sekä käsissään kapea risti, joka aika ajoin muistuttaa jopa sauvaa. (Hallam, 1996, 143) Kotialttariteoksen hahmo ei täytä Johannes Kastajan tunnusmerkkejä, joten tutkin myös muita mahdollisuuksia hahmottaa pyhimyksen henkilöllisyys.



9. Johannes Kastaja kuvattuna taiteessa



10. Johannes Kastaja kuvattuna taiteessa

Kirkollisessa taiteessa tunnetaan symbolien lisäksi tietynlainen hierarkia. Teoksien huomattavimmat pyhimykset kuvataan aika ajoin jopa epäluonnollisen suurena verrattuna ympäröiviin hahmoihin. Kuinka moni onkaan seimiasetelman ääressä ihmetellyt miksi Jeesus-lapsi on kuvattu niinkin surrealistisen kookkaana. Tämän vuoksi oli suljettava pois se mahdollisuus, että teoksen keskeisimpään kohtaan on saatettu vain lisätä yksi lisähahmo esteettisistä syistä tuomaan tasapainoa muuten niin horisontaalisesti painottuneeseen patsaaseen. Tätä seikkaa oli pohdittava ylitulkinnan välttämiseksi ja toisaalta yksinkertaisimpaan mahdollisuuteen tutustumiseksi. Siinä kirkollisen taiteen ymmärryksessä, joka minulle on tähän mennessä kertynyt, ei voi vain todeta kyseessä olevan yksi paimenista, "jotka olivat kedolla kaitsemassa lampaitaan" Jeesus-lapsen syntyessä.



*Apostoli Jaakobilla on rinnassaan simpukankuori ja hän kantaa pyhiinvaeltajan sauvaa.*

11. ”Apostoli Jaakobilla on rinnassaan simpukankuori ja hän kantaa pyhiinvaeltajan sauvaa.

Paimensauva on muutaman pyhimyksen tunnus. Jeesuksen opetuslapsista löytyy esimerkiksi luotto-oppilas Sebedeuksen poika **Jaakob** vanhempi, jonka kristillisenä symbolina tunnetaan pääasiassa sekä simpukka että pyhiinvaeltajien sauva. Näitä kahda pääasiallista symbolia saatetaan yhdistää, niin että hän pitelee käsissään simpukalla koristeltua pyhiinvaeltajien sauvaa. Elisabeth Hallamin toimittamassa teoksessa ”Pyhiä miehiä ja naisia” viitataan myös siihen, että tunnusmerkkeinä taiteessa tämän pyhimyksen kohdalla on myös miekka ja avain. (Hallam, 1996, 117) Vertauskuvallinen kampasimpukka, pyhiinvaeltajaa ohjaavine teitä symboloivine uurteineen, olisi helppompi todentaa ja täten varmistaa se, että teoksen taustalla seisova hahmo on todellakin aikanaan pyhiinvaellusperinteen pönkittäjänä toiminut Jaakob vanhempi.

Keskustellessani katolista uskontoa harjoittavien henkilöiden, ja heidän välityksellään pappienkin kanssa, heräsi ajatus siitä, että taustalla seisova hahmo kuvaisi **Aabrahamia**, Abraham, Abram, joka tunnetaan Vanhassa testamentissa vaeltavana Aramealaisena. Raamatun kertomukset ovat luoneet Abrahamista uskovaisten esikuvan sekä esi-isän, josta koko Israelin kansa on syntynyt. Näin myös kaikki kolme pyhän perheen jäsentä ovat hänen jälkeläisiään. Keskusteluissa jatkettiin mahdollisten sukulaisuussuhteiden arviointia taiteellisenä inspiraationa kyseessä olevassa työssä. Uuden testamentin mukaan Jeesuksen kerrotaan olevan **Daavidin** sukua, jolloin taustalla seisova hahmo voisi olla Daavid. Pian kuitenkin tultiin keskusteluissa siihen loppupäätelmään, ettei hahmo voi kuvata Daavidiakaan. Daavid oli nuorena kylläkin paimenpoika, mutta

vanhempana suuri kuningas ja teoksessa on kuvattu pyhän perheen takana yksinkertaisesti puettu vanha mies.



12. Rembrantin öljymaalauk kankaalle vuodelta 1635 kuvaa Aabrahamia ”Sacrifice of Isaac”

Taiteessa Aabraham kuvataan usein perheensä ympäröimänä tai tunteita herättävän Raamatun kertomuksen äärellä, jossa hän on uhraamassa poikansa Iisakin Jumalan käskystä. Käsissään hänellä saattaa olla kuvituksissa sauva, mutta edelleenkin neljännen hahmon tunnusmerkit eivät täyty.

Kotialttariteoksen keskeisen osan neljäs henkilö jää siis edelleen tuntemattomaksi. Jouduttuani sulkemaan Johannes Kastajan pois mahdollisena neljäntenä hahmona, olin jo hyvinkin varma Jaakobin olevan etsitty pyhimys. Jaakobin pyhimystausta ja hahmon käsissään pitämä paimensauva tukivat ajatusta. Tätä arvelua tuki työntilaajan kuulema kertomus esineen mahdollisesta entisestä omistajasta, joka olisi ollut romani-suvun jäsen. Etsin turhaan yhteyttä kotialttarin pyhimyksen ja sen omistajan välillä. Vaeltajakansan kotialttarilla olisi hyvinkin voinut esiintyä pyhää perhettä suojeleva pyhiinvaeltajien pyhimys. Ikävä kyllä pelkkä paimensauva ei riitä pyhimyksen tunnis-



tamiseen symboliikan maailmassa.

## 2.4 Kalle Hagert – 1950-luvun mustalais kuningas

*Kunnioitettu mies oli paroni, nainen ruhtinatar. Kuninkaista ei puhuttu – ei ainakaan ennen Kallen aikaa* (Saarto, 38).

Työntilaajan mukaan hänelle oli teosta myytessä kerrottu, että teos on hankittu liikkeeseen myytäväksi ”Porvoon mustalaiskuninkaan omaisuuden pakkohuutokaupasta.” Tarina ei lisännyt ostajalle teoksen arvoa, mutta ruokki sen sijaan mielikuvitusta. Tehävänä oli lähteä tutkimaan kuka, oli tämä ”mustalais kuningas” ja onko mahdollista, että teos olisi todellakin ollut hänen omistuksessaan.

Lähdin etsimään tietoja henkilöistä, jotka aikanaan olisivat olleet tunnettuja nimityksellä ”mustalais kuningas”. Nykypäivänä moisen termin täyttäjäksi ei löytynyt montakaan nimeä ja lisäksi löytämissäni teksteissä sävy oli ennemminkin pilkkaava kuin kunnioittava. Esille nousi selkeä ristiriitaisuus koko termistä: kuka sen on ensinnäkään antanut, miksi sitä on käytetty? Yksi mahdollisuus lienee, että kaaleiden media otti romanin kertoman vitsin totena ja painoi sen lehteen. Siis minkä vitsin? No sen tietinkin, joka kerrottiin aikanaan Kalle Hagertista.

Kalle Hagert syntyi Räätyvässä 16.12.1911, eikä kukaan tuolloin olisi uskonut, että aikanaan tästä lapsesta kasvaa mies, joka esitellään parrasvaloissa suurelle yleisölle romanikulttuurin korkea-arvoisena edustajana 1950-luvun Suomessa. Kalle Hagertia kuvailtiin siltana kahden kulttuurin välillä. Hän edusti perheineen jotain aivan uutta ja erilaista; hän oli salonkikelpoinen mustalainen. Ennen Hagertia Suomessa ei tunnettu romanikulttuurissa ketään käsitteellä ”mustalais kuningas” (Saarto, 1976, 57).

Kalle Hagertin jälkeen mustalaiskuninkaan nimitys siirtyi hänen pojalleen Allanille ja vähitellen monelle muullekin merkityksettömästi, jopa pilkaten. Termi aiheuttaa edelleen kritiikkiä mustalaisten keskuudessa. Selvää kuninkuutta ei ole olemassa, eikä perinteitä kuten kruunajaisia saatikka vallanperimysjärjestystä. Ansiokkaita yhteisön edustajia sen sijaan on kunnioitettu kautta aikojen (Saarto, 1976, 57). Ainoa todella

kuninkaan nimityksen ansaitseva hahmo lienee hartaiden romanien keskuudessa Jeesus Kristus, taivaan kuningas. Jatkoin kuitenkin Kalle Hagertiin tutustumista. Olihan hän tiedonhaun kautta lähimpänä mustalaiskuningasta kuin kukaan. Myös viittaus hänestä teoksen aiempänä omistajana kiehtoi ja vaati esinehistorian selvityksen vuoksi vastausta.

Oman identiteettinsä tänäkin päivänä säilyttänyt vaeltajaheimon kulttuuri on täynnä perinteitä. Alun alkaen pyhiinvaeltajiksi kuvattu heimo on jäänyt ilman yhtä perinnettä: mustalaiskodin sisustamisessa ei voinut olla pitkiä perinteitä. Ainainen liikkuminen ei mahdollistanut tällaisen perinteen syntymistä. Kallen vaimo Elli, omaa sukuaan Blomerus, imi vaikutteita ympäristöstään ja sisusti parin ensimmäisen yhteisen kahden kamarin asunnon luomalla vaikutelman itämaisestä loistosta. Kultakehyksiset teokset löysivät paikkansa ryijyjen ja väripaljouden keskeltä. Vuosi vuodelta Ellin tapa sisustaa pelkistyi, mutta pursui detaljien paljoutta (Saarto, 1976, 52). Alkuun kotien sisustus karttui karttumistaan liiketoiminnan kukoistaessa ja perheen vaurastuessa.

Vuosina 1950- 1963 Kalle Hagert perusti useita liikeyrityksiä pääkaupunkiin ja osti samaan aikaan alkuvuosina huutokauppakamarin Kulmavuorenkadulta. Hän osti apulaisineen kuolinpesiä ja kierteli toisinaan hankkimassa tavaraa, joka sitten myytiin huutokauppapäivillä (Saarto, 1976, 60). Tiedossa ei ole milloin hän myi liiketoiminnan eteenpäin ja siirtyi muuhun toimintaan.

Kuvia kodeista ei ole kuin kenties aikansa tunnetuimmissa aikakauslehdissä. Muun muassa Eeva-lehti on tehnyt perheen kodista lehtijutun 1950-luvun alussa. (Saarto, 1976, 57) Tämän opinnäytetyön aikana, en kuitenkaan ehtinyt selvittämään, olisiko jossain lehtijutun kuvista näkynyt tutun teoksen kulma. Jokin, joka olisi linkittänyt Hagertien perheen kodin ja teoksen esimerkiksi Kulmavuorenkadun liiketoiminnan kautta. Tähän mennessä mikään löytämäni tieto, ei ollut puhunut myyjän kertomuksen puolesta. Mikään tieto ei myöskään vahvistanut sitä, että perhe olisi kuulunut katoliseen kirkkoon tai harjoittanut uskontoa rukoilemalla katolilaisia pyhimyksiä.

Kalle Hagert muutti vaimonsa Ellin kanssa Ruotsiin vuonna 1964 pakoon julkisuutta ja etsimään romaniystävällisempää ympäristöä. Montaa vuotta he eivät ehtineet olla

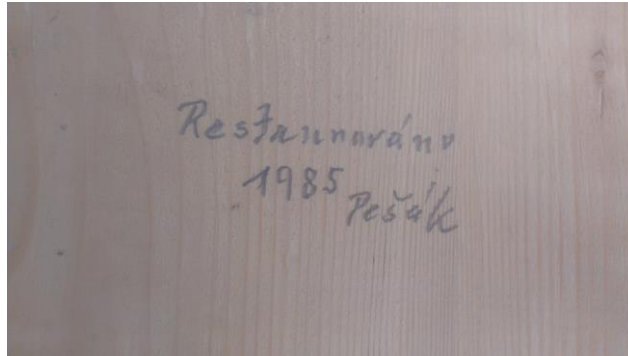
pois Suomesta paluumuuton tapahtuessa vain muutama vuosi myöhemmin. Helluntaina 1969 Kalle kastettiin Saalem-seurakunnan jäseneksi. Kansainvälisesti mustalaisilla on pitkä perinne uskonasioissa. He ovat tukeutuneet taikauskoisuudessaan katolisiin pyhimyksiin ja kokoontuvat edelleen vuosittain toukokuussa järjestettävään Le Pelerinage Des Gitans – Romanien pyhiinvaellukseen Etelä-Ranskaan, Les St. Maries de la Merin kaupunkiin juhlistamaan Mustaa Saaraa (Caravan, 2013, Romanien pyhiinvaellus, <http://www.caravan-lehti.fi/nettijatkot/romanien-pyhiinvaellus/> , 30.3.2013). Vaan pitkään ei Kallen hengellinen hurmos ehtinyt jatkua, kun hänet laskettiin haudan lepoon jo seuraavana vuonna 5.7.1970 Malmin hautausmaalle monisatapäisen joukon saattelemana.



13. Kalle Hagert kuvattuna omassa kodissaan. (Saarto, 1976, 141)

## 2.5 Vuonna -85

Hartauskuvan restauroinnin yhteydessä löytyi teoksen sisältä tietoa joka kertoo esineen historiasta enemmän kuin yksikään kirjallisuus- tai tutkimuslähde. Löytyi sisältä teksti ”Restaunaráno 1985 Pesák”. Nimi viitanee itäiseen Eurooppaan ja siten ehkä katoliseen maahan. Tämä vahvistanee myös sen, ettei teos ole missään vaiheessa koristanut ainakaan Hagertin perheen kotialttaria. Summa summarum; tehty ”tutkimusmatka” oli varsin mielenkiintoinen, mutta teoksen alkuperää tai vaiheita se ei paljastanut.



14. Sisältä löytynyt teksti, 2.4.2013 Taika Sahlstén

*“It was commonplace for a family name to change as it enters a new country or language. As these families moved between countries, the Pesak name may have changed with them. Pesak ancestors have travelled across various regions all throughout history.”* (Ancient faces Vintage photo, 2012, Pesak family history, <http://www.ancientfaces.com/surname/pesak-family-history/491601> 30.3.2012)

Termi ”restaurarano” ei vastaa käänntökoneissa mihinkään tulokseen. Lähimpänä ulkoasua ja sanan oletettavaa merkitystä ovat sanat ”restaurado” joka merkitsee espanjaksi ”restauroida” tai ” restaürita” joka merkitsee esperantoksi ”entisöity”. Lienee siis aika pistää piste tämän esineen historian selvittämiseksi ja antaa esineen hoitaa tehtävänsä osana rituaalista toimintaa tai ihailtuna koriste-esineenä.

Samassa yhteydessä havaittiin, että hartauskuvan soittorasia on vaihdettu mitä ilmeisimmin vuoden 1985 entisöinnin yhteydessä ja alkuperäisen koneiston tilalla odotti ru-settipäisellä karitsalla koristeltu muovinen lasten soittorasia. Vetonarua varten on tehty uusi reikä ja tämän vuoksi teoksen oikeaan sivuun on jäänyt tyhjä kammelle tarkoitettu pyöreä, siisti aukko, ilman soittorasian osia. Tämä selittää hartauskuva musiikkivalin-nankin, Brahmsin kehtolaulun.



15. Soittorasia, 2.4.2013 Taika Sahlstén

### 3. TEOKSEN RESTAUROINTI

Tämän hartauskuvan restauroinnin peruseriaatteena on huolehtia siitä, että keräilyesineen tuhoutuminen pysäytetään, taataan sen fyysinen säilyvyys ja pyritään suojelemaan teosta uusilta vaurioilta. Mitä enemmän esinettä restauroidaan, sitä enemmän sen arvo vähenee. Restauroinnilla pyritään luomaan esineelle sen alkuperäisen olemuksen mukainen ulkonäkö, sen mukaan mitä nyt on nähtävillä. Alkuperäiseen asuun ei teosta voi palauttaa, koska todellisuudessa me emme tunne sitä.

