

VEISTOSTEN VALMISTUS SUOMESSA

KUVANVEISTOTAITEEN TEKNIIKAN JA MATERIAALIEN HISTORIAA 1890–1920

Mari Tossavainen

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella Suomen kuvanveistotaiteen suhde tekniikkaan, käsityöhön ja teollisuuteen oli liikeinen. Materiaali ja tekniikka voivat avata uusia metodologisia ulottuvuuksia, kysymyksenasetteluja ja aineistoja kuvanveistotaiteen tutkimukseen taidehistorian perinteisten kovalähtöisten lähestymistapojen, esimerkiksi ikonografian sijaan. Esineiden ja taideteosten materiaalisuus on ajankohdainen tutkimuskohde. Taidehistoriassa on puhuttu viime aikoina uusmaterialismista, mutta tästä uusmaterialistisesta diskurssista erillään kuvanveiston historian tutkimuksessa kiinnostus on suuntautunut pitkän ajan kuluessa tekniikan ja materiaalin moniulotteisiin kysymyksiin.¹ Samalla huomio suuntautuu tutkimuksessa vähän käytettyihin lähdeyhteisiin, kuten liikekirjeisiin.

Materiaalisuuden näkökulmaan liittyy kysymys, mikä oli taiteilijoiden yhteys teollisuuteen. Se ei rajoittunut vain taiteilijoiden yhteyksiin taiteensuosijoihin, suurteollisuus- ja liikemiehiin. Yksi sun toinen nuori kuvanveistäjä tai arkkitehti toivoi 1800-luvun lopulla tilauksia metsäteollisuuden uranuurtaja, paperitehtaan perustaja G. A. Serlachiukselta (1830–1901). Hän avitti muun muassa kuvanveistäjä Emil Wikströmiä (1864–1942). Kaiken kaikkiaan teollisuuden aikakausi vaikutti veistotaiteen tekemiseen, taiteelliseen työhön ja ajattelutapaan. Teollinen kehitys merkitsi, että kuvanveistäjät kiinnostuivat tekniikan innovaatioista ja veistoksien valmistuksessa oli mahdollisuus

saada aikaan säästöjä. Kun taidemaalari sai vähitellen 1800-luvulla käyttöönsä valmiit taiteilijavärit, tuubivärit, kuvanveistäjä teettäi suuret työnsä taidevalimossa ja osallistui tehdasvalmistaiseen veistostuotantoon. Pienoisveistoksien, statyettien, sarjatuotanto alkoi 1800-luvulla. Kuvanveistäjä otti aiheekseen myös tekniikan maailmaan tuoneet muutokset tai hän saattoi suunnitella veistoksen vaikkapa sähkölampun ympärille. Tässä artikkelissa keskitytään veistoksien valmistukseen Suomessa.

UUSIA VALINNAN MAHDOLLISUUKSIA MATERIAALEISSA

Pohjoisissa talvioloissa pronssi oli kestävämpi materiaali kuin moni muu vaihtoehto. Pronssi peittosi kestävyudessa esimerkiksi marmorin, ja ylipäänsä pronssia alettiin Euroopassa 1800-luvulla pitää parempana vaihtoehtona kuin marmoria.² Pohjois-Amerikkaa on pidetty Suomen 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen kuvanveistotaiteen kannalta epärelevanttina vertailukohtana, mutta esimerkiksi materiaalivalinnoissa oli yhteneväisyyksiä osittain samankaltaisen ilmaston takia. Säätytalon otsikkoryhmäveistoksen (1893–1903) materiaalia valittaessa pohdittiin ennen kaikkea säänkestävyyttä. [Kuva 1] Tympanonin veistosryhmä edusti rakennuskuvanveistoa, joten 1890-luvulla materiaalia oli valitsemas-



Säätytalon otsikkoryhmäveistoksen (1903) materiaaliksi valittiin pronssi. Kuva: Postikortti, Postimuseon kuva-arkisto, Tampere.

myös Säätytalon rakennuksen suunnitellut arkkitehti Gustaf Nyström (1856-1917). Emil Wikström oli voittanut Säätytalon otsikkoryhmästä järjestetyn kilpailun 1893. Muistomerkin materiaali ja pystytys edellyttivät sellaista käytännön tietoa ja kokemusta, jota suurissa hankkeissa vielä kouliintumattomalla kuvanveistäjällä ei välttämättä ollut. Teknisissä kysymyksissä arkkitehdit olivat kuvanveistäjille korvaamaton apu.

Kipsi ei ollut kestävä materiaali ulos sijoitettavaan veistokseen, joten lopulliseksi materiaaliksi olivat esillä galvanoplastillinen vaski, taottu vaski ja pronssi. Galvanoplastillinen vaski oli edullinen menetelmä ja se tarkoitti kipsin päällystämistä kuparilla.³ Gustaf Nyström huomioi Suomen ilmaston ja kovat pakkaset. Hän teki ilmeisesti vuonna 1897 tiedusteluja Berliinistä päätykolmioveistoksen valmistuksesta, kipsimallien päällystämisestä kuparikalvolla, vaatien näyttöä ja kokemusta keskieuropalaisilta tavarantoimittajilta siitä, kuinka kestävä materiaali olisi suurissa töissä Suomen oloissa. Merkittävää oli myös hinta: pronssinvalu Pariisissa oli edullisempi vaihtoehto kuin jo-

kin muu tässä maassa vähemmän käytössä ollut, kestäväksi tiedetty materiaali.⁴ Viime vaiheessa vaihtoehtoina olivat pronssi ja suomalainen vuolukivi. Vuolukiven kestävydestä ei ollut kuitenkaan täydellistä varmuutta. Ratkaisuna oli siten se, että säätyvaltiopäivillä 1900 otsikkoryhmäveistoksen materiaaliksi päätettiin valita pronssi.⁵

Pronssin lisäksi kuvanveistotaidetta varten oli saatavilla uusina ja kokeilevina pidettyjä materiaaleja, kotimaisia raaka-aineita, kiveä ja puuta. Puhuttiin vihreästä kullasta, mutta maan teollisuudelle ja muistomerkkituotannolle myös kivi nähtiin arvokkaana varantona: ”Meidän kalliomme olisivat puhdasta kultaa maallemme”.⁶ Kotimaista puuta ja kiveä pidettiin isänmaallisina, kansallisina aineina. Niitä ei pidetty esimerkiksi taidearvosteluissa aina korkeakulttuurisina materiaaleina 1900-luvun alussa, puu- ja kiviveistosten ei nähty pystyvän ilmaisemaan syvimpiä sivistyksellisiä merkityksiä.⁷

