

Toimijat ja kulttuuriobjekti kirkkotilassa

Essi Renvallin veistoksen syntyvaiheet ja reseptio



Kuva 1. Essi Renvall 1963, Kristuksen toinen tuleminen. Valokuva Arto Kuorikoski, Kuvio kuva-arkisto.

JOHDANTO

Lähtökohdat ja metodi

Analysoin tässä artikkelissa kuvanveistäjä Essi Renvallin (1911–1979)¹ veistokseen ”Kristuksen toinen tuleminen” (1963) liittyviä vaikutuksia ja rakenteita kontekstuaalisen tutkimusotteen mukaisesti. Tarkastelen teosta osana toimijoiden ja kulttuuriobjektien muodostamaa suhteiden ja vaikutusten kokonaisuutta.

Peruslähtökohtanani on, että eri toimijat ja instituutiot ovat vaikuttaneet teoksen valmistamiseen ja hankintaan. Pyrkimykset ja niihin liittyvät kannanotot ovat – suoraan, epäsuorasti tai jopa

käänteisesti – muovanneet teoksen valmistamista, sen sijoittamista sakraalitilaan, teoksen esittelevää tulkintaa ja sen käyttöönottoa. Valmistamisen, sijoittamisen ja käyttöönoton jälkeen alttaritilan taideteos-kulttuuriobjektia on selitetty eri tavoin. On pyritty ilmaisemaan oma tai yhteisön näkemys siitä, mitä kuvassa tai objektissa on nähtävä, miten se on nähtävä, mikä on teoksen sanoma, sisältö ja merkitys, mihin työ liittyy ja mitä se ilmaisee, jos mitään. Kutsun näitä merkityksenantotapahtumia pelkistäen tulkinnaksi. Tulkitessaan toimijat ja heidän edustamansa yhteisöt ja instituutiot ovat pyrkineet sekä itse ymmärtämään kuvaa että myös vaikuttamaan siihen, miten eri toimijoiden tai kaikkien katsojien ja kuvan ”käyttäjien” tulisi ymmärtää kyseistä objektia. Tulkinnat ja vaikutusyritykset ovat voineet olla keskenään yhteneviä, ristiriitaisia ja/tai monikerroksisia, ja ne ovat sijoittuneet eri tavoin aikahistorialliseen kontekstiin. Koska käytettävissä oleva lähdemateriaali koostuu pääosin lehtikirjoituksista, tulkinnat ovat julkisia kannanottoja ja muodostuvat käytännössä usein pyrkimyksiksi vaikuttaa toisiin. Hyödynnän kuitenkin tässä artikkelissa myös kertomuksia, pohdintoja ja viestejä, jotka rinnastuvat lähinnä folklorein. Ne liittyvät havaintojeni mukaan useiden kirkkotaide-teosten käyttöön ja selittämiseen. Kyseistä aineistoa on lähes mahdoton tavoittaa lehdistömateriaalista tai muista kirjallisista lähteistä, sillä kertomukset ja tarinat elävät ja muuntuvat.

Kuvatessani eri taustoja ja tulkintojen muodostamia kokonaisuuksia puhun pelkistäen tulkinnan tasoista ja tulkinnallisista näkökulmista. Pyrkies-

sään eri tavoin vaikuttamaan teoksen valmistumiseen, paikkaan (kirkko)tilassa, käyttöön ja ymmärtämiseen eri toimijat ja instituutiot ovat samalla määritelleet omaa asemaansa suhteessa teokseen ja ottaneet kantaa aikansa kulttuuriseen, uskonnolliseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Lopulta on ilmeistä, että edellä mainitut kannanotot ja vaikutukset muovaavat samanaikaisten ja myöhempien kulttuuriobjektien valmistamista, tulkintaa ja käyttöä. Vaikutuksilla on myös kerrannaisvaikutuksensa.

Puhuessani taideteoksen tulkinnasta ja sisällöstä esitetyistä kannanotoista ja siten teokseen liittyvästä viestinnästä en tarkoita, että taideteoksen kaltainen moniulotteinen merkkien ja niihin liittyvien tulkintojen kokonaisuus voitaisiin pelkistää yksiselitteiseksi ja kontekstista riippumattomaksi sanomaksi lähettäjältä viestin vastaanottajalle. Tosin osa tutkimuksen kohteena olevista toimijoista saattoi aikanaan näin ajatella. Uskonnollisesta taiteesta saatetaan puhua popularisoiden ikään kuin koodikielenä, jonka merkkejä ja merkkikoosteita lukemalla uskonnollinen sanoma avataan. Näkökulma on kuitenkin hyvin kapea ja ongelmallinen.

Tässä tutkimuksessa viestinnän näkökulma liittyy myös siihen, että taideteokseen on yleensä otettu kantaa julkisessa mediassa, tavallisimmin lehdistössä. Erityisesti kiistanalaisiksi koettuihin tai leimattuihin uskonnollisiin taideteoksiin liittyy yhteisössä julkista viestintää ja vaikuttamista, joka paljastaa teosten käyttöön ja tulkintaan liittyviä merkityksellisiä tekijöitä. Teoksen sosiaalinen olemassaolo kiistanalaisena uskonnollisena taideteoksesta avaa mahdollisuuksia tarkastella viestinnän ja vallankäytön aspekteja. Tavallisesti vain osa teoksiin liittyvistä diskursseista ilmenee julkisuudessa, sillä on ilmeistä, että asiakirjoihin ja julkaistuihin kirjallisiin teksteihin päättyy eri tavoin valikoitua taiteen hankkimiseen, tuottamiseen ja tulkittamiseen liittyvää materiaalia.

Tutkimuksen metodisena taustana on edellä mainittuihin näkökulmiin liittyen bourdieulainen kulttuurisosiologia.² Analyysini taustaoletuksena on bourdieulainen näkemys siitä, että kulttuuriobjekteja tulisi tarkastella niiden tuotannon kokonaisuudessa sekä osana kulttuurin ja yhteiskunnan

rakenteita. Huomio tulee kiinnittää teosten olemassaoloon sosiaalisesti konstruoituvan todellisuuden elementteinä. Taideteosten tuottaminen ja reseptio liittyvät toisiinsa ja vaikuttavat toisiinsa historiallisessa kontekstissa, ja yhteisölliset kokemisen ja näkemisen tavat muovaavat kussakin historiallisessa tilanteessa tai ”mahdollisuuksien tilassa”³ sekä virallisia, enemmän tai vähemmän vakiintuneita tulkintoja että sellaisia kokemisen ja näkemisen tapoja, jotka leimataan harhaoppisiksi tai vääriksi.

Essi Renvallin teos on monessakin suhteessa poikkeuksellinen mitä tulee sen hankintaan, sijoittamiseen, historialliseen ja maantieteelliseen kontekstiin, siitä esitettyihin kommentteihin ja siihen liittyviin kannanottoihin. Lähtökohdastani suhtaudun viime kädessä skeptisesti siihen, että jokin teokseen liittyvistä tulkintatavoista paljastaisi tutkijalle tai katsojalle teoksen ”todellisen olemuksen” – olipa kyseessä sitten taiteilijan pyrkimys, jokin institutionalisoitu vaikuttamisen muoto tai tutkijan oma tulkinnallinen rakennelma. Tarkastelen kaikkia vaikutuksia ja vaihtoehtoja periaatteessa samantarvoisina. Samalla kiinnitän huomiota teoksen materiaaliseen muotoon⁴ ja siitä käsin avautuviin mahdollisuuksiin. Tavoitteenani on tarkastella, miten Essi Renvallin alttariteos on hankittu ja otettu käyttöön, miten teosta on tulkittu, ja miten tulkitsijat suhteutuvat toisiinsa sekä ajan kulttuuriin ja uskonnollisiin ilmiöihin ja rakenteisiin. Tarjoan analyysin taustaksi panofskyäistyyppisen esi-ikonografisen analyysin teoksen muotopiirteistä. Esittelen myös joitakin aiemmin huomiotta jätettyjä tulkintamahdollisuuksia ja teen yhteenvetoanalyysin.

-
- 1 Ester (Essi) Renvall, ks. Suomen kuvataiteilijat -verkkomatrikkeli <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija.asp?haku=1198> 9.10.2005. Ks. myös *Kuvataiteilijat* 2004, 707; Sinnemäki 2004, 226.
 - 2 Bourdieun metodiikasta taiteentutkimukseen liittyen ks. Bourdieu 1991; 1993; 1998.
 - 3 *L'espace des possibles*, ks. Bourdieu 1993, 30; Bourdieu 1998, 384–392.
 - 4 Ks. Bourdieun muodon erityispiirteet ja rakenteen ominaispiirteet, jotka hänen metodiikassaan liitetään tuottajien kehitysratoihin ja heidän positioihinsa. Teokset taas muodostavat oman positioitumisten avaruuden, jota vertaillaan tuottajien asemiin. Bourdieu 1998, 383.

Kuva-analyysi

Veistoksen materiaalisen muodon analyysi toimii pohjana esitettyjen kannanottojen analyysille. Siksi sovellan seuraavassa johdantoerittelyssä piirteitä Erwin Panofskyn ikonologisesta menetelmästä. Jätän tässä yhteydessä huomiotta menetelmän päävaiheet (ikonografisen analyysin ja ikonologisen synteetin) ja keskityn pelkästään metodin ensimmäiseen vaiheeseen, esi-ikonografiseen kuvaukseen.⁵ Tarkastelen Karjasillan kirkon veistosta lyhyesti kiinnittäen huomiota teoksen kokonaisuutuon, rakenteisiin, pintoihin, volyymeihin ja väreihin. Tunnistan työssä joitakin esineellisiä ja ihmishahmolla ominaisia muotopiirteitä, mutta pidättäydyn tietoisesti näiden piirteiden yksityiskohtaisesta tulkitsevasta kuvailusta. Pääpaino on näin Panofskyn ”faktuaalisen merkityksen” käsitteessä siten, että esitän kuitenkin joitakin varovaisia arvioita myös teoksen ekspressiivisestä luonteesta.

Työn detaljien ja elementtien varsinainen tulkitseminen ja veistoksen kokonaismerkityksen pohdiskelu rajautuu tarkoituksellisesti johdantoanalyysini ulkopuolelle. Kaikkiaan pyrkimykseni on tarkastella objektivoiden sekä esi-ikonografisessa analyysissä esittämiäni huomioita että artikkelin seuraavissa osissa esittelemiäni eri toimijoiden tulkintoja ja tulkintakokonaisuuksia. Artikkelin loppuosan vertaileva analyysi keskittyy puolestaan teoksen muotopiirteiden ja muutamien mahdollisten tulkintahorisonttien vertailuun. Vertaileva analyysi rakentuu seuraavan esi-ikonografisen kuvauksen pohjalta.

Valkoisesta seinäpinnasta kohoaa irti täysplastinen pronssihahmo (hahmon korkeus noin 198 cm, kokonaiskorkeus noin 240 cm, leveys sivusuunnassa noin 151 cm), joka näyttää leijailevan alla olevan tasopinnan päällä. Veistos sijaitsee yksinään keskellä laajaa tyhjää, valkoista ja sävyttömänä massattomalta vaikuttavaa seinäpintaa. Työ suhteutuu näin volyymiltään lähimmin alla sijaitsevaan suorakulmaiseen alttaripöytään, jonka esineellisenä parina se myös toimii tilassa.

Veistoksen kokonaisuus hahmo on hento ja siro, ja muotokokonaisuus voidaan vaivatta tunnistaa ihmishahmoksi pään, rintakehän, jalkojen ja käsien

muodoista. Alaruumis on raskaan ja paksun vaatetta muistuttavan massan peitossa säärystä vyötärölle. Peittävä massa on vihertävän tummaksi patinoitua pronssia, kun taas ihoa ja hiuksia kuvaavat pronssipinnat on käsitelty siten, että pronssin kellertävä väri tulee näkyviin. Myös tummaksi patinoidussa pinnassa on kirkkaita osia. Pinnan käsittely vaihtelee. Patinointi ja kiillottaminen luovat vaikutelman materiaalisuudesta: kankaasta, hiuksista ja ihosta. Kiillotetun ja patinoidun pronssin väriskaala ulottuu kullanhohdasta tummiin sinivihreisiin ja mustanharmaisiin sävyihin. Karkeammat ja silotellummat pintakäsittelyt vaihtelevat teoksessa, ja pintojen kontrasti on erityisen vahva veistoksen pään sekä ”vaatteen” ja ”ihon” osalta.

Oikea olkapää on paljas, mutta vasen olkapää on kaartuvan pinnan peitossa siten, että yli puolet rintakehästä on näkyvissä. Vaatetta muistuttava yhtenäinen massa muodostaa hamemaisen kokonaisuuden, joka jatkuu hahmon vyötäröltä vasemmalle olkapäälle ja edelleen ihmishahmon takaa oikean käsivarren yli. Oikean käsivarren pinta muodostaa ilmanvirrassa kaartuilevan kankaan illuusion.

Hahmon oikea jalka ojentuu hieman eteenpäin luoden vaikutelmaa eteenpäin astuvasta ihmisestä. Jalat näyttävät kuitenkin samalla riippuvan ilmassa. Kätet ovat sivulle ojennetut ja kohotetut siten, että kämmenet aukeavat ylös ja eteenpäin. Kämmenissä ja jalkaterissä sekä hahmon oikeassa kyljessä erottuvat lehtikullalla merkityt pienet suorakaiteenmuotoiset alueet. Hahmon hiukset ovat pitkät ja jakauksella siten, että hiuksia muistuttava pronssimassa jakaantuu kasvojen molemmille puolille. Kasvot on kohotettu hieman ylöspäin ja suu suljettu; ilme on keskittynyt ja samalla tyyni. Hahmo luo illuusion ihmisestä, joka katsoo kaukaisuuteen yli tarkkailijan. Ohimoilta leukaan ulottuu tummaksi patinoitu alue, joka luo vaikutelman kasvojen karvoituksesta. Pään, silmien, nenän, suun ja leuan kokonaisvaikutelma on siro, ja myös hahmon raajat ovat keveät ja hennot. Rintakehä on kapea ja tasainen: rinnat tai rintalihakset eivät juuri erotu. Asetelma on keveä, jäntevä ja linjakas. Hahmon kuvitteellinen liikesuunta on ennen muuta eteenpäin, mahdollisesti myös ylöspäin tai alaspäin. Takana erottuu kirkkaana ohut mutta säteeltään laaja pronssinväriäinen ympyrä (halkaisija

noin 83 cm) valkoista seinäpintaa vasten. Ympyrästä kaartuu keskusta kohti säännön mukaisesti neljä puolaa, joiden kiinnittymiskohdissa ja keskuksessa on yhteensä viisi reikää pronssipinnassa.

Teoksen materiaallisen toteutuksen osalta voidaan pohtia, onko kyseessä varsinaisesti veistos vai reliefi, ja työn voidaan katsoa sisältävän sekä vapaan veistoksen että reliefin tunnuspiirteitä. Se on tarkoitettu nähtäväksi edestä (alhaalta) ja sivuilta, mutta tiukasti reliefimäisen kuvallisuuden sijasta hahmo kohoaa selkeästi irti taustastaan. Sekä kuvamaisuus että veistosmaisuus ovat näin yhdessä tulkittavissa teoksen muotopiirteiksi.