#### 3.1 Hartauskuvan vastaanottaminen

Hartauskuvaa vastaan ottaessa huomattiin teoksen taustassa tuohyönteisten jättämiä ulostuloaukkoja. Teoksessa ei kuitenkaan todettu aktiivisia puuntuholaisia tai muita pieneliöitä. Tuodessani teoksen ammattikorkeakoulun tiloihin, käärin teoksen väljästi muoviin. Uuden Paja-rakennuksen koneellinen ilmastointi reagoi voimakkaasti sääolosuhteisiin, ja sisätilojen lämpötila ja kosteus vaihtelevat ajoittain huomattavasti. Lämpötila on keskimäärin 20 °C ja ilman suhteellinen kosteus 30%. Käärimällä teoksen muoviin pyrin tasoittamaan sekä hidastamaan mahdollisia muutoksia, suojaamaan teosta ulkopuolisilta tekijöiltä ja lialta. Jatkoa varten tarkennan työn tilaajalle tasaisen lämmön ja suhteellisen kosteuden vaatimuksia teoksen säilyttämisessä. Teos sisältää paljon orgaanisia aineita, kuten puuta, paperia, kangasta sekä eläinliimaa, jotka imevät ja haihduttavat kosteutta ympäröivän ilman mukaan. Otollinen kasvuympäristö erityisesti homeille syntyy, kun säilytystilassa on puutteellinen ilmanvaihto tai tilan kosteus nousee yli 60%. Pyydän työntilajaa sijoittamaan teoksen niin ettei se ole suorassa aurinvalossa tai lämmönlähteen suorassa läheisyydessä. Ripustustapa teoksessa on tällä hetkellä kunnossa, enkä näe syytä tehdä sille muutoksia. Ohjeistan myös teoksen puhdistamisesta kotiloissa, niin ettei pinnassa oleva patinaa tahattomasti poisteta.

#### 3.2 Hartauskuvan sanallinen kuvailu

Hartauskuva on kolmiulotteinen teos, jossa on kaksiulotteisia elementtejä. Teos sisältää monia eri materiaaleja, kuten puuta, massaa, pintakäsittelyaineita, lasia, paperisen painokuvan, kangasta sekä posliinia. Suurimman työn teoksen restauroinnissa aiheuttavat kehyksen vauriot, joita teoksessa on lähes kauttaaltaan. Koko teoksen vauriokar-

toitus on liitteenä. Liite 5.



15. Opinnäytetyön produktiivinen osa, kotialttariteos eli hartauskuva

Kehyksessä parhaiten säilynyt osa on oikean puoleinen lista, jossa dekoratiivinen massa ja puuosa ovat säilyneet ehjinä. Muissa kehyksen osissa on huomattavissa massan krakelointia, puuttuvia paloja sekä edellisten korjausten merkkejä. Restauroinnissa säilytetään mahdollisimman paljon alkuperäistä materiaa erityisesti kehyksen dekoratiivista massaa. Pintarakenteeltaan kehyksen ulkoasu pyritään säilyttämään lähellä tämänhetkistä olemusta, mutta kuitenkin niin että korjaukset erottuvat läheltä katsottaessa.



16. Hartauskuvan yläosa, kuvaaja Taika Sahlstén



17. Hartauskuvan vasenlista, yläosa. Kuvassa näkyy vanhoja korjauksia ja pintahalkeamia kuvaaja Taika Sahlstén

Teoksen lasin taustapuolelle on kiinnitetty painokuva, joka on kiinnitetty lasille kuva-puoli alaspäin. Tämä ei ole ainutlaatuinen menetelmä, sillä lasille on luotu kuvia myös kiinnittämällä lasipaneeliin maalattu paperi, pahvi, pergamentti, pellavakangas, silkki tai kuparikaiverrustyö. Paperin ja lasin väliin laitettu sideaine on ajan saatossa haper-tunut ja painokuva on osittain irrallaan lasista. Vaikkakin painokuva on erottamaton osa tätä teosta, en nähnyt syytä tutkia aihetta tarkemmin. Aiheeseen voi kuitenkin tutu-tustua Henriikka Pörin opinnäytetyössä ”ILMAN ILTA RUKOUSTA, ÄLÄ NUKU MILLOINKAAN.” Puolakan talomuseon kokoelmiin kuuluvan lasille maalatun huo-neentaulun restaurointi vuonna 2011.



18. Yleiskuva kehyksestään irroitetusta lasilevystä ja painokuvasta, kuvattu 29.3.2013, kuvaaja Taika Sahlstén

Teoksen tausta on jossakin vaiheessa petsattu uudelleen tummalla puuhun pureutu-  
neella petsillä. Petsiä on levitetty kauttaaltaan taustan taakse ja sillä on peitetty myös  
teoksen taustalla olevan paperiarkki, josta näkyy vain teksti ”Ave Maria, Liebe”. Te-  
oksen tausta on saattanut aiemminkin olla tumma, jotta seinästä kohoava tausta ei si-  
vultapäin katsottuna kiinnittäisi varjoissa huomiota. Petsiä on tässä tilanteessa käytetty  
joka tapauksessa muuttamaan puun luonnollista sävyä sen sijaan, että se korostaisi  
puun omaa luonnollista väriä. Pyrkimys lienee myös ollut saada teoksen tausta vas-  
taamaan pinnan ootrausta. Petsi kesti putsauksen ja lievän hankauksen.



19. Teoksen tausta, kuvattu 27.3.2013, Taika Sahlstén



20. Paperiarkki teoksen taustassa vasemmalla, ennen, kuvattu 28.3.2013, Taika Sahlstén



Teoksessa nähtävät muutokset saattavat johtua ikääntymisestä, teoksen ajan saatossa saamasta kosteudesta tai johtuen vääränlaisesta säilytyksestä. Nähtävissä olevat vauriot saattavat johtua myös väärinvalituista materiaaleista tai teoksen saamista kolhuista. Taulumaisen hartauskuvan kohdalla on myös mahdollista, että teos on saattanut jossain vaiheessa tippua lattialle.

### 3.3 Puhdistus

Puhdistamisella viitataan toimenpiteisiin, joiden myötä pinnasta poistetaan lika ja kaikki muu, joka peittää jotain alkuperäistä alteen ja häiritsee esineen tulkintaa. Tässä teoksessa puhdistuksen tavoitteena on poistaa pintalika. Aloitin puhdistamisen imuroidulla teoksen pinnalta irrallisen lian imurilla. Peitin imurin suukappaleen kankaalla estääkseni mahdollisesti kehyksen pinnasta irtoavan dekoratiivisen massan katoamisen pölypussiin. Vaikka massan kiinnitystä tutkiessani (koputtamalla pintaa) huomasin onnosta äänestä, että massa on osittain irti puupinnasta, ei sitä irronnut huomattavasti imuroidessa.



21. Lähikuva imurinsuuhun kiinnitetystä kankaasta, johon irrallinen lika on tarttunut putsauksessa.

Puhdistuksessa esineen pinnasta poistetaan lopullisesti materiaalia, joten on oltava varma, ettei mukana lähde mitään ylimääräistä, kuten alkuperäistä pintakäsittelyä. Ihanteellisessa tapauksessa puhdistusaine poistaa lian, eikä vaikuta alla olevaan pintaan. Toivottavaa on myös se, ettei puhdistuksessa käytettävä aine jätä ainejäämiä teoksen pintaan. Varmistaakseni sopivan puhdistusmenetelmän, tein kehyksen pintaan puhdistamista varten kokeiluja etanolilla (kauppanimi Etasol), Sinolilla, tislattun veden ja etanolin seoksella (50/50), tislatulla vedellä sekä mineraalitärpätillä. Etanol puhdisti

pinnasta parhaiten likaa ja vei pinnasta kiiltoa sekä tasoitti sitä. Tislatulla vedellä ei ollut minkäänlaista vaikutusta pintaan saattakka lian irtoamiseen ilman huomattavaa mekaanista hieromista, jota pintakäsittely ei kestä. Sinolilla ja tislatun veden sekä etanolin seoksella ei ollut huomattavaa vaikutusta puhdistamisessa. Lisäksi Sinol jätti pinnan harmahtavaksi. Mineraalitärpätti puhdisti pintaa yhtä paljon kuin etanoli, eikä se vaikuttanut pintaan huomattavasti.

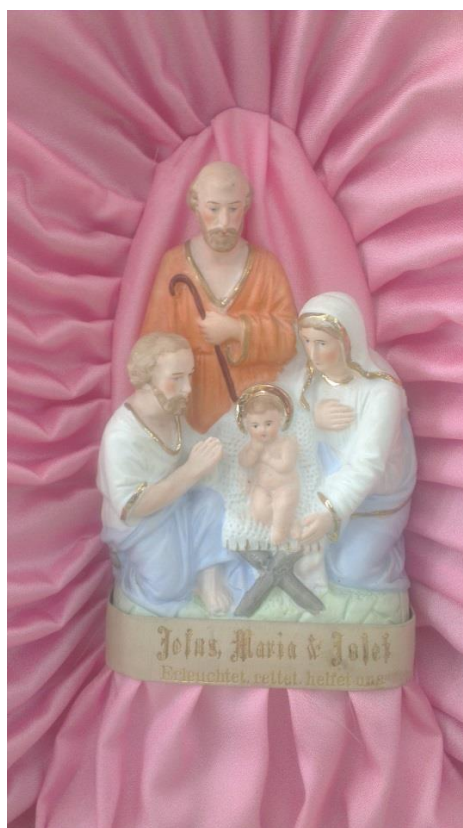


22. Parhaiten säilynyt oikelista ja alkuperäinen pintakäsittely, 30.3.2013, Taika Sahlstén

Kävin pinnan puhdistamisesta keskustelua ohjaavan opettajani kanssa ja hän suositteli puhdistukseen syljen käyttöä. Itse koin kuitenkin, ettei se riittäisi poistamaan mitä ilmeisimmin jälkikäteen laitettua uusinta pintakäsittelyä, joka tummuudessaan peitti pähkinäpuuottrauksen sävyt. Pintakerroksen tummuminen saattaa mitä ilmeisimmin viimeisenä pintakäsittelynä käytetystä öljylakasta tai alla olevan maalin partikkeleiden kulkeutumisesta ylempään kerrokseen. Varmistaakseni viimeisimmän pintakäsittelyn keräsin mekaanisesti kirurginveitsellä kehyksen ylälistasta pinnalta lakkaa ja kokeilin liukenemista mineraalitärpättiin sekä etanoliin. Silmämääräisellä tulkinnalla pintakä-

sittely liukeni paremmin mineraalitärpättiin ja päädyimme yhteistuumin ohjaajani kanssa puhdistamaan pintaa kevyellä vesihionnalla käyttämällä vesihiontaan tarkoitettua paperia (vahvuus 800). Teoksen viimeisin pintakäsittely on joka tapauksessa kralkeloitunut sekä huokoinen (pintahalkeilua) ja kalvon paksuus on epätasainen kauttaaltaan.

Posliinipatsaiden puhdistamista pohdin pidemmän aikaa. Patsaissa näkyvä lika on laskeuttavissa patinaksi ja koin liiallisen puhdistamisen laskevan esineen arvoa. Patina on usein se elementti, joka antaa esineelle iän tunnun ja teoksen keskiössä olevat patsaat kiinnittävät herkästi katsojan huomion. Posliinipatsaiden kohdalla siis korostan patina-arvoa ja puutun niihin mahdollisimman vähän. Koin kuitenkin tarpeelliseksi puhdistaa vedellä ja pumpulitikulla Neitsyt Marian päälakea hieman valkeammaksi kankaan drapeerausta mukaillen, koska alaspäin nojautunut pää on kauttaaltaan harmaantunut. Posliinipatsaat eivät vaatineet muita toimenpiteitä. Lasin pinta puhdistettiin ainoastaan vedellä kostutetulla käsipaperilla.



23. Hartauskuvan posliinipatsaat käsittelemättöminä,  
30.3.2013, Taika Sahlstén

### 3.4 Kokonaisuus osiksi

Ennen restaurointityön alkua kävin läpi mielessäni työmenetelmiä ja yksi suurimmista kysymyksistä oli teoksen käsittely työn aikana, jotta se ei kokisi enää suurempaa vahinkoa. Eniten minua huolestutti posliinipatsaiden kiinnitys teoksen sisällä, painokuvan säilyminen sekä lasin rikkoutuminen, kun teosta purettaisiin osiin. Päätin, että kehyksen vaativien toimenpiteiden takia teoksen takaosa on avattava ja lasi saatava irralleen kehyksestä, jotta saisin säilytettyä alkuperäisen lasin. Otin tietoisin riskin paperin vahingoittumisesta sekä lasin hajoamisesta. Purin teoksen osiin ohjaavan opettajan kanssa ja merkitsin tarkkaan irrotettujen ruuvien paikat, niin että ne saadaan takaisin alkuperäisille paikoilleen, kun teos kootaan loppuksi.

### 3.5 Painokuvan kiinnitys lasipintaan

Teoksen avaaminen mahdollisti lasin putsamisen sisäpuolelta sekä paperin kiinnittämisen lasipintaan, vaikka harkitsin sen säilyttämistä koskemattomana. Pohdin käytettävän materiaalin vaatimuksia. Vaatimuksiksi nousivat läpinäkyvyys, materiaalin muuttumattomuus ajan saatossa (muun muassa kellertyminen) ja vahingoittamattomuus. Valmistauduin ottamaan yhteyttä Metropolian ammattikorkeakoulun konservointilinjalle varmistaakseni oikean menettelytavan. Useammassakin kirjallisessa lähteessä mainittiin monikäyttöinen materiaali Paraloid B72 10%. Tällaiseksi lähteeksi on hyvä tässä tapauksessa mainita muun muassa Saila Nyrkön opinnäytetyössä SIPPOLAN RUUMISPAARIT ja muita tarinoita viimeiseltä matkalta (Nyrkkö, 2010, 48 ja 70). Paraloid B72 on monikäyttöinen materiaali, jota käytetään muun muassa liimana, lakkana, lujitus- ja sideaineena. Ominaisuuksiltaan se on poistettavissa pitkänkin ajan kuluttua (Nyrkkö, 2010, 48). Ennen kuin ehdin toimia suunnitelmani mukaan, keskustellessani ohjaavan opettajani kanssa, hän päätti kysymättä kokeilla Paraloid B72 10% painokuvan kiinnittämiseen. Tässä vaiheessa totesin materiaalivalinnan tulleen hyväksytyksi ilman keskustelua. Mikäli painokuvan on tulevaisuudessa uhattu, voi työn tilaaja ottaa yhteyttä esimerkiksi asiaan erikoistuneeseen konservaattoriin niin kuin olin alun perin suunnitellut.

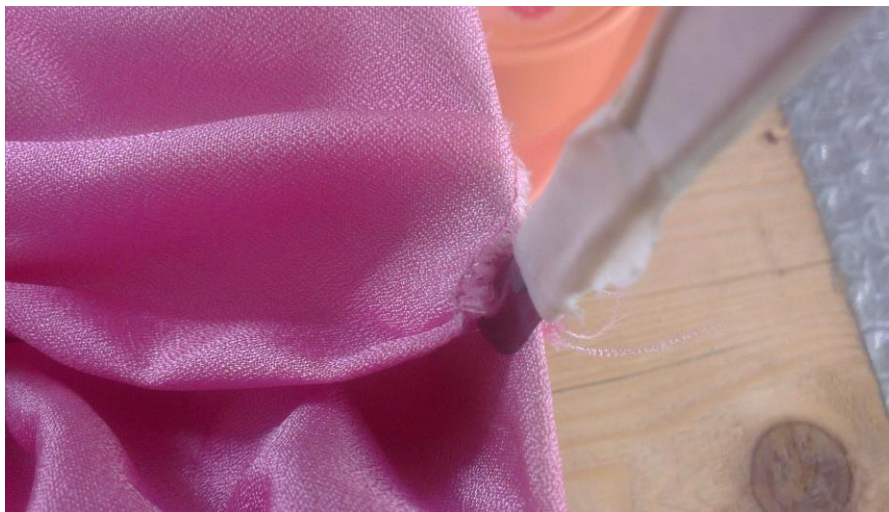


24. Työkuva painokuvan kiinnittämisestä, kuvaaja Taika Sahlstén

Painokuvan kiinnittäminen tapahtui kirurginveitsellä, palettiveitsellä ja pensselillä, niin että kävin painokuvan reunat läpi varovasti painokuvaa lasipinnasta nostaan ja levitin Paraloid B72 pensselillä pienen määrän paperin ja lasin väliin. Kiinnittyäkseen paperi vaatii painoa ja aikaa.