KIVITEOLLISUUS JA PRONSSIVALIMOT

Usein kuvanveistäjän suuret työt ja tilaukset saivat odottaa ennen kuin ne saivat lopullisen muotonsa. Työ tehtiin aluksi kipsiin, ja lopullisesta materiaalista ja toteutuksesta saatettiin sopia tilaajan kanssa. Sekä suurten kivi- että pronssitöiden valmistuksessa tarvittiin yhteistyökumppaneita, kuten kiviliikkeitä ja taidevalimoita. Teollisuus, käsityötaito ja liiketoiminta olivat näin osa kuvanveistotyötä, mutta usein tämä teollinen yhteys ja yhteistyötahot on unohdettu. Tekijät, vaikkapa ammattitaitoiset kivenhakkaajat ja valajat, ovat jääneet harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta nimettömiksi. Myös kuvanveistäjät itse joutuivat selittelemään työnsä perimmäistä luonnetta, sitä, että kaikkea ei tehty yksin. Emil Wikström sai selvittää muille kuvanveiston työprosessia, työnjakoa ja työmiesten osuutta vielä 1930-luvun lopulla. Wikström painotti, että kuvanveistotaiteilijat eivät itse veistäneet graniittia, ”vaan tekevät sen työmiehet, ammattikivenhakkaajat, samoin kuin pronssi, marmori, ceramiikki [keramiikka] y.m. ja taiteilija tekee mallit kipsiin aineen vaatimusten mukaan”.⁸

Oli sitten eri asia, kuinka luontevaksi osaksi taiteilijan työtä teollinen prosessi tai liike sulautui. Yhteistyön juohevuus riippui aineestakin. Graniitti oli muodissa ja vaihtoehto pronssille. Pronssi oli kuitenkin autenttisempaa kuin kivi, ainakin Emil Wikström luotti menetelmänä pronssinvaluun: ”Kivenhakkaajan käsi helposti erehtyy, kun sen sijaan valanta [pronssinvalu] aivan mekaanisen tarkasti toistaa taiteilijan työn.”⁹ Wikströmin mielestä pronssi oli siis koko muistomerkkitehtävän kannalta helpompi, vaikka graniittia pidettiin uudenaikaisempana ja taiteellisempana 1900-luvun alussa.¹⁰ Muistomerkeissä graniittia käytettiin etenkin jalustoiden materiaalina, mutta näinä vuosina graniittikuvanveistoakin suosittiin

etenkin rakennusten yhteydessä ja se työllisti kiviliikkeitä. Maan vähäinen kiviteollisuus muodostui 1900-luvun alussa pääasiassa pienistä liikkeistä. Vuonna 1886 perustettu hankolainen Oy Granit Ab oli maan vanhin kiviliike, jonka hautapatsaiden katsottiin kertovan teknisestä taituruudesta. Granit-liikettä pidettiin 1900-luvun alussa yhtenä maan huomattavimmista kiviliikkeistä. Kivilouhimoita oli erään arvion mukaan vuonna 1911 noin 26.¹¹

Kun ajatellaan koko pitkää prosessia kuvanveiston valmistuksesta myyntiin ja sijoituspaikkaan, juuri materiaali- ja valmistuskulut olivat tavallisesti kuvanveistäjän työn kompastuskiviä. Veistoksien myyntiä pidettiin 1900-luvun alussa hankalampana kuin muun taiteen myyntiä. Kuvanveistäjä oli käyttänyt paljon aikaa ja rahaa teoksen valmistamiseen esimerkiksi ulkomailla, Pariisissa, Roomassa tai Kööpenhaminassa ja toivoi saavansa sen kaupaksi kotimaassa.¹² Työn pronssin valaminen ja marmoriin hakkuuttaminen tulivat kalliiksi. Kuvanveistäjä Eemil Halonen (1875–1950) kertoi Antellin valtuuskunnalle vuonna 1902 myydessään Pariisissa tehtyä teostaan *Impi leikkaamassa hinksiaan Väinämöisen kanteleen kieliksi*, että elinkustannukset kalliissa Pariisissa, ateljeen vuokra, ”jokapäiväinen leipä” ja kahden vuoden työ maksoivat niin paljon, että teoksen myyntihinnassa oli vaikea saada kaikkia kuluja katettua ja taiteilijan työpalkka jäi väistämättä pieneksi.¹³

TEKNIikka SALAISUUTENA JA PÄÄ-OMANA

Ennen 1900-luvun alkua Suomessa ei ollut varsinaisia taidevalimoita, joissa olisi voinut suorittaa veistoksien tai suurempien muistomerkkien valun. Pronssinvalua varten etenkin suuret työt piti lähettää Suomesta ulkomaille. Suomalaisten taidekoulujen ku-

vanveisto-opetus ei useimmiten perehdyttänyt kuvanveistäjiä tekniikoiden hallintaan. Tärkeitä olivat omat kokeilut työpajassa.

Valimoiden puuttuminen oli selvästi este kuvanveistäjän työlle ja laajamittaisen muistomerkkikulttuurin syntymiselle Suomessa aikana, jolloin Euroopassa puhuttiin ilmiöstä statuomania, innosta pystyttää muistomerkkejä erityisesti merkkihenkilöiden kunniaksi. 1800-luvun lopulla valimoita perustettiin muualla vilkkaasti, Pariisin maailmannäyttelyssä 1889 esiteltiin 153 pronssivalimoa.¹⁴ Pronssivalimot olivat myös kansallinen kysymys. Jos ajan maailmannäyttelyt todistivat kansakunnan teknistä kilpailukykyä, yhtä lailla pronssinvalutaito oli todiste maan teknisestä kyvykkyydestä ja kompetensista.

Högforsin tehdas, Aktiebolaget Högfors Bruk och Wattola Träsliperi, valoi pronssiin vuonna 1895 Kaisaniemen puistossa paljastetun Fredrik Paciuksen muistomerkkin säveltäjää esittävän rintakuvan, mitä pidettiin merkittävänä teknisenä saavutuksena. Esimerkiksi *Suomen Teollisuuslehdessä* todettiin, että ”on tämä arvosteltu mitä parhaimmaksi laadultaan, joka täysin vastannee kaikkia tätä ennen Pariisissa valettuja veistokuviamme”.¹⁵ Vuonna 1895 Helsingissä muistomerkit olivat vielä harvalukuisia, ja lehtitietojen mukaan Paciuksen muistomerkki oli ”ensimmäinen laatuaan” Högforsin tehtaassa. Tehtaalla ei ollut ollut siis aiempaa kokemusta muistomerkkien valamisesta pronssiin.