VEISTOKSEN HANKINTAAN, VALMISTAMISEEN JA KÄYTTÖÖNOTTOON LIITTYNYT VAIKUTTAMINEN

Krusifiksista toiseksi tulemuksiksi –
toimeksiantajan toteutumaton tavoite

Karjasillan kirkon rakentamiseen liittyvien ratkaisujen yhteydessä kirkon rakennustoimikunta päätti kokouksessaan 25.4.1963 tilata jo vuodesta 1961 lähtien vireillä olleen kirkon alttariteokseksi noin kahden metrin korkuisen pronssisen krusifiksin kuvanveistäjä Essi Renvallilta. Krusifiksia kaavailtiin värilliseksi, siihen piti kuulua puinen risti, ja myös korpuksen sädekehän kulta mainittiin päätöksessä. Teoksen hinnaksi arvioitiin materiaalikuluneen noin 12 000 – 14 000 markkaa. Loppusummaksi muodostui 15 000 markkaa, ja kirkon kokonaiskustannukset nousivat noin 1,5 miljoonaan.⁶

Hankintapäätöksen yksimielisyys ja perustelujen puuttuminen viittaavat siihen, että esitys todennäköisesti otettiin vastaan hyvin myönteisessä hengessä. Pöytäkirjamerkin pohjalta näyttää ilmeiseltä, että juuri arkkitehti Kalevi Lankisen⁷ esitys vaikutti voimakkaasti sekä teoksen aiheen että toteuttajan valintaan. Aihe ja toteuttaja päätettiin samalla kertaa, ja taidetoimikunta kirjasi nimenomaisena vaatimuksenaan, että teoksesta ei saanut tulla ”liiaksi nykyaikaista”. Arkkitehti valtuutettiin sekä tilaamaan veistos että samalla valvomaan sen toteuttamista. Prosessi krusifiksin hankkimiseksi pohjustettiin näin huolella ja suunniteltiin ohjeistettavaksi päätökseensä asti rakennustoimikunnalle

mieluisan lopputuloksen aikaansaamiseksi. Taide-teoksen hankinta merkittiin pöytäkirjaan yhtenä pykälänä monien käytännöllisten asioiden (urkujen ja kellojen hankinnan, sähkötöiden, takuiden ja kalustehankintojen) joukkoon. Vielä helmikuussa ei lehtikirjoituksessa mainittu sanaakaan alttariteoksesta, ja onkin ilmeistä, että taideteoksen hankkimisasiä selkeni vasta huhtikuun lopulla 1963.⁸

Rakennustoimikunnan toiveet ja vaatimukset eivät toteutuneet odotetulla tavalla. Vielä 31.8.1963 alueellisessa sanomalehdessä kerrottiin, että alttariseinälle tulee ainoastaan Essi Renvallin krusifiksi, mutta kun taiteilija kuvattiin viimeistelemässä kirkossa teostaan saman lehden artikkelissa 9.10.1963, oli perinteinen krusifiksi menneisyyttä. Teoksen uusi aihepiiri ilmeni kuin ohimennen taiteilijan lausumasta, kun Renvall kertoi lehden toimittajalle, miten Oulun tyttölyseon aiemmin kaavailtu muusaveistos ei ollut toteutunut. Asialla ei kuitenkaan ollut kuvanveistäjälle enää merkitystä, sillä ”– se tulee nyt Neuvostoliittoon saman naisfiguurin muodossa, minkä luonnokset tehtiin tyttölyseolle –”. Oikeastaan Kristuksessa on sama ajatus kuin siinäkin, vain käsien asento oli eri.” Yksi seurakunnan papeista, silloinen kirkkoherra Aarno Seppo⁹ oli paikalla kirkossa; hän oli ”seurannut pronssifiguurin viimeistelytyötä.” Toimittajan kirjoituksessa annettiin runsaasti tilaa rovastin haltioituneelle selostukselle. Hän näki teoksen esittävän Kristuksen toista tulemusta.¹⁰

5 Käsitteestä ja menetelmästä ks. Panofsky 1967, 3–17.

6 OKA Khk 18.11.1961 2§; *Kaleva* 31.5.1961 ”Karjasillalaiset toimivat oman kirkkonsa saamiseksi”; *Kaleva* 6.12.1961 ”700 sanankuulijan kirkkorakennus sekä työkeskus Ouluun Höyhtyälle”. Ks. myös *Kaleva* 13.9.1962 ”Karjasillan kirkko rakenteille Urakkasopimus allekirjoitettiin”. *Kaleva* 17.11.1963 ”Karjasillan kirkon kokonaiskustannukset n. 1,5 milj. mk”.

7 Kalevi Lankinen (1932–1983) oli Mäkelän mukaan syntynyt Oulussa. Ks. Mäkelä 1988, 66.

8 OKA Krltk 25.4.1963 3§. Pöytäkirjassa mainittua liitettä (arkkitehdin kirjallinen esitys) ei löytynyt arkistosta. *Kaleva* 27.2.1963 ”Karjasillan kirkko harjakorkeudessa, Pyhäkön peruskivi muurattiin alttariin”.

9 Aarno U. Seppo 1906–1976, Karjasillan kirkkoherra, rovasti, ks. *Suomen teologit* 1982, 639.

10 *Kaleva* 31.8.1963 ”Vaskikumu kutsuu kohta kansaa Karjasillan uuteen temppeleihin”; *Kaleva* 9.10.1963 ”Essi Renvall työskennellyt Karjasillan uudessa kirkossa”.

On valtava tapahtuma, kun Kristus tulee toisen kerran kaikessa kunniaansa, eikä hänellä ole enää mitään kärsimyksiä. Hänen haavansa loistavat ja hänen ilmeensä on eeterinen, sillä hän on muuttunut täydelliseksi jumalalliseksi olennoiksi. Koko asento on majesteettillinen, mutta kädet ovat levitettyt kuin ihmisen, joka kiiruhtaa ystäviensä luokse. Jo hänen liinassaan on triumfiraattorin vauhti. – Kyllähän sen niinkin voi sanoa, Essi Renvall myönsi. –¹¹

Näin samassa lehtiartikkelissa ilmeni heti ainakin kaksi tulkintaa tai tulkinnallista tasoa. Rovastin kuvauksen perään oli sijoitettu taiteilijan tiivis luonnehdinta tai lausahdus viimeisteltävänä olleesta teoksestaan. ”Vaikka se on täysin realinen, niin muutos henkiseksi on tapahtunut, niin kuin kirkossa pitääkin. Se on hallittu eeteriseksi linjoilla ja voimalla. Mutta siinä onkin ollut työtä.” Mitä Renvall hahmon eeterisyydellä tai henkistyneisyydellä tarkoitti, jäi tarkemmin määrittelemättä. Myös papin lausunto Kristuksen muuttumisesta ”täydelliseksi jumalalliseksi olennoiksi” jää selittämättä, eikä ilmaus ole aivan jännitteetön suhteessa klassiseen kristilliseen oppiin Kristuksen jumalallisesta ja inhimillisestä luonnosta. On kuitenkin huomattava, että lausumat ovat toimittajan haastattelumerkintöjen pohjalta syntynyttä tekstiä, joka kuvaa kirjoittajan tulkitsemana enemmän tai vähemmän katkelmallisesti hetken tapahtumia ja ajatustenvaihtoa lehtiartikkeliksi koostettuna.¹²

Siinä, missä taiteilija puhui tuotantonsa nais-hahmoista ja kuvanveiston ongelmista, tulkitsi rovasti teosta lopunajallis-raamatullisena kuvauksena ja liitti siihen teologisia tulkintoja Kristuksen merkityksestä, kärsimyksen loppumisesta ja onnellisesta jälleennäkemisestä kuoleman tuolla puolen. Lehtikirjoituksen perusteella vaikuttaa siltä, että kirkon viran edustaja oli paikalla nimenomaan pyrkiäkseen antamaan teoksesta julkisuudessa näkyvän, kirkollisen instituution tulkinnan. On mahdollista, että teoksen nimeäminen itse asiassa tapahtui haastattelutilanteessa, kun rovasti katsoi sen esittävän Kristuksen toista tulemistä. Joka tapauksessa lehtiartikkelissa teoksen ihmishahmon pään ilmeinen yhdennäköisyys suhteessa taiteilijaan jätettiin huomiotta. Renvallin kom-

mentit ja hänen rinnastuksensa (muusa-aihe/naisfiguuri) muistuttivat kuitenkin naiskuvasta ja omakuvasta, kun työn aihetta ja merkitystä näin määriteltiin ensimmäisen kerran julkisessa mediassa. Huomiota artikkelissa sai myös taiteilijan mukana ollut pieni ”goottilaishenkinen” krusifiksi-veistos, jota tarjottiin seurakunnalle. Alttariteoksen viimeistelyvaiheeseen liittyvät myös Riitta Mäkelän ja rovasti Pertti Heikinheimon¹³ kertomukset siitä, miten taiteilija sahasi irti ja vaihtoi veistoksen jalan.¹⁴

Työn valmistumisessa veistoksen kasvojen yhdennäköisyys taiteilijan omiin piirteisiin on merkittävää, sillä haastattelutietojen pohjalta on ilmeistä, että Renvall käytti hahmon kasvojen mallina omia kasvojaan. Taiteilijan ratkaisu oli ottaa kuolinnaamion tapaan valos kasvoistaan ja liittää se osaksi teosta. Karjasillan työn valmistumisaikana Renvall myös työsti jatkuvasti, vuosien ajan, omakuvaa kasvoistaan. Karjasillan veistoksen kasvojen valmistustapa selittää kasvojen naamiomaisen yhdennäköisyyden taiteilijaan ja liittyy olennaisesti myös Mäkelän ja Toivo Koivumäen¹⁵ kuvauksiin siitä, miten arkkitehti Lankinen yritti kirkossa tummentaa veistoksen kasvoja muokatakseen kasvoista miehisemmät. Kertomus oli selvästi hieman eri muodossa tuttu myös Pertti Heikinheimolle, seurakunnassa myöhemmin pitkään palvelleelle kirkkoherralle. Hänen muistelussaan partavaikutelman luomisesta veistokselle ei mainittu arkkitehtia teon suorittajana.¹⁶

Oletettavasti Renvallin muistelmateoksessa sivun 104 jälkeisessä kuvaliitteessä valokuva Karjasillan veistoksesta paljastaa teoksen yksityiskohdat sellaisina kuin ne näyttäytyivät katsojalle ennen muutoksia. Joka tapauksessa ero veistoksen nykyasuun on kuvan perusteella huomattava: partaa muistuttava tummennus erottuu nykyään selvästi hahmon poskilla ja ohimoilla. Koivumäen mukaan myös lehtikultaiset korostukset haavoissa olivat arkkitehdin ehdotus, johon taiteilija suostui. Arkkitehdillä oli siis huomattava vaikutus teoksen loppuasuun. Kuten Mäkelä artikkelissaan, taiteilijan poika Simo Rista haastattelussa ja Heikinheimon puhelinhaastattelussa esittivät, veistoksen kasvot muistuttavat selvästi Helsingin rauhanpatsaan



Kuva 2. Renvallin veistos Karjasillassa ennen teoksen kasvojen muuttamista. Yksityiskohta kuvasta Renvall 1971, kuvaliite sivun 104 jälkeen.



Kuva 3. Renvallin veistos Karjasillassa kasvojen muuttamisen jälkeen. Kuva Erkki Lämsä teoksessa *Oulun seudun kirkot* 1999.

(1968) kasvoja. Toisin sanoen oli Renvallille tyypillistä antaa veistäjän omien kasvojen piirteitä ainakin joihinkin ajan töihin.¹⁷

Kaikkiaan on epätodennäköistä, että varsinkin teoksen valmistamis- ja sijoittamisvaiheessa arkkitehdin, pastorin, toimittajan tai taiteilijan olisi ylipäänsä ollut mahdollista tarkastella teoksen ominaispiirteitä siten, että joku heistä olisi painottanut voimakkaasti hahmon feminiinisyttä, androgyynimäistä sulautumista tai kasvojen omakuvamaista luonnetta. Teos oli jo sijoitettu pian valmistuvan kirkon alttarin yläpuolelle konservatiivisen pietismin pohjoisella ydinalueella. Oulua saatettiinkin luonnehtia 1900-luvulla vanhoillilestadiolaisen liikkeen ”tärkeäksi keskuspaikaksi”.¹⁸ Arkkitehdin ja rovastin toiminta teoksen selittämisessä ja (arkkitehdin osalta) jopa työn pinnan muokkaamisessa voidaankin nähdä ajankuvaan, uskonnolliseen ja sosiaaliseen taustaan liittyvänä strategiana, jonka tarkoituksena oli todennäköisesti vakiinnuttaa käsitys teoksesta perinteisenä kirkkotaideteoksena rakennustoimikunnan alkuperäisen tehtäväksiannon mukaisesti.

Sivuseikka vai tilan huomattavin esine?

Teoksen käyttöönotto tapahtui varsinaisesti kirkon vihkimisen yhteydessä 17.11.1963, kun piispa

-
- 11 *Kaleva* 9.10.1963 ”Essi Renvall työskennellyt Karjasillan uudessa kirkossa”.
 - 12 *Kaleva* 9.10.1963 ”Essi Renvall työskennellyt Karjasillan uudessa kirkossa”. Klassisesta kaksiluonto-opista ja 1900-luvun kristologiasta ks. esim. Williams 1987, 734–745; zur Mühlen 1987, 759–762; Marshall 2000, 364–373.
 - 13 Heikinheimo, Pertti Oskari s. 1937, Karjasillan virallinen apulainen 1969–1977, kappalainen 1977–1978, kirkkoherra 1978–, eläkeläinen, ks. *Suomen teologit* 1999, 153–154.
 - 14 Pertti Heikinheimon puhelinhaastattelu 15.9.2006; *Kaleva* 9.10.1963 ”Essi Renvall työskennellyt Karjasillan uudessa kirkossa”; Mäkelä 1988, 67.
 - 15 Toivo Koivumäki oli 1960-luvun alussa Karjasillan kirkon rakennustöiden valvojana ja työskenteli Oulun seurakuntien kiinteistöpäällikkönä; Toivo Koivumäen ja Pertti Heikinheimon puhelinhaastattelut.
 - 16 Simo Ristan haastattelu 1.9.2005; Pertti Heikinheimon puhelinhaastattelu 15.9.2006; Toivo Koivumäen puhelinhaastattelu 19.9.2006. Koivumäen mukaan arkkitehti halusi saada aikaan vaikutelman parrasta. Renvall 1971, kuvaliitteen ensimmäinen kuva sivun 80 jälkeen teksteineen; Mäkelä 1988, 67.
 - 17 Simo Ristan haastattelu 1.9.2005; Pertti Heikinheimon puhelinhaastattelu 15.9.2006; Toivo Koivumäen puhelinhaastattelu 19.9.2006; Voionmaa 1980, 40; Mäkelä 1988, 67; Renvall 1971, kuvaliite sivun 104 jälkeen, 5. kuva. Huomaa kuvatekstin antama virheellinen valmistusvuosi. Vrt. Heikinheimo 1999, *Karjasillan kirkko* [ei sivunumeroita], kuvaliitteen lähikuva teoksesta. Rauhanpatsaan ajoitus ks. <http://www.taiteilijamatrikkeli.fi> – Curriculum Vitae – RENVALL Esteri (ESSI) 16.9.2006.
 - 18 Huotari 1981, 42–43, 84–86, 120–121, 139–141. Lestadiolaisuuden ominaispiirteistä, levinneisyydestä ja hajaantumiskehityksestä ks. myös Talonen 2001, 11–21; Talonen 2004, 123–125.