### 3.6 Irtonainen kangas

Hartauskuvaa katsellessa huomion kiinnitti alavasemmalla repsottava kangas. Kankaat yksittäiset säikeet koskettivat lasipintaa. Teoksen avaaminen mahdollisti kankaan kunnan tarkastelun. Huomasin että laskostettu kangas on kiinnitetty niin että sitä oli hyvin vähän irrallaan uudelleen kiinnittämiseksi. Oikealla puolella kangasta taas oli enemmän kuin riittämiin. En kuitenkaan nähnyt tarpeelliseksi alkaa leikkaamaan toisella puolella olevaa ylimääräistä kangasta, paikatakseni vasemmalla puolella olevan puutteen vain piilottaakseni muutaman säikeen. Päätin kiinnittää muutamat irralliset säikeet pikaliimalla laskoksen alle. Ammattikorkeakoulun varastosta löytyi kirkas WÜRTH SKG geelimäinen pikaliima. Nestemäisen liimamassa saattoi puhdistaa asetonilla ja kuivuttuaan mekaanisesti. Liima oli helppoa käsitellä, eikä sitä tarvittu kuin pieni tippa. Muutoin kangas oli moitteettomassa kunnossa, eikä siinä ollut jälkiä kosteuden tai muun ulkopuolisen tekijän aiheuttamista vaurioista.



25. Kankaan kiinnittäminen, kuvaaja Taika Sahlstén

### 3.7 Kehyksen massan kiinnittäminen ja paikkapalat

Kehyksessä säilytetään mahdollisimman paljon alkuperäistä materiaa, mutta massa on haurasta ja käynyt läpi ainakin kertaalleen korjauksia. Ylälistassa ja vasemman puoleisessa listassa osa dekoratiivisesta massasta on irti puupinnasta, mutta halkeamat mahdollistavat massan kiinnittämisen pohjaan lämpimällä nahkaliimalla, käyttäen ruiskua ja neulaa. Asetin liimattujen kohtien päälle hiekkapainot noin tunnin ajaksi varmistaakseni massan kiinnittymisen. Valitsin restaurointiin käytettäväksi nahkaliiman johtuen sen ominaisuudesta, joka mahdollistaa liimapinnan uudelleen käsitteilyn varovasti lämmittämällä ja kostuttamalla liimattua pintaa. Nahkaliima on vaalean kellanruskeaa sekä läpinäkyvää ja sen ominaisuuksiin kuuluu myös liitoskohdan nopea vahvistuminen kahden ilmiön vaikutuksesta: geelin muodostumisen ja veden haihtumisen vaikutuksesta. (L. Masschelein – Kleiner, 1987, 84)

Valitsin paikkapalojen materiaaliksi paperimassan JOVI paperimassa (Papel maché) joka on helppoa käsitellä ja muokattavissa pintarakenteeltaan lähelle alkuperäistä, kuitenkin niin että ne erottuvat läheltä katsottaessa. Paperimassan muotoilua varten tein kehyksen ehjimmästä kohdasta muotin, joka mukaili kehyksen ympäri juoksevaa kuviota katkeamatta. Muotin valmistin kaksikomponentti silikonista Wacker silicones Elastosil M 1470:sta (yhteensä 50g), jonka katalysaattorina toimii Wacker Catalyst Paste T40 (5% kokonaisuudesta eli 5g). Massa on helposti käsiteltävää ja tuottaa kiinteän muotin.



26. Muotin valmistaminen, 30.3.2013, Taika Sahlstén

Muotin kuivuessa, kävin läpi kehyksen irrallaan olevat osat ja aiemmat tehdyt silmiin pistävät korjaukset. Tämän jälkeen irrotin mekaanisesti valitsemani kohdat ja eristin alkuperäisen massan reunat sellakalla. Osa kehyksen dekoratiivisesta massasta puuttui jo ennen restaurointia tai hajosi mekaanisen irrotuksen yhteydessä muruiksi. Muotilla tehdyn paperimassan kiinnittämiseen valitsin jälleen nahkaliiman, jonka käyttökohteita on muun muassa puu ja paperi.



27. Kertaalleen korjattu osa irroitettu alalistasta, Taika Sahlstén

Liimausta varten liuotin helmen muodossa olevaa nahkaliimaa kylmässä vedessä yhden tunnin ajan, puolet liimaa, puolet vettä. Käyttöä varten liima lämmitettiin varovaisesti vesihautteessa, niin ettei sen lämpötila noussut missään vaiheessa yli 60 astetta. Laimensin valmistamastani liimamassasta tarpeen mukaan vedellä saadakseni sopivan koostumuksen omaavaa liimaa kulloistakin käyttötarkoitusta varten. Pehmitysaineena

harkitsin käyttäväni tarpeen tullen hunajaa. Liiman levitys tapahtui pääosin pensselillä. Aiempien korjauksien jäljiltä dekoratiivinen massa oli osittain korkeammalla ylälistassa sekä vasemman puoleisessa listassa. Massa oli kiinnitetty puupintaan liitu- tai kalkkimassan avulla. Paperimassan avulla pyrin saamaan tekemäni korjaukset samalle tasolle, jotta minun ei tarvitse irrottaa ja kiinnittää herkkää alkuperäistä massaa. Osa korjauksista on tehty karkeammalla punertavalla massalla. Tämän vuoksi lienee mahdollista, että kehystä on korjattu kaksi kertaa ajan saatossa ja entisöinnit tehneet henkilöt ovat valinneet ajan mukaiset materiaalit.



28. Vasemman listan irtonaiset palat, Taika Sahlstén



29. Vasemman listan korjauksia mahdollisesti vuodelta 1985, Taika Sahlstén

### 3.8 Nurkkien aukot

Kehyksessä olevat jiiriliitokset ovat antaneet joko ajan saatossa periksi tai olleet alun perinkin huonosti valmistetut. Liitoksista näkee selkeästi, että ne ovat yhdistetty puutapeilla ja mitä ilmeisimmin naulattu jo alun perinkin jokaisesta nurkastaan. Alkuperäisen massan alla on naulat, joiden poistamista en kokenut tähdelliseksi. Erityisesti vastakkaiset jiiriliitokset, eli alavasen ja yläoikea, ovat huomiota herättävät. Aiemman entisöinnin yhteydessä ongelma oli ratkaistu laittamalla raon päälle kittiä.



Kitti irtosi helposti, eikä jättänyt pintaan jälkiä.



30. Oikean ylänurkan kittaus ja aukko, ennen, Taika Sahlstén

Keskustelin puutyöopettajani kanssa liitosten korjaamisen välttämättömyydestä ja kävimme keskustelua alkuperäisen olemuksen säilyttämisestä. Koska teoksen ristimitta on kunnossa ja lasilevy sopii kehyksen aukkoon, en nähnyt tarpeelliseksi avata kehyksen liitoksia ja korjata retkahtaneita jiiriliitoksia. Toisaalta liitoksissa olevien rakojen korjaaminen katsottiin tässä tapauksessa välttämättömäksi. Teoksen rakenteen vakauttamiseksi ja visuaalisen ilmeen parantamiseksi kiilattiin rakoihin balsaa. Balsa puuaineksena on pehmeää, kevyttä ja helposti työstettävää. Kuidut ovat suorina, puuaine sileää ja joustavaa. Kiilauksen varmistamiseksi, levitin raon pinnalle nahkaliimaa. Balsalla täytetyt raot replikoitiin kehyksen listojen mukaisesti osaksi kokonaisuutta.



31. Oikean ylänurkka, jälkeen, Taika Sahlstén

### 3.9 Ave Maria paperi

Teoksen taustaan on kiinnitetty, ilmeisesti entisöinnin yhteydessä yli petsattu paperinen, arkki josta olen maininnut aiemmin tekstissäni. Koska kyseessä on ohut paperinen ”arkki” käytän sen kiinnittämiseen liisteriä, enkä liimaa koska liimalla on suurempi kutistusvoima ja se saattaa vetää arkin ajan saatossa ryppyyn. Hauras paperiarkki ei kaipaa yhtään enempää tuotettua vahinkoa. Valitsen siis heikomman tärkkelyspohjaisen tartunta-aineen.



32. Ave Maria- paperi ennen ja jälkeen puhdistuksen sekä kiinnityksen jälkeen.

### 3.10 Pintakäsittely

Pintakäsittelyn kohdalla heräsi monia ammattieettisiä kysymyksiä, kuten restauroinnin päämäärä: onko tarkoitus tuottaa yhtenäinen pinta vai myöntyä siihen, että alkuperäisen materiaalin säästäminen ja uuden massan käyttö, tulee tuottamaan pintaan epätasaisuutta, jota oli nähtävissä jo restauroinnin alussa. Alkuperäinen kertaalleen kiinnitetty massa on laitettu kiinni kipsimäisellä seoksella, joka nostaa sen muutaman millin muuta kehystä ylemmäksi. Retusoinnin yhteydessä tämä ongelma nousi esille kerta toisensa jälkeen.

Pintakäsittelyn viimeistelynä hartauskuvan kehys siveltiin kevyesti sellakalla käyttäen pensseliä ja suorienpintojen kohdalla ohuen pinnan varmistamiseksi tulloa. Sellakka suojaa maalipintaa ja toimii puskurina esineeseen kohdistuvien iskuja ja kulutusta vastaan.

### 3.10.1 Paikkamaalaus

Teoksen yksittäisten pienien vauriokohtien paikkamaalaus suoritettiin nahkaliimasta valmistetulla liimamaalilla, koska kyseessä on pinta joka ei ole huomattavan käytöstä johtuvan kulutuksen kohteena. Liimamaalia varten turvotin liitua vedessä, niin että liitua jäi kuivana pieni nokare veden pinnalle. Mittasuhteena käytin silmämittaaisesti kahta osaa liitua ja yhtä osaa vettä. Jätin seoksen seisomaan muutamaksi tunniksi. Tämä helpotti liidun lisäämistä nahkaliimaan, niin etteivät hienojakoisen liidun muodostamat kokkareet jääneet liukenematta. Pahimmassa tapauksessa valmiista liimamaalista olisi tullut karkean nyppyistä. Tämän jälkeen lisäsin kuumalla vedellä 15%:ksi laimentamani nahkaliimaan liitua. Paikkamaalauksessa käytin kahta pigmenttiä: rautaoksidinruskea ja kasselinruskea joita sekoitin hieromalla lämpimään liidun ja liiman seokseen paikkakohdan tarpeen mukaan. Ennen maalin käyttöä testasin pitävyyden ylimääräiselle paperimassalle. Tällä varmistin että maalin koostumus oli oikeanlaista, eikä muun muassa pigmenttiä irronnut kuivuneesta pinnasta pyyhkäisemällä. Paikkamaalaus suoritettiin pensselillä ja ylimääräinen maali pyyhkäistiin pois nopeasti pumputilla, jotta vältin kehyksen pinnan turhaa koskettamisen käsillä. Liimamaalin valitsin pienten vauriokohtien paikkaamiseen nopean kuivumisen ja helpon käsittelyominaisuuden takia.

### 3.10.2 Ooteraus

Teoksen pinta on alun perin pähkinäootrattu ja johtuen teoksen kokemista vaurioista ja kehyksen pinnan vaatimista korjauksista osa alkuperäisestä ootrauksesta on tuhoutunut. Ootrauksen rekonstruointiin ja paikkamaalaukseen valitsin itse tehtävän öljymaalain, jonka työstöaika on pidempi kuin muun muassa myös ootraukseseen käytetty kotikaljapohjainen maali. Öljymaalain sijaan en valinnut myöskään alkydimaalia, jotta ootrauksen korjauspaikoista ei tulisi muovimaisia. Pitkä työstöaika sallii aikaa kuvion työstämiseen, häivyttämiseen ja muokkaamiseen. Liutinohteinen öljymaali on kiiltoasteeltaan korkea ja paljastaa maalattavan pinnan epätasaisuudet, joten maalin valmistuksessa pitää olla huolellinen muun muassa pigmenttien hieronnassa, jotta teollisesti tuotetut hienojakoiset pigmentit eivät kokkaroidu. (Paananen, 2009, 111)

Valitsin pigmenteiksi luonnonterrann, keltaokran, oksidimustan, kasselinruskean ja rau-

taoksidiruskean. Pigmenttejä valitessa öljymaalia varten on muistettava, että märkänä öljymaali on tummempaa kuin kuivana. Aloitin öljymaalin valmistamisen hiertämällä pigmentit huolellisesti vernissaan, joka toimii öljymaalin sideaineena, niin että niistä muotoutui tahna vernissan imeytyessä pigmenttiin. Vernissan on täysin kyllästettävä pigmentit ja sitä lisätään hiljalleen tahnaan tarpeen mukaan. Hiertäminen on valmis kun vernissasta ja pigmentistä on muodostunut homogeeninen massa. Käden ulottuvilla pidin täppätiä, joka toimii öljymaalin ohenteena. Öljymaalin paksuudessa käytin sanelusta ohjetta, jonka mukaan maalin on oltava paksumpaa kuin maito, mutta ohuempaa kuin piimä. Kuivikkeena öljymaalissa käytetään tänä päivänä serotiinia, ja sen sopiva määrä on noin 2-5% maalin määrästä. Käyttämäni maalimäärät ovat kuitenkin niin pieniä, etten lisännyt maaliin serotiinia ja varauduin maalin pitkään kuivumisaikaan. (Paananen, 2009, 160-161.)

### 3.10.3 Kultaiset kuviot ja patinointi

Ornamenttien kuviointia ei ole käsitelty öljy- tai vesikultauksella vaan työssä näkyy pensselin jättämä käsityönjälki. Näin tarpeelliseksi kokeilla muutamaa menetelmää. Menetelmiksi valikoitui liimamaalin teko PVAC-liimasta, johon sekoitettiin Uulan kultajauhepigmenttiä sekä ECKART Metallpulver kupfer – jauhetta taittaakseni kultajauhepigmentin sävyä, sellakka ja edellä mainitut pigmentit sekä temperamaali edellä mainituilla pigmenteillä ja okra-pigmentillä. Kokeilin vertailumielessä myös vesikultaukselta teoksen ylälistaan. Parhaimman tuloksen viidestä eri kokeilusta antoi sellakka ja pigmentit.



33. Vasen yläkulma, jälkeen, listan sisäreunassa alkuperäistä pintakäsittelyä ornamenteissa, ulkoreunassa tämän restauroinnin yhteydessä korjattua, kuvaaja Taika Sahlstén.

Patinointi tehtiin viimeisen maalauskerän kuivuttua värierojen tasoittamiseksi ja sävy himmennetään osaksi vanhaa pintaa, eikä se täten estä esineen tulkintaa. Pysin jättämään patinoinnin kultauksen uriin ja muihin osiin, joihin lika luonnostaan kertyisi. Patinointiseos valmistettiin vernissasta ja tärpätistä. Pigmentiksi valitsin oksidimustan. Patinointia varten tehty ohut öljymaali töpöteltiin vaahtomuovinpalalla ja ylimääräinen maali pyyhkäistiin pois puhtaalla rievulla.