Wikströmin ja muistomerkkitoimikunnan joulukuun 1894 alussa allekirjoittamassa sopimuksessa ei eritelty ja nimetty tarkemmin taidevalimoa, vaikka sanomalehdessä oli jo marraskuun lopussa kerrottu tehtävän antamisesta Högforsin tehtaalle.¹⁶ Yleensä muistomerkkihankkeessa kuvanveistäjän tehtävä oli etsiä sopiva pronssivalimo ja kiviliike, ja sopimuksessa, välikirjassa, mainittiin kuvanveistäjän velvollisuudesta valattaa ja teettää kivityöt. Usein Emil Wikströmin julkiset veistokset valettiin ulkomailla, mutta jalusta- ja kivityöt tehtiin suomalaisissa liikkeissä.¹⁷

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa valukokeiluja tekivät suomalaisista kuvan-



Emil Wikström sai tilauksen säveltäjä Fredrik Paciuksen muistomerkistä (1895). Rintakuvan valoi pronssiin Högfors. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo.

veistäjistä Emil Wikström, Eemil Halonen ja Viktor Malmberg (1867–1936). Wikström teki kokeiluja Paciuksen muistomerkin valmistumisen jälkeisinä vuosina, suurten tilaustöidensä, Säätytalon otsikkoryhmäveistoksen ja Elias Lönnrotin muistomerkin, lomassa. Juuri tuolloin 1800-luvun lopulla vahavalutekniikka, *cire perdue*, teki paluuta kuvanveistotaiteeseen: tekniikka mahdollisti kuvanveistäjän työn tarkan jäljentämisen. Uusi kiinnostus vahavalutekniikkaan oli kuvanveiston tekniikan tärkeimpiä muutoksia 1800-luvulla. Pariisissa vahavalutekniikasta tuli merkittävä kiinnostuksen kohde. Italiassa oli säilynyt vahavalutekniikan perinne. Siellä suomalaiset kuvanveistäjät kohtasivat kuvanveistotekniikan osajia ja välittäjiä. Matkoilla suomalaiset kuvanveistäjät pääsivät näkemään pronssinvalua: ensimmäisen kosketuksen *cire perdue* -pronssinvaluun Wikström oli saattanut saada Italian-matkaltaan, jolla hän oli G. A. Serlachiuksen kanssa vuosien 1889–1890 vaihteessa. Tuolloin Wikström suunnitteli aloittavansa pronssivalukokeilut, hänen tavoitteenaan oli valaa omia töitä pronssiin.¹⁸ Vuonna 1898 hän oli tehnyt jo paljon valukokeita, ja hän oli väliin onnistunut kokeissaan: ”Tästä [valutaito] tulee minulle suuri etu Visavuorella kun ei tarvitse lähettää pienempiä kuvia ulkomaille valettaviksi eikä niitä kipsissä panna näytteille.”¹⁹ Eemil Halonen tutustui Italiassa vuonna 1901 ruotsalaiseen kuvanveistäjään Hugo Elmqvistiin (1862–1930), joka kauppaasi suomalaisille valupatenttiaan 1900-luvun alussa. Valuteknologiasta oli tullut kauppatavaraa, mutta Wikström ja monet muut kuvanveistäjät halusivat pronssinvalua koskevan teknisen tietämyksen yhteiseen käyttöön. Wikström ei kehottanut Halosta hankkimaan valupatenttia Elmqvistiltä, hänen mielestään ”aivan turhaa on ottaakin patenttia taidolle [pronssinvalu] jota osataan ympäri maailmaan vaikka se on salaisuuskin”.²⁰

Suomessa veistoksen valmistuminen oli kyselemisen varassa. Maalla asuvat taiteilijat tai taide-elämästä sivussa olevat taiteilijat olivat vaikeuksissa. Helsingissä oli liike, josta saattoi kysyä apua pieniä töitä varten: kultaseppä Hj. Fagerroos (1861–1931). Toinen vaihtoehto oli lähettää työ valettavaksi ulkomaille, esimerkiksi Brysseliin.²¹ Epävarmuus ympäröi kuvanveistäjien omia kokeiluja ja yrityksiä, esimerkiksi Emil Wikströmin valukokeita. Tultuaan Suomeen kesäksi 1899 Wikström oli ottanut vastaan uuden vaativan tilaustyön, jonka ääressä hän työskenteli. Työn pronssiin valaminen ei kuitenkaan onnistunut, koska ei ollut ketään, joka olisi osannut sen tehdä. Hänen omat pronssinvaluyrityksensä olivat vielä niin epävarmoja, että hän ei voinut taata pronssinvalun onnistumista tilaajalle.²²

Valimot varjelivat salaisuuksiaan. Kuvanveistäjät samastuivat valukokeita tehdesään keksijöihin. Emil Wikström totesi, että pronssinvalutaitoa ”ei saada ulkomailta kuin varastamalla tahi kuten minä monivuotisen työn jälkeen itse keksimällä”.²³ Jos taidevalajat eivät paljastaneet salaisuuksiaan edes kuvanveistäjinä työskenteleville miehille ja alaa leimasi kilpailuhenki, miten kävi kuvanveistäjinä työskenteleville naisille, pääsivätkö he edes raottamaan metropolin taidevalimon ovea. Pariisista oli tullut pronssivalannon keskus sen lisäksi, että kaupungissa oli kuvanveistäjille hyviä koulutusmahdollisuuksia.²⁴ Naiset olivat kuvanveistäjinä ahtaalla. Taidevalimo oli miehinen maailma, paikka, jossa oli eräänkin sanomalehden kuvailun mukaan ”nokisia ja hikisiä miehiä”.²⁵ Syksyllä 1901 kuvanveistäjä Hilda Flodin (1877–1958) tiedusteli mahdollisuutta vierailuun pariisilaisessa taidevalimossa Emil Wikströmiltä,²⁶ joka työskenteli Pariisissa suurten tilaustöidensä parissa ja joka käytti vuodesta 1900 lähtien Säätytalon otsikkoryhmäveistoshankkeessa kaupungissa sijaitsevaa taidevalimoa, E. Gruet June.

Vaikka pronssinvalussa oli vaikeuksia, kuvanveistäjälle oli 1900-luvun alussa Suomessa tarjolla eri kiviliikkeitä. 1900-luvun alussa suomalaisille kiviliikkeille oli ominaista jossain määrin paikallisuus. Emil Wikström suosi hankkeissa luottotekijöitä, kuten asuinpaikkansa Sääksmäen lähetyillä Hämeenlinnassa sijaitsevaa Vihtori Heinäsen vuonna 1897 perustamaa kiviliikettä. Se oli 1900-luvun alussa koneellinen kiviveistämö, ja Wikströmin avustuksella se oli saanut erään kirjemerkin mukaan koneen Ranskasta.²⁷ Toisinaan Wikström halusi valita kivityön tekijät muistomerkin paikakunnalta. Vuonna 1913 Zacharias Topeliuksen muistomerkin kivitöiden tekijäksi tarjoutui monta kotimaista liikettä, muun muassa vuonna 1900 perustettu Suomen Kiviteollisuus Oy, Ab Granit Oy ja Vihtori Heinäsen kiviliike.²⁸ Wikström valitsi kivitöiden suorittajaksi paikallisen, vaasalaisen K. G. Rehnin kiviliikkeen.²⁹

ENSIMMÄISET SUOMALAISET TAIDEVALIMOT

Jo 1800-luvun lopulla taiteilijat yrittivät Suomessa saada konepajayrityksiä mukaan taidevalutuotantoon. Teollisuuden ja taiteen yhteensovittamista pidettiin kuitenkin vaikeana, eivätkä konepajat uskoneet taidevalimon käynnistämisen olevan taloudellisesti kannattavaa. Pohjanmaalla Veljekset Friis'ein Konepajojen tuotevalikoimaan kuului 1890-luvulla muun muassa patoja, pannuja, hautaristejä ja -aitoja sekä kirkkoihin tarkoitettuja uuneja.³⁰ Vuonna 1896 konepaja teki ensimmäisiä yrityksiä pronssinvalussa.³¹ Emil Wikström oli omien sanojensa mukaan talvella 1901 tarjoutunut Friisin veljeksien pronssinvalun neuvonantajaksi ja sisäänostajan kaltaiseksi hankkijaksi, mutta Friisin veljekset olivat suhtautuneet penseästi Wikströmin aloitteeseen.³² Se

ei ollut kiinnostunut taidevalimotoiminnan käynnistämisestä Suomessa. Seuraavana vuonna Eemil Halonen tarjosi sille ostettavaksi ruotsalaisen kuvanveistäjän Hugo Elmqvistin valupatenttia. Vuonna 1902 konepaja uskoi, että kotimaisesta taidevalimosta huolimatta suuret työt ja muistomerkit lähetettäisiin edelleen Ranskaan valettaviksi. Veljekset Friisein Konepajat ehdotti 1902 Eemil Haloselle, että Emil Wikström tai Halonen itse ryhtyisi valamaan pronssia. Tehdas antoi ohjeen, ettei tarvittu kuin kunnollinen valuri ja hyvä pronssityöntekijä ja kuvanveistäjän tuli itse olla johtajana.³³ Vuonna 1902 Wikström arveli Haloselle, että hänen kokeilunsa olivat edenneet ja lopullinen onnistuminen ja läpimurto ei ollut enää kaukana – valuteknologia olisi pian suomalaisten ulottuvilla, ruotsalaisen patenttia ei tarvittu.³⁴ 1900-luvun alussa hän kiinnostui myös toisesta valutekniikasta, hiekkavalutekniikasta, joka miellettiin etenkin suurten muistomerkkien ja sarjatuotannon menetelmäksi.

1900-luvun alkukymmeninä maahan perustettiin ensimmäiset taidevalimot, joiden tarkoitus oli tehdä nimenomaan yhteistyötä taiteilijoiden kanssa. Materiaaleihin ja tekniikkaan perehtyneillä kuvanveistäjillä oli merkittävä osuus maan taidevalimotoiminnan käynnistämässä, monesti vaadittava taitotieto oli hankittu tekemällä omia pitkäjänteisiä kokeiluja ja tutustumalla paikan päällä ulkomaisiin taidevalimoihin. Ulkomailla kuvanveistäjät tekivät havaintoja taidevalimoista omien töidensä verukkeella, vaikka valajat eivät kaikkea paljastaneet.

Arttu Halonen (1885–1965) käynnisti Lapinlahdella Savossa taidevalimoyrityksen 1910. Kuvanveistäjä Eemil Halonen oli ollut mukana nuoremman veljensä toiminnassa ja teki valukokeiluja hänen kanssaan. Veljekset kysyivät joskus pronssinvalusta myös Emil Wikströmiltä. Arttu Halonen pääsi Teollisuushallituksen tuella harjoittamaan pronssinvalu- ja kuvanveisto-opintoja Itali-

assa, Ranskassa ja Saksassa. Siellä hän teki harjaantuneella silmällään havaintoja taidevalimoiden menetelmistä.³⁵ Veljen taidevalimo tuki Eemil Halosen töiden näytteille asettamista. Kun Eemil Halonen järjesti veistoksistaan yksityisnäyttelyn Ateneumis- sa vuonna 1919, luettelon lopussa oli merkintä ”pronssivalutyöt ovat Arttu Halosen suorittamat”.³⁶

Helsinkiin saatiin taidevalimo 1910-luvun alussa, kun muun muassa peltirasioita, meijeri- ja maitoastioita valmistanut ja rakennusteollisuuteen osallistunut Sohlbergin tehdas käynnisti uuden tuotantoalan, taidevalimon. Kuvanveistäjä Ville Vallgrenin (1855–1940) on väitetty olleen aloitteentekijä G. W. Sohlbergin taidevalimon perustamisessa vuonna 1912. Vallgren hankki yhtiön palvelukseen valaja David Uurasen, jolle hän antoi tilaisuuden perehtyä Pariisin taidevalimoihin. Pariisin oppiaikana Vallgren myös tuki Uurasta. Sittemmin Sohlbergin valimossa valettiin muun muassa vuonna 1915 Ville Vallgrenin veistos *Seppä* ja pieniä veistoksia.³⁷

Huolimatta näistä kahdesta taidevalimosta osa kuvanveistäjistä halusi 1910-luvulla saada työnsä valetuksi muualla. Emil Wikström sai muilta kuvanveistäjiltä, erityisesti entisiltä oppilailtaan pronssinvalutilauksia tai pyyntöjä saada pronssivalimoa käyttöön sen jälkeen, kun hänen ateljeensa yhteyteen oli valmistunut lähinnä omia töitä varten Suomen ensimmäinen taidepronssivalimo 1903. Vuonna 1905 ennen Lapinlahden valimon perustamista Eemil Halonen pyysi, että Wikström valaisi hänen työnsä Visavuoren valimossa. Wikström kieltäytyi vedoten kiireisiinsä ja epäonnistumisen

mahdollisuuteen.³⁸ Samoin Aarre Aaltonen (1889–1980) kirjoitti vuonna 1916 entiselle opettajalleen ja vertaili Arttu Halosen ja Sohlbergin taidevalimoiden hintoja. Wikström oli opettanut oppilailleen pronssinvalutaidon, ja mieluiten Aaltonen olisi valanut itse. Hän pyysi päästä Visavuorelle, että ”jos ensi kuun kuluessa siellä jotain valatte niin halusta tulisin sekä valamaan että auttamaan teitä”.³⁹ Wikström halusi kehittää pronssinvalutaitoa Suomessa ja hän oli omien sanojensa mukaan pyrkinyt 1900-luvun alussa taiteelliseksi johtajaksi ja neuvonantajaksi Veljekset Friisein Konepajojen lisäksi G. W. Sohlbergille, mutta hän ei ollut saanut sopimusta Sohlbergille.⁴⁰