Leonard Pietari Tapaninen¹⁹ yhdessä paikallisen papiston kanssa vihki kirkon ja sen keskeiset esineet juhllisessa rituaalissa. Tilaisuudesta ja siihen liittyen kirjoitettiin paikallisissa lehdissä *Kalevassa*, *Liitossa* ja *Rauhan Tervehdyksessä* sekä myös vanhoillislestadiolaisten *Päivämiehessä*, *Helsingin Sanomissa* ja *Kotimaassa*, luterilaisen kirkon keskeisessä lehdessä. Poikkeuksellisesti *Liitto*-lehden artikkeli ainoana nimesi kirkkoa esitellessään veistoksen ”Kirkastetuksi Kristukseksi”. Kyseessä on oletettavasti kirjoittajan lapsus tai puutteellinen informaatio, mutta assosiaatio on joka tapauksessa mielenkiintoinen. *Kalevan* kirjoituksen haltioituneessa kuvauksessa juhlasta myös Renvallin veistos sai osan kirjoittajan huomiosta.²⁰

– – Ja sitten kun avoin Raamattu oli asetettu paikoilleen tunti jokainen sisimmässään äärimmäisen pelkistetylle kuoriseinälle siitä alkavan sanan, yläpuolisen ristin ja kärsimyksistään irronneen Vapahtaja-hahmon toisen tulemisen voimakkaan symboliikan ja tunti ehkä piston juuri omassa sydämessään piispa L. P. Tapanisen kirkonvihkimyspuheen sanoista: ’Ellei Herran kirkkaut[t]a saada näkymään täällä, niin totisesti olemme tämän kirkon turhaan rakentaneet.’²¹

Myös *Rauhan Tervehdys* -lehti siteerasi laajasti piispan puhetta ja kuvasi koko juhlapäivän ohjelman artikkelissaan. Kirjoittaja mainitsi lyhyesti, miten arkkitehti Lankinen ”selosti – – kirkkoa, Essi Renvallin alttariveistosta ’Kristuksen toinen tuleminen’ ja Dora Jungin kirkkoteksteille” vihkimisen jälkeisessä päiväjuhlassa. Arkkitehdille siis jäi tai annettiin tehtäväksi – taiteilijan sijasta – selittää veistosta kirkon vihkimisjuhlaan osallistuneille. Renvallin mahdollisesta läsnäolosta ei mainita lainkaan,²² ja lähdeaineiston kokonaisuudesta syntyy vaikutelma, että kuvanveistäjä ei todennäköisesti enää nähnyt veistostaam kirkon käyttöönoton jälkeen.

Lehdistön kirjoittajien kuvauksia leimasi yleensä uuden, modernin kirkon arvostus. Sen sisustusta ja yksityiskohtia esiteltiin lehtikirjoituksissa loppuvuoden 1963 aikana ja vielä seuraavanakin vuonna, ja parissa kirjoituksessa myös mainittiin veistos kirkon rahallisesti kalleimpana yksityiskohtana. Ainakin *Helsingin Sanomien*, *Kalevan*, *Liiton*, *Päi-*

vämiehen ja *Rauhan Tervehdyksen* kuvissa työ pääsi näkyville, ja *Liitto* julkaisi työstä vielä laajemman, kiittävän taidekriittisen arvion toukokuussa 1964. Oulussa Renvallin työ ei ollut ainoa uusi kirkkotaideteos, jota lehdistö esitteli näyttävästi, sillä Unto Pusan lasimalaus oli paljastettu juuri edellisenä vuonna Kastellin kirkossa. Tätä taustaa vasten Renvallin veistoksen, tekijän ja teosta koskevan kuvamateriaalin täydellinen puuttuminen *Kotimaan* laajahkosta kuvauksesta kirkon vihkimisestä vaikuttaa oudolta. Yleensä *Kotimaa* esitteli mielellään uusia kirkkotaideteoksia ja käytti kuvia niistä monissa yhteyksissä.²³

Veistosta esiteltiin myös ennen kirkon vihkimistä lyhyesti *Helsingin Sanomissa*. Kirjoitus esitti ”taulun paikalla” sijaitsevan pronssisen Kristusveistoksen muodostavan salin ainoan ”koristeellisen yksityiskohtan”. Teos sopi kirjoittajan mukaan arkkitehtuurin ”viileän levolliseen” kokonaisuuteen, ja teksti tulkitsi veistosta lyhyesti selittäen, miten ”Pelastus tulee ylhäältä maan piiriin sidotuille niin kuin valokin. Nuorena ja lempeän valoisana laskeutuu Vapahtaja lupauksensa mukaisesti --- toisen tulemuksensa päivänä, kädet ojennettuina ---”. Kirjoittaja ymmärsi veistoksen merkityksen nuoruuden, valon, pelastuksen ja viime kädessä kristillisen paruosian käsitteiden kautta. Näitä käsitteitä tarjottiin lehden lukijoille tulkinnan välineiksi.²⁴

On mahdollista, että piispa Tapaninen viittasi kirkonvihkimispuheessaan lyhyesti teoksen kristilliseksi tulkittuun aihepiiriin (”– – kun täällä kaikuu sovituksen sana, joka kohottaa katseet Ristiinnaulittuun ja Ylösnousseeseen” tai toisen lehden mukaan: ”– – Kirkkauden valo lähtee Kristuksesta, joka on antanut kirkkauden evankeliuminsa. Jumala on suuri tuomittessaan, kun hän toteuttaa sen, mutta hän on suurempi siinä kun hän ihmistä armahtaa”)²⁵, mutta vaikuttaa siltä, että teoksen materiaalis-visuaalinen muoto sisälsi kuitenkin perinteisiksi koetuista Kristus-kuvista poikkeavia elementtejä niin, että yksityiskohtainen sanallinen kuvailu ja analysointi koettiin lehdessä hankalaksi kirkon vihkimisen yhteydessä. Todennäköisesti juuri teoksen ambivalenttien ja ristiriitaisiksi koettujen elementtien takia *Kotimaa*-lehti jätti kirkkotilan huomattavimman esineen pitkänomaisen kirkkosalin



Kuva 4. Veistoksen sijainti kirkkosalin kokonaisrakenteessa. Kuva Arto Kuorikoski, Kuvio kuva-arkisto.

päässä kokonaan vaille huomiota, kun se kuvasi Karjasillan pyhäkön vihkimistä ja käyttöönottoa.

VEISTOS KÄYTTÖÖNOTON JA ENSIESITTELYN JÄLKEEN JULKAISTUISSA LEHTIKIRJOITUKSISSA

Tärkeimmät kirjoitukset ja
keskeisimmät tulkinnat

Olen tähän mennessä löytänyt ja analysoinut kaikkiaan 17 sellaista lehtikirjoitusta, joissa Karjasillan veistos mainitaan lyhyesti tai sitä käsitellään laajemmin. Myös lyhyet maininnat, kuvat ja kuvatekstit ovat tutkimukselle merkityksellisiä, ja neljä artikkelia käsitti laaja-alaisempaa analyysiä tai pohdintaa teoksesta. Laajin ja merkittävin artikkeli on jo edellä mainittu Riitta Mäkelän kirjoitus *Kaltio*-kulttuuri-lehdessä yli kaksikymmentä vuotta teoksen paljastamisen jälkeen vuonna 1988. Mäkelän artikkelin erottaa muista kirjoituksista sen pohdiskeleva ja monitahoinen tutkimuksellinen ote sekä kirjoittajan ratkaisu tulkita teos ennen muuta naiseuden, naisekspansion ja teosofian tulkintahorisonteista käsin. Huomiota saavat kuitenkin myös paikallisen kuvataiteen paralleelit ja maailman taiteen vaikutus.²⁶

Mäkelän esitys on laaja ja vivahteikas: se sisältää vertailevaa analyysiä, pohdintaa, anekdootteja ja paljon haastattelemalla saatua biografista kuvausta,

jota on hyödynnetty kriittisesti vertaillen myös tässä artikkelissa. On merkityksellistä, että vasta yli kaksikymmentä vuotta veistoksen valmistumisen jälkeen Mäkelä esitti kulttuurijulkaisussa tulkintakokonaisuuden, joka pyrki nostamaan esille teoksen aiem-

- 19 Leonard Pietari Tapaninen 1893–1982, Oulun piispa 1963–1965, lestadiolaisen herätysliikkeen ja 1960-luvun alun hajaannuksessa pappislinjan edustaja, *Suomen teologit* 1982, 548; Juva 1989, erit. 222–262. Tapanisesta ks. myös Murtorinne 1995, 133, 197.
- 20 Kutsukortti kirkon vihkiäisiin ja päiväjuhlaan 17.11.1963; *Liitto* 17.11.1963 ”Uusi kirkko Oulussa”; *Liitto* 18.11.1963 ”Auttakoon se elämään tämän päivän ihmistä”; *Kaleva* 18.11.1963 ”Karjasillan kirkko vihittiin koko päivän kestänein juhlin”; *Helsingin Sanomat* 18.11.1963 ”Jumalan kirkkaus olisi nähtävä kirkkojemme yllä”; *Kotimaa* 19.11.1963 ”Sovituksen sana kohottaa katseet ristiinnaulittuun ja ylösnousseeseen Herraan Karjasillan kirkko vihittiin Oulussa”; *Päivämies* 20.11.1963 ”Karjasillan kirkko Oulussa”; *Rauhan Tervehdys* 21.11.1963 ”Olkoon tämä kirkko pyhitetty Herralle, meidän Jumalallemme”.
- 21 *Kaleva* 18.11.1963 ”Karjasillan kirkko vihittiin koko päivän kestänein juhlin”.
- 22 *Rauhan Tervehdys* 21.11.1963 ”Olkoon tämä kirkko pyhitetty Herralle, meidän Jumalallemme”.
- 23 *Kaleva* 16.12.1962 ”Kastellin kirkko ja työkeskus vihittään tänään tarkoitukseensa”; *Kaleva* 3.2.1963 ”Nykytaiteemme merkittävä saavutus Unto Pusan lasimaalaus Kastellin kirkossa”; *Kaleva* 13.11.1963 ”Karjasillan kirkko” kuva ja kuvateksti, ”Karjasillan moderni kirkko valmis vihittäväksi palvelukseen”; *Kaleva* 17.11.1963 ”Karjasillan kirkon kokonaiskustannukset n. 1,5 milj. mk”; *Liitto* 17.11.1963 ”Uusi kirkko Oulussa”; *Liitto* 18.11.1963 ”Auttakoon se elämään tämän päivän ihmistä”; *Kaleva* 18.11.1963 ”Karjasillan kirkko vihittiin koko päivän kestänein juhlin”; *Helsingin Sanomat* 18.11.1963 ”Jumalan kirkkaus olisi nähtävä kirkkojemme yllä”; *Päivämies* 20.11.1963 ”Karjasillan kirkko Oulussa”; *Rauhan Tervehdys* 21.11.1963 ”Olkoon tämä kirkko pyhitetty Herralle, meidän Jumalallemme”; *Kaleva* 22.4.1964 ”Juhannus valon ja suven juhla”; Metsänheimo 1964; Seppo 1964 (harvinainen ulkomainen esimerkki); Kuvaleike tuntemattomasta julkaisusta [1964?]. *Kotimaan* toimituspolitiikan osalta ks. *Kotimaa* 1960–2000, uskonnollisen taiteen lehtileikemateriaali tekijän hallussa.
- 24 *Helsingin Sanomat* 18.10.1963 ”Hätkädyttävän modernia arkkitehtuuria Oulussa Karjasillan kirkko valmistumisvaiheessa”.
- 25 *Kotimaa* 19.11.1963 ”Sovituksen sana kohottaa katseet ristiinnaulittuun ja ylösnousseeseen Herraan. Karjasillan kirkko vihittiin Oulussa”; *Liitto* 18.11.1963 ”Auttakoon se tämän päivän ihmistä”.
- 26 Mäkelä 1988, 66–67.

min sivuutettuja tai huomaamatta jääneitä piirteitä. Mäkelän analyysistä kiinnittää huomiota erityisesti hänen havaintonsa Renvallin kiinnostuksesta muinaisen Egyptin taiteeseen ja muinaisegyptiläisten esikuvien mahdollinen vaikutus myös Karjasillan työhön. Kiinnostus Egyptin historiaan oli ajan kulttuuri-ilmiö, jota ruokkivat sekä historialliset hautalöydöt että kotimainen romaanikirjallisuus. Myös Renvallin omaelämäkerta välittää kirjoittajan vaikutelmia Egyptistä ja välähdyksen kirjoittajan uskonnollisista pohdiskeluista.²⁷

Ekhnaton oli idealisti, ja mietiskelyjen tuloksena oli yksi jumaluus, jonka sitten poppamies Mooses keksi adoptoida kansalleen. Siellä illan viileässä huvipuistossa käveli Jahve tai Elohim aivan ihmisen näköisenä.²⁸

Ainoassa tutkimukseen löytämässäni varsinaisessa taidearvostelussa taiteilija Raimo Metsänheimo²⁹ kuvaa veistosta osana pitkää taidehistoriallis-uskonnollista pohdintaa. Kirjoituksen argumentointi lähtee liikkeelle kivikaudesta ja päättyy läpi erisaisatojen, valittujen teosten, teostyyppien ja niihin liittyneiden anekdoottien esittelyn jälkeen painotamaan Karjasillan teoksen sopivuutta arkkitehtoniseen tilaan sekä työn ”voimaa”. Metsänheimon kuvauksessa teos on ”naisellinen, enkelimäinen ja tyttömäinen”. Näiden kvaliteettien myötä veistos oli kriitikon mukaan tekijänsä ”rehellinen työ”. Kirjoittajalle Renvall vertautuu kuvanveistäjänä Jacob Epsteiniin, vaikka onkin ”--- naisena rajoittunut näkemään lasten ja tyttöjen maailman ja päivätären silmälaseilla.” Lausuma saattaa 2000-luvun alun kontekstissa vaikuttaa pejoratiiviselta miesnäkökulmalta, joka pitää naisen kuvailmaisua rajoittuneena. Kirjoitusajankohtana arvioinnin sävy on kuitenkin todennäköisesti vaikuttanut myönteisemmältä tai neutraalilta. Myös muinaisen Egyptin taide ja raamatulliset Kristuksen paluun kuvaukset sekä teos ”kauneimman ihmisen” hahmona kytkeytyivät kirjoittajan mukaan veistokseen.³⁰

Nimen voima ja institutionaalinen muisti
Taidearvostelija siis saattoi tulkita veistosta ainakin osin myös naishahmoisten enkelikuvien viitekehksessä, mutta vaikuttaa siltä, että teoksen aihe

ymmärrettiin silti ennen muuta työn nimen määrittämäksi ja ilmaisemaksi. Teoksen suhde kirjalliseen ilmaisuun voi aivan ilmeisesti vaihdella. Laajamittaisempi kirjallinen selitys ei ole yleensä samalla tavalla osa teosta kuin vaihtelevin tavoin teokseen liittyvä nimi. Nimen erityisen merkityksen ja aseman taustalla on ilmeisesti ajatus siitä, että juuri kyseinen sanallinen elementti on perinteisesti ilmaissut taiteilijan intention, ja taiteilijan intentiota on taas pidetty tärkeimpänä tulkinnan lähtökohtana. Nimeämällä on luotu tulkintaa ja suunnattu teoksen näkemistä ja kokemista tiettyssä tilassa ja sosiaalisessa kontekstissa. Tätä taustaa vasten modernististen taideosteen nimettömyys (esimerkiksi Hyvinkään kirkon aulan teos vuodelta 1962³¹) ilmenee myös eräänlaisena reaktiona traditiota ja tulkinnan suuntaamista ja sitomista vastaan.

Toisin kuin Mäkelän analysoiva kirjoitus ja Metsänheimon taidekriittinen pohdinta, muutamat kirkon vihkimisen jälkeiset lehtijutut olivat usein anonymien toimittajien tai kirjoittajien työtä. Veistoksen osalta ne olivat lyhytsanaisia. Teos mainittiin tavallisimmin lyhyesti nimeltä, ja työtä tai veistäjää saatettiin kiittää jollakin lausumalla. Esimerkiksi *Kalevan* 5.5.1964 kirjoituksessa huomautettiin lopuksi kuin ohimennen, miten ” – Essi Renvallin veistosta moni kirkossa kävijä pitää suorastaan saarnana”.³² Lausuma kuvasti ja osaltaan vahvisti teoksen arvostusta kirkkotaideteoksena esittäessään teoksen sanallisen julistuksen visuaalisena vastineena. Luterilaisessa kirkossa kuva saarnasi katsojalle.

Tradition voima ja institutionaalisen muistin merkitys tulivat näkyviin myös siinä, että useimpien toimijoiden julkisissa teokseen liittyvissä huomioissa ensisijaisesti merkityksellisiä eivät lopulta olleet taiteilijan teoksestaan lausumat toteamukset tai selitykset, vaan teoksen sijainti ja kirkolliseksi ymmärretty ilmiasu ja sisältö. On myös huomionarvoista, että teokseen ei missään yhteydessä viitattu kannanottona suhteessa erityisesti Oulun seutua 1960-luvun alussa ravistelleeseen lopunajalliseen profetia- liikkeeseen, ”Oulun profetiaan”. Tuomion ja armon sanomineen ja määräaikoineen tämä luterilaisen kirkon sisäinen liike herätti huomiota lehdistössä poliittisävyiseksi tulkitun julistuksen takia, ja myös kirkon hallintoinstituutio ja eri kirkolliset toimijat

joutuivat ottamaan kantaa liikkeeseen.³³ Jännittyntä ilmapiiriä lisäsi Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa lokakuussa 1961 tapahtunut noottikriisi. Maailmassa ja myös Suomessa elettiin kylmän sodan huippuvuosien tunnelmissa.³⁴

Renvallin veistoksen tulkinnessa instituution muisti näyttää suuntautuneen yllätyksettömästi juuri instituution kannalta tärkeiksi koettujen päämäärien korostamiseen. Kirkkollisessa kontekstissa kirkkotaiteen pitkä traditio on ohjannut tulkitsevaa näkemistä ja tarjonnut visuaalisia malleja. Kirkkotaiteen traditiossa alttarin yläpuolella leijuva ihmishahmo on mitä luonnollisinta mieltää lähes välittömästi kirkastetuksi, ylösnousseeksi tai kunniaansa palaavaksi Kristukseksi. Myös *Liiton* artikkelissa veistokselle annettu poikkeuksellinen ”Kirkastettu Kristus” -nimi viittaa kiintoisasti juuri edellä mainittuun tapaan tulkita ja nimetä hahmo kirkkotaiteen varhaisempien konventioiden mukaisesti. Toinen kirkkollisen taidetradition tarjoama mahdollisuus olisi tarkastella työtä osana enkelikuvien ja jo Giovanni di San Giovanniin 1400-luvun työstä alkaen feminiinistä enkelihahmoa suosineen tradition jatkona. Kyseiseen mahdollisuuteen viittaasi edellä mainittu Metsänheimon pohdinta.³⁵

Teosta on esitely seurakunnan julkaisemassa 1990-luvun lopun mainoslehtisessä taiteilijan elämäntekemukseen liittyvän raamatullis-kirkkotaiteellisenä teoksena. Sen syntyajankohdan (ja myöhempien aikojen) yhteiskunnallis-uskonnolliset vaikutukset on jätetty sivuun. Oulun profetiaaliikkeen tarjoaman kontekstin lisäksi teosta olisi ollut mahdollista tarkastella myös taiteilijan kannattona viriävään kirkkolliseen keskusteluun naisen asemasta. Suomen luterilaisessa kirkossa 1960-luku merkitsi alkavaa keskustelua naispappeudesta, ja Kaleva uutisoi etusivullaan, kuinka sekä papit että maallikot esittivät naispappeusajatuksen hylkäämistä Oulun hiippakuntakokouksissa huhtikuussa 1963.³⁶ Alkavaa keskustelua ei kuitenkaan voida suoraviivaisesti rinnastaa myöhempään kirkkoa jakaneeseen kiistaan, eikä ole mahdollista osoittaa, että aihepiirillä olisi ollut suoranaista vaikutusta Renvalliin ja hänen työhönsä.

Ilman Riitta Mäkelän artikkelia ”Kristus naisen hahmossa” naisnäkökulma veistokseen olisi jäänyt

paljolti unohtuiksi. Toisaalta Mäkelän kirjoitus on saanut aikaan sen, että teokseen liitetyt feminiiniset tai feministiset aspektit ovat tulleet paikallisella

27 Renvall 1971, 131–140; Mäkelä 1988, 66–67. Ks. myös Metsänheimo 1964. Waltarin *Sinuhe Egyptiläinen* ilmestyi ensimmäisen kerran 1945. Renvallin uskonnollisiin pohdintoihin liittyen ks. Lähteenojan (2002, 160) vuosikymmeniä tutkimusjaksoa myöhäisemmät luonnepöytäkirjat: ”Essi oli kiinnostunut astrologiasta. Hän turvasi tähtiin, ei Jumalaaan – –.” ”Jumala ja perkele asuvat omassa sisimmässämme sinä hyvän ja pahan valtaisteluna, jota alituisen itse kukin sisimmässämme käymme.” ”Itse asiassa on samantekevää, mitä ihminen kumartaa; kiveä, tähteä, puuta, kuvaa tai näkymätöntä Jumalaa, jos hän saa siitä voimaa. Minä en ole löytänyt omaa puutani, mikään niistä ei ole antanut minulle voimaa, siksi minun on uskottava vain omaan itseeni.”

28 Renvall 1971, 138.

29 Raimo Metsänheimo 1925–, ks. *Kuvataiteilijat* 2004, 522.

30 Metsänheimo 1964.

31 Database I, 2004.

32 *Kaleva* 5.5.1964 ”Modernin taiteen soveltuvuudesta kirkkoihin keskusteltiin Oulussa”. Ks. myös Seppo 1964: ” – – weltberühmten finnischen Bildhauerin Essi Renvall, die gerade jetzt ihre Arbeiten in Moskau ausstellt, und trägt den Titel: ’Die zweite Ankunft Christi’ ” sekä lakoninen yleisöosastokirjoitus, joka vain mainitsee veistoksen ilman aihetta tai nimeä: *Rauhan Tervehdys* 28.11.1963 ”Ensi kertaa uudessa kirkossa”.

33 Ks. esim. seuraavat lehtikirjoitukset: *Kansan Tahto* 31.3.1961 ”Kirkonmies jakamassa ulkopoliittista törkyä rajalla”; *Kaleva* 25.10.1961 ”Oulun profetia, päivien määräys ja ennustukset. Piispa O. K. Heliövaaran lausunto Kalevalle”; *Kaleva* 15.9.1963 ”Herätysliikkeistä keskustellaan”. Ks. myös Alaja 1961; Jalkanen 1961a ja 1961b; Juva 1961a ja 1961b; Tapaninen 1961. Liikkeestä ja sen taustoista ks. Jalovaara 2005, 175–190, 223–230, 249–253.

34 Ks. kriisin Oulua koskevasta viestinnästä esim. *Kaleva* 31.10.1961 ”Neuvostoliitto jättänyt Suomelle nootin ehdottaen neuvottelujen aloittamista”. Noottikriisistä ja ajan ilmapiiristä ks. Meinander 1999, 366–370, 432–435. Ks. myös Jalovaara 2005, erit. 190–280.

35 *Liitto* 17.11.1963 ”Uusi kirkko Oulussa”. Enkelikuvista ja Giovanni di San Giovanniin maalauksesta ks. Réau 1956, 34–45.

36 Seurakunnan esittelylehtinen [S.A.] kuva 4; *Kaleva* 16.3.1963 ”Naisteologiensa vakiinaistettava esittä Oulun rovastikuntakokous”; *Kaleva* 18.4.1963 ”Papisto ja maallikot yhteistyössä Oulussa hylättiin naispappeusasia”; *Kaleva* 31.10.1963 ”Kirkolliskokous hylkäsi naispappeuden”. Naispappeudesta ks. Murtorinne 1995, 400–401. 1960-luvun alun keskustelusta ja L. P. Tapaninesta ks. Juva 1989, 257–259.

tasolla tunnetuiksi ainakin jossakin määrin myös seurakunnan toimijoiden parissa.³⁷

TAITELIJAN ELÄMÄÄN JA KATSOMUKSIIN LIITTYVÄT JA LIITETYTTULKINNAT

Naiskuvanveistäjän asema ja naisemansipaation tulkintahorisontti

Taiteilijan teokseen liittyvät kannanotot osoittavat, että hänelle teos ei ensisijaisesti tai yksinomaisesti merkinnyt liittymistä kirkolliseen taidetraditioon, vaan kyse oli myös irtiotosta tradition konventioista. Jo edellä mainitussa syksyn 1963 lehtikirjoituksessa taiteilija käsitteli työtään ”henkisyden” ja aieman naiskuvatuotantonsa konteksteissa. Onkin luontevaa ajatella, että yksi Suomen ensimmäisistä naiskuvanveistäjistä halusi nimenomaan korostaa naisen asemaa ja naiseutta toteuttaessaan julkisen työnsä kirkkoon. Renvall koki selvästi asemansa naiskuvanveistäjänä kovana kamppailuna, jossa äitiysi yhdistyi taiteellisen luovuuden, edustamisen ja pärjäämisen vaatimukseen. Riitta Mäkelä kertoo taiteilijan kriittisestä suhtautumisesta pappeihin Karjasillan teoksen valmistamisen yhteydessä: ”On ne papit naisia itkettäneet kautta aikojen, mutta nyt ne sen tuossa näkevät.” Myös tämä sanailu voidaan liittää naisemansipatorisiin³⁸ tulkintoihin. Kuvanveistäjän oma asema ei kuitenkaan ollut merkityksellisen tai heikko suhteessa ajan kulttuurieliittiin ja vallanpitäjiin, sillä Renvall kuvaa omaelämäkerrassaan katkelmallisesti välähdyksiä kuulumisestaan presidenttiparin lähipiiriin. ”Seurapiirien suosikki” oli tunnettu laajalti.³⁹

Varsinainen feministinen liike ei ollut vielä voimissaan Suomessa teoksen valmistumisaikaan 1960-luvun alussa. Naisasialiike eli hiljaista kautaan, ja todennäköisesti juuri naisemansipatorisen ajattelun ja aktiivisen feminismin puuttuminen selittää osaltaan sen, että teoksen luonne mahdollisena naisen asemaan liittyvänä kannanottona on jäänyt huomiotta. Myös teoksen maantieteellissosiaalinen konteksti selittää tulkinnan muovautumista, sillä Oulun seutu on vanhoillislestadiolaisen liikkeen vahvaa tuki- ja vaikutusalueita. Konservatiivisen pietismin sävyttämässä kirkollisuudessa feminismi tuskin on näyttäytynyt kovinkaan var-

teenotettavana tulkintahorisonttina. Oulun uskonnollinen tausta ja ilmapiiri ei kuitenkaan ollut yhtenäinen, vaan kaupungissa vaikutti useita erilaisia uskonnollisia liikkeitä.⁴⁰

Jos teos tulkitaan Mäkelän 1980-luvun kirjoituksen pääotsikon tapaan kuvaksi Jeesuksesta naisena, kyse on todella harvinaisesta työstä: yhdestä ensimmäisistä 1970-luvulta alkaen yleistyneen feministisen tai feministissävyisen taiteen nais-Jeesuksista. Edvina Sandyn tunnettu ”Christa”-veistos valmistui vasta vuonna 1975,⁴¹ kun Renvallin työ oli ollut paikallaan syrjäisessä Oulussa jo yli vuosikymmenen. Feministiseksi kannanotoksi ymmärrettyä Renvallin teos on Suomen oloissa ainutlaatuinen ja vailla vertailukohtaa kirkkotaitteessa.

Mitä siis perimmältään tarkoitetaan, kun jostakin kuvasta tai kuvahahmosta puhutaan eri yhteyksissä ”Jeesuksena”, tai jos instituutio nimeää työn siksi? Jeesus- tai Kristus-hahmoissa on taidehistorian vaiheissa tunnetusti hyödynnetty erilaisia kuvaamisen konventioita eri kulttuureissa ja paikalliskulttuureissa, ja jo Albrecht Dürer esitti omakuvassaan (1500) itsensä Kristuksen kaltaisena hahmona.⁴² Varsinkin 1900-luvun taiteessa eri hahmotusten ja kuvaideoiden yhteydessä on olennaista pohtia, onko kyseessä varsinaisesti historian tai kristinuskon Jeesusta esittämään tarkoitettu hahmo, jokin kuvallisen esittämisen muoto, joka pyrkii väljästi viittaamaan Jeesus-hahmoihin hyödyntäen niiden piirteitä ja rakenteita, vai jonkinlainen välittävä tai ambivalentti ratkaisu, joka on avoin vaihtelevalla määrällä tulkintoja. Työ voi lisäksi olla periaatteessa luonteeltaan esittävä, nonfiguraatiivinen tai molempien ilmaisumuotojen piirteitä yhdistelevä.

Selkeästi figuraatiivisena työnä Renvallin veistoksen voidaan tulkita sisältävän sekä kirkkotaitteen konventioihin liitettäviä perinteisiä muotoja että niille vieraita tai ambivalentteja elementtejä, eikä työn voida yksiselitteisen suoraviivaisesti katsoa kuuluvan perinteiseen kirkkotaidejatkumoon. Kuvan hahmo voidaan näin ymmärtää – ei vain Jeesus-hahmoksi, joka on saanut taiteilijan omia piirteitä – vaan yhtä hyvin myös naiskuvanveistäjän omakuvaksi, johon liittyy kirkkotaiteen Jeesus-kuvien piirteitä ja yksityiskohtia. Onko siis kyseessä Jeesus naisena vai nainen Jeesuksena? Näi-

den tulkintamahdollisuuksien välille sijoittuu ajatus eri piirteiden androgyynisestä sulautumasta, jossa molemmat edellä mainitut tai useammat tulkintatavat toimivat yhtä aikaa. Luonnollisesti veistoksen sijainti kirkossa alttarin yläpuolella ja sen uskonnollinen, liturginen käyttö on vaikuttanut voimakkaasti esitettyihin tulkintoihin.

Tarkastellessaan teoksen ihmishahmoa sukupuolen ja omakuvallisuuden näkökulmasta Mäkelä päätyi lopulta luonnehtimaan veistosta kristillisen, sukupuolettomaksi ymmärretyyn kuvaideaalin materialisoitumana. Sukupuolisuus ja taiteilijan ”samastumisprosessi” oli lopulta ohitettu tai sivuutettu. Artikkelissa todettiin, että veistos ”– – noudattaa kirkollisen taiteen normeja kirkollisen taiteen sukupuolettomuudesta – –”. Näin Mäkelä liitti Renvallin lausuman työn henkisydestä veistoksen ikonisuudessa nimenomaan sukupuolisuuden tulkitsemiseen ja ymmärtämiseen. Teos selittyi muodon ominaispiirteineen sukupuolineutraaliksi ja sellaisena kirkollisesti soveliaaksi. Kyseessä on valittu ja varsin pelkistetty näkökulma, josta käsin Mäkelä luonnehti sekä veistoksen muotopiirteitä että taiteilijan pyrkimyksiä. Tulkinnan taustalla voidaan aavistella Matteuksen evankeliumin jakson 22:23–30 mahdollista vaikutusta. (”– – Toteutuksen taustalla voi tulkita olevan Raamattuun perustuva näkemys, ettei uudessa elämässä ole miehiä eikä naisia”).⁴³

Mäkelän luonnehdinta on kristillisen taiteen historian perspektiivistä kategorisoiva ja pelkistävä. Ihmisen seksuaalisuuden koko kuva länsimaisessa uskonnollisessa taiteessa ei pelkisty sukupuolettomuuteen, eikä kirkollisen taiteen ”normeja” voida ymmärtää vain edellä kuvatusta näkökulmasta. Jo yksin renessanssitaiteessa on selvää, että sukupuolisuudella oli keskeinen rooli monien teosten visuaalisessa ilmaisussa, ja eri vuosisatoina erilaiset ilmaisumuodot ja ihanteet ovat olleet vaihtelevasti vallalla.⁴⁴ Lisäksi mahdolliset pyrkimykset sukupuolisuuden kieltämiseksi tai häivyttämiseksi muodostavat olennaisen osan siitä keskustelusta ja vallankäytöstä, jonka eri toimijat liittävät sukupuoleen ja seksuaalisuuteen ja näiden merkitykseen. Kieltäminen voidaan ymmärtää käänteisenä merkityksenäntona.

Uskonto, persoona ja elämäntyö

Taiteilijan merkittävin kirjallinen kannanotto suhteessa teokseen liittyy hänen omaelämäkerralliseen julkaisuunsa *Nyrkit savessa*, jossa Renvall vajaa vuosikymmenen myöhemmin kuvaa lyhyesti teoksen syntyyn tai ainakin kirjan julkaisu-aikaan (1971) liittyneitä tulkintojaan. Kirjassa Karjasillan työ (vaikkakin väärin ajoitettuna⁴⁵) esitellään lyhyesti ja selkeästi tekijänsä teosofissävytteisten lapsuuskokemusten, nimenomaan lapsuusajan teosofisen messiasodotuksen, kuvastajaksi. Muuta tulkintanäkökulmaa ei muistelmakirjassa lukijalle tarjota. Ratkaisu on omaperäinen ja rohkea ottaen

37 Riitta Mäkelän tiedonanto Johan Bastubackalle 14.9.2006.

38 Jallinoja 1983, 23.

39 Mikkola 1963; Renvall 1971, 63–67, 119, sivun 64 jälkeisen kuvallitteen kuvat 1 ja 3; Mäkelä 1988, 67; Lähteenoja 2002, 159–160. Koivumäen versio lausahduksesta: ”On ne papit naisia itkettäneetkin kaiken aikaa, mutta tuossa ne nyt näkevät.” Toivo Koivumäen puhelinhaastattelu 19.9.2006.

40 Jallinoja 1983, 19, 112–139, 198–203; Meinander 1999, 419. Vanhoillislestadiolaisuudesta, lestadiolaisuuden eri haaroista ja liikkeen raamatuteologiasta ks. Murtorinne 1995, 185–187, 324–325; Talonen 2004, 123–125. Oulun uskonnollisesta tilanteesta 1950-luvulla ks. Juvan 1989, 222–223 lyhyt luonnehdinta.

41 Lucie-Smith 1994, 152–153.

42 Jeesus-kuvien ikonografisista tyypeistä ks. esim. Réau 1957, 36–51. Dürerin vuoden 1500 omakuvasta ks. Panofsky 1987, 78–80: ”On ne retrouve cet effet de hiérarchie que dans des représentations du Christ en buste, cette ressemblance se trouvant renforcée par la position de la main droite, celle qui bénit, identique à celle du Salvatore Mundi” (s. 78).

43 Mäkelä 1988, 67.

44 Erilaisista Kristus-kuvista ks. esim. Réau 1957, 36–51, sekä laaja osio sivulta 211 teoksen loppuun. Amerikkalaisten 1800- ja 1900-lukujen Jeesus-kuvien sukupuolisuudesta ks. Morgan 1998, 97: ”Some viewed Christ as a gentle, effeminate, occasionally even homoerotic friend; others portrayed him as an ethereal, mystical ideal; and still some saw in him a rugged, violent man’s man.” Ks. myös s. 97–123.

45 Renvall 1971, kuvallite sivun 104 jälkeen, 5. kuvan teksti antaa teoksen valmistumisvuodeksi 1943.

huomioon julkaisuajankohdan uskonnollisen ja kulttuurielämän ilmapiirin ja vain vähän aiemmin tapahtuneet Salama- ja sikamessiasoikeudenkäynnit. Uskonnollis-filosofisena virtauksena teosofialla oli kuitenkin myös kannattajansa luterilaisen kirkon piirissä. Vaikuttaa todennäköiseltä, että omaelämäkerran moniselitteiset uskonnolliset pohdinnat, kirjoittajan ilmeinen kiinnostus astrologiaan, 1960-luvun lehtikirjoituksessa mainittu ”henkisyys” sekä Renvallin muistikirjoituksessa mainitut astrologia, parapsykologia ja kabbalistiikka asettuvat luontevasti teosofisen liikkeen vaikutuksen yhteyteen. Jo vuoden 1961 50-vuotishaastattelun kuvassa taiteilija poseerasi vierellään suurikokoinen muinaisegyptiläistyylinen tähtikartta.⁴⁶

On kuitenkin painotettava, että haastattelu-materiaalissa esiintyy toisaalta myös kuva Essi Renvallista tavallisena peruskristittynä, joka suhtautui avoimen kiinnostuneesti erilaisiin uskontoihin ja maailmankatsomuksiin.⁴⁷ Kahden laajan haastattelun kuvanveistäjästä ja teoksen valmistusajankohdasta antamat kuvaukset poikkeavat huomattavasti toisistaan, eivätkä haastateltavat olleet kumpikaan läheisesti tekemisissä Karjasillan veistoksen valmistumisen kanssa.⁴⁸ Erilaisiin kuvauksiin liittyen ei ole myöskään mitään syytä olettaa, että ihminen ilmentäisi aina elämänsä eri vaiheissa tai edes tietyssä historiallisessa tilanteessa yksiuotteisesti samoja käsitysten ja uskomusten, tiedollisten ja tunne-elämän rakenteiden tai sosiaalisen toimijuuden muotoja. Rinnakkaisuudet ja ristiriidat ovat olennainen osa toimijuutta. Samoin voidaan myös ajatella haastatteluissa ilmenneistä erilaisista kuvauksista ja selityksistä, jotka liittyivät taiteilijan elämäntilanteeseen, tulkintoihin ja pyrkimyksiin. Kokemukseen liittyvä muistaminen on periaatteessa aina lähtökohtaisesti tulkittua, sillä se on eri toimijoille eri tavoin merkityksellistä, ja käytettävissä olevassa lähdemateriaalissa myös taiteilijan tulkinta teoksestaan on tulkittua, valikoitua ja toimitettua. Myös haastattelussa ilmenneet taiteilijan elämäntilanteeseen ja teoksen valmistumiseen liittyvät muistelut tai oululaisen toimijan kuvaus taiteilijan räväkästä sanailusta kirkossa teoksen viimeistelyn yhteydessä sekä edellä mainitut uskonnollis-henkiset vaikutteet voidaan kaikki nähdä taiteilijaan ja

teoksen syntyyn eri tavoin liitettyinä rinnakkaisina tulkinnan tasoina. Yhtä kuvausta ja näkökulmaa voidaan tuskin asettaa erityisasemaan toisten yläpuolelle, vaikka kokonaiskuva teoksen tulkinnasta muodostuu näin väistämättä kaleidoskooppiseksi.⁴⁹

Huolimatta teoksen rinnakkaisista tulkinnan tasoista sen omakuvahahmon haltioitunut kristuksenkaltaisuus on taiteilijan antamien teosofiaan liittyvien viittausten näkökulmasta luontevasti selitettävissä taiteilijan omaelämäkerrassa ohimennen nimenä mainitun Pekka Ervastin (1875–1934)⁵⁰ opetuksen innoittamaksi. Teosofiaan kiinnitti huomiota myös Mäkelä teosta tulkitessaan. Ervastin oma mystinen kokemus syntymisestä jumalan pojaksi ja hänen myöhempi opetuksensa ihmisen sisäisen vapahtajan syntymisestä ovat sivuuttamattomia osana tulkintojen kokonaisuutta, kun taiteilijan muistelmien fragmentaarisia viittauksia tarkastellaan suhteessa 1900-luvun uskonnollisiin ja henkisiin virtauksiin. Samalla on ilmeistä, että Renvallin voimakas samastuminen Kristus-hahmoon saattoi olla ainakin välillisesti myös perinteisen kristillisen mystiikan tradition vaikuttamaa. Ajatus ei myöskään sulje pois Ristan haastattelussa antamaa viittausta äitinsä mahdollisiin ajatuksiin reinkarnaatiosta, vaan päinvastoin liittyy niihin luontevasti osana teosofista tai teosofissävyyistä elämäntulkintaa.⁵¹

Vuosisatainen *imitatio Christi* -traditio ei siis elämäkerrallisten kirjoitusten ja haastattelujen valossa näytä olleen taiteilijalle ensisijainen uskonnollinen konteksti, mutta voidaan kuitenkin pohtia, kokiko taiteilija – kenties juuri ”henkisyden” ja teosofisesti värittyneen uskonnollisuuden kautta – olevansa yhtä Kristuksen kanssa. Mielenkiintoinen on myös Panofskyn Dürer-tutkimuksessaan tarjoama näkökulma: taiteellinen luovuus on saatettu kokea osallisuutena jumalalliseen toimintaan. Renvallin elämää ja uskonnollisuutta ajatellen eri näkökulmat ovat ilmeisiä (teosofia), mahdollisia ja/tai välillisiä (kristillinen Kristus-mystiikka) ja kyseenalaisia ja/tai kokonaan avoimeksi jääviä (luovuus partisipaationa jumalalliseen). Myös tutkimuksen tulkinnallinen rakennelma on näin luonteeltaan valittu konstruktio erilaisten mahdollisuuksien tilassa.⁵²

MONIKERROKSIINEN TULKINNALLISUUS – TULKITSEMISEN KONTEKSTUAALISUUS

Mahdollinen, torjuttu ja dominoiva tulkinta

Vuonna 1999, yli vuosikymmen Mäkelän artikkelin julkaisemisen jälkeen, Karjasillan kirkkoherra tulkitsi Renvallin työtä *Oulun seudun kirkot* -teoksessa. Kirjoituksessaan hän selitti veistoksen esittävän ”Kristuksen toista tulemistä” hyödyntäen tulkinnassaan aikaisempaa lehdistömateriaalia ja suoria lainauksia Renvallin muistelmista. Kirkollisen toimijan mukaan kuvanveistäjä oli luultavasti suunnitellut alttarityöksi alun perin krusifiksia, mutta taiteilijan muistot ja hänen lapsuudenkokemuksensa muuttivat aihetta. Lapsuuden vaikutelmat ja messiasodotus mainitaan, mutta ilman teosofian ja ervastilaisuuden viitekehystä. Esittely painottuu korostamaan hahmon nuorekkuutta ja voitokkuutta, kärsimysten jälkeä ”merkkinä lunastajan tehtävästä” ja veistosta kristillisen sovitussajatuksen ja paruuksien ilmentäjänä. Teokseen liitettiin myös raamatunlause: ”Tulkaa tänne, te isäni siunaamat” (Matt. 25:34b). Kirjoittajan näkökulmasta ”Veistos on sanomansa lisäksi tervetuloitovotus kaikille kirkkoon tulijoille.”⁵³

Se, että kirkollinen (tai myös populaari) reseptio ei ole voinut tai halunnut ottaa huomioon joitakin aiemmin mainittuja tulkinnan tasoja ja vaihtoehtoja on luonnollista, kun tarkastellaan toimijoiden asemaa ja heille kuuluneita tehtäviä. Oletettavasti kukin toimija on valinnut mahdollisista tulkinnallisista tasoista kussakin historiallisessa ja kulttuuris-uskonnollisessa kontekstissa omasta asemastaan katsottuna toimivimmat ja mahdolliset ratkaisut. Apokalyptiikka, ajan kulttuurinen ja poliittinen murros, feminismi, teosofia ja kirkollinen kristillisuus raamattukuvineen muodostavat yhdessä haastavan ja monia mahdollisuuksia tarjoavan tulkinnallisten tasojen tai kontekstien tilan. Se, mitä ei tunnisteta ja se, mikä sivuutetaan, muodostuu näin merkitseväksi samoin kuin se, mitä teoksesta halutaan väittää tai kertoa. Julkisanotulla voi olla peilikuvansa tai varjonsa vaietussa ja torjutussa. Torjuminen ja tulkinnan rajaaminen näyttäytyy eri tavoin tarpeellisena eri konteksteissa, ja eriasteinen ikonoklasmii liittyy Andreas Mertinin ajatuksen mukaisesti usein uskonnollisen taiteen problematiikkaan.⁵⁴

Teoksen merkitys muovautuu näin eri toimijoiden kannanottojen, käytyjen keskustelujen sekä teokseen liittyvän toiminnan ja vaikuttamisen kautta. Renvallin teoksen kohdalla ratkaisevimaksi ei muodostunut taiteilijan intentio tai tulkinta teoksesta, vaan teoksen tilaaja- ja käyttäjäjyhteyden, teoksen ”omistajan” tulkinta. Omistajuus ja teoksen käyttäminen uskonnollisen kulttitilan esineenä ovat määrittäneet voimakkaimmin veistoksen julkista tulkintaa kirjallisessa mediassa. Oma vaikutuksensa on ollut myös sillä, että taidelehti *Kaltiossa* julkaisutulla Mäkelän artikkelilla on oletettavasti ollut vain vähäinen levikki kulttuuripiirien ulkopuolella.

-
- 46 Vartio 1961, 30; Kaleva 9.10.1963 ”Essi Renvall työskennellyt Karjasillan uudessa kirkossa”; Renvall 1971, 16; Voionmaa 1980, 39. Salama-oikeudenkäynnistä ks. Tarkka 1973, 103–137. Sikamessiastapauksesta ks. Valkonen 2003, 134–135. Teosofiselle liikkeelle ominainen synkretistinen ja syntetisoiva perushahmo tekee liikkeen tarkan vaikutuksen ja rajojen osoittamisen vaikeaksi. On kuitenkin yleisesti tunnettua, että liikkeellä on ollut kannattajansa myös Suomen luterilaisen kirkon piirissä ja papistossa. Kansainvälisen teosofian alkuvaiheista ks. Ringbom 1989, 37–38. Teosofian perusideoista ks. Ringbom 1989, 61–64, 75, 78.
- 47 Tuomas Renvallin haastattelu 12.8.2005.
- 48 Tuomas Renvallin haastattelu 12.8.2005; Simo Ristan haastattelu 1.9.2005.
- 49 Simo Ristan haastattelu 1.9.2005; Toivo Koivumäen puhelinhaastattelu 19.9.2006. Ks. myös Voionmaa 1980, 39; Lähteenoja 2002, 161.
- 50 Teosofi Pekka Elias Ervast, *Kuka kukin oli* 1961, 99.
- 51 Simo Ristan haastattelu 1.9.2005; Renvall 1971, 16 ”Oulussa ervastilaisuus oli siihen aikaan voimakasta”; Mäkelä 1988, 66–67. Ks. myös esimerkiksi Gullmanin opinäyte, jonka vaikeasti hahmottuvasta kokonaisuudesta voidaan kuitenkin osoittaa 1900-luvun alun teosofialle ja Ervastian julistukselle ominaisia teemoja, muun muassa juuri vaihtelevansisältöinen messiasodotus. Gullman 1990, 109, 121–122, 126, 129–130. Ks. myös Blavatsky 1991 [1889], 306 sekä Jokipiin esitys, Jokipii 1937, erit. ”Ervastin kokemukseen liittyen” s. 12. Teosofian vaiheista Suomessa ks. erityisesti 13, 20, 23–29, 39, 62.
- 52 Panofskyn pohdinta (”L’Imitation de Jésus Christ”) Dürenin vuoden 1500 omakuvaaan liittyen. Panofsky 1987, 78, 80. Vanhan kirkon ja keskiajan *imitatio Christi* -traditiosia ks. Frank 1994, 686–691.
- 53 Heikinheimo 1999, *Karjasillan kirkko* [ei sivunumeroita].
- 54 Mertin 1988, 146–168.

Kirkkotaiteen mystinen ulottuvuus?

Veistokseen liittyvän haastattelumateriaalin kahdessa kertomuksessa ilmenee oma erikoislaatuinen piirteensä. Toinen niistä liittyy taiteilijan teoksen valmistusaikaan saamiin ”stigmoihin” ja toinen siihen ”härmään”, jota kirkon vihkimisen jälkeen ilmestyi alttariseinästä veistoksen ympärillä. Mäkelä esitti artikkelissaan haastattelutietoihinsa viitaten, että taiteilija sai työn valmistusajana kehoonsa stigmat seurauksena samastumisesta Jeesukseen. Haastattelussa toistakymmentä vuotta myöhemmin sama ilmiö selitettiin ihosairautena. Mystinen, ihmeenomainen ilmiö vaikuttaa näin ajan päästä katsottuna rationaalisesti ymmärretyltä.⁵⁵

Haastatteluissa myös suhtautuminen ”härmään”, joka tuli maalin läpi ”kuin pilvi”, on mielenkiintoisen kaksijakoinen. Seurakunnassa ilmiö herätti selvästi hämmennystä ja kysymyksiä. Oliko kyseessä ilmestys ja jumalallinen tapahtuma? Ilmiö oli kirkon rakennustöitä valvoneen Toivo Koivumäen mukaan siinä määrin todellinen, että alttariseinä jouduttiin osin piikkaamaan auki ja paikkaamaan. Hänen selityksensä ilmiölle on kuitenkin proosallisen arkinen betonin laatuongelma. Vaikuttaa siltä, että kirkkotaide-teoksen kohdalla teokseen liittyviä ilmiöitä viritettiin tulkitsemaan uskonnollisen mystiikan avulla. Vaikka kyseessä oli nykyaikainen taideteos, joidenkin toimijoiden tulkinta rakentui siitä lähtökohdasta, että teokseen ja sen valmistamiseen liittyi jumalallinen toiminta. Tältä osin tulkinta on varsin kaukana perinteisesti protestanttiseksi ymmärretystä pidätyvästä suhtautumisesta kulttikuviin ja varsinkin niihin liittyvään uskonnolliseen kokemukseen.⁵⁶

Aiemmin hyödyntämättömiä taidehistoriallisia näkökulmia teoksen tulkittamisessa

Mäkelä tarkasteli Karjasillan veistosta jo 1980-luvun artikkelissaan laaja-alaisesti liittäen sen muun muassa joihinkin pohjoisen alueen Kristuksen toista tulemistä kuvaaviin taideteoksiin, kristilliseen taideperinteeseen ja antiikin taiteen vaikutteisiin Renvallin tuotannossa,⁵⁷ mutta teokseen on mahdollista soveltaa myös joitakin aikaisemmin hyödyntämättömiä tulkinnallisia ideoita.

Ojennettuine käsineen Renvallin Jeesus-hahmo toistaa monien erityisesti protestanttisten Kristus-hahmojen piilokuvallisesti äidillistä kuvakieltä, joka on tullut laajasti tutuksi pohjolassa erityisesti tanskalaisen kuvanveistäjän Bertel Thorvaldseinin (1770–1844)⁵⁸ Kööpenhaminaan toteuttaman Kristus-patsaan ja sen lukemattomien erilaisten kopioiden myötä niin kirkoissa kuin kodeissa. Kahden viimeisen vuosisadan skandinaavisten Kristus-kuvien muodostamasta kokonaistaustasta tarkasteltuna veistos voisi näyttäytyä myös tämän kehityksen päätepisteenä tai kulminaationa, kun 1800- ja 1900-luvuilla feminiinistynyt Kristus-kuva muuttuu androgyyniseksi ja lopulta joissakin tapauksissa feminiiniseksi. Tällainen kehityskulku on saattanut kulminoitua ainakin joidenkin feminiiniksi tulkittavissa olevien Kristus-kuvien kohdalla. On jopa mahdollista pohtia, tapahtuuko tiettyissä Maria- ja Kristus-kuva-aiheissa jonkinasteista fuusiota niin, että pitkähiuksinen ja naisellis-äidillinen, sylinsä avaava Kristus-hahmo käsittää myös perinteisiä Maria-kuvien aineksia. Kokonaiskuva on kuitenkin edellä esitettyjä hahmotelmia huomattavasti monivaihteisempi, kun otetaan huomioon 1900-luvulla pohjoismaissa toteutettujen Jeesus-kuvien koko kirjo. On myös huomattava, että Jeesus-hahmon parrattomuus ei sinänsä ole poikkeuksellista kristillisen taiteen historiassa. Myöhäisantiikista roomaaniselle ajalle ja uudelleen esimerkiksi Michelangelon taiteessa Kristus saatettiin kuvata parrattomana nuorukaisena.⁵⁹

Karjasillan veistos poikkeaa selvästi tyyliältään ja toteutukseltaan Renvallin varhaisemmasta Kuloaaren siunauskappelin krusifiksista, ja teos on muotonsa ja toteutuksensa puolesta aivan erityyppinen kuin taiteilijan Turun Pyhän ristin kappeliin toteuttama abstrakti De Profundis -veistos (1968). Renvallin myöhemmässä tuotannossa Karjasillan veistokselle tyyppillisiä muotopiirteitä ilmeni jälleen Helsingin Rauhanpatsaassa (1968). Aihepiiri tuttuine kasvoineen ja ilmassa leijuvine naishahmoineen säilytti selvästi merkityksensä taiteilijalle useiden vuosien ajan.⁶⁰

Oulun veistoksella on tiettyjä yhtymäkohtia joihinkin saman ajan krusifiksinomaisiin Kristus-aiheisiin veistoksiin. Harry Kivijärven aikalais-

työssä Ristiinnaulittu (Hakavuoren kirkko, 1963) ristinpuu on hävinnyt, ja tyyni, pystypäinen ja pelkistetty, lähes sukupuoleton Kristus-hahmo näyttää riippuvan ilmassa. Samantyyppisesti Tapio Junnon vuosikymmentä myöhäisempi Kristus Pantokrator (Kulosaaren kirkko, 1973) näyttäytyy ristittömän krusifiksin ja sekä runnellun että siunaavan tai peräti voitokkaan hahmon sulautumana. Lisäksi Karjasillan teokselle voidaan esittää varhaisempia esikuvia ainakin joidenkin sankarihautamuistomerkkien naisfiguurien kokonaishahmotuksesta. Aiheena Kristuksen paluu rinnastuu useisiin pohjoisessa toteutettuihin apokalyptiseen aihepiiriin eri tavoin liitettuihin tai nimettyihin töihin, mukaan lukien Lennart Segerstrålen monumentaalinen fresco Rovaniemellä. Aihepiiri sinänsä ei ollut uutuus, vaan lopunajallinen kuvasto eri muodoissaan on kuulunut jo keskiajasta alkaen suomalaisen kirkkotaideperinteeseen.⁶¹

Perinteinen elementti uudessa käytössä on veistoshahmon sädekehän muodostava ristiympyrä, joka muodoltaan ja kooltaan rinnastuu varsinkin suomalaisten keskiaikaisten kirkkojen vihkiristeihin. Teoksessa traditionaalinen Kristus-hahmon ristosädekehä on laajentunut ja muuntunut vihkiristiä muistuttavaksi laajaksi muodoksi, joka saattaa korvata teoksen alun perin kaavailtua suurta puista ristiä. Viisi reikämuotoa voidaan liittää kirkollisen taideperinteen mukaisesti Kristuksen viiteen haavaan. Haavat esiintyvät veistoksessa oikeastaan kahteen kertaan: kullattuina patsaan pinnassa ja symbolisena viisilukuna ristosädekehässä. Ristiympyrän jo esikristillinen muoto muodostaa kirkossa yhdessä alttariristin ja kulkueristin kanssa alttaritilaa karakterisoivan ristien visuaalisen toiston.⁶²

Kun Renvallin teoksen erityispiirteitä verrataan laajassa aikaperspektiivissä muihin samantyyppisiä kuvaelementtejä sisältäviin suomalaisiin töihin, yksi tähän asti sivuutettu tulkinnallinen näkökulma avautuu Akseli Gallen-Kallelan⁶³ Ad Astra -teoksis- ta vuosilta 1894 ja 1907.⁶⁴ Taideteokset liittyvät selkeästi eri aikahistoriallisiin taustoihin, eikä niiden tuotanto-olosuhteita voida suoraviivaisesti rinnastaa toisiinsa. Ne myös sijaitsevat erilaisissa tiloissa (kirkko/museo/kokoelma). On kuitenkin mahdollista, että varhaisemmat kuvat ovat vaikuttaneet

jonkinlaisina herätteinä, taustana tai jopa esikuvina myöhäisempään työhön. Teoksissa voidaan havaita yhdistäviä tekijöitä niin kokonaismuodossa, detaljeissa kuin taiteilijoiden aatehistoriallisessa taustasakin. Tässä artikkelissa en kuitenkaan pyri selkeän vaikutussuhteen todistamiseen tai osoittamiseen.

Gallen-Kallelan maasta astraalimaailmaan ko- hoava ihminen liittyy oletettavasti taiteilijan tuo- tannossa esiintyvään Nietzsche-kuvahahmoon.⁶⁵ Kuitenkin Ad Astra -maalauksissa 1894 ja 1907 komposition keskuksena esiintyy nimenomaan

55 Simo Ristan haastattelu 1.9.2005; Mäkelä 1988, 67.

56 Toivo Koivumäen puhelinhaastattelu 19.9.2006. Klassisesta kristillisestä mystiikasta kuviin liittyen ks. Belting 1994, 410–419.

57 Mäkelä 1988, 66–67.

58 Langmuir & Lynton 2000, 684–685.

59 Vrt. Thorvaldsenin hahmoa Neitsyeeseen suojelijana ”la Vierge Protectrice”, Réau 1957 115–120, kuva 5. Parrattomasta Kristus-hahmosta ks. Réau 1957, 38, kuva 48, 739. Kristus-hahmojen moninaisuudesta ja erilaisuudesta Ruotsin 1900-luvun kirkkotaiteessa ks. Stengård 1986.

60 Renvall 1971, sivun 40 jälkeisen kuvaliitteen 1. kuva, kuvaliite sivun 160 jälkeen, kolme viimeistä kuvaa, 174–177 (myös kuvaliite); *Ars Sacra Fennica* 1988, 52, kuva 3, s. 36 kuva 2; Malmio 1991, 211–217; Viljo 1999, 129–130; <http://www.taidemuseo.hel.fi/suomi/veisto/veistos-sivu.html?id=236&sortby=artist> 20.9.2006. Ks. myös Lähteenojan kertomus omien kasvojen käyttämisestä mallina, joka saattaisi kuitenkin liittyä juuri Karjasillan teokseen. Lähteenoja 2002, 160.

61 Ks. esim. *Ars Sacra Fennica* 1988, 38, kuva 1, s. 65, kuva 5, s. 77, kuva 22 (Wäinö Aaltosen Lahden sankaripatsas). Segerstrålen työstä ks. esim. Valkonen 1988, 72–74. Huom. myös Tove Janssonin lopunajallissaiheinen alttarityö (Teuvan kirkko 1953) *Ars Sacra Fennica* 28, kuva 2 sekä Mäkelän mainitsemat työt, Mäkelä 1988, 66. Suomen kirkkojen erilaisista apokalyptisista kuvista ks. myös Komulainen 1986, 236; Riska 1987, 135, 148, 177–179; Rajaniemi 2001, 140–142.

62 Vihkiristeistä, ympyräristeistä ja viidestä haavasta ks. Lempiäinen 2002, 55–57, 252, 408. Vihkiristeistä Suomen keskiaikaisissa kirkoissa ks. Hiekkänen 2003, 46 (kuva), 47–50. Ristosädekehästä ks. Réau 1957, 39.

63 Akseli Gallen-Kallela, 1865–1931, ks. <http://www.kuva-taiteilijamatrikkeli.fi/henkilotiedot.asp?id=253> Curriculum Vitae, 2.7.2006.

64 *Biografia* 1990, 73, 75.

65 Samantyyppinen kuva-aihe esiintyy myös Symposion-maalauksessa vuodelta 1894.



Kuva 5 (ylhäällä) Gallen-Kallelan Ad Astra, 1907, 76,5 x 85 cm. Kuva *Suomen ja maailman taide 3*, 1984, valokuva Seppo Hilpo.

Kuva 6 (oikealla) Essi Renvallin Kristuksen toinen tuleminen, 1963. Kuva Arto Kuorikoski, Kuvio kuva-arkisto.



naishahmo. Gallen-Kallelan hahmojen tietynlainen androgyynisyys liittyy symbolismin ideoihin, ja androgyynisyys on myös Renvallin Oulun veistokselle tyypillinen muodon erityispiirre. Renvallin ja Gallen-Kallelan töiden yhteisistä muotopiirteistä huomiota kiinnittävät erityisesti sädekehän ja kultaisen Jupiterin sekä tytön sädekehämäisten hiuksien samantyyppinen muoto ja kokosuhteet, stigmojen (1907 työ) ja haltioituneiden kohotettujen käsien, katseiden ja ilmeen yhtenevyys.⁶⁶

Ehkäpä Jeesus-hahmo ei Renvallin veistoksessa laskeudukaan alas taivaasta aikojen lopussa, vaan kohoaa Gallen-Kallelan naishahmon tapaan maasta ylös astraalimaailmaan? Pohdinnalla on oikeutuksensa siitäkkin huolimatta, että taiteilija itse puhui *Kalevan* syksyn 1963 kirjoituksessa alas laskeutuvasta hahmosta.⁶⁷ Onko teoksessa kyseessä sielun matka hengen sfääreihin irti aineen kahleista? On

mahdollista osoittaa sekä edellä esitettyä tulkintaa vastaan että sen puolesta puhuvia seikkoja.

Huomaa samankaltaisuudet aihepiirissä, hahmojen asennossa, stigmoissa (myös Ad Astran työllä oli alun perin kyljessään haava) ja pyöreässä sädekehässä/hiuksissa/kultaisessa Jupiterissa (Ad Astrassa Jupiter/tytön hiukset ja Karjasillan alttari-teoksessa laaja ympyrärästi/vihkiristi.)

Huomattavaa on myös Renvallin tapauksessa teoksen syntyä motivoinut ja Gallen-Kallelan kohdalla kahden Ad Astra -maalauksen syntyäikoihin liittynyt teosofisen liikkeen vaikutus. Siinä missä Renvall kertoi omaelämäkerrassaan teoksensa kuvastavan lapsuuden teosofisen messiasodotuksen muistoja, kuvasi Gallen-Kallela omaelämäkerrallisia katkelmia sisältävässä julkaisussaan aikaisempaa nuoruuden etsintäänsä Swedenborgin kirjoitusten parissa, ja kertoi ”sen jälkeen” kahlailleensa ”teo-

sofiankin sumuisilla soilla.” Teosofia ja madame Blavatskyn ajatukset olivat selvästi jo kadottaneet kiehtovuutensa 1920-luvulla, mutta ne olivat kuitenkin aikaisemmin nuorelle taiteilijalle tuttuja ja merkityksellisiä.⁶⁸

Myös elämäkerrallisesta Gallen-Kallela-kirjallisuudesta löytyy teoksen sakraalinomaista, ”teosofis-mystistä” ja alttaritaulunomaista luonnetta korostava tulkinta. Molempiin teoksiin liittyy myös erikoislaatuinen omakuvallisuutta ja ilmeisesti niiden voimakasta henkilökohtaista merkitystä korostava seikka: Renvallin veistos paljastaa taiteilijan omat kasvot ja Gallen-Kallelan vuoden 1894 maalaus puolestaan peittää alleen varhaisemman maalauksen, taiteilijan omakuvan alastomana. Gallen-Kallela myös käytti varhaisempaa maalausta kodissaan Ruovedellä kesällä 1899 perheensä kahden lapsen ristiäisten yhteydessä kastepöydän alttaritauluna.⁶⁹ ”Alttarilla lepäävän kastemaljan yläpuolelle oli ripustettu Ad astra -taulu, joka sai kastetoimitusta suorittamaan saapuneen pastorin ensi alkuun hätkähtämään. Tilaisuus sujui kuitenkin juhlavasti Sibeliuksen hoidellessa pianon äärellä urkurin tehtäviä.”⁷⁰

Näin myös Ad Astra on toiminut alttaritauluna ainakin hetkellisesti kotioloissa. On myös mahdollista, että Gallen-Kallelan symbolismiin vuosille osunut raskas koettelemus nelivuotiaan tyttären menettämisestä on kytkeytynyt kuva-aiheeseen ja sen jatkuvaan merkitykseen taiteilijalle. Toisinnon maalaaminen vuonna 1907 kertoo aiheen säilyttäneen ajankohtaisuutensa ainakin yli vuosikymmenen ajan. Gallen-Kallela myös säilytti Ad Astra-teosta kotonaan ”tietynlaisena kotialttaritaulunaan kuolemaansa asti.”⁷¹

Teosten tiettyjen elementtien ja jopa käytön jonkinasteisessa rinnastamisessa sekä eri tulkintojen vertailevassa analyysissä ei kuitenkaan voida korostaa vain yhtä tai edes muutamaa valittua näkökulmaa tai kontekstia. Gallen-Kallelan omissakaan pohdinnoissa Ad Astrat eivät selity vain yhdestä tai muutamasta tulkinnallisesta näkökulmasta. Kuvaihe merkitsi taiteilijalle erilaisia asioita: yhtäältä kyse oli Nietzschen herooisesta hahmosta, toisaalta mallityttöjen yhdistelmästä, ylösnousemuksesta ja ristinnaulitusta stigmoineen. ”Maailman vapautta-

jan asento ristinpuulla” saattoi taiteilijan mielestä lopulta symboloida ”myöskin sitä, mitä ihminen, joka on kaiken kärsinyt ja kaikesta vapautunut, tuntee. – – Punaista valoa heijastelevat pilvet, joista tyttö nousee, ovat vielä maapalloon kuuluvaa. Tulevaisuuden elämää verhoon takana oleva valo.”⁷²

Taiteilijan selitykset ja kuvaukset työstään muodostavat erilaisten tulkintojen kimpun. Gallen-Kallelan kohdalla voidaan aavistella siirtymää nuoruuden idealismista jossakin määrin kristillissävytteisiin pohdintoihin ihmisen kärsimyksestä. Samaan tapaan myös muiden taiteilijoiden teosten voidaan ajatella merkinneen tekijöilleen eri asioita eri aikoina. On aivan mahdollista, että tekijän tulkinnat ovat saattaneet olla samanaikaisesti päällekkäisiä ja jopa osin ristiriitaisia, eikä sitäkään mahdollisuutta voida sulkea pois, että tekijä on saattanut tietoisesti kieltää teoksensa intention ja oman varhaisemman tulkintansa siitä. Omaelämäkerrallisten teosten pohdinnat välittävät varmasti ainakin joitakin julkaisuajankohan aikaisia, julkisuuteen tarkoitettuja lausumia, ja lopulta tulkinta rakentuu katsojassa

66 Gallen-Kallela 1992, 176–177 (myös kuva sivulla 176). Vuoden 1894 työstä myös Okkonen 1936, kuva 87. Sarajas-Korte 1989, 270: ”– ja Jupiterin edessä nähtiin ihmishenki astraaliruumiina”; Valkonen 1989, 64–65, 65 kuvateksti, 180. Ks. myös ”kuun läpivalaisema henkilö” von Bonsdorff 1990, 25, 29.

67 Mikkola 1963.

68 Gallen-Kallela 1992, 171. Teoksen esipuhe on päivätty 1923. Ks. myös Sarajas-Kortteen 1989, 268–271 kuvaus Gallen-Kallelan liittymisestä symbolisteihin ja maininta teosofiasta darvinismiin syrjäyttäjänä. ”– Darwinistisen kehitysajatuksen tilalle oli nyt tullut teosofinen.” s. 268. Swedenborgiin ja symbolismiin liittyen ks. Sarajas-Korte 1989, 255–257; Valkonen 1989, 61–62. Ks. myös varhainen ja varovainen kuvaus taiteilijan symbolismiin vuosista: ”Vapautumiskaipuuta, sielun kohoamista kirkaampiin olopiireihin tulkitsevat ’Kalevan impi’ ja ’Ad Astra’, molemmat vuodelta 1894 – –” (Okkonen 1936, 18).

69 Gallen-Kallela 1992, 224–225; Martin & Sivén 1984, 106, 127–128.

70 Martin & Sivén 1984, 128.

71 Martin & Sivén 1984, 104–106, 110–111, 119–120; Valkonen 1989, 61–65. Ks. myös Tarvaspään museossa säilytetyn työn alttarikaappimaisesta muodosta Raivio 1988, toisen kuvallitteen 12. kuva sivun 304 jälkeen.

72 Gallen-Kallela 1992, 224–225. Ks. myös Valkonen 1989, 65 kuvateksti.



Kuva 7. Helsingin Rauhanpatsas valmisteilla Renvallin ateljeessa. Kuva Renvall 1971, sivun 160 jälkeinen kuvaliite.

hänen sosiaalisessa kontekstissaan.⁷³ Renvallin teoksen kokonaiskuva sen mahdollisten esikuvien ja alitajuistenkin vaikutteiden merkityksestä taiteilijan ratkaisuihin ja työn muotoutumiseen jää väistämättä fragmentaariseksi ja viitteelliseksi.

Taidetulkintatapahtuman kokonaisuus

Essi Renvallin alttarityön kaltaiset moniulotteiset ja ambivalentteja tulkintoja kestävätkin teokset haastavat yksinkertaistavat selitykset – vaikka kyseessä on tyylillisesti varsin perinteinen esittävä veistos. Teoksen esittävyys kannalta merkityksellistä on myös se, miten esittävyys veistotaiteessa alkoi voimakkaasti problematisoitua 1960-luvulla. Merkityksenanto liittyy kulttuurisiin, aikahistoriallisiin, sosiaalisiin ja uskonnollisiin taustoihin ja tulee mielekkääksi niiden yhteydessä. Moniselitteiseksi osoittautunut teos on kuitenkin palvellut tilaajayhteisön tarpeita vuosikymmenten ajan. Teosta ei ole vaadittu poistettavaksi, ja siitä on esitetty myös ihailevia lausuntoja. Taiteeseen liitetty viestintä on toiminut tehokkaasti paikallisyhteisössä esimerkiksi teosta esittelevässä seurakunnan lehtisessä. Merkitys ei muodostu julkisuudessa vain teoksen materiaalisten ja visuaalisten elementtien tai taiteilijan selitysten pohjalta, niiden kanssa vuorovaikutuksessa ja niihin liittyen, vaan myös jättämällä kyseisiä elementtejä huomiotta tai tulkitsemalla jopa niiden vastaisesti.⁷⁴

On huomattava, että veistos valmistui murrosaikana: 1960- ja 1970-luvut merkitsivät maaltapakoa, kaupungistumista, taloudellis-yhteiskunnallista ja kulttuurista muutosta. Myös taide-elämä politisoitui ja sosialistisen realismin vastapooliksi asetettiin ”vapaan lännen” abstrakti taide tai abstrakti ekspressionismi.⁷⁵ Kuitenkin Renvallin työ Karjasillassa pysyi julkisuudessa poliittisen tai taidepoliittisen kiistelyn ulkopuolella huolimatta feministisistä tulkinnoista – mahdollisesti osin juuri pääkaupungista katsoen syrjäisen sijaintinsa ja jo edellä mainitun kulttuuris-uskonnollisen kontekstinsa takia.

Tulkinnan voidaan näin ajatella muotoutuvan eri elementtien jännitteisessä yhdistymisessä osana sosiaalisia, kulttuurisia ja uskonnollisia vaikutuksia. Renvallin veistoksen ikonisuus on moniselitteistä, sillä teoksen materiaalis-visuaalinen muoto sisältää kuvaelementtejä, jotka yhtäältä kyseenalaistavat tai hankaloittavat teoksen käyttöä ideologis-pedagogisena välineenä ja toisaalta avaavat mahdollisuuksia vaihtoehtoisille, rinnakkaisille ja jopa osin vastakkaisille tulkinnoille. Tulkinta voi rakentua myös yhdistämällä kirjallisia aineksia esimerkiksi teoksiin, joita halutaan tulkita esteettisestä näkökulmasta. Oma merkityksensä teoksen vastaanottoon on varmasti ollut myös sen herättämällä kauneuskokemuksella, joskin lehtikirjoitusten ilmaisu ovat esteettisen käsitteistön osalta huomattavan niukat. Kuitenkin eräiden kirjoitusten lausumien voidaan tulkita kuvastavan myös kommentoijan veistokseen liittyvää entusiastista kauneuskokemusta – yhdistyneenä kirkollis-uskonnolliseen selittämiseen.⁷⁶

Loppupäätelmäni on, että Renvallin teokselle ei ole olemassa yhtä oikeaa tulkintaa. Mitkään tulkinnan muodot tai tasot – mukaan lukien taiteilijan omat selitykset tai kannanotot – eivät avaa muista tekijöistä ja toimijoista ja heidän näkemyksistään riippumatonta yksiselitteistä viestiä lähettäjältä vastaanottajalle. Tulkintoja voidaan jättää huomiotta, niitä voidaan vastustaa ja ne voidaan kieltää, mutta ne eivät kuitenkaan lakkaa olemasta merkityksellisiä osalle toimijoista.

Renvallin veistoksen tulkitseminen on muuttunut ajan myötä ja se on hyödyntänyt useita erilaisia näkökulmia. Tulkinnat muodostavat osin ristiriitaisen toisiaan peittävien näkökulmien kokonaisuus-



Kuva 8. ”Kristuksen toinen tuleminen” lähikuvassa seurakunnan esitteessä, jonka teksti on lyhennelmä Heikinheimon kuvauksesta *Oulun seudun kirkot*-kirjassa.⁷⁷ Valokuvaaja tuntematon, julkaisu ja jakelu Karjasillan seurakunta, Oulu. Kirjoitus esittelee veistoksen kuva-aiheen ”aika harvinaisena”, ja teksti selittää huolellisesti valikoiden, miten taiteilija muutti oman suunnitelmansa rististä toiseksi tulemukseksi ja liitti työhön lapsuuden ”ilmeisesti voimakkaita elämyksiä ja vaikutelmia”. Teosofiaa tai omakuva/naiskuva-aihetta ei mainita; tulkinnan mukaan Jeesus tulee takaisin ”nuorena ja voitokkaan suussa voimassa ja kunniaissa”.

den. Pysyvää on ollut pyrkimys katsoa, ymmärtää ja kommunikoida. Taideteoksessa on nähty pääasiassa kahden uskonnollisen järjestelmän, protestanttisen kristinuskon ja teosofian, sekä feministisen ideologian, yhteiskunnallisten seikkojen, taiteilijan kokemusmaailman ja luovuuden ilmaisuja. Pronssi-veistosta on selitetty eri tulkintahorisonteista, ja sitä on eri tavoin vertaillen rinnastettu samankaltaisiksi ymmärrettyihin objekteihin. Viime kädessä sanatonta visuaalista kokemusta on puettu kielen tarjomiin tulkinnan ja kommunikaation muotoihin.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Arkistot

OKA Oulun kirkonarkisto

Khk Kirkkohallintokunnan pöytäkirjat 1.1.1960–31.12.1965.

Krltk Kirkonrakennuslautakunnan pöytäkirjat II Hcaf:1 1962–1963.

Tiedostot, internet-sivut

<http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija.asp?haku=1198> 9.10.2005.

<http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/henkilotiedot.asp?id=253> Curriculum Vitae 2.7.2006.

<http://www.taiteilijamatrikkeli.fi> – Curriculum Vitae – RENVALL Esteri (ESSI) 16.9.2006.

<http://www.taidemuseo.hel.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=236&sortby=artist> 20.9.2006.

Database I, 2004. Tekijän hallussa oleva tutkimustiedon kooste kirkkotaidehankinnoista Suomessa 1960–2000.

- 73 ” – – the artist can leave the solution of the problem of meaning to be completed in the context of the work rather than bring it to a conclusive finish in the art object. If I have interpreted my examples correctly, they point to art as an exploratory activity where the actual problem is not resolved within the art object, but where it is through the art object that the problem is posed by the artist for the public to solve.” Viljo 1999, 130.
- 74 Pertti Heikinheimon puhelinhaastattelu 15.9.2006; Karjasillan seurakunnan esittelylehtinen; *Kaleva* 5.5.1964 ”Modernin taiteen soveltuvuudesta kirkkoihin keskusteltiin Oulussa”: ” – – Taideteoksen kuva- ja muotokieli yhdessä uuden arkkitehtuurin kanssa hartautta herättävän tunnelman. Kuvallinen taideteos voi aiheuttaa riitäänen.” Vrt. Renvallin ironinen kommentti Renvall 1971, 176: ” – – Joukko kuvanveistäjiä oli päättännyt, ettei enää saisi pystyttää figuratiivisia patsaita. Niitä tekevältä sukupolvelta olivat kuulemma jo lahjat loppuneet.” Ks. myös edellä kuvatut arviot teoksesta lehdistössä ja erityisesti *Kalevassa* 1963–1964.
- 75 Ahtola-Moorhouse 1990, 216; Sinisalo 1990, 209, 216; Valkonen 1990, 221–223; Zetterberg 1995, 120–131, 134–135; von Bonsdorff 1998, 322–324; Meinander 1999, 388–393, 395–387; Hopkins 2000, 10–16.
- 76 Esimerkiksi edellä käsitellyt kirjoitukset *Helsingin Sanomissa* 18.10.1963 ”Hätkähdyttävän modernia kirkkoarkkitehtuuria Oulussa. Karjasillan kirkko valmistumisvaiheessa” ja *Kalevassa* 9.10.1963 ”Essi Renvall työskennellyt karjasillan kirkossa”
- 77 Heikinheimo 1999, *Karjasillan kirkko*, [ei sivunumerointa].

Haastattelut ja tiedonannot (tekijän hallussa)

- Rovasti Pertti Heikinheimo 15.9.2006, Oulu, puhelinhaastattelu [mukana myös puolison, eläkeläinen Anna Liisa Heikinheimon lausunto], muistio.
- Eläkeläinen Toivo Koivumäki 19.9.2006, Turku, puhelinhaastattelu, muistio.
- Kulttuuritoimittaja Kaisu Mikkola 19.9.2006, Oulu, puhelinhaastattelu, muistio.
- Eläkeläinen Riitta Mäkelä 14.9.2006, Oulu, suullinen tiedonanto.
- Taiteilija Tuomas Renvall 12.8.2005, Askola, litteroitu haastattelu.
- Valokuvaaja Simo Rista 1.9.2005, Helsinki, litteroitu haastattelu.

Sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit, julkaisut journaaleissa

KIRJOITTAJA TUNNETTU

ALAJA, OSMO

- 1961 ”Oulun profetian arviointia”. *Kotimaa* 26/7.4.1961, 8.

JALKANEN, KAARLO

- 1961a ”Lähetettyjä kirjoituksia. Ajatuksia Oulun evankelisoimispäivien alkaessa”. *Liitto* 176/4.7.1961, 7.

- 1961b ”Suomi, älä hylkää etsikkoikaasi!” *Rauhan Tervehdys* 26/6.7.1961, 3.

JUVA, MIKKO

- 1961a ”Oulun profetia”. *Kotimaa* 75/10.10.1961, 2.

- 1961b ”Oulun profetia”. *Kotimaa* 79/24.10.1961, 5.

METSÄNHEIMO, RAIMO

- 1964 ”Kristuksen toinen tuleminen. Essi Renvallin veistoksesta ja Kristus-kuvista yleensä.” *Liitto* 121/16.5.1964, 5. [Karjasillan seurakunnan lehtileikekokoelmassa virheellinen lehden nimi.]

MIKKOLA, KAISU

- 1964 ”Essi Renvall työskennellyt Karjasillan uudessa kirkossa”. *Kaleva* 274/9.10.1963, 9. [anonyymi kirjoitus, kirjoittaja paljastui puhelinhaastattelussa.]

MÄKELÄ, RIITTA

- 1988 ”Kristus naisen hahmossa”. *Kaltio* 2/30.3.1988, 66–67.

SEPPO, AARNO

- 1964 ”Aus der größten finnischen Kirchengemeinde”. *Glaube und Heimat* 8.3.1964.

TAPANINEN, L. P.

- 1961 ”KT:n arv. Toimitukselle”. *Kansan Tahto* 158/13.7.1961, 6.

VARTIO, MARJA-LIISA

- 1961 ”Kuvat”. *Suomen Kuvalehti* 39/1961, 30–32, 50.

VOIONMAA, LIISA

- 1980 ”Essi Renvall (1911–1979) In memoriam”. *Numismaatikko* 12.3.1980, 39–45.

TUNTEMATON KIRJOITTAJA

- Helsingin Sanomat* 283/18.10.1963, 9, ”Hätkähdyttävän modernia arkkitehtuuria Oulussa. Karjasillan kirkko valmistumisvaiheessa”. Kirjoittaja AK.

- Helsingin Sanomat* 313/18.11.1963, 10, ”Jumalan kirkkaus olisi nähtävä kirkkojemme yllä. Karjasillan uusi pyhättö vihittiin Oulussa”. Kirjoittaja AK.

- Kaleva* 144/31.5.1961, 5, ”Karjasillalaiset toimivat oman kirkkonsa saamiseksi”.

- Kaleva* 298/25.10.1961, 4, ”Oulun profetia, päivien määräys ja ennustukset” Piispa O. K. Heliövaaran lausunto *Kalevalle*.

- Kaleva* 295/31.10.1961, 1, ”Neuvostoliitto jättänyt Suomelle nootin ehdottaen neuvottelujen aloittamista”.

- Kaleva* 330/6.12.1961, 1 ja 5, ”700 sanankuulijan kirkkorakennus sekä työkeskus Ouluun Höyhtyälle”.

- Kaleva* 247/13.9.1962, 2, ”Karjasillan kirkko rakenteille. Urakkasopimus allekirjoitettiin”.

- Kaleva* 339/16.12.1962, 7, ”Kastellin kirkko ja työkeskus vihittään tänään tarkoitukseensa”.

- Kaleva* 33/3.2.1963, 9, ”Nykytaiteemme merkittävä saavutus Unto Pusan lasimaalaus Kastellin kirkossa”.

- Kaleva* 57/27.2.1963, 1 ja 3, ”Karjasillan kirkko harjakorkeudessa. Pyhäkön peruskivi murattiin alttariin”.

- Kaleva* 76/16.3.1963, 3, ”Naisteologien asema vakinaistettava esittää Oulun rovastikuntakokous”.

- Kaleva* 105/18.4.1963, 1, ”Papisto ja maallikot yhteistyössä. Oulussa hylättiin naispapeusasia”.

- Kaleva* 235/31.8.1963, 4, ”Vaskikumu kutsuu kohta kansaa Karjasillan uuteen temppeleihin”.

- Kaleva* 250/15.9.1963, 4 ”Herätysliikkeistä keskustellaan”.

- Kaleva* 296/31.10.1963, 4, ”Kirkolliskokous hylkäsi naispapeuden”.

- Kaleva* 308/13.11.1963, 1, ”Karjasillan kirkko” kuva ja kuvateksti.

- Kaleva* 308/13.11.1963, 8, ”Karjasillan moderni kirkko valmis vihittäväksi palvelukseen”.

Kaleva 312/17.11.1963, 3, ”Karjasillan kirkon kokonaiskustannukset n. 1,5 milj. mk”.

Kaleva 313/18.11.1963, 1 ja 3, ”Karjasillan kirkko vihittiin koko päivän kestänein juhlin”.

Kaleva 121/5.5.1964, 10, ”Modernin taiteen soveltuvuudesta kirkkoihin keskusteltiin Oulussa”.

Kaleva 165/22.6.1964, 4 ”Juhannus suven ja valon juhla” kuva ja kuvateksti.

Kansan Tahto 75/31.3.1961, 1–2, ”Kirkonmies jakamassa ulkopoliittista törkyä rajalla ”Suomi saa vielä itkeä ja valittaa...”.

Kotimaa 90/19.11.1963, 1, ”Sovituksen sanan kohottaa katseet ristiinnaulittuun ja ylösnousseeseen Herraan. Karjasillan kirkko vihittiin sunnuntaina Oulussa”.

Liitto 312/17.11.1963, 10, ”Uusi kirkko Oulussa”.

Liitto 313/18.11.1963, 1-2, ”Auttakoon se elämään tämän päivän ihmistä. Oulun Karjasillan uusi kirkko vihittiin tarkoitukseensa”.

Päivämies 47/20.11.1963, 5, ”Karjasillan kirkko Oulussa vihittiin tarkoitukseensa 17.11. -63”.

Rauhan Tervehdys 47/21.11.1963, 1-3, ”Olkoon tämä kirkko pyhitetty Herralle, meidän Jumalallemme”.

Rauhan Tervehdys 48/28.11.1963, 3, ”Ensi kertaa uudessa kirkossa”, nimimerkki Ritva.

PIENJULKAISUT, LEHTISET, FRAGMENTIT

Kutsukortti kirkon vihkiäisiin ja päiväjuhlaan 17.11.1963. Karjasillan seurakunnan leikekirja, kopio tekijän hallussa.

Kuvaleike tuntemattomasta julkaisusta [1964?]. Karjasillan seurakunnan leikekirja, kopio tekijän hallussa.

Karjasillan seurakunnan esittelylehtinen [1990-luvun loppu?], valokuvaaja ja kirjoittaja tuntematon. tekijän hallussa.

MONOGRAFIA, ARTIKKELIT MONOGRAFIOISSA,

OPINNÄYTTTEET

ARS SACRA FENNICA

1988 *Ars Sacra Fennica: Aikamme taide kirkossa*. Helsinki: SKSK-Kustannus Oy. [Teoksen kuvamateriaali]

AHTOLA-MOORHOUSE, LEENA

1990 ”Kokeilevat konkretistit ja kineetikot 1960-luvun virrassa”. *Ars. Suomen taide* 6. Espoo: Weilin+Göös, 210–219.

BELTING, HANS

1994 *Likeness and Presence: A History of the Image before*

the Era of Art. Translated by Edmund Jephcott. Chicago and London: The University of Chicago Press.

BIOGRAFIA

[1990] ”Biografia”. *Akseli Gallen-Kallela Gösta Serlachiuksen kokoelmassa prinssi Eugenin Waldemarsuddessa*. Maritta Pitkänen ed. Tukholma: [G. Serlachiuksen taidesäätiö], 69–79.

BLAVATSKY, HELENA P.

1991 *Teosofian avain: Selvä esitys kysymysten ja vastausten muodossa siitä siveysopista, tieteestä ja filosofiasista, jonka tutkimista varten teosofinen seura on perustettu*. Suomennos vuoden 1889 alkuperäisestä englanninkielisestä painoksesta. 4. suomenkielinen painos. [Helsinki:] Ruusu-ristin kirjallisuusseura r.y. Blavatsky-looshi r.y.

VON BONSDORFF, BENGT

[1990] ”Gallen-Kallelan taiteen pääpiirteitä”. *Akseli Gallen-Kallela Gösta Serlachiuksen kokoelmassa prinssi Eugenin Waldemarsuddessa*. Maritta Pitkänen ed. Tukholma: [G. Serlachiuksen taidesäätiö], 19–33.

1998 ”Kuvataide vuodesta 1960 1990-luvulle”. *Suomen taiteen historia: Keskiajalta nykyaikaan*. Bengt von Bonsdorff, Carl Jacob Gardberg, Bo Lindberg, Erik Kruskopf, Rolf Nummelin, Sixten Ringbom, Åsa Ringbom, Mona Schalin. Suomennos Kaija Valkonen. Espoo: Schildts, 314–349.

BOURDIEU, PIERRE

1991 ”Le champ littéraire” *Actes de la recherche en sciences sociales n° 89-septembre 1991*. Paris: Minuit.

1993 *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Pierre Bourdieu. Edited and Introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.

1998 *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Éditions du Seuil.

FRANK, KARL S.

1994 ”[Nachfolge Jesu] II. Alte Kirche und Mittelalter”. *Theologische Realenzyklopädie*. Band XXIII. Berlin: Walter de Gruyter, 686–691.

GALLEN-KALLELA, AKSELI

1992 (1955) *Kallela-kirja: Ilta puhdejutelmia*. Porvoo: WSOY.

GULLMAN, ERIK

1990 *Teosofia ja Suomen uusromantiikka*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto.

HEIKINHEIMO, PERTTI

1999 ”Karjasillan kirkko”. [ei sivunumeroita] *Oulun seu-*

- dun kirkot*. Kuvat Erkki Lämsä. Ulkoasu ja taitto Anne Nygård. Oulu: Viestimix.
- HIEKKANEN, MARKUS
2003 *Suomen kivikirkot keskiajalla*. Helsinki: Otava.
- HOPKINS, DAVID
2000 *After Modern Art: Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- HUOTARI, VOITTO
1981 *Kirkkomme herätysliikkeitä tänään*. Helsinki: Kirjapaja.
- JALLINOJA, RIITTA
1983 *Suomalaisen naisasialiikkeen taisteluvuodet: Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- JALOVAARA, VILLE
2005 *Suomen evankelisluterilaisen kirkon poliittinen rooli yöpakkasista noottikriisiin*. Yleisen kirkkohistorian lisensiaatintutkimus elokuu 2005. HYTTK.
- JOKIPII, AAPELI E.
1937 *Teosofinen liike Suomessa: Historiaa, oppi ja arviointia*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- JUVA, MIKKO
1989 *Mies etsi vapautta: L. P. Tapanisen elämä*. Helsinki: Kirjaneliö.
- KOMULAINEN, MATTI
1986 *Pohjois-Savon vanhat kirkkomaalaukset: Kuopion emäseurakunnan alueen kirkkomaalaukset 1721–1809*. Kuopion Isänmaallisen Seuran julkaisuja Aarni 21. Kuopio: Kustannuskiila.
- KUKA KUKIN OLI
1961 *Kuka kukin oli Who was who in Finland: Henkilötietoja 1900-luvulla kuolleista julkisuuden suomalaisista*. Helsinki: Otava.
- KUVATAITEILIJAT
2004 *Kuvataiteilijat 2004*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- LANGMUIR, ERIKA & LYNTON, NORBERT
2000 *The Yale Dictionary of Art and Artists*. New Haven – London: Yale Nota Bene Yale University Press.
- LEMPIÄINEN, PENTTI
2002 *Kuvien kieli: Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.
- LUCIE-SMITH, EDWARD
1994 *Race, Sex, and Gender in Contemporary Art*. New York: Abrams.
- LÄHTEENOJA, SIRKKA-LIISA
2002 *Sopuli, persoonat ja sivupersoonat*. Huhmari: Karprint.
- MALMIO, KRISTINA
1991 ”De Profundis av Essi Renvall: Hur stenarna från Sayda blev sakral skulptur”. *Konsthistoriska studier 12*. Helsingfors: Föreningen för konsthistoria, 211–217.
- MARSHALL, BRUCE D.
2000 ”Kristologia”. *Modernin teologian ensyklopedia*. Toim. Alister E. McGrath. Helsinki: Kirjapaja, 356–373.
- MARTIN, TIMO & SIVÉN DOUGLAS
1984 *Akseli Gallen-Kallela: Elämäkerrallinen rapsodia*. Helsinki: Watti-kustannus.
- MEINANDER, HENRIK
1999 *Finlands Historia 4*. Esbo: Schildts.
- MERTIN, ANDREAS
1988 ”Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus: Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung”. *Kirche und moderne Kunst: Eine Dokumentation*. Hrsg. Andreas Mertin und Horst Schwebel. Frankfurt am Main: Athenäum, 146–168.
- MORGAN, DAVID
1998 *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- MURTORINNE, EINO
1995 *Suomen kirkon historia 4: Sortovuosista nykypäiviin 1900–1990*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- MÜHLEN, KARL-HEINZ ZUR
1987 ”Jesus Christus IV Reformationszeit”. *Theologische Realenzyklopädie. Band XVI*. Berlin: Walter de Gruyter, 759–772.
- OKKONEN, ONNI (TOIM.)
1936 *Akseli Gallen-Kallelan taidetta*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- OULUN SEUDUN KIRKOT.
1999 *Oulun seudun kirkot*. Kuvat Erkki Lämsä. Ulkoasu ja taitto Anne Nygård. Oulu: Viestimix.
- PANOFKY, ERWIN
1967 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Icon editions 25. New York: Harper & Row.
- 1987 *La vie & l'art d'Albercht Durer*. Traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg. Paris: Hazan Collection 35/37.

- RAIVIO, KAARI (TOIM.)
1988 *Taistelu Akseli Gallen-Kallelan taiteesta: Kirsi Gallen-Kallelan elämä 1932–1980*. Espoo: Weilin+Göös.
- RAJANIEMI, MARJA-LIISA
2001 ”Oulun seudun kirkkomaalaus”. *Pinx. Maalaustaide Suomessa: Suuria kertomuksia*. Espoo: Weilin+Göös, 138–145.
- RÉAU, LOUIS
1956 *Iconographie de l’Art Chrétien II: Iconographie de la Bible I Ancien Testament*. Paris: Presses Universitaires de France.
1957 *Iconographie de l’Art Chrétien II: Iconographie de la Bible II Nouveau Testament*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RENVALL, ESSI
1971 *Nyrkit savessa*. Espoo: Weilin+Göös.
- RINGBOM, SIXTEN
1989 *Pinta ja syvyys: Esseitä*. Helsinki: Taide.
- RISKA, TOVE
1987 ”Keskiajan maalaustaide”. *Ars Suomen taide 1*. Espoo: Weilin+Göös, 116–181.
- SARAJAS-KORTE, SALME
1989 ”Maalaustaide 1890-luvulla – Mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa”. *Ars Suomen taide 4*. Espoo: Weilin+Göös, 254–284.
- SINISALO, SOILI
1990 ”Kuvataide 1960-luvulla”. *Ars Suomen taide 6*. Espoo: Weilin+Göös, 181–219.
- SINNEMÄKI, ANSSI
2004 ”Renvall, Essi”. *Suomen kulttuurihistoria 5: Viisisataa pienoiselämäkertaa*. Helsinki: Tammi.
- STENGÅRD, ELISABETH
1986 *Såsom en människa: Kristustolkningar i svensk 1900-talskonst*. Stockholm: Verbum.
- SUOMEN TEOLOGIT
1982 *Suomen teologit Finlands teologer*. Helsinki: Suomen kirkon pappisliitto.
1999 *Suomen teologit Finlands teologer*. Helsinki: Suomen kirkon pappisliitto.
- TALONEN, JOUKO
2001 ”Lestadiolaisuuden hajaannukset”. *Iustitia 14: Suomen teologisen instituutin aikakauskirja. Lestadiolaisuuden monet kasvot*. Jouko Talonen ja Ilpo Harjutsalo toim. Helsinki: Suomen teologinen instituutti, 11–30.
2004 ”Raamatuntulkinta Suomen Herätysliikkeissä”. *Raamattu ja kirkon usko tänään: synodaalikirja 2004*. Toim. Maarit Hytönen. Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 87. Tampere, 108–127.
- TARKKA, PEKKA
1973 *Hannu Salama*. Översättning av Tuuli Forsgren. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- VALKONEN, MARKKU
1988 ”Modernin taiteen murros kirkkotaiteessa”. *Ars Sacra Fennica Aikamme taide kirkossa*. Helsinki: SKSK-Kustannus, 70–82.
1989 *Kultakausi*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
1990 ”Kuvataide vuoden 1970 jälkeen – kohti sitoutumista”. *Ars Suomen taide 6*. Espoo: Weilin+Göös, 220–233.
2003 ”Poliisi kiinnostui omasta imagostaan”. *Pinx. Maalaustaide Suomessa: Tarinankertoja*. Toimituskunta Helena Sederholm, Heikki Hanka, Marja-Terttu Kivirinta, Soili Sinisalo, Riikka Stewen. Espoo: Weilin+Göös, 134–135.
- VILJO, EEVA MAIJA
1999 ”The Work of Pictorial Art as an Unresolved Message”. *Konsthistoriska studier 21*. Helsingfors: Föreningen för konsthistoria, 125–131.
- WILLIAMS, ROWAN D.
1987 ”Jesus Christus II Alte Kirche”. *Theologische Realenzyklopädie: Band XVI*. Berlin New York: Walter de Gruyter, 726–745.
- ZETTERBERG, SEPPO (TOIM.)
1995 *Muutosten vuosisata 7 1961–1973*. Helsinki: WSOY.