34. Vasen alareuna ennen ja jälkeen korjauksen, kuvaaja Taika Sahlstén



Kuva 35. Kuva kehyksen yhdestä korjauksesta ennen, kesken ja jälkeen. kuvaaja Taika Sahlstén

#### 4 LOPPUSANAT – TULOSTEN TARKASTELU JA PÄÄTELMÄT

Tätä restaurointityötä leimasi koko niin kutsutun matkan ajan, tutkimusongelman tarkentuminen työn edetessä, joka on hyvin tyypillinen piirre niin tutkimuspohjaiselle kuin myös operatiiviselle työlle. Opinnäytetyön suunnitteluvaiheessa keskityin tekemään tutkimuspainotteisen työn, jonka sivutuotteena syntyy restauroitu hartauskuva. Loppumatkassa huomasin käytännön työn olevan rinnakkain tutkimusosion kanssa, niin että opinnäytetyöni osoittautui lopulta kokonaisuudeltaan produktiiviseksi.

Itse koen kuitenkin työn saavuttaneen sen minkä se saattoikin lähtökohdiltaan. Työn käyttökelpoisuutta tai tavoitteiden saavuttamista ei olisi parantanut syvällisempi pohdinta ammattietiikasta tai hartauskuvien merkityksestä nykymaailmassa. Käyttämäni työmenetelmät ovat perinteisiä, eikä siltä osalta syntynyt uusia innovatiivisia ideoita tai käytännöllisempiä työtapoja, materiaaleja tai menetelmiä. Näitä ei toisaalta lähdettykään etsimään, mutta työn loppu vaiheessa tulkitsin että tutkimusosio olisi kaivannut tarkempia tutkimuskysymyksiä ja pohdintoja. Tämän vuoksi työ vaikuttaa hieman puutteelliselta. En kuitenkaan näe, että tämä ongelma olisi minussa vaan ulkopuolisissa tekijöissä. Kirjallista materiaalia olisi mahdollisesti saatu enemmän, mikäli resurssit olisivat sallineet kirjallisuuden käännettämisen ulkopuolisella tai puheluiden tekemisen ulkomaille.

Päätelmänä opinnäytetyölleni on jo aiemminkin mainitsemani jatkotutkimuksen tarve, jossa tutustuttaisiin hengelliseen elämään ja sen visuaaliseen ilmaisuun kotioloissa, vaikka kyseessä on niin haasteellinen ja arkaluontoinen aihe kuin uskonto. Tämä voisi olla kirkollekin oivallinen keino irtautua vanhoillisen instituution käsitteestä ja avata uskonnon harjoittamista osana elämää ja yksityisen henkilön elämää. Käsiini kuitenkin laskeutui huomattavan erilainen esine ja päätin tarttua mahdollisuuteen kertoa tämän yksittäisen teoksen esinehistoriaa ja matkaa kohti uutta kotia niin paljolti kuin oli mahdollista.

Ammatillisen kehitykseni kannalta ja oppimisprosessina työ opetti minua ajattelemaan restaurointia kokonaisuutena alusta loppuun ja ottamaan useat eri näkökohdat huomioon. Resurssit, työskentelyolot ja opiskeluaikana opitut eettiset linjaukset, vaikuttavat prosessiin, ja viime kädessä valintojen tekeminen oli viimeinkin minun vastuullani.

Valintoja oli väistämättä pyrittävä myös perustelevaan.

## LÄHTEET

Anttonen, V. 1996. Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana. Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 646

de Mello, A, Stroud F.J (toim.) 1999. Havahtuminen. Helsinki: Like.

Hallam, E. 1996. Pyhiä miehiä ja naisia. keitä he ovat ja miten he auttavat. Hämeenlinna: Karisto

Masschelein, L., Kleiner. 1987. Vanhat sideaineet, lakat ja kiinnitteet. Helsinki: Valtion painatuskeskus

Mäkinen, A., Kallio, V., Kallio, R. 2000. Kristinuskon historia 2000. Kristinuskon Suomessa. Porvoo: Weilin+Göös

Nyrkkö, S. 2010, SIPPOLAN RUUMISPAARIT ja muita tarinoita viimeiseltä matkalta Opinnäytetyö

Pöri H. 2011. "ILMAN ILTA RUKOUSTA, ÄLÄ NUKU MILLOINKAAN."

Puolakan talomuseon kokoelmiin kuuluvan lasille maalatunhuoneentaulun restaurointi Opinnäytetyö

Riska, T. (toim.) 1985. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Ekenäs Tryckeri Ab

Saarto, T. 1976. Kalle Hagert – Legenda jo eläessään. Porvoo: Werner Söderström

Tähtinen, H., Oksanen, K., Carlborg, L., Hietavuo, T., Paananen Riitta (toim.) 2009. Kunnosta, kultaa ja verhoile Mestareiden opissa. Hämeenlinna: Kariston kirjapaino/WSOY

## Internetlähteet

<http://katolinen.fi/>, 2012, Katolinen kirkko Suomessa, [http://katolinen.fi/?page\\_id=129](http://katolinen.fi/?page_id=129), 12.2.2013

<http://arthistory.about.com/>, *Art History Definition: Devotional Image*, 20.3.2013

[http://fi.wikipedia.org/wiki/Lilja\\_\(heraldiikka\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Lilja_(heraldiikka)), Wikipedia, 2013, Lilja heraldiikka.

<http://www.ancientfaces.com/surname/pesak-family-history/491601> Ancient faces Vintage photo, 2012, Pesak family history, 30.3.2012



MIKAEL ANDERSEN

# Folkelig religiøs billedbrug i det urbaniserede landbohjem

En katolsk billedskat i Danmark fra slutningen af det 19. århundrede

I slutningen af forrige århundrede fik den danske bondestand for første gang indrammede billeder på væggen som norm snarere end kuriøs undtagelse. Disse billeder var oftest religiøse, og overraskende nok i det luthersk-evangeliske Danmark, med et udpræget katolsk motivvalg.

Denne tilsyneladende selvmodsigtelse, protestantisk bonde – katolske billeder, lader sig forklare som en konsekvens af to historisk-økonomiske forhold, nemlig urbaniseringen af landbruget og den internationale trykgrafiske industris udviklingstrin.

I 1880:erne er fæsteafløsningen, overgangen fra fæste til selveje gennemført og gårdene betalt. Den begyndende industrialisering af landbruget, indførelsen af selvbindere, oprettelsen af andelsmejerier m.m. bragte penge til landbruget. Naturaløkonomien blev trængt i baggrunden, man købte sine varer. Industrialiseringen betød, at landbefolkningen kom i kontakt med andre servicefunktionærer end præsten og skolelæreren, folk med oprindelse i byerne og med byernes tradition for boligindretning.

Især stationsbyernes opkomst var en vigtig inspirationskilde. Her kunne landbefolkningen både se de nye møbleringsskikke og erhverve sådanne ting til boligindretningen.

Den traditionelle bondestue med panelvægge, langbord, vægfaste bænke, allover, dragkiste og hylder med mælkefade, en rumindretning, der gik tilbage til renæssancen, forsvandt. I stedet kom klunketidsmøblementet med besøgssofa, bord og salonstole som en afsmitning fra borgerkabets saloner. Buffet, etagerer med nips, pot-

teplanter i vinduerne hørte med, og blomstrede tapeter i stedet for vægpanelerne gav masser af fri vægplads til de billeder, der også markedsførtes som en del af denne kulturpakke, masseproduktionens svar på det tidligere specielt til rummet skabte inventar.

Lidt firkantet kan siges, at hvor det gamle inventar afspejlede landbohjemmet og familien som produktionsenhed, og tingene ikke blot var dekorative, men havde en funktion, afspejlede de nye møbleringsskikke i højere grad familien som en ideologisk størrelse. Mange funktioner blev lagt udenfor familien. Redskaberne hertil forsvandt. I stedet kom ting som nips, potteplanter og billeder på væggene, ting der ikke havde nogen praktisk funktion, men til gengæld tillod en afløsning af beboernes holdninger. De blev midler i socialisationens tjeneste.

Billederne var olietryk. De blev næsten altid solgt to ad gangen, som pendanter. Dette gjaldt både de profane og de religiøse, men årsagen var, at de ældste indrammede billeder stammede fra landbefolkningen i katolske egne, hvor de flankerede krucifikset i stuens hellighjørne. I disse områder var billederne altså ikke selvstændigt mobilier, men havde en lige så fast placering som panelerne i den danske bondes stue. I danske landbohjem kunne billederne hænge hvorsomhelst, men hvor stuens gamle inventar var bevaret, var der dog en tendens til at de hang over husherrens plads ved bordendevæggen.

Den begyndende industrialisering af landbruget, udvandringen fra land til by, pengeøkonomiens øgede betydning, omdannelsen af den

gamle storfamilie, hvor alle medlemmer bidrog til husholdningen, til kernefamilie, hvor ansvaret for de syge og gamle overlodes til andre institutioner, alle disse ting havde aktualitet i tiden, alle bidrog til at svække de feudale bånd, der i århundreder havde afstukket de menneskelige levevilkår. Dette betød, at heller ikke kirken og det religiøse liv mere havde den selvfølgelig plads i tilværelsen, der karakteriserede det i en feudal verdensorden.

De ovennævnte tendenser kunne i større eller mindre målestok iagttages overalt i Vesteuropa. Hvad angik kirkens evne til at omstille sig til de nye samfundsforhold viste der sig imidlertid en afgørende forskel på luthersk evangeliske kirkesamfund og den katolske kirke.

Under de samfundsomskiftelser som pengeøkonomiens opkomst (oplysningstiden) og senere industrialismen medførte, kunne det luthersk konfessionelle syn på fyrsten som kirkens forsørger og opretholder (*summus episcopus*) direkte overføres på statskirkeordninger tilpasset den nye samfundsorden. Forudsætningerne var, at de institutioner, der blev givet i arv fra fyrsteabsolutismen til de ny folkestater, var politisk, socialt og kulturelt stærke, og at præsteskabet, med en uddannelse tilpasset de nye forhold, havde en funktion gennem sjælesorg, undervisning og socialforsorg.<sup>1</sup> Således forholdt det sig i Danmark, hvor løsningen af de feudale bånd omkring midten af 1800-tallet gav anledning til en folkelig

vækkelse fordelt på utallige sekter. Denne folkelige vækkelse blev over de næste 20–30 år kanaliseret ind i folkekirken, først og fremmest takket være Indre Missions arbejde.<sup>2</sup>

I de katolske områder kunne det tankesæt, der fulgte med oplysningstiden og pengeøkonomiens opkomst, kun vanskeligt assimileres. Det sakrale syn på kongens embede, som "*Vicarius dei in temporalibus*", var, som hele kirkeorganisationen og læren, hierarkisk og doktrinært fikseret, knyttet til et patriarkalsk livssyn, der havde det feudale samfund som forudsætning.<sup>3</sup> Ud fra romerkirkens opfattelse var samfundsendringerne ikke noget nyt, blot endnu et kætteri, der kunne bekæmpes med modreformationens prøvede virkemidler. Oplysningstidens pavebulle "*Unigenitus*" blev i forrige århundrede fulgt op af Pius IX:s "*Quanta Cura*" fra 1864 med tilhørende Syllabus. Her blev værdien af alle nye tanker underkendt, og for at styrke pavemagtens autoritet i kulturkampen blev paven på et almindeligt koncilium i Rom den 18. juli 1870 erklæret ufejlbarlig, når han talte *ex Cathedra*. Modsætningsforholdet mellem kirke og stat medførte, at den katolske kirke lagde øget vægt på husandagten, hvor kirkens rolle i det offentlige liv mindsledes, ligesom kirken fulgte udfordringen op med socialt arbejde, syge- og fattigpleje, undervisning og understøttelse. Hvor svækkelsen af de feudale bånd medførte en vækkelsesbølge med åbenbaringer og mysticisme – i Østrig-Ungarn, i Syd-



1. Imprimatur fra den katolske biskop i Limburg. På himmelfartsbillede fra E.G. May i Frankfurt.



2. Billedpendanter, Herz Jesu-Herz Maria. Sværdet i Marias hjerte er forkortet ikonografi af "Marias syv smerter". Se fig. 12.

tyskland og Frankrig – fulgte den katolske kirke bevægelsen op politisk, idet den forsøgte at få eneret på disse områder, især på undervisningen.<sup>4</sup>

Forholdene i Tyskland er af særlig betydning i denne sammenhæng, da tidens store billedproducenter var tyske. Desuden gjorde de blandede konfessionelle forhold i dette område kulturkampen særlig heftig netop her, og mange af de katolske billedmotiver har i deres oprindelse et indhold, der skyldes tilknytning til katolske institutioner af betydning i denne kamp.

Efter Pius IX:s "Quanta Cura" kom Leo XIII:s encyklika "Rerum Novarum", der som et led i kulturkampen gik ind for kirkens forpligtelse til at lindre social nød. Dette blev i høj grad varetaget af veldædige katolske lægmandsinstitutioner. Kulturkampen endte som bekendt med at Bismarck måtte bøje sig for Leo XIII:s krav. De katolske institutioner havde bevist deres styrke også under de ændrede samfundsforhold.<sup>5</sup> Som en udløber af kulturkampen kom et paveligt krav til den internationale billedhandel med det formål at genvinde andagtsbilledmarkedet for den

katolske kirke (den hjemlige husandagt var jo som tidligere nævnt en ting, der fik øget betydning i denne tid)<sup>6</sup>. Kravet er formuleret i skrivelserne "Officiorum ac Munerum" af 25. januar 1897. Herefter skulle alle billeder, der blev solgt til katolikker, forsynes med de katolske myndigheders Imprimatur.

De to største tyske leverandører af religiøse olietryk til Danmark var E.G. May Söhne i Frankfurt og A. May i Dresden, der derefter bar Imprimatur fra henholdsvis biskoppen i Limburg og i Dresden<sup>7</sup> (fig. 1). Disse to firmaers førende rolle på det danske billedmarked havde forudsætning i den trykgrafiske industris avancerede tekniske stade. Aloys Senefelders opfindelse af litografien i 1797/98 betød, at der i 1. halvdel af 1800-tallet opstod en mængde små litografiske anstalter, der leverede folkelige billeder og borgerlig genregrafik. I takt med industrialiseringen og samfærdselsmidlernes udvikling viste litografien sin overlegenhed over de traditionelle reproduktionsteknikker, træsnittet og kobberstikket. Det tidrøvende arbejde med at snitte i en træplade

de eller gravere i en kobberplade blev erstattet af den langt hurtigere tegning med litografisk kridt på Solnhofenskiferen, og litografiens praktisk talt ubegrænsede oplagstal tillod fuld udnyttelse af det verdensvide marked for aktuelle billeder, som jernbanen og dampskibene havde åbnet<sup>8</sup>.

Danske litografiske anstalter producerede og optrådte som forlæggere af borgerlige genremotiver, fyrstebilleder, portrætter, klippe- og teaterark, samtidig med at de udførte lønarbejde for forlæggere uden eget produktionsapparat. Billederne blev distribueret via annoncer i "Boghandlertidende" men nåede faktisk ikke udenfor borgerskabets rækker, højest i nogen grad til de lavere klasser i byerne, hvorfor der heller ikke skal nævnes producentnavne i denne sammenhæng.

På landet blev der solgt folkelige billeder til indklæbning i kistelågene. Skikken har rødder helt tilbage til katolsk tid, hvor man mente, at den helgen, hvis billede sad i kistelåget, beskyttede indholdet mod brand og tyveri. Disse folkelige billeder, der blev solgt af omvandrende bissekræmmere, var i århundredets begyndelse overvejende kobberstik fra Nürnberg og Augsburg, omkring midten af århundredet først og fremmest tyske folkelige litografier fra Neuruppin og Magdeburg, og fra ca. 1860 begyndte der at komme billeder fra E.G. May i Frankfurt. Alle billeder blev trykt én gang og derefter skabelonkolorerede.

Mens de folkelige billeder til og med trykkene fra Neu-Rupin fortsatte en folkelig ikonografi, der også i Danmark har rødder tilbage til reformationstiden, repræsenterede Frankfurtertrykkene en billedverden, der hidtil havde været ukendt i Danmark. Denne billedverden var overtaget fra og i konkurrence med de folkelige billeder fra firmaet Wenzel i Wissenbourg (Weissenburg). Det er en folkelig ikonografi fra de katolske områder i Sydtykland og Frankrig, suppleret med borgerlige genremotiver især fra jæger-, fisker- og bondelivet, således som det kendetegnede tidens borgerlige salonmaleri i Frankrig og Sydtykland (især München og Düsseldorf)<sup>9</sup>.

Konkurrencen om det ekspanderende billedmarked var knivskarp. De sejrende virksomheder købte deres konkurrenter op og overtog deres

markeder. Det verdensvide marked, der var åbnet for produkterne med samfærdselsmidlernes udvikling, betød at de sejrende i konkurrencen tjente store penge og nåede frem til en monopolagtig stilling. De blev udtryk for en kapitalkoncentration, der direkte kunne influere på den tekniske udvikling.

I 1852 blev den litografiske hurtigtrykspresse opfundet, men først lige før år 1870 var koncentrationstendenserne i billedbranchen så fremskredne, at de største foretagender havde et tilstrækkeligt markedsunderlag til at kunne investere i disse dyre maskiner, der, engang indført, yderligere øgede koncentrationstendenserne, idet de under udnyttelse af deres fulde kapacitet nedsatte lønudgifterne så meget pr.ark, at det var uden for enhver konkurrence<sup>10</sup>. Denne sænkning af lønudgiften pr.ark medførte også, at det blev mere lønsomt for virksomhederne at køre arkene flere gange gennem maskinen: at påtrykke farverne i stedet for at skabelonkolorere. Derved blev flerfarvelitografien en økonomisk konkurrencedygtig mulighed for de store producenter, og da det skete samtidig med at brede befolkningslag som et led i overtagelsen af borgerlige møbleringsnormer ønskede repræsentative billeder på væggene, kom billedfabrikanterne hurtigt ind på at understrege flerfarvelitografiernes lighed med maleriet ved strukturprægning af papiret (kalandrering) og overstræk med glansfernis, der også havde den fordel, at det beskyttede papiret mod snavs. Derved var olietrykket skabt, det første masseproducerede trivialbillede i moderne forstand.

I Tyskland satsede firmaet Edv. Gust. May i Frankfurt fra starten af denne periode udelukkende på olietrykkene, hvad der gav firmaet en førende stilling både i Tyskland og på eksportmarkederne. Senere tilkæmpede firmaet A. May i Dresden sig en tilsvarende position ved klog udnyttelse af nicheproduktioner og investering i den nyudviklede farvelystryksteknik, der ikke tillod ubegrænsede oplag, men til gengæld kunne nøjes med tre trykgennemgange til forskel fra farvelitografierne, der blev trykt med op til 23 forskellige sten. A. May fusionerede i 1911 med det andet store foretagende i Dresden, Müller



3. Billedpendanter efter Guido Reni "Ecce Homo" og Carlo Dolci "Mater Dolorosa".

und Lohse. I 1914 fusionerede dette selskab med den gamle gigant E.G. May i Frankfurt i forbindelse med et generationsskifteproblem, og det af disse fusioner fremkomne selskab KAMAG (KunstAnstalten May AktienGesellschaft) opnåede i mellemkrigsperioden et faktisk verdensmonopol på den trivialbilledproduktion, der foregik i større målestok.

I Danmark kan koncentrationstendenserne i branchen aflæses af annoncerne i boghandlertidende. I 1866/67 årgangen var der 71 billedannoncer, i 1876/77 årg. 48 og i årgang 1913 kun 10.<sup>11</sup> Af annoncerne kan også læses, at storproduktionen er gået over på udenlandske hænder efter hurtigtrykkpressens indførelse. Det er ikke så mærkeligt. Den 15. december 1876 annoncerer Hoffensberg, Jespersen og Fr. Trap et farvetrykslitografi efter Carl Bloch, pris 25 kr., mens Lutherstiftelsens boghandel den 19. januar 1877 annoncerer et Kristusbillede i olietryk efter Guido Reni til 3 kr. Den sidstnævnte må være fremstillet i udlandet på en litografisk hurtigtrykspresse.

Mangelen på billedannoncer i de sidste årgange

skyldes sandsynligvis, at de to firmaer E.G. May i Frankfurt og May+Müller und Lohse i Dresden havde opnået en faktisk monopolstilling på det danske marked. Mays politik var nemlig før krigen at sælge via omvandrende kolportører (bissekræmmere) og efter 1. verdenskrig at sælge til glarmestre, hvorfor handelen på dette tidspunkt kan antages at være kanaliseret udenom boghandelen.

Den tyske dominans på det danske billedmarked viser sig i, at af 111 olietryk med tydelig trykadresse er 72 med sikkerhed fra de firmaer, der senere dannede KAMAG. Denne tendens er så udpræget at, med den tyske forsker Wolfgang Brückners ord: Hvad børnebillederne angår er Danmark repræsenteret af Neu-Ruppin, og hvad angår dagligstuen af Frankfurt/Dresden.<sup>12</sup>

Efter disse nødvendige udredninger omkring den sammenhæng, billederne skulle fungere i, og forholdene i den branche, hvor de er blevet produceret, vil jeg nu gå over til at behandle de grupper af katolske religiøse billeder, der kan træffes på dansk grund.

Jeg har fundet det praktisk at underopdele de



4. Billedpendanter med engle, der tilbeder Jesusbarnet, og Jesu hellige grav.

religiøse olietryk og deres nærmeste forgængere i følgende grupper: 1.: Devotionsbilleder, 2.: Fortællinger fra biblen, 3.: Allegoriske fremstillinger, 4.: Paver, kirkefyrster og reformatorer, 5.: En lidt senere kategori, hvor indholdet kun legitimer og formidler en generel religiøs stemning.

1. Devotionsbillederne er i Danmark som oftest pendants med Kristus og Maria. I deres oprindelse er de beregnet på at flankere krucifikset i den katolske stues hellighjørne. Hyppigst er pendants med Herz Jesu – Herz Maria (fig. 2). Dyrkelsen af Jesu hellige blødende hjerte som symbol på forløsningen blev netop almindelig med mysticismens fremmarch og husandagten øgede betydning i de katolske landområder i midten af forrige århundrede. Både Kristus og Maria blev vist med det brændende hjerte, Kristus med tornekrone som tegn på martyriet, henvisende til hans offerdød på krucifikset i hellighjørnet, Maria med liljestængelen som tegn på hendes jomfruelige undfangelse af Guds søn, en ting, der blev yderligere accentueret efter at Pius IX havde erklæret Jomfru Marias egen ubesmittede undfangelse for et dogme i 1854.

En anden type, der hyppigst ses, er forskellige parafraaser over Guido Renis "Ecce Homo" og Carlo Dolcis "Mater Dolorosa" (fig. 3). Disse barokbilleder med himmelvendte øjne, over-

drevent hengivne gesti og grelle farver havde som forudsætning det krav om inderliggørelse af troslivet, som Ignatius af Loyola og jesuitterne havde gjort til en vigtig del af den modreformatoriske kamp. Nu blev billederne brugt af katolikerne som led i den ny kamp om sjælene, og i de evangeliske områder, hvor det samme krav om inderliggørelse af troslivet blev stillet af de kredse, der havde set livets faste værdier smuldre væk og søgt et fast ståsted, kunne disse billeder også opfylde en mission.

Deciderede helgenbilleder var sjældne. Et par gange ser man St. Kristoffer. Lige siden middelalderen havde han været yndet fordi det at se på et billede af ham beskyttede mod pludselig død i løbet af dagen. Hans legende nød også en velvilig yndest i danske læsebogssystemer helt op til nutiden (undertegnede er selv i underskolen blevet præsenteret for denne legende hele tre gange i forskellige læsebogssystemer). Af St. Katarina er set en danskproduceret litografi udført hos Em. Bærentzen, men selv om også hun hørte til nødhjelperne kan motivationen her godt være "kunst". Personligt har jeg ikke truffet på andre helgenbilleder, men i 1866 reklamerer Aug. J. Wolff & Co. (i Boghandlertidende d.10 nov. pag. 150) med bl.a. helgenbilleder. Billederne med Jesu grav, Marias grav (fig. 4) og det lignende Ma-

ria himmelkroning må også regnes til devotionsbillederne. De tilbedende engle skal foregå med et godt eksempel. Eksempler på hyrdernes tilbedelse hvor handlingen og sceneriet er trådt i baggrunden og Jesusbarnet og de tilbedende engle dominerer regner jeg også med i denne kategori. I øvrigt er sådanne eksempler på sammenblandet ikonografi meget almindelige, se.f.eks. treenighedsbilledet hvor det samtidigt er Jesu og Johannes' møde (fig. 5). Endelig hører de mange fremstillinger af Jesus og Johannesbørn med i denne kategori. De i Danmark yderst hyppige billedpendanter med Jesus og Johannes som børn, Johannes i pels og med gudslam, Jesus med korset og evt.de øvrige marterredskaber, understreger personernes uskyld ved at vise dem som børn, og knytter samtidig an til den forkærlighed for barnefremstillinger, der på samme tid lod sværme af små putti optræde i samtidens borger-



6. Flugten til Egypten. Med putti.

lige salonmaleri. Men udnytter billederne denne psykologiske indpakning, er billedernes kirkepolitiske begrundelse dog de katolske Jesu Barnomsforeninger for børne- og familiesjælesorg. Dette var andagts- og veldædighedsselskaber under kulturkampen, et led i kampen mod gudløsheden og socialismen ligesom Skytsengelforeningerne, der siden 1894 var en gren af ovennævnte<sup>13</sup>.

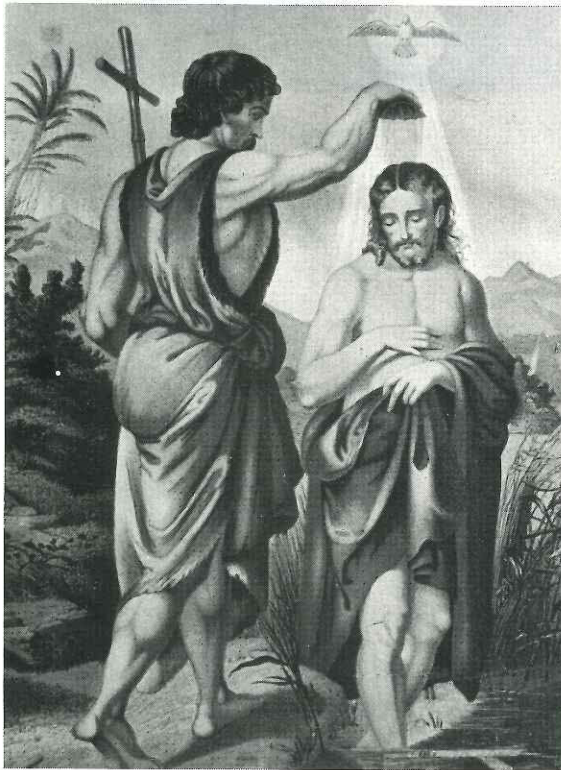
2. Fortællingerne fra biblen er i det store og hele knyttet til det nye testamente. Dog ses som-

5. Den treenige Gud med putti, sammenblandet med fremstilling af Jesus og Johannes som børn, der igen rummer en henvisning til ordene "Se det Guds lam". Sådanne eksempler på sammenrodet ikonografi var meget almindelige i de katolske olietryk. Det gav beskueren flest mulige tilgangsvinkler til andagt foran billedet.





7. Brylluppet i Kana. I katolske egne var det en fin hentydning til ægteskabet som et af kirkens sakramenter og dermed en passende bryllupsgave til anbringelse over de sammenstillede ægtesenge. Derfor det lange format.



metider et par billedpendanter med Moses, der som barn sættes ud i sivbåden, og faraos datter, der finder Mosesbarnet.

Fra det nye testamente ses fødselsscenen og flugten til Egypten ofte som pendants. Billedet af flugten til Egypten (fig. 6) er somme tider ved en let omtegning af forlægget omdannet til et Maria Lactans motiv (Maria ammer Jesusbarnet). Disse to billeder er ofte udstyret med en vrimmel af små putti som en afsmitning fra det borgerlige salonmaleri fra Pierre Proudhon og hans efterfølgere. Brylluppet i Kana (fig. 7) forekommer ofte som et langformatigt billede til at anbringe over de sammenstillede ægtesenge, en passende bryllupsgave og i katolske egne en fin hentydning til ægteskabet som et af kirkens sakramenter. Vandringer på søen med den synkende Peter, der klamrer sig til Jesus, forekommer ofte. Jesu dåb er sjældnere (fig. 8) skønt den er type for dåbens sakramente. Hyppige er billeder med Jesus, Martha og Maria, i en dansk udgave distribueret via annoncer i Missionstidende. Hyppigst af alle

8. Jesu Dåb. Hentyder til dåbens sakramente.

olietryk er nok "Den sidste Nadver", mere eller mindre naive og stereotype parafraser over Leonardo da Vincis billede. Dette billede, der ikke er solgt med panderter, har, som tyske sociologiske undersøgelser fra nyere tid viser<sup>14</sup> en intim sammenhæng med måltidet og er derfor anbragt nær spisebordet. I et olietryk, der er en parafrase over Fritz von Uhdes "Komm herr Jesus" står beboerne i bøn før måltidet i en tarveligt udstyret stue fra århundredskiftet (fig. 9). Jesus i Nazareneropfattelse er kommet ind ad døren, og på

det ved titler som prædikenen på søen, Kristus på Oliebjerget, vandrigen til Emaus, er ikke medtaget her, da jeg regner dem til de stemningskabende.

3. De allegoriske fremstillinger er de, hvor Romerkirkens dogmatik kommer klarest til orde. Disse ses dog kun sjældent i Danmark. Hyppige er motiver med Den gode Hyrde. Derefter kommer de forskellige skytsengelmotiver. Som overfor nævnt havde disse et kirkepolitisk modstykke i skytsengelforeningerne, der ligesom Jesu Barn-



9. Parafrase over von Uhdes "Komm Herr Jesus". Olietrykket illustrerer fortrinligt sammenhængen mellem nadverbillede og spisekrog, en stadig påmindelse om nadverens sakramente, men ikke specielt katolsk.

væggen bag bordet ses netop en reproduktion af Leonardos nadverbillede. De forskellige billeder i Kristi Lidelseshistorie forekommer. I katolske områder er de blevet solgt som komplette korsvejsstationer, men i Danmark er de blevet solgt to og to, som panderter. Det er overvejende korsfæstelsesscener med Maria og disciplen Johannes stående ved korsets fod og Maria Magdalene liggende sønderknust, klamrende sig til korset, og billeder med Kristi Himmelfart, der ses. En senere gruppe billeder, der motiverer indhol-

domsforeningerne og de øvrige katolske foreninger var et vigtigt led i kulturkampen. Populære blev billederne efter at Leo XIII i 1883 ophøjede skytsengelfesten til en fest af højere liturgisk rang<sup>15</sup>. Disse billeder er enten af de forskellige typer fra E.G. May, hvor børn sorgløst leger ved afgrundens rand, ved en brusende bæk, eller går over en ødelagt bro (fig. 10). I alle tilfælde vogtet af en skytsengel, der stik mod al kristen dogmatik er af kvindeligt køn. Eller det er typen fra A. May i Dresden, med barnets morgen- og aften-



10. Skytsengelbilleder erhvervet fra kassereren i det nu nedlagte Ertebølle Missionshus. Han havde selv købt dem af en omvandrende bissekræmmer, der gik fra gård til gård og solgte sine varer.

bøn ved sengen, vogtet af den samme type moderlige skytsengel. Billeder kun med bedende børn hører til i samme kreds. Her er det egentlige religiøse tråd i baggrunden, og børnenes gesti er taget fra de profane franske genrebilleder<sup>16</sup>. Andre katolsk prægede billeder er de forskellige billeder af den hellige familie. Særlig udbredte er typen hvor Josef bærer liljestængelen som tegn på evig kyskhed (fig. 11), og den type, som W. Brückner kalder "Den katolske Høvlbænkidyl", Maria med håndten, Josef med bredbil, og Jesusbarnet, der slæber to stykker træ, så de danner et kors. Disse billeder vandt først rigtig udbredelse efter 1892, hvor paven fordrede, at religiøse foreninger skulle være under patronat af den hellige familie<sup>17</sup>. I Danmark blev motivet især populært fordi Carl Aller kunne bringe det som præmiebillede i *Illustreret Familie Journal*. Interessant er det, at i nyere tid en undersøgelse fra den tyske by Reutlingen viser at skytsengelmotiverne, deres katolske oprindelse til trods, er mere udbredte i protestantiske familier end i katolske.

Billeder med allegorisk indhold som reproduktioner og parafraser over Fritz von Uhdes "Komm herr Jesus, sei unser Gast" og "Christus anklopfend" er ligesom "Den gode Hyrde" og reproduktioner og omtegninger af Kaulbachs "Zu Gott" ikke specielt katolske i deres indhold, og på trods af deres allegoriske sider er det muligvis mere rimeligt at betragte disse billeder som typer, der blot alment skal formidle en religiøs stemning. Kaulbachs billede er ligesom Thorvaldsens "Natten" blevet et dødssymbol. Dette billede er ofte blevet hængt op til minde om et afdødt barn i familien, og har derved erstattet tidligere tiders håndskrevne testimonier.

Udpræget katolsk er derimod motivet med Marias syv smerter (fig. 12), hvis overdrevne sentimentalitet er næsten uforståelig for en luthersk evangelisk betragter, og den katolske almisseopfordring (fig. 13) må også være solgt på andet end indholdet.

4. Paver, kirkefyrster og reformatorer hører til de demonstrative konfessionelle bekendelsesbil-

leder, hvad der i Tyskland trådte tydeligt frem siden pave Leo XIII (1878) blev pave og billedet af ham vandt stor udbredelse under kulturkampen. Modstykket her var ikke de lutherske konfessionelle, men de nationale: Bismarck, Kejser Wilhelm, Den kejserlige Familie, altså den universelle romerkirke mod den moderne nationalstat. Disse billeder kan træffes i Sønderjylland, der jo på den tid var tysk. De katolske er dog sjældne.

I det egentlige Danmark er det billeder af Grundtvig og Vilhelm Beck, af Luther og Melancton, der dominerer. De vidt udbredte nationale bekendelsesbilleder, billeder af Frederik VII og Christian IX, er ikke i modsætning hertil, men blev brugt i striden mellem Venstre og Højre, idet billeder af Fredrik VII som gav den libe-



12. Marias syv smerter.

rale grundlov af 1849 blev partitro venstremænds kendetegn, mens partiet Højres tilhængere havde billeder af Christian IX, giveren af den restriktive grundlov af 1863, men det er en anden historie, der falder udenfor dette foredrags rammer.

5. Billeder der mere skal formidle religiøse stemninger end knytte an til bestemte punkter i den kirkelige forkyndelse hører i det store og hele en senere periode til. Tidlige eksempler er Millets kartoffelbønder, der beder aftenbøn, og C.D. Friedrichs "Korset i bjergene". Efter dan-

11. Den hellige familie. Motivet med Josef, der bærer liljestænglen som tegn på evig kyskhed hører naturligtvis ikke hjemme i luthersk ikonografi.

nelsen af gigantbilledproducenten KAMAG blev denne type billeder, der ikke stødte an mod konfessionelle uoverensstemmelser, den vigtigste salgsartikel. De fleste kender disse billeder, motiver med Kristus på Oliebjerget (fig. 14; intet i billedet viser, at det er hans rædselsnat i Getsemane, der motiverer billedet), Kristus med disiplene i kornmarken og utallige andre. Størstedelen af forlæggene til disse billeder er udført af en mand ved navn Josef Untersberger, men blev af KAMAG markedsført under den åbenbart mere velklingende signatur Giovanni, der ligefrem blev en slags mærkevarebetegnelse på den type billeder. Disse billedmotiver er stadig vigtige varer, der af Kamag sælges i store mængder



13. Katolsk Almissepfordring "Beati Misericordes", med Århusglarmesters navn på bagsiden.

især til lidt underudviklede lande. Hvor industrialiseringen er størst bevirker den dermed følgende sækularisering af samfundet, at der ikke er plads til religiøse vægbilleder undtagen i private regioner som f.eks. soveværelset. Ophængning af religiøse billeder (eller enhver anden form for betydningsbærende kunst) i dagligstuen er blot en hindring for den gnidningsfri afvikling af den betydningsfulde funktion, der hedder at "modtage besøg". Dagligstuen er det repræsentative rum, hvor det offentlige nedslag i familien, modtagelse af fremmede og høren på radio og tv foregår, samt de enkelte familiemedlemmers fælles territorium. I dette offentlige rum har religiøse billeder ingen plads. I den slags samfund, i vore samfund, er religionen en privatsag, ikke en offentligheds- og sekundær socialisationsfaktor.

Ved en undersøgelse af flere tusinde interiørfotografier fra henholdsvis landbohjem og byhjem fra perioden 1870-1920 har jeg konstateret en iøjnefaldende forskel. I byhjem, også fra de lavere lag, findes så godt som ikke olietryk, og slet ikke religiøse. Billederne er som oftest sort-hvid trykgrafik, de religiøse som oftest reproduktioner efter kendte kunstnere som Rafael, Leonardo da Vinci el.lign., og det er de samme billeder der hænger i hjemmene uanset social rang. Dette repertoire afspejler udbudet i Boghandlertidende og dermed sandsynligvis hvad den lokale boghandler har kunnet tilbyde.

I landbohjemmene hænger derimod de katolske religiøse olietryk. Der er flest hvor hjemmet er indrettet med klunkemøbler (ligesom der er flest billeder i byhjem møbleret i samme stil), men også hvor det gamle inventar var bevaret har trangen til billeder ofte været så stor, at man har anbragt billederne, ofte forfærdelig malplaceret, ovenpå de gamle panelvægge.

Hvor billederne kan identificeres drejer det sig næsten altid om billeder fra Ed.Gust.May i Frankfurt. I to tilfælde har jeg været så heldig at kunne tale med folk, der havde købt billederne omkring 1. verdenskrig. Begge fortalte, at de havde købt billederne af omvændende bissekrammere, der gik fra gård til gård og falbød deres varer, der kun bestod af billeder. Dette var netop Ed.Gust.Mays politik i årene op til 1. verdenskrig. Efter krigen solgte KAMAG kun til glar-



14. Kristus på Oliebjerget, signeret Giovanni, mærkevarebetegnelse især efter forlæg af Josef Unterschberger (denne er af Unterschberger for KAMAG, gigantforetagendet dannet af de fusionerede firmaer May samt Müller & Lohse). Disse stemningskabende billeder, der især vandt udbredelse i 20'erne og 30'erne, støder ikke an mod konfessionelle grænser.

mestre til indramning. Da dette i Danmark faldt sammen med en periode, hvor de ældgamle handelsveje blev erstattet af andre, af oplandshandelen til stationsbyerne, lykkedes det på denne måde firmaet at bevare markedet for religiøs kunst, mens det profane billedmarked gled over på danske firmaer.

Man kan spørge, hvorfor disse udpræget katolske billeder kunne sælges i Danmark. Forklaringen er nok, udover det allerede berørte med den trykgrafiske industris fordel ved at sælge disse billeder og den konkurrencedygtige pris som masseoplagene medførte, at den lutherske evangeliske kirke ikke havde noget modstykke til den katolske kirkes billeddidaktik, der med det sentimentale indhold og de overdrevne patetiske gesti direkte talte til følelserne og sanserne, ikke af religiøse grunde (omend nok med religiøs motivering), og fordi den lutherske konfessionelle kirke ikke havde noget modstykke hertil (pietismens emblemmaleri og nationalromantikens altertavler er i denne sammenhæng netop bevis på de evangeliske kirkers uformåen i at skabe en billedkunst med virkelig folkelig appel), blev bil-

lederne ikke erkendt som katolske, men kunne fungere i dobbeltrollen som møbel og kanalisationsfaktor for fantasien (det er de mærkværdigste udlægninger jeg har hørt af de katolske motiver).

Skønt det ikke er entydigt, er der dog en tendens til, at de religiøse olietryk fortrinsvis har hængt hos de lavere sociale lag, de samme lag, der gjorde Indre Mission til *deres* religiøse ståsted efter at vækkelsesbølgen var ovre og de religiøse tilhørsforhold blev noget statisk, noget klassebestemt. I disse kredses bønsemøder og husandagt kunne billederne spille en tilsvarende rolle som de var bestemt til i de katolske egne, på samme måde som det i Danmark først og fremmest var Indre Mission, der tog udfordringen med sækulariseringen af bysamfundene op, det, der i Tyskland med de samme midler i høj grad blev varetaget af den katolske kirke.

Besværlighederne ved at påvise denne sammenhæng mellem de katolske billeder og Indre Mission skyldes både, at billedmaterialet er for lille, og at sammenhængen lavere socialt lag-Indre Mission nok overordnet set er korrekt, men

geografiske og tidsmæssige variationer gør, at det vil være uvidenskabeligt direkte at bruge dette forhold som grundlag for afgørende konklusioner<sup>18</sup>. Man må i hvert enkelt tilfælde, hvor man står over for et billede med proveniens finde ud af, om denne ejer var medlem af Indre Mission, hvilket i høj grad besværliggøres af det vanskeligt tilgængelige kildemateriale<sup>19</sup>.

Konkluderende vil jeg sige, at billedernes popularitet i Danmark skyldes, at de, skønt skabt i en katolsk religiøs kontekst, i deres indhold knytter an til følelser og længsler, der var de samme i Danmark. Det er en længsel efter inderlighed i de menneskelige relationer, efter et fast ståsted i en verden i forandring. Men derved kommer billederne til at virke i en dobbeltrolle,

nemlig både som kompensation for tabet af det feudale samfunds slægtsrelationer som bestemmende for ens placering i samfundet, og som forbilleder for tidens ideologiske krav til familien og dens medlemmer. Dette sidste aspekt er så vigtigt, at dogmatikken må vige. Når skytsengelen skifter køn skyldes det opfattelsen af moderrollen, og de bedende børn er eksemplariske forbilleder, der svarer til tidens idealer for børneopdragelse omfattende en religiøs socialisation. Når de katolske religiøse foreninger efter 1892 skulle stilles under patronat af den hellige familie er det heller ikke uden forbindelse med, at den kan tjene som forbillede for den moderne ideologiske nyskabelse i tiden, kernefamilien, hvis funktion ikke mere er familien som økonomisk enhed, men ideologisk tilpasset den nye tids krav.

#### NOTER

1. Torben Christensen – Sven Göransson, *Kyrkohistoria*, band 2, Stockholm 1969, 378.
2. J.L. Balling – P.G. Lindhardt, *Den nordiske kirkes historie*, København 1973, 233, 239.
3. Christensen – Göransson 1969, 378.
4. *Ibid.*, 88.
5. Torben Christensen – Sven Göransson, *Kyrkohistoria*, band 3, Lund 1976, 123.
6. Wolfgang Brückner, *Die Bilderfabrik*, Frankfurt am Main 1975, 55.
7. Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom XIV bis zum XX Jahrhundert*, München 1930, 268–269.
8. Wilhelm Fraenger har i sin artikel "Materialien zur Frühgeschichte des neuruppiner Bilderbogens", *Jahrbuch für historische Volkskunde* 1. Berlin 1925, 250–253 offentliggjort en række tal, der på fremragende vis giver sammenhængen mellem oplagsstørrelse og åbning af nye markeder via jernbanen.
9. Wolfgang Brückner, *Populäre Druckgraphik Europas, Deutschland*. München 1969, 164. Adolf Spamer, *Das Bilderbogen von der geistlichen Hausmagd*, Göttingen 1970, 19.
10. Wolfgang Brückner, *Elfenreigen – Hochzeitstraum*, Köln 1974, 146–147.
11. I Danmark kan forholdene uddybes med eksempel i de tre årgange af Boghandlertidende. I 1. årgang 1866–67 var der 71 deciderede billedannoncer (børne- og julebilleder ikke medregnet) fordelt på 20 forlæggere, hvoraf nogle var litografiske institutter. Bortset muligvis fra nogle af Chr. Steens billeder er de dansk producerede. I 11. årgang 1876/77 er

antallet af deciderede billedannoncer faldet til 48 (hvoraf 7 direkte nævner olietryk, mens en del af de andre omhandler farvetryk) fordelt på 17 handlende, hvoraf de 6 handler med udenlandske billeder, og størstedelen af det danskproducerede billedudbud ikke er litografier, men fotografier af kendte danske kunstneres billedudbud. Her er storproduktionen klart gået over på udenlandske hænder.

I 47. årgang er der kun 10 billedannoncer (heraf 1 med anskuelsesbilleder) fordelt på 5 forlæggere, hvoraf én sælger tyske kunslitografier, en anden danske raderinger og udenlandske billeder. To sælger fotografer og fotografier efter malerier, og en sidste (Alfred Jacobsen) sælger litograferede historiske anskuelsesbilleder med statstilskud. Man ser en stigende tysk dominans i billedudbudet, der tilsidst bliver kanaliseret helt udenom boghandlerne, der iøvrigt klagede over de omvandrede kolportører.

12. Brückner 1969, 164.
13. Wolfgang Brückner, "Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert." *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 1968, 52.
14. Loni Nelken, "Religiöser Wandschmuck – das Schlafzimmer als Reservat?" Reutlingen undersøgelser. *Zeitschrift für Volkskunde*, Band 66. 1970, 138.
15. Brückner 1968, 52.
16. Brückner 1973, 94.
17. Brückner 1968, 48.
18. Margaretha Balle-Petersen, "Guds folk i Danmark". *Folk og Kultur* 1977. København 1977, 110.
19. *Ibid.*, 112.

## Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva	Saapunut helmikuu 2013
Omistaja Minerva Martinoff	Puhelin 0405503775
Laskutusosoite -	Sähköposti minerva.martinoff@gmail.com
Työn vastaanottaja Taika Sahlsten	Työstä vastaava opettaja Diego Carlozzo
Työ luvattu valmiiksi toukokuu 2013	

## Valokuva



## Muuta

Kuvattu 25.3.2013 Kymenlaakson ammattikorkeakoulun tiloissa.



**Esineen vastaanottotiedot**

Esine  
Hartauskuva

Saapunut  
helmikuu 2013

**Valokuva**

Kuvaaja  
Taika Sahlsten

Pvm  
25.3.2013

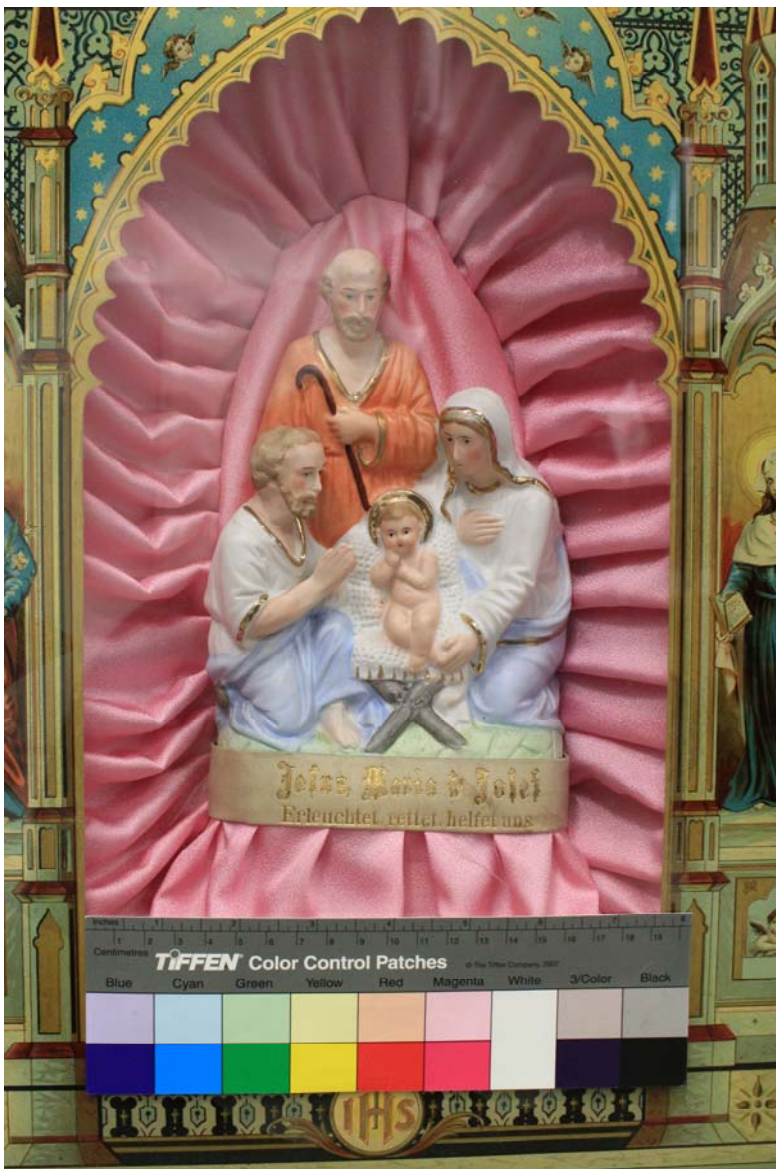


**Esineen vastaanottotiedot**

Esine Hartauskuva	Saapunut helmikuu 2013
----------------------	---------------------------

**Valokuva**

Kuvaaja Taika Sahlsten	Pvm 25.3.2013
---------------------------	------------------



## Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva	Saapunut helmikuu 2013
----------------------	---------------------------

## Valokuva

Kuvaaja Taika Sahlsten	Pvm 25.3.2013
---------------------------	------------------



## Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva	Opiskelija Taika Sahlsten
Omistaja Minerva Martinoff	Ryhmä RE06
Laskutusosoite -	
Puhelin 0405503775	

Kertaustyylinen 1800/1900- luvun taitteen kolmiulotteinen teos, jossa on yhdistetty kaksiulotteisia elementtejä sekä erilaisia materiaaleja. Kehyksen puuosat ovat käsitelty oottrauksella, joka jäljittelee pähkinäpuun kuviointia, keski- ja tummanruskeaksi, lähes musta paikoittain. Pinta on mitä ilmeisimmin ollut alun perin sellakattu kiiltäväksi tai himmeäksi. Nyt pinnassa on osittain pois kulunut pintakäsittely.

Kehyksen muotokieli uusrenessanssi, menemättä uusbarokin tai –rokokoon kaltaisiin liioiteltuihin muotoihin. Luonnosta inspiraatiota hakenut dekoratiivinen ornamentti, joka ympäröi kehystä, on maltillinen. Kohokuviot on maalattu mukailemaan kultausta. Massa on ajan saatossa ja vaurioiden vuoksi irronnut. Massassa näkyy korjauksen merkkejä.

Kehyksen pohja puuta, päällä ohut kerros massaa, jossa kehyksen ornamenttiikka ja pintakäsittely.

Lasin alla on paperinen painokuva, joka osittain irronnut. Paperisessa painokuvassa yhdistyy katolinen uskonto, kirkollinen symboliikka sekä suippokaarimaiset ja korkeat linjat, jotka kertovat uusgotiikan vaikutteista.

Teoksen keskiössä on posliinipatsas, jossa neljä hahmoa. Hahmojen ympärille on laskostettu vaaleanpunainen kangas. Teoksen sisällä on soittorasia, joka toimii vetonarusta. Teos on mitä ilmeisimmin katoliselta alueelta Keski- tai Länsi-Euroopasta.

Teoksen tausta on petsattu tummaksi, kenties ensimmäistä kertaa tai uudelleen entisöinnin yhteydessä, koska taustassa kiinni oleva paperiarkki on petsattu yli. Paperi haperossa kunnossa eikä kestä käsittelyä.

## Materiaalit

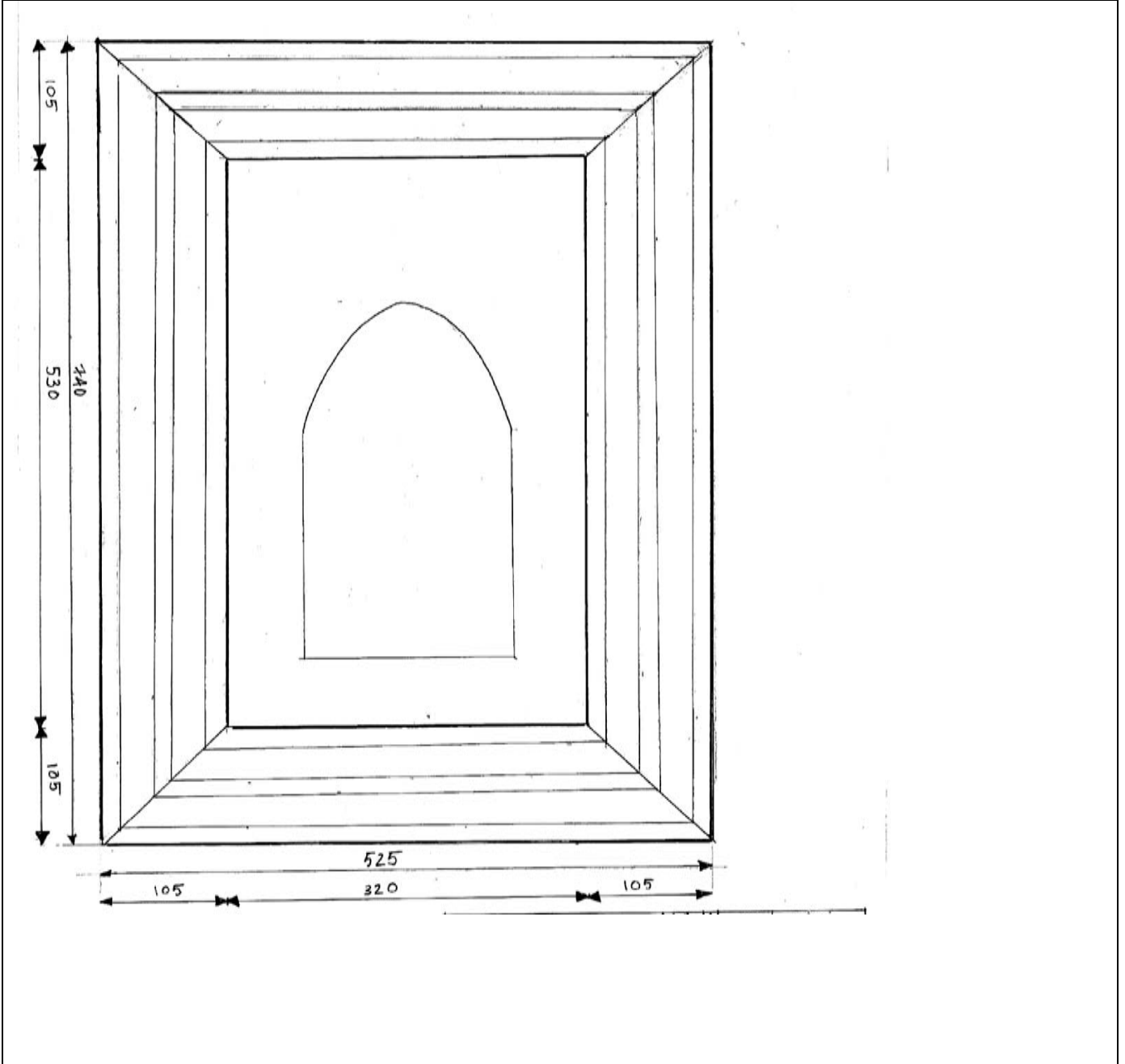
Puu – kuusi, massa – ei varmuutta, öljylakka, oottraus ilmeisimmin öljymaalilla, kangas, posliini, lasi, paperi, eläinliima

Liite 4/1 DOKUMENTOINTI  
Mittakaavapiirustukset

Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva/kehys	Pvm 24.3.2013	Nro 1
----------------------------	------------------	----------

Piirros

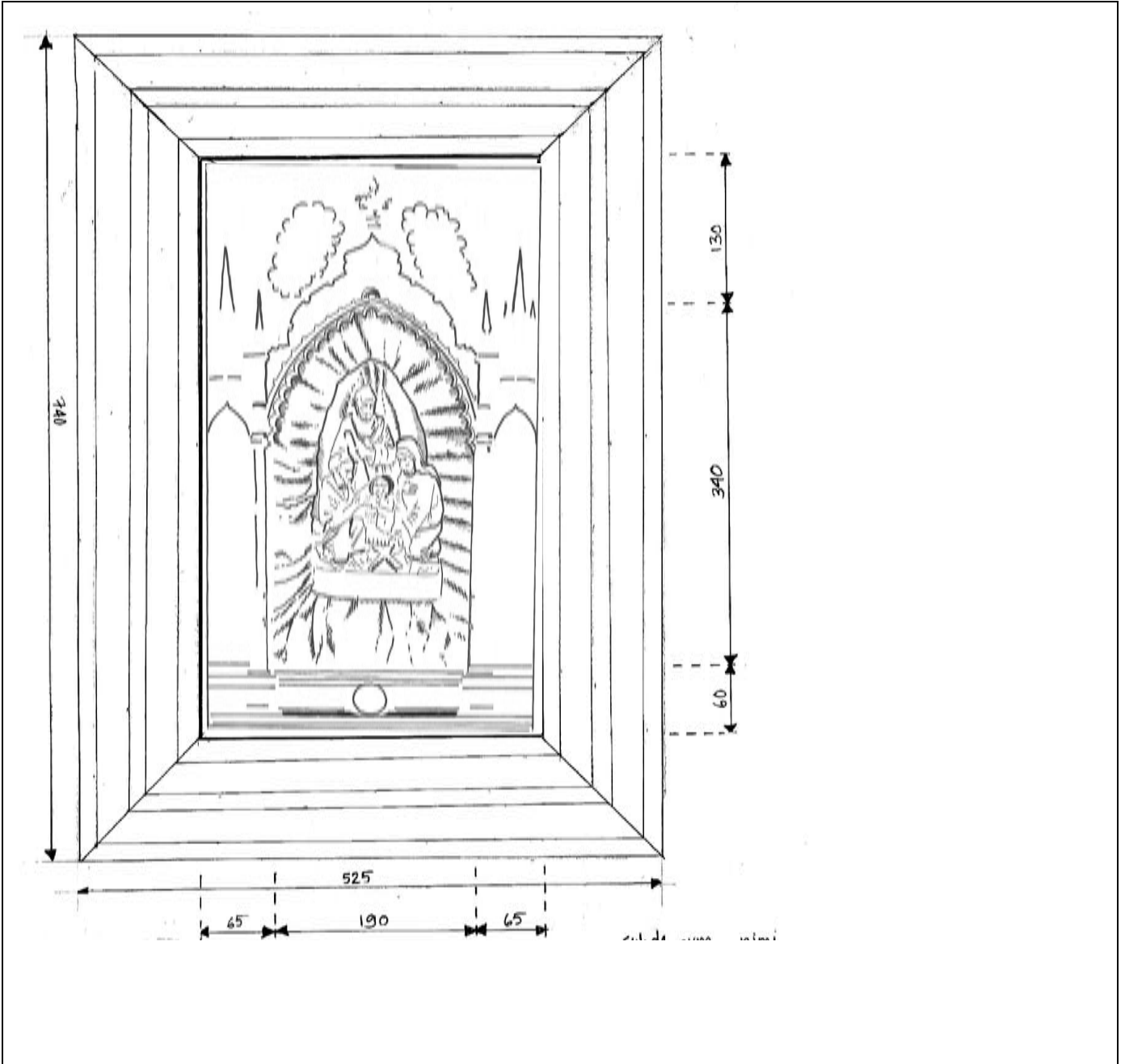


Liite 4/2 DOKUMENTOINTI  
Mittakaavapiirustukset

Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva/lasilevy ja painokuva	Pvm 24.3.2013	Nro <b>2</b>
--	------------------	-----------------

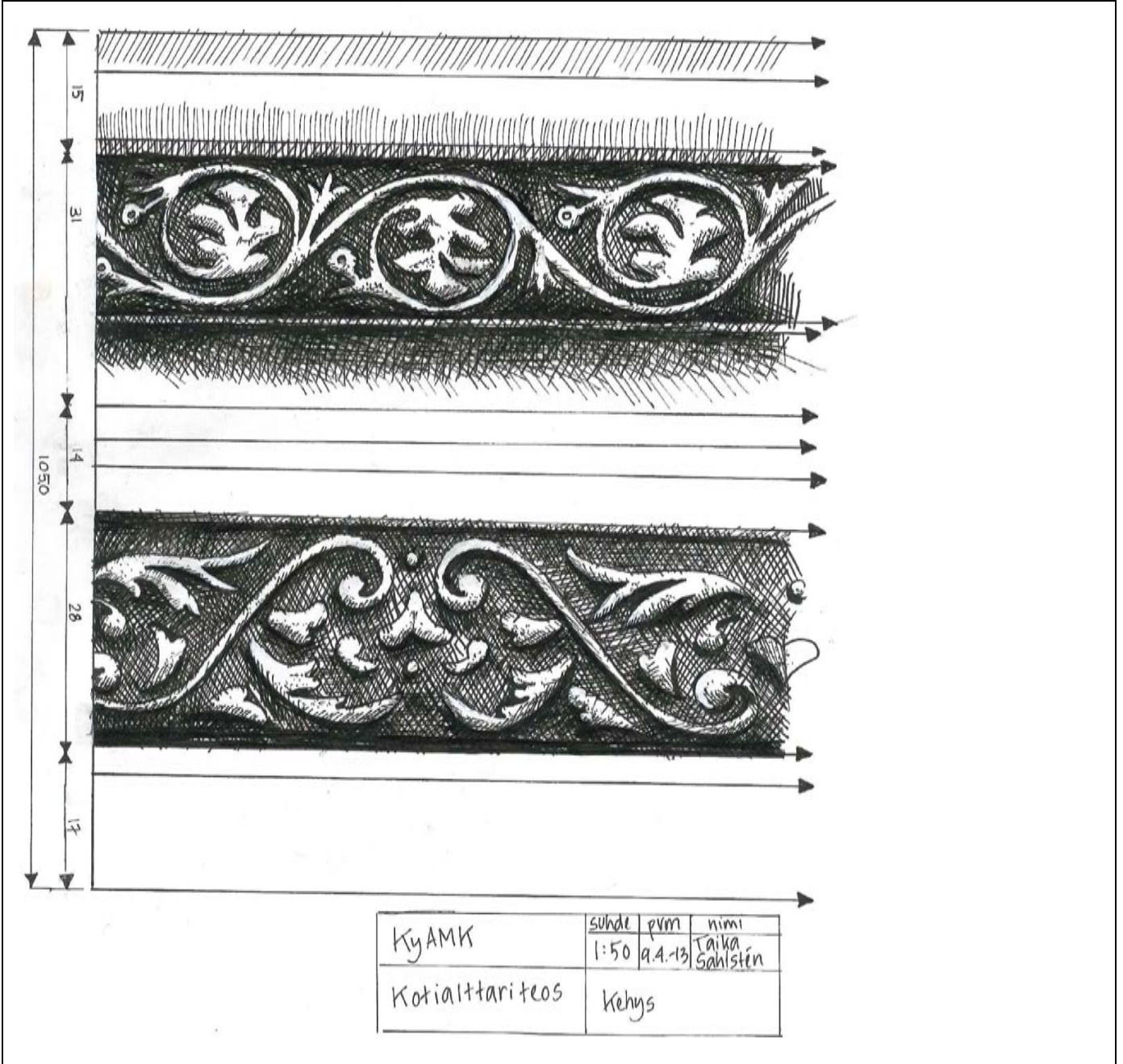
Piirros



Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva/kehys ornamentti	Pvm 24.3.2013	Nro 3
---------------------------------------	------------------	----------

Piirros

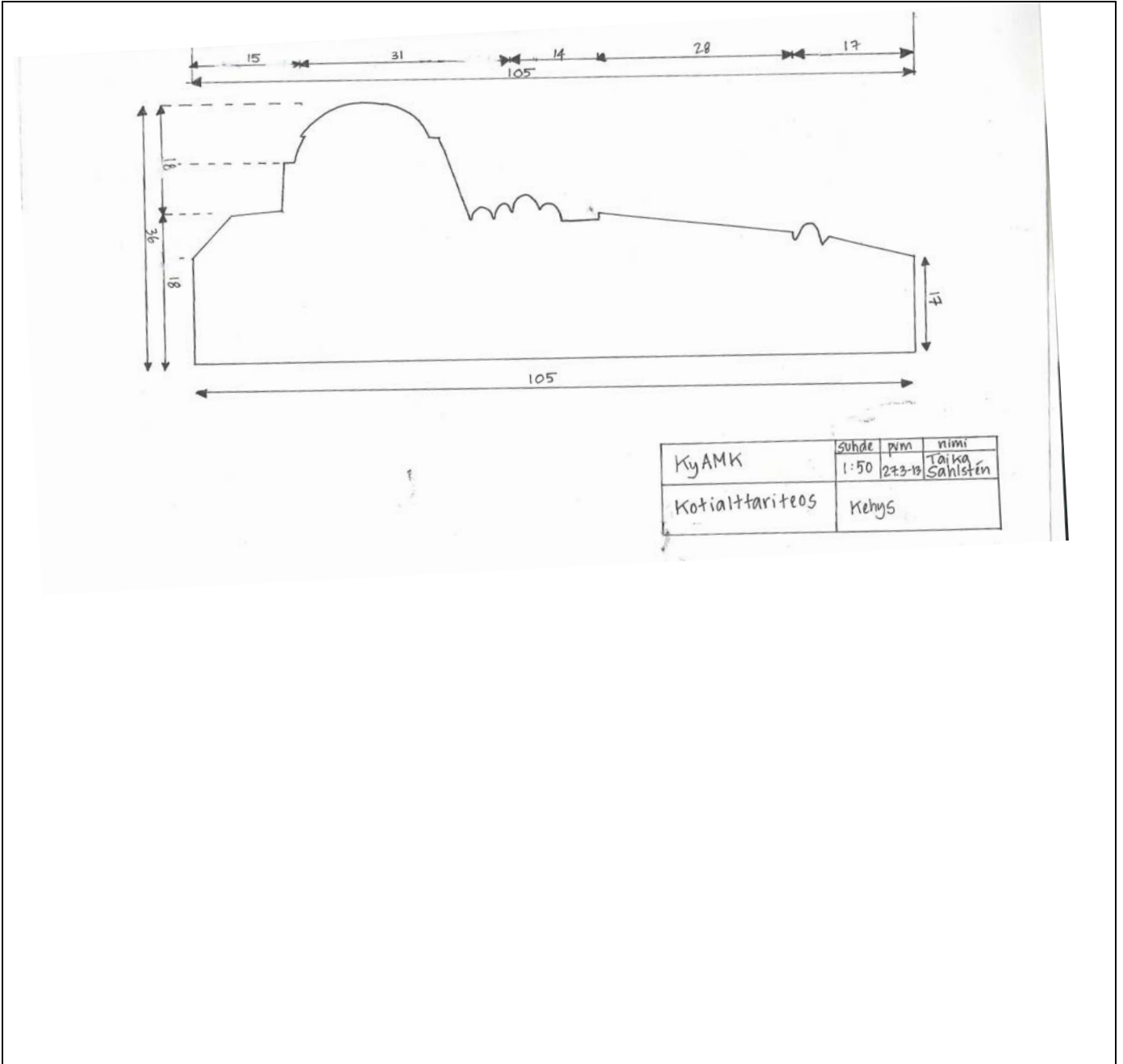


Liite 4/4 DOKUMENTOINTI  
Mittakaavapiirustukset

Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva/kehys profiili	Pvm 24.3.2013	Nro 4
-------------------------------------	------------------	----------

Piirros





Liite 4/5 DOKUMENTOINTI  
Mittakaavapiirustukset

Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva/patsaat	Pvm 24.3.2013	Nro 5
------------------------------	------------------	----------

Piirros



Esineen vastaanottotiedot

Esine Hartauskuva	Opiskelija Taika Sahlsten
Omistaja Minerva Martinoff	Ryhmä RE06

Rakenne ja puumateriaali

Esineen rakenteessa ja puumateriaalissa ei ole huomattavia vaurioita kehyksen ajan saatossa kokemasta liikkeestä huolimatta. Jiiriliitokset ovat mitä ilmeisimmin olleet jo alun perin sekundaa, joten ei aiheuta toimenpiteitä. Myös teoksen ripustus on kunnossa. Puutuholaisten jäljet ovat vanhoja, eivät aiheuta toimenpiteitä.

Metallit – ei toimenpiteitä

Lasi ja painokuva

Teoksen lasin taustapuolelle on kiinnitetty painokuva, joka on kiinnitetty lasille kuvapuoli alaspäin. Paperi on hapettunut osittain irti.

Pintakäsittely

Kehyksessä säilytetään mahdollisimman paljon alkuperäistä materiaa, mutta massa on haurasta ja käynyt läpi ainakin kertaalleen korjauksia. Ylälistassa ja vasemman puoleisessa listassa osa dekoratiivisesta massasta on irti puupinnasta.

Kehyksestä uupuu paikkoja. Pintakäsittely on kulunut puhki ja huokoinen pinta on paljaana.

Muita huomioita vaurioista

Posliinipatsaissa ei ole vaurioita, mutta sen sijaan huomattavasti likaa – ei huomattavia toimenpiteitä. Säilytetään patina. Hartauskuvaa katsellessa huomion kiinnitti alavasemmalla repsottava kangas. Kankaat yksittäiset säikeet koskettivat lasipintaa.



Painokuva on irti lasista



Kangas repeytynyt



Massaa uupuu, puupinta havaittavissa/näkyvissä



Aiempi korjaus, joka on korjattava



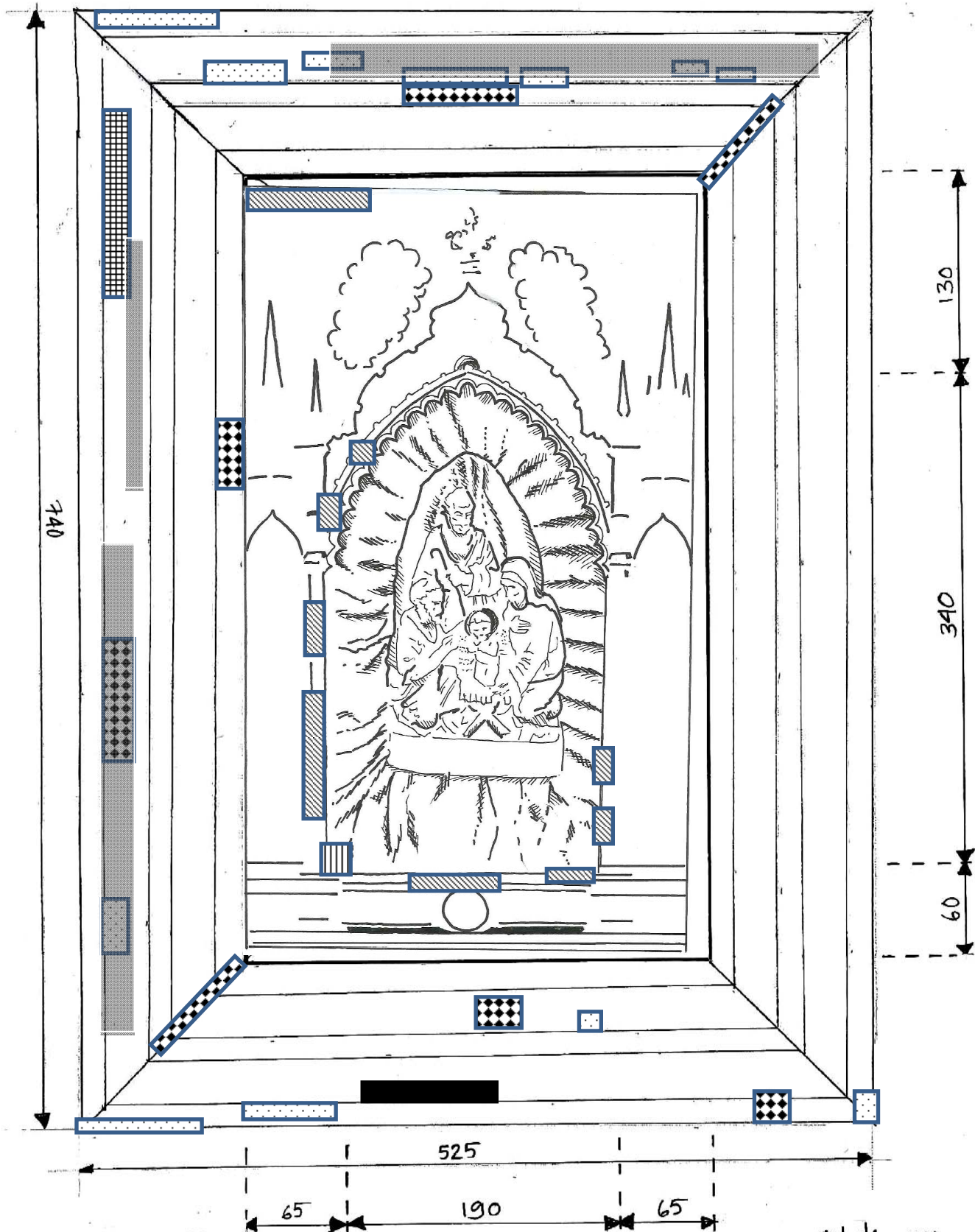
Pinta rikki, epäonnistuneen korjauksen yhteydessä



Kultamaalaus vaatii retusointia



Massa irti puupinnasta



Esine Hartauskuva	Opiskelija Taika Sahlsten
Omistaja Minerva Martinoff	Ryhmä RE06

### Suunnitelma

Toimenpiteet	Materiaali/tekniikka
Painokuva on irti lasista - kiinnitetään	Hartsi, kaksipuolinen teippi, liima
Kangas repeytynyt – kiinnitetään mahdollisuuden mukaan	Ei tietoa
Massaa uupuu, puupinta havaittavissa/näkyvissä	Korvataan paperimassalla. Tehdään muotti silikonista
Aiempi korjaus, joka on korjattava	Irrotetaan mekaanisesti, korvataan paperimassalla
Pinta rikki, epäonnistuneen korjauksen yhteydessä	katso edellinen
Kultamaalaus vaatii retusointia	-
Massa irti puupinnasta	Kiinnitetään lämpimällä nahkaliimalla neulan ja ruiskun avulla. Painoa
Paikkamaalausta ja oottrauksen retusointi	liima- ja öljymaali
Pintakäsittely karissut kautta kehyksen	Pinta viimeistellään shellakalla

1. Opinnäytetyön produktiivinen osa, kotialttariteos eli hartauskuva
2. Krusifiksi Pispalan kirkossa ( [www.tampereenseurakunnat.fi](http://www.tampereenseurakunnat.fi), Kirkot ja muut tilat, alttaritaulut ja veistokset, 31.3.2013) Kuvaaja ei ole tiedossa.
3. Esimerkki hartauskuvasta (Arkio, 1985, 37)
4. Pyhää perhettä kuvaava teos, jossa enkelit ovat laskeutuneet katsomaan Jeesus-lastaa
5. Neitsyt Maria imettää Jeesus-lastaa (Hallam, 1996,10)
6. Pyhää perhettä kuvaava teos (Arkio, 1985, 38)
7. Pyhä perhe kuva, jossa kuvataan Joosef Nasaretilainen Jeesus-lapsi sylissään (Hallam, 1996, 12)
8. Pyhä perhe kuva, jossa kuvataan Joosef Nasaretilainen opettamassa puusepän ammattia (Hallam, 1996, 12)
9. Johannes Kastaja kuvattuna taiteessa ([http://interdenominationaldivineorder.com /story/john.htm](http://interdenominationaldivineorder.com/story/john.htm), 3.3.2013)
10. Johannes Kastaja kuvattuna taiteessa (Arkio, 1985, 38)
11. ”Apostoli Jaakobilla on rinnassaan simpukankuori ja hän kantaa pyhiinvaeltajan sauvaa” (Hallam, 1996, 116)
12. Rembrantin öljymaalaukseen kankaalle vuodelta 1635 kuvaa Aabrahamia *Sacrifice of Isaac*  
([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_035.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_035.jpg), File:Rembrandt Harmensz, 4.4.2013)
13. Kalle Hagert kuvattuna omassa kodissaan. (Saarto, 1976, 141)
14. Sisältä löytynyt teksti, 2.4.2013 Taika Sahlstén
15. Opinnäytetyön produktiivinen osa, kotialttariteos eli hartauskuva
16. Hartauskuvan yläosa, kuvaaja Taika Sahlstén
17. Hartauskuvan vasenlista yläosa. Kuvassa näkyy vanhoja korjauksia ja pintahalkeamia kuvaaja Taika Sahlstén

18. Yleiskuva kehyksestään irroitetusta lasilevystä ja painokuvasta, kuvattu 29.3.2013, kuvaaja Taika Sahlstén
19. Teoksen tausta, kuvattu 27.3.2013, Taika Sahlstén
20. Paperiarkki teoksen taustassa vasemmalla, ennen, kuvattu 28.3.2013, Taika Sahlstén
21. Lähikuva imurinsuuhun kiinnitetystä kankaasta, johon irrallinen lika on tarttunut putsauksessa.
22. Parhaiten säilynyt oikeista ja alkuperäinen pintakäsittely, 30.3.2013, kuvaaja Taika Sahlstén
23. Hartauskuvan posliinipatsaat käsittelemättöminä, 30.3.2013, kuvaaja Taika Sahlstén
24. Työkuva painokuvan kiinnittämisestä, kuvaaja Taika Sahlstén
25. Kankaan kiinnittäminen, kuvaaja Taika Sahlstén
26. Muotin valmistaminen, 30.3.2013, kuvaaja Taika Sahlstén
27. Kertaalleen korjattu osa irroitettu alalistasta, kuvaaja Taika Sahlstén
28. Vasemman listan irtonaiset palat, kuvaaja Taika Sahlstén
29. Vasemman listan korjauksia mahdollisesti vuodelta 1985, kuvaaja Taika Sahlstén
30. Oikean ylänurkan kittaus ja aukko, ennen, kuvaaja Taika Sahlstén
31. Oikean ylänurkka, jälkeen, kuvaaja Taika Sahlstén
33. Vasen yläkulma, jälkeen, listan sisäreunassa alkuperäistä pintakäsittelyä ornamenteissa, ulkoreunassa tämän restauroinnin yhteydessä korjattua, kuvaaja Taika Sahlstén.
34. Vasen alareuna ennen ja jälkeen korjauksen, kuvaaja Taika Sahlstén
- Kuva 35. Kuva kehyksen yhdestä korjauksesta ennen, kesken ja jälkeen, kuvaaja Taika Sahlstén