Elokuussa 1914 syttynyt ensimmäinen maailmansota vaikeutti suurempien veistoksien pronssinvalua ulkomailta ja meriliikennettä. Wikström käytti Lauritz Rasmussenin valimoa Kööpenhaminassa, ja sotatila aiheutti ongelmia Tanskassa valmistuneen Topeliuksen patsaan kuljettamisessa turvallisesti Suomeen. Myös ajatuksesta suorittaa Snellmanin patsaan pronssinvalu Lauritz Rasmussenin valimossa oli luovuttava keväällä 1916, sillä ensimmäisen maailmansodan aikana kipsiä ei voitu lähettää ulkomaille valettavaksi.

Sota-aika kohotti materiaalien hintoja ja aiheutti pulaa. 1910-luvun loppupuolella pula materiasta vaikutti sekä kuvanveistäjien

Lauritz Rasmussenin taidevalimo Kööpenhaminassa. Kuva: kirjasta C. A. Clemmensen 1929. Lauritz Rasmussen. Kgl. hofbroncestøber 1854–1929.



työhön että taidevalimoihin. Tuona aikana G. W. Sohlbergin taidevalimon kerrottiin tehneen hiekkalöytöjä helsinkiläiseltä rakennustontilta.⁴¹ Kaikki konstit otettiin käyttöön, mutta hankkeita myös viivästyti ja jäi odottamaan parempia aikoja. Kiviliikkeiläkin oli vaikeaa: Vihtori Heinäsen kiviliikkeessä toiminta seiso, suuret työt oli pakko keskeyttää väliaikaisesti keväällä 1918 levottomien aikojen ja sodan takia.⁴²

Keväällä 1918 Suomen Kuvanveistäjäliitto katsoi kuvanveistäjien toiminnan olevan paljolti riippuvaisia G. W. Sohlbergin taidevalimosta,⁴³ joten Sohlbergin tehtaan valimolla oli merkittävin asema kymmenluvun taidevalimomarkkinoilla. Se oli jo vuoteen 1916 mennessä valanut useiden kuvanveistäjien ja taiteilijoiden töitä pronssiin. Suomen Metalliteollisuuskonttori suositteli Snellmanin pronssinvalua varten Emil Wikströmille Sohlbergin valimoa ja mainitsi sen taidevalimoa käyttäneitä taiteilijoita: Alpo Sailo (1877-1955), Ville Vallgren, Emil Cedercreutz (1879-1949), Walter Runeberg, Akseli Gallen-Kallela, Johannes Haapasalo (1880-1965), Lennart Segerstråle (1892-1975) ja Viktor Jansson (1886-1958).⁴⁴ Wikströmillä oli kokemus omansa työnsä epäonnistuneesta pronssinvalusta Sohlbergin tehtaassa vuonna 1915.⁴⁵ Hän ajatteli valaa Snellmanin muistomerkin Visavuoren valimossa, mutta ajatus osoittautui hankalaksi toteuttaa. Suomessa ei ollut vielä vuoteen 1916 mennessä valmistettu ja valettu pronssiin yhtään niin suurikokoista patsasta kuin Snellmanin muistomerkki. Suurten töiden pronssinvalu ei onnistunut Visavuoressa.

Uudelle taidevalimolle näytti olevan kysyntää taiteilijoiden keskuudessa. Lehtitietojen mukaan Wikström yritti pitkään saada aikaan pronssivalimoa, johon kuvanveistäjät voisivat luottaa.⁴⁶ Emil Wikström oli itse tyytymätön sekä Halosen että Sohlbergin valimoiden työn jälkeen ja laatuun, mutta omaa valimoa hän ei saanut käyntiin 1910-luvun loppupuolen kovan materiaali-

ja työvälinepulan takia.⁴⁷ Joulukuussa 1918 Helsinkiin perustettu yritys, Taito oli tarkoitettu taiteilijoiden palvelukseen. Wikströmin mukaan taidevalimo- ja takomotoimintaa varten perustettiin erityinen liikeyritys Ateneumin Taideteollisuuskoulun taidetaonnan ja metallinpakotuksen opettajan Eric O. W. Ehrströmin (1881-1934) ja Ateneumin oppilaiden aloitteesta.⁴⁸ Ateneumin oppilailta Wikström viittasi ilmeisesti etenkin Ehrströmin oppilaisiin, taidetakoja ja metallitaitteen opettaja Paavo Tynelliin (1890-1973) ja taidetakoja Frans Nykäseen (1893-1950). Lisäksi perustajiin kuului Mäntän mahtimies, sotienvälisen ajan vaikutusvaltainen metsäteollisuusjohtaja Gösta Serlachius (1876-1942), joka oli G. A. Serlachiuksen veljenpoika ja Emil Wikströmin ystävä. Liikkekumppaneidensa kanssa Wikström neuvotteli yrityksestä ja sen suunnasta, ja hän oli itseoikeutetusti taidevalimon taiteellinen johtaja. Oy Taito Ab mainosti pystyvänsä tekemään suuria pronssinvalutöitä, kun valimotoiminta käynnistettiin kesällä 1919.⁴⁹

Suomen katsottiin olevan pronssivalimoiden osalta omavarainen – enää taiteilijoiden ei tarvinnut lähettää töitään ulkomaille valettaviksi ja hankkeissa oli mahdollista säästää kuljetus-, vakuutus- ja tullikustannuksissa. Tästä huolimatta edel-

O.Y. TAITO A.B.
TAIDETAKOMO
 JA
PRONSSIVALIMO
 HELSINKI
 MIKONKATU 8
 PUHELIN 11913

Oy Taito Ab:n logo 1920-luvun alusta.
 Kuva: Emil Wikströmin arkisto, Kansalliskirjasto.



Äestäjä valettiin 1920 Sohlbergin valimossa ja se oli ensimmäinen kokonaan Suomessa valettu suurikokoinen veistos. Kuva: Emil Cedercreutzin museo, Harjavalta.

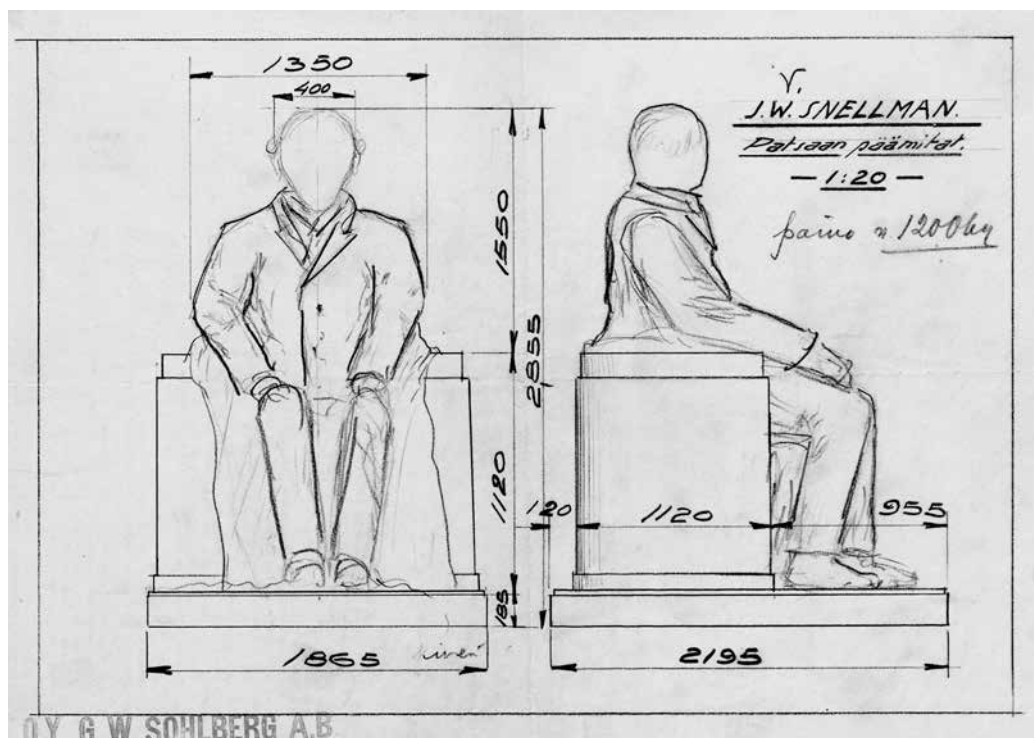
leen ulkomaiset taidevalimot, esimerkiksi tanskalainen Lauritz Rasmussen, olivat varteenotettavia vaihtoehtoja. 1920-luvun alussa käytiin tiukkaa kilpailua kotimaisten taidevalimoiden, etenkin Oy G. W. Sohlberg Ab:n ja Taidon kesken. Kilpailu näkyi J. V. Snellmanin muistomerkkihankkeessa vuonna 1921 päätettäessä patsaan valamisesta. Juuri vuosina 1920–1921 valimo oli Taito-yrityksen suurin osasto.⁵⁰ Tilauksella oli täten painoarvoa. Wikström esitti toimikunnalla, että Taito pitäisi lopettaa, jos se ei saisi tehtäväkseen Snellmanin muistomerkkin pronssinvalua. Wikström ei myöskään halunnut auttaa tehtävässä kilpailevaa taidevalimoyritystä. Pöytäkirjamerkintöjen mukaan Wikström valitti patsastoimikunnan kokouksessa sitä, että ”hän, joka on valanut monien muiden taiteilijoiden patsaita, nähtävästi ei saa valaa omaa patsastaan.”^{51,52} G. W. Sohlbergin taidevalimosta tehtiin asiantuntijalausunto, jossa kuvanveistäjä Emil Cedercreutz kehui muun muassa yrityksen valajaa David Uurasta ja omien veistosten valun onnistuneisuutta.⁵³ Sohlbergin taidevalimossa vuonna 1920 valettu Emil Cedercreutzin Äestäjä oli ensimmäinen kokonaan Suomessa valmistettu suurikokoinen patsas. Näin Snellmanin muistomerkki päätettiin valaa G. W. Sohlbergin taidevalimossa.

Snellmanin muistomerkkihankkeessa kivityöt sai suorittaakseen vuonna 1902 perustettu helsinkiläinen kiviveistämö Forsman sen jälkeen, kun kaikkiaan viisi suomalaista kiviliikettä oli esittänyt tarjouksensa.⁵⁴

1920-luvun alussa Snellmanin muistomerkkihankkeessa Emil Wikström ei voinut kuvanveistäjänä vaikuttaa kiviliikettä ja taidevalimoa koskeviin valintapäätöksiin, vaan patsastoimikunta käytti päätösvaltaansa. Sekä Wikströmin oma taidevalimoyritys Taito että hänen kivialan luottotekijänsä, Vihtori Heinäsen kiviliike jäivät tällöin vaille tilausta. Vihtori Heinänen kiitti kuvanveistäjää kaikesta vaivasta, jota Wikström oli Snellmanin patsasasiassa hänen kiviliikkeensä puolesta nähnyt.⁵⁵

Metalliyrityksien kotimarkkinoilla käymä kilpailu näkyi myös laajentumissuunnitelmissa, joita Taidolla oli 1920-luvulla. Heinäkuussa 1923 Taidolle tarjottiin ostettavaksi Hj. Fagerroosin jalometallitehdasta, jonka pääartikkelit olivat hopeatyöt, mutta josta oli ollut apua jo vuosikymmeniä aiemmin taiteilijoiden töiden valussa. Yrityskaupan myötä Fagerroosilta olisi siirtynyt Taidolle ajanmukainen koneisto. Nykäsen pohdinnan mukaan kaupan avulla Taidolla oli mahdollisuus tulla maan johtavaksi liikkeeksi metallialalla.⁵⁶

1910-luvulla kiviteollisuudessa ja taidevalun liiketoiminnassa oli Suomessa kannattavuusongelmia, vaikka kuvanveistotaiteen ympärille kehittyneitä teollisuudenhaaroja, sekä kiviteollisuutta että taidevalua, pidet-



J. V. Snellmanin muistomerkki (1923) valettiin osissa G. W. Sohlbergin taidevalimossa.
Kuva: G. W. Sohlbergin työpiirustus. Kansallisarkisto, Helsinki.

tiin maan tulevaisuuden kannalta potentiaalisina ja kehityskykyisinä elinkeinoina.⁵⁷ Taidevalutoiminta oli suomalaisyrityksille taloudellisesti raskasta, ja valimot olivat verrattain lyhytikäisiä. Snellmanin muistomerkki oli Sohlbergin valimon viimeinen suuri työ. Bernhard Wuolle toteaa Oy G. W. Sohlbergin historiikissa taidevalimosta, että ”mikään erikoinen tulolähde ei se yritykselle koskaan ollut”.⁵⁸ Taito alkoi panna valimotoiminnan sijasta esineisiin, etenkin valaisimiin, jotka olivat muotoilija Paavo Tynellin alaa. 1920-luvulla myös Emil Wikström sai pyyntöjä tehdä Taidolle pikakesineitä, kuten tuhkakuppeja ja tinaesineitä.⁵⁹ Taito Oy luovutti valimon nimellä Tarmo-valimo kahdelle työntekijälle, mutta Taito teetti edelleen valimossa suuren osan valimotuotteistaan.⁶⁰

Wikströmin mukaan alkuvaiheessa Taito oli mukava, taiteellinen yritys, josta hän oli hyvin kiinnostunut.⁶¹ Taito oli ensisijaisesti hänelle taiteellinen päämäärä ja tarkoitus. Liiketoiminta ei kiinnostanut häntä samalla tavalla. Kun Taidon toiminnassa korostuivat 1920- ja 1930-luvuilla liike- ja talousasiat ja Taidon perustajat kävivät kirjeitse keskustelua vaikeista talousongelmista, hän ei kokenut enää samanlaista paloa kuin aiemmin. Emil Wikströmiltä Taito vei hänen omasta mielestään aikaa ja rahaa. Hänen tarkoituksensa oli jo alun perin 1900-luvun alussa kouluttaa ja levittää tietoa pronssinvalusta. Hänen tavoitteensa oli saada aikaan taidevalajien ammattikunta. Hän kouluttikin pronssivalajia, mutta kaikkea harjoitusta varten tehtyä ei saatu myytyä.⁶² Wikströmillä oli paljon pronssinvaluu-

liittyviä visioita, mutta osa niistä näyttäisi vähitellen murskautuneen taloudellisten realiteettien puristuksissa. Kuitenkin vuosikymmenien ajan hän kehitti kuvanveiston tekniikoita ja töiden valmistusta ja koulutti myös oppilaistaan valajia. Hän eteni omista pienistä valukokeilusta taidevalimoyrittäjäksi ja valoi omia ja muiden töitä, vaikka hän olikin ennen muuta taiteilija, ei jäljentäjä.

1920-luvun alussa taidevalu tapahtui teollisuustyönä, mutta teollisuuden ja kuvanveistotaiteen yhteensovittaminen oli hyvin moniulotteinen kysymys. Jo 1800-luvun lopulla Suomessa taiteilijat pelkäsivät teollistumisen ja kaupallistumisen vaikutuksia omaan työhönsä ja ryhtyivät valmistelemaan parannuksia taiteelliseen omistusoikeuteen. Teollistumisen uhkia olivat esimerkiksi helppo kopiointi, jäljentäminen ja väärennökset. Tekijänoikeuslainsäädännön toivottiin kieltävän alkuperäisten teosten jäljentämisen, esimerkiksi valun ilman tekijän lupaa, sillä teoksista saattoivat taloudellisesti hyötyä muut kuin itse taiteilija. Samanaikaisesti taiteilijat yrittivät saada teollisuuden kiinnostumaan taidevalimon perustamisesta.

FT Mari Tossavainen on taidehistorian tutkija, joka on käsitellyt kuvanveistotaiteen tekniikkaa väitöskirjassaan.

Kiitokset:

Kiitän kaikkia arkistoja ja museoita, jotka ovat antaneet tutkimustani varten arkistomateriaalia käyttööni. Kuvanveistotaiteen tekniikkaa käsittelemäni myös väitöskirjassani, mutta tätä artikkelia varten olen löytänyt uusia lähteitä ja näkökulmia.

¹ Clerbois & Droth 2011, xx, xxiii.

² Shapiro 1981, 13.

³ Valiokuntain mietintöjä. PL 20.3.1900; Valiokuntain mietintöjä. PL 10.5.1897.

⁴ "Har man någon erfarenhet öfver huru så stora arbeten som det nu ifrågavarande uthärda starka klimatologiska växlingar. Jag vill göra Eder uppmärksam på att temperaturen vintertid i vårt land kan sjunka till 40° C under o." Gustaf Nyström kirjekonsepti A. Blessmannille Berliiniin 8.3.1897.

Arkkitehtuurimuseo.

⁵ Valtiopäivien keskustelua materiaalista esim. Valtiopäivät. PL 2.6.1900; Säätytalon otsikkoryhmä. PL 9.8.1903.

⁶ K. [Kekkonen] 1914, 6–10.

⁷ Tuomas, Kirje Helsingistä. Uusi käymäpaikka. PL 3.11.1901; O. A. J. [Otto Aleksanteri Joutsen], Suomen Taiteilijain näyttely IV. US 11.11.1903.

⁸ Emil Wikströmin kirjekonsepti Friedrich Egelle Visavuori 9.8.1939. KK.

⁹ Hassan [Emil Juntto], Vähän patsaasta ja sen luojasta. Pieni arkinen haastattelu suurena juhlapäivänä. US 12.5.1923.

¹⁰ Emil Wikströmin kirje E. G. Palménille 4.11.1914. Snellmanin patsastoimikunnan arkisto. Kaarlo Castrénin kokoelma.KA.

¹¹ K. [Kekkonen] 1914, 6–10.

¹² Kuvanveistäjien työtilanteesta Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1905, 1906, 6-7; Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904, 1905, 42.

¹³ Eemil Halosen kirjeet Antellin valtuuskunnalle Syvärännasta 14.11.1902 ja 12.2.1902. EA. Veistos (marmoria) ostettiin Antellin kokoelmiin vuonna 1902.

¹⁴ Le Normand-Romain 2007, 18, 24.

¹⁵ Fredrik Paciuksen muistomerkki Helsingissä. Suomen Teollisuuslehti 15.6.1895, n:o 12.

¹⁶ Sopimus Helsinki 5.12.1894. EWA; Paciuksen muistomerkki. PL 27.11.1894. PL 27.11.1894.

¹⁷ Säätytalon otsikkoryhmäveistoksen valu suoritettiin Pariisissa E. Gruet nuoremman valimossa. Elias Lönnrotin patsas valettiin Brysselissä J. Petermannin valimossa, mutta kivityöt tehtiin Ab Granit Oy:n kiviliikkeessä Hangossa. Mikael Agricolan patsaan kivityöt tehtiin V. Heinäsen kiviliikkeessä Hämeenlinnassa ja valu Brysselissä liikkeessä Fonderie Nationale des Bronzes. Topeliuksen muistomerkki valettiin Tanskassa Lauritz Rasmussenin valimossa ja kivityöt suoritettiin Rehnin liikkeessä. Joachim Kurténin rintakuvan kivityöt teki Heinäsen kiviliike ja valutyöt valmistuivat Brysselissä.

¹⁸ Emil Wikströmin kirjeet Akseli Gallen-Kallelle 29.11.1889 ja 22.1.1890. GKM. KA.

¹⁹ Emil Wikströmin kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle 16.11.1898. SKS. KIA.

²⁰ Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisi 21.2.1902. Kansallisgalleria.

²¹ Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle 11.4.1905. Kansallisgalleria.

²² "Här i landet finnes nämligen ingen som kan göra det och mina egna bronsgjutningsförsök äro ännu så osäkra att jag icke vågar vara säker om att lyckas." Emil Wikströmin kirjekonsepti Axel Alfthannille Visavuori 12.5.1899. KK.

²³ Emil Wikströmin kirjeet Eliel Aspelin-Haapkyllälle 23.12.1906 ja 3.2.1907. SKS. KIA; Eliel Aspelin-Haapky-

län kirje Emil Wikströmille 30.1.1907. KK.

²⁴ Shapiro 1981, 23.

²⁵ US 22.VI.1919.

²⁶ Hilda Flodinin kirje Emil Wikströmille Helsinki 15.9.1901. KK.

²⁷ V. Heinäsen kiviiliikkeen kirje Emil Wikströmille Hämeenlinna 11.10.1919. KK.

²⁸ Ab Granit Oy:n kirje Emil Wikströmille 15.4.1913; Finska Stenindustri A.B:n kirjeet Emil Wikströmille 8.4.1913 ja 15.4.1913. KK.

²⁹ Emil Wikströmin kirjeet A. W. Stenforsille 15.2.1914 ja 29.3.1914. VMA.

³⁰ Hintaluettelo Veljekset Friis' ein Konepajasta Kalajoella 1894.

³¹ Veljekset Friis konepajat kirje Emil Wikströmille 1.1.1896. KK.

³² "- - kun heille [Friisin veljekset] viime talvena lähetin hintaluetteloni pronssivalaus kapineista ja tarjouduin heille neuvoja antamaan ja ostoksia tekemään, he eivät edes suvainneet vastata." Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisi 21.2.1902. KKA.

³³ "Muutoin on luultava ettei kotimaassa saisi suu-rempiä töitä tällä alalla, vaan suuremmat luonnokset valettas kuten ennenkin Ranskassa--." Veljekset Friis konepajat kirje Eemil Haloselle 4.3.1902. SKS. KIA.

³⁴ Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle Pariisi 21.2.1902. KKA.

³⁵ Kettunen 2001, 121, 125.

³⁶ Eemil Halonen. Veistokuvanäyttely Ateneumissa 25.1. - 11.1.1919.

³⁷ Wuolle 1951, 60–61.

³⁸ "En tiedä miten olla kun olet tuon valaustarpeesi kanssa, vaikeata on kieltää toverin pyyntöä, ja vaikeata on jättää kiireelliset työt ja vielä on vaikeata ruveta toisen töitä valamaan." Emil Wikströmin kirje Eemil Haloselle 11.4.1905. Kansallisgalleria.

³⁹ Aarre Aaltosen kirje Emil Wikströmille 15.2.1916. EWA.

⁴⁰ Emil Wikström kertoi Snellmanin patsastoimikunnan kokouksessa, että hän oli tarjoutunut taiteelliseksi johtajaksi G. W. Sohlbergin taidevalimoon. Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

⁴¹ US 22.VI.1919.

⁴² V. Heinäsen kiviiliikkeen kirje Emil Wikströmille Hämeenlinna 12.3.1918. KK.

⁴³ Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirja 18.5.1918. SKLA. KA.

⁴⁴ Suomen Metalliteollisuuskonttorin kirje Emil Wikströmille 7.3.1916. EWA.

⁴⁵ Taidevalimon pahottelut valun epäonnistumisesta: Oy G. W. Sohlberg Ab:n kirje Emil Wikströmille 21.1.1915. KK. Coll. 259.28.

⁴⁶ Arkitekten-lehdessä taidevalimon käynnistämistä: Oy Taito Ab 1919, 48. Ks. myös Det nya konstgjuteriet A. - B. Taito. Hbl 26.4.1921. Lehden mukaan Wikström oli jo pitkään yrittänyt saada aikaan pronssivalimoa, johon kuvanveistäjät voisivat luottaa.

⁴⁷ Wikström luonnehti valimopalveluita tarjoavia yrityksiä ja materiaalipulaa: "Halonen gjuter dåligt, Sohlberg ännu sämre och mitt gjuteri får jag inte i gång i brist på verktyg och material som inte fås i dessa tider." Emil Wikströmin kirje Victor Westerholmille 2.3.1919. ÅA.

⁴⁸ Emil Wikström kertoi Oy Taito Ab:n perustamis-historiasta J. V. Snellmanin patsastoimikunnalle kesällä 1921. Snellman-patsastoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Näyttelykirjassa *Paavo Tynell ja Taito Oy* Taitoa pidetään Eric O. W. Ehrströmin yrityshankkeena. Palosuo 2005, 25.

⁴⁹ Osakeyhtiö Taito Ab. US 27.4.1919; Osakeyhtiö Taito. HS 7.8.1919.

⁵⁰ Tieto Taidon valimo-yrityksen suuruudesta: Poutasuo 2005, 27.

⁵¹ J. V. Snellmanin muistomerkkitoimikunnan pöytäkirja 4.6.1921. KA.

⁵² Suomen Metalliteollisuuskonttorin kirje Emil Wikströmille 7.3.1916. EWA.

⁵³ Emil Cedercroutzin, J. J. Tikkasen, Sebastian Gripenbergin ja Eliel Saarisen lausunto Snellmanin patsastoimikunnalle 24.9.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

⁵⁴ Tarjouksen kivitöistä jättivät Forsmanin kivi-veistämö, Suomen Kiviteollisuus, Vihtori Heinäsen kiviiliike, Ab Granit Oy ja Yleinen Rakennus Oy. Tarjoukset: J. V. Snellmanin muistomerkkitoimikunnan pöytäkirja 6.12.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA. Päätös: J. V. Snellmanin muistomerkkitoimikunnan pöytäkirja 8.12.1921. Kaarlo Castrénin kokoelma. KA.

⁵⁵ V. Heinäsen kiviiliikkeen kirje Emil Wikströmille Hämeenlinna 11.12.1921. KK.

⁵⁶ Taito Oy:n (Frans Nykäsen) kirje Emil Wikströmille Helsinki 7.7.1923. KK.

⁵⁷ Kiviteollisuudesta K. [Kekkonen] 1914, 7.

⁵⁸ Wuolle 1951, 63.

⁵⁹ Taidolle suunnitteli esineitä esimerkiksi arkkitehti Alvar Aalto. Taito Oy:n (Frans Nykäsen) kirje Emil Wikströmille 11.7.1921 Helsinki; Taito Oy:n (Paavo Tynellin) kirjeