

## Josef Grassi ja G. M. Armfeltin muotokuva(t)

### Grassin maalauksen konservointi

Kärsimättömästi odotettu ilon päivä, 3. marraskuuta 1797 (22.10. vanhaa lukua), oli yksi Armfeltin elämän käännekohtia. Tuolloin hän pääsi vapaasti lähtemään pakopaikastaan Kalugasta, jossa hän oli viettänyt yli kolme ja puoli masentavaa vuotta. Kalugaan johtaneet tapahtumat olivat alkaneet Tukholmassa yli viisi vuotta aiemmin, kun kuningas Kustaa III oli murhattu.

Jouduttuaan Kustaa III:n kuoleman jälkeen 1792 ensin vapaaehtoiseen, sitten tosiasialliseen maanpakoon, Armfelt vietti vuodet 1793–1794 Italiassa, jonne Ruotsin holhoojahallitus hänet määräsi lähettilääksi. Samanaikaisesti Armfeltin toimia tarkkailtiin kiinteästi. Hänen palveluskuntansa oli G. A. Reuterholmin käytyreiden palkkalistoilla olevien italialaisten vakoojien kansoittama, ja Armfelt tunsii elävänsä hengenvaarassa – todellisessa tai kuvitellussa. Helmikuussa 1794 Ruotsin hallitus lähetti eversti M. D. Palmqvistin pidättämään Armfeltia, mutta Napolin hovi ei ottanut luovutusvaatimusta kuuleviin korviinsa, vaan käännutti hänet tylsty tiehensä. Kevään aikana tilanne kuitenkin kärjistyi siinä määrin, että Armfelt katsoi parhaaksi lähettää perheensä turvaan sukulaisten luo Baltiaan ja pakeni itse Pietariin. Katariina II:n torjuttua Armfeltin tarjouksen astua Venäjän palvelukseen Armfeltin vaihtoehdoksi jäi hyväksyä keisarinnan hänelle osoittama turvapaikka Kalugasta Moskovan lounaispuolella.

Venäjällä Katariina II:n kuolema 1797 ja Paavali I:n valtaistuimelle nousu ja Ruotsissa Kustaa IV Adolfin täysi-ikäisyys ja valtaistuimelle nousu samana vuonna vaikuttivat myös Armfeltin tilanteeseen. Vähitellen hän sai luvan liikkua yhä vapaammin karkotuspaikassaan, sitten poistua Venäjältä ja liikkua vapaasti Ruotsin rajojen ulkopuolella ja lopulta myös palata halutessaan Ruotsiin.

Pian maanpaosta vapauduttuaan, tammikuussa 1798 Armfelt puolisonsa ja kahden vanhimman lapsensa kanssa aloitti matkan kohti Königsbergiä ja sieltä edelleen kohti Berliiniä. Välittömästi Venäjän rajan ylitettyään ja keisarin määräyksen salliessa Armfelt otti käyttöön venäläiset kunniamerkinsä, Pyhän Andreuksen ritarikunnan suurristin ja Aleksanteri Nevskin ritarikunnan ristin. Serafimiritarikunnan suurristin hän sai ottaa jälleen käyttöön 1799, samoin Miekkaritarikunnan suuren ristin.<sup>1</sup>

Vuonna 1799 Josef Grassi, itävaltalaisen, saksalaisen ja puolalaisen aateliston suosiossa ollut taiteilija, maalasi Armfeltista muotokuvan, jossa tämä on kuvattu

<sup>1</sup> von Bonsdorff 1930, 494, 495 viite 1; Tegnér 1884, 352 viite \*.



*Kuva 1.* Josef Grassi, G. M. Armfeltin muotokuva, maalattu Dresdenissä 1799 ja viimeistely 1801, taidekonservaattori Jukkapekka Etäsalon 2009 suorittaman konservoinnin jälkeen. Suomen kansallismuseo. Kuva: Markku Haverinen / Museovirasto.

arkiseen matkatakkiin pukeutuneena, Kalugassa vietettyjen vuosien väsyttämänä. Muotokuva on tähän asti ollut tuntematon, koska Grassi on myöhemmin, todennäköisesti 1801, maalannut arkipuvun peittoon ja korvannut sen univormuntakilla, jonka rinnassa ovat Armfeltin tuolloin käyttämät kunniamerkit



*Kuva 2.* Röntgenkuva samasta Grassin maalaamasta muotokuvasta, jossa näkyy selkeästi univormun alla oleva siviilitakki. Kuva: Leena Tomanterä / Suomen kansallismuseo.

*(kuva 1).* Maalauksen konservoinnin yhteydessä otetussa röntgenkuvassa *(kuva 2)* on kuitenkin selkeästi erotettavissa nykyistä univormua vaaleampi, yksinkertainen takki, jonka leveän kauluksen oikeanpuoleinen kauluskäänte on työnnetty vasemman alle. Kaulaan on kiedottu liina, ja oikean olkapään linja näyttää olevan hieman nykyistä korkeammalla.

Josef Grassi (1758–1838) oli syntynyt Wienissä, missä hän myös aloitti opinnot Taideakatemiassa 1768. Lahjakkuutensa ja monipuolisuutensa ansiosta Grassi saavutti nopeasti kuuluisuutta ja suosiota, ja 1791 hänet hyväksyttiin Wienin Taideakatemian jäseneksi. 1790-luvun alussa hän toimi Varsovassa, ja sen jälkeen kun muotokuvamaalari Johann Baptist Lampi oli 1793 palannut Wieniin, Grassista tuli Puolan johtava hovin ja aateliston muotokuvaaja. Varsovassa hän tutustui Kuurinmaan herttuan perheeseen. Erityisesti herttuatar Dorotheasta tuli yksi hänen suojelijoistaan, ja Grassi maalasi perheestä useita muotokuvia. Herttuattaren myötävaikutuksella Grassista tuli Dresdenin Taideakatemian professori. Vuodesta 1808 lähtien Grassi oleskeli Roomassa ja vuodesta 1821 jälleen Dresdenissä. Menestyksestään huolimatta hän eli viimeiset vuotensa yksinäisenä, unohdettuna ja sairaana.<sup>2</sup>

Armfelt tutustui Kuurinmaan herttuattareen viettäessään kesää 1798 perheensä kanssa kylpylässä Karlsbadissa. Herttuattaresta, jonka Armfeltit olivat ohimennen tavanneet jo 1794 Mitaussa Latviassa, tuli Armfeltin kiertolaisvuosina 1798–1802 yksi hänen luotettavimmista tukijoistaan. Hän asui tämän vieraana eri puolilla Keski-Eurooppaa vuoroin Löbichaun, Saganin tai Prahan linnoissa, ja kahdessa ensin mainitussa hänellä oli käytössään oma huoneisto. Grassi puolestaan vieraili Saganin linnassa ensimmäisen kerran 1797 ja oleskeli siellä samoin kuin Löbichaussa myöhemminkin useaan otteeseen. Armfelt huolehti perheen tytärten opetuksen ja naimakauppojen järjestämisestä. Kuurinmaan herttuan kuoleman jälkeen Armfelt sai hoidettavakseen tämän pesänselvityksen laatimisen ja perinnönjaosta huolehtimisen. Myös herttuaparin vanhin tytär, myöhempi Saganin herttuatar Vilhelmina oli yksi Armfeltin elämän tärkeistä henkilöistä.

Armfelt mainitsee Josef Grassin kirjeissään prinsessa Vilhelminalle syyskuussa 1799 ja tyttärelleen Augustalle lokakuussa samana vuonna.<sup>3</sup> Muotokuvansa maalauttamisesta Grassilla Armfelt ei kerro mitään, ennen kuin hän itseään esittävästä miniatyyristä puhuessaan mainitsee maalauksen ohimennen puolisolleen:

*Jag skickar Dig mitt Portrait till Ringen[,] alla säga att det är ganska likt. Grassi har gjort ett, en Tableau, som är magnifique men som ej hör mig till – [...].<sup>4</sup>*

Se, että Armfelt sanoi ettei Grassin maalaama muotokuva kuulunut hänelle, on ymmärrettävissä vain siten, että sen oli tilannut Kuurinmaan herttuatar, jolle se siis tilaajan ominaisuudessa kuului. Grassi maalasi ja signeerasi 1799 myös

<sup>2</sup> Weigelt [1921], 537–540.

<sup>3</sup> ”Grassi a été tout ce tems ci à la campagne chés le jeune Comte de Loss, il a eu la lettre de M<sup>me</sup> La Duchesse, mais je n’ai pas pu profite du plaisir que j’esperais trouver dans son atelier.” Armfelt prinsessa Vilhelminalle 3.9.1799; samalle 10.11.1799, Augusta Armfeltille 13.10.1799. Armfeltien arkisto I 22, Kansallisarkisto, Helsinki. Tegnér 1884, 373–374, 376.

<sup>4</sup> Armfelt puolisolleen, ei päiv. [8.12.1799 tai sen jälkeen?]. G. M. Armfeltin kirjeenvaihto I 22. Armfeltien arkisto, Kansallisarkisto, Helsinki.

prinsessa Vilhelminaa esittävän muotokuvan. Idealisoivassa siroudessaan Vilhelminan muotokuva edustaa aristokraattista muotokuvaperinnettä hienoimmillaan, ja maalauksen viimeistelty romanttisuus samoin kuin signeeraus osoittavat Kuurinmaan herttuan tyttären olleen mallina tärkeämpi kuin tuntematon ruotsalainen paroni.

Saganin herttuattaren muotokuvan ja Armfeltin muotokuvan lienee jo hyvin varhain ajalteltu kuuluvan yhteen – tähän viittavat esimerkiksi maalausten samantyyppiset kehykset – olihan Armfelt herttuatar Dorothean perheessä läheisen perheystävän asemassa. Grassi viimeisteli Armfeltin muotokuvan Dresdenissä heinäkuussa 1801 vajaan viikossa:

*Min angelägnaste göromål här; är att låta måla mig, c'est à dire, achevera mitt Portrait ... i morgon bittida ärnar jag mig inträda resan härifrån öfver Löbichau [...].*

kirjoitti Armfelt puolisolleen.<sup>5</sup> Tuolloin on todennäköisesti maalattu muotokuvassa nyt nähtävä univormu. Tärkeimmät syyt muutokseen lienevät olleet muotokuvan muuttaminen univormun avulla ”edustavammaksi” ja siten sopivammaksi Saganin herttuattaren muotokuvan rinnalle. Univormusta puuttuu tosin Elefanttiritarikunnan rintatahti, koska Armfelt oli Ruotsissa järjestetyn maanpetosoikeudenkäynnin seurauksena poistettu Tanskan valtiokalenterista eikä hänellä ollut oikeutta kantaa kyseistä kunniamerkkiä. Tanskan valtiokalenteriin Armfelt palautettiin 1803.<sup>6</sup> Muotokuvan varhaisempi versio on ehkä vaikuttanut liian vaatimattomalta tai muistuttanut liikaa Kalugan raskaasta ajasta (Kalugassa mm. syntyi ja kuoli yksivuotiaana Armfeltien poika Konstantin). Varhaisemmassa versiossa muotokuvan hallitseva piirre ovat Armfeltin kasvot, uudistetussa maalauksessa hänen asemansa ja univormun tuoman arvovallan ulkoinen korostaminen. Luonnekuvana varhaisempi versio olisi ollut hyvin mielenkiintoinen, mutta kokonaisuutena maalaus on hyvä esimerkki muotokuvan käytöstä sosiaalisena merkinä.

Armfeltin perukirjassa mainitut taideteokset osoittavat, että Joensuun kartanossa esillä olleet teokset olivat pääasiassa sukumuotokuvia. Ne maalaukset, jotka edustavat muuta genreä, eivät olleet taideteoksina yhtä merkittäviä. Taide, erityisesti maalaukset, oli oleellinen osa säädynmukaista asumiskulttuuria. Nimeniään sukumuotokuvilla oli tärkeä tehtävä dynastisuuden, edeltävien sukupolvien katkeamattoman ketjun näkyväksi tekemisessä, millä korostettiin suvun asemaa ja vaikutusvaltaa. Toinen tärkeä ryhmä olivat hallitsijoiden muotokuvat, joilla puolestaan oli kahtalainen tehtävä. Yhtäältä ne toimivat edellä mainitun dynastisuuden takaajina, kun hallitsijan läsnäolo muotokuvansa välityksellä tuki esimerkiksi aateliston valtapyrkimyksiä. Toisaalta hallitsijan läsnäolo toimi muistutuksena siitä, että tämä samalla piti silmällä alamaisiaan. Todellisia taiteenkeräilijäruhtinaita

<sup>5</sup> Armfelt puolisolleen 19.7.1801. Edeltävässä, Saganissa 12.7.1801 päivätyssä kirjeessä Armfelt sanoo aikovansa lähteä Dresdeniin seuraavana päivänä. G. M. Armfeltin kirjeenvaihto I 23. Armfeltien arkisto, Kansallisarkisto, Helsinki.

<sup>6</sup> Talvio 1997, 339; von Bonsdorff 1930, 598 viite 1.

lukuun ottamatta muiden taideteosten omistamisella saattoi olla joko hartaudellinen, vaurautta manifestoiva tai puhtaasti dekoratiivinen funktio.

Armfeltin suhdetta taiteisiin leimaa tietty itseriittoisuus: hän näyttää olleen kiinnostunut taiteesta pääasiassa välikappaleena. Tärkeimmät hänen tilaamistaan muotokuvista – Adolf Wertmüllerin, Louis Gauffier’n, R. Th. Berthonin ja K. F. von Bredan maalaukset – palvelivat jotakin päämäärää, viestin välittämistä. Useimmiten kyse oli Armfeltin ja Kustaa III:n välisen suhteen ikuistamisesta. Armfeltin Italiassa 1783–1784 hankkimat Bénigne Gagneraux’n laveeraukset puolestaan olivat hänelle merkityksellisiä todennäköisesti siksi, että ne esittivät osittain samoja aiheita kuin Kustaa III:n hankkimat Gagneraux’n maalaukset sekä siksi, että ne oli tehnyt taiteilija, jota myös kuningas oli suosinut. Giuseppe Cadesin mytologisaiheiset teokset ja mahdollisesti Anton Graffin maalaama muotokuva ovat lähes ainoita Armfeltin omistamista taideteoksista, joiden hankkimista ei voida ilmiselvästi perustella tällaisilla syillä.

Bredan 1811 maalaama kokovartalomuotokuva on eräällä tavalla rinnakkais-teos Louis Gauffier’n Firenzessä 1793 maalaamalle muotokuvalle: Armfelt on molemmissa kuvattu Kustaa III:n rintakuvan edessä, vierellään jatkuvuutta symboloiva pikkulapsi, Gauffier’lla Armfeltin oma poika Gustav Magnus, Bredalla tyttärentytär Hedvig Piper. Poikkeuksellista on Bredan muotokuvan monumentaalinen koko. Koska maalaus on tilattu ennen kuin Armfelt oli lopullisesti päättänyt lähteä Ruotsista, aikana, jolloin hän oli Kustaa IV:n Adolfin epäsuosiossa, se lienee tarkoitettu selkeäksi kannanotoksi Kustaa III:n henkilön ja hallituskauden puolesta ja osoitukseksi Armfeltin edesmennyttä kuningasta kohtaan tuntemasta vankkumattomasta ihailusta. Siinä mielessä Bredan maalaus on yksi avainteoksista Armfeltin henkilöhistoriassa. Bredan muotokuvaan verrattuna Grassin maalaus on puhtaasti Armfeltin henkilöä kuvaava teos, mikä johtunee siitä, että se ei ole hänen itsensä tilaama eikä näin ollen hänen sisällöllisesti määrittelemänsä ainaakaan ennen vuoden 1801 korjauksia.

Marraskuussa 2009 Suomen kansallismuseossa avatussa G. M. Armfelt -näytelyssä Grassin maalaus oli yksi keskeisistä teoksista. Muotokuva konservoitiin yhdessä Saganin herttuattaren kuvan kanssa Kansallismuseon konservoitilaitoksella kesällä 2009. Suunniteltuihin konservointitoimenpiteisiin kuuluivat maalauksen päällä olleen pintalian poisto, vanhan kellastuneen lakkakerroksen poisto sekä teoksen uudelleen lakkaus ja tarvittavat restaurointitoimenpiteet.

Konservoinnin aikana huomattiin sinisen olkanauhan alueella laajoja päällemaalauksia, jotka olivat alkuperäisen vaurioitumattoman maalikerroksen päällä. Nämä päällemaalaukset olivat tummuneet ja poikkesivat niitä ympäröivästä alkuperäisestä värisävystä. Ultraviolettivalossa tarkasteltuna ne myös fluoresoivat tummina verrattuna alkuperäiseen maalikerrokseen, mikä vahvisti olettamusta niiden myöhemmästä toteutuksesta. Konservoinnin edetessä suuri osa vanhoista päällemaalaukseista poistettiin varovasti liuottimien avulla mikroskooppia hyväksikäyttäen. Erityisesti tumman takin alueella olleet päällemaalaukset olivat vaikeasti poistettavissa, joten ne päätettiin osittain jättää alkuperäisen maalikerroksen päälle ja restauroida.



*Kuva 3.* Yksityiskohta Josef Grassin muotokuvasta ennen puhdistusta ja päällemaalausten poistoa. Pyhän Andreuksen ritarikunnan sininen nauha on ”oikaistu”, ts. Grassin maalama laskos on maalattu peittoon. Kuva: Jukkapekka Etäsalo / Suomen kansallismuseo.



*Kuva 4.* Yksityiskohta Grassin muotokuvasta puhdistuksen ja päällemaalausten poiston jälkeen. Pyhän Andreksen ritarikunnan sininen nauha on jälleen Grassin maalaamassa muodossa. Grassin muotokuvan mukaan maalatut miniatyyrikopiot osoittavat, että laskos on osa alkuperäistä maalausta. Kuva: Jukkapekka Etäsalo / Suomen kansallismuseo.





Kuva 5. Grassin muotokuvan mukaan maalattu miniatyyri 1800-luvun alusta, aik. Suomen kansallismuseon kokoelmassa (varastettu?). Kuva: Museovirasto.

Myös silmien alueella oli nähtävissä vanhoja restaurointeja. Lakanpoiston yhteydessä nämä vanhat restauroinnit poistettiin ja niiden alla olevista pienistä maalipuuttumista voitiin päätellä Grassin korjailleen silmien aluetta maalauksen edetessä. Vertailemalla kasvojen aluetta röntgenkuvassa näkyvään kasvojen alueeseen voidaan lisäksi nähdä, että Armfeltin silmät on alkuaan maalattu hieman ylemmäksi kuin nykyisessä versiossa. Konservoinnin edetessä silmien alueen vanhat vauriot dokumentoitiin ja restauroitiin.

Maalauksen konservoinnin ja restauroinnin jälkeen sininen olkanauha palautui alkuperäiseen muotoonsa, jossa olkanauha on rinnan kohdalla melko voimakkaasti poimulla (kuvat 3–4). Myös poimun kohdalla oleva huippuvalo, joka korostaa läikesilkin pintaa ja oli ollut peitettynä, on nyt selvästi esillä. Oletettavasti olkanauhan laskos on koettu häiritseväksi ja siitä syystä ”oikaistu”. Olkanauhan alkuperäinen muoto on nähtävissä myös miniatyyrissä, joka on tehty hieman maalauksen

valmistumisen jälkeen 1800-luvun alussa.<sup>7</sup> Tästä yksityisomistuksessa Ruotsissa olevasta miniatyyristä on ollut samanaikainen toisinto myös Suomen kansallismuseossa, mutta miniatyyri on sittemmin kadonnut ja tunnetaan ainoastaan valokuvan perusteella (kuva 5).

Vaikka Grassi on maalannut Armfeltin muotokuvan puvun uudelleen, kertovat Armfeltin kasvot hänen mielialastaan: kolme ja puoli vuotta Kalugan karuissa oloissa olivat muotokuvan perusteella jättäneet jälkensä aikalaisten sanoin kauniisiin, jopa ”apollonisiksi” kuvattuihin kasvonpiirteisiin,<sup>8</sup> jotka erityisesti Wertmüllerin muotokuvissa ovat nähtävissä. Tästä huolimatta ilme on huojentunut, ja tummien silmänympärysten reunustamat silmät ovat eloisat. Maalauksen taustalla taivas on kuvattu seestyvänä, kuin enteillen Armfeltin elämän kääntymistä vuosien vaikeuksien jälkeen ainakin hetkellisesti valoisampaan suuntaan.

## Kirjallisuus

- von Bonsdorff, Carl 1930. *Gustav Mauritz Armfelt. Levnadsskildring* I. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland CCXII. Helsingfors 1930.
- Strömbom, Sixten 1935. *Index över svenska porträtt 1500-1850 i Svenska porträttarkivets samlingar* I. Stockholm 1935.
- Talvio, Tuukka 1997. G. M. Armfelt som ordensriddare. *Historisk Tidskrift för Finland* 3/1997.
- Tegnér, Elof 1884. *Gustaf Mauritz Armfelt. Studier ur Armfelts efterlemnade papper samt andra handskrifna och tryckta källor* II. Stockholm.
- Weigelt, ”Grassi (Grassy), Josef”. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* [Thieme – Becker] XIV. [Leipzig 1921].

<sup>7</sup> Strömbom 1935, 29. Sv. Porträttarkivet neg. 1922:1449.

<sup>8</sup> von Bonsdorff 1930, 22, 37, myös 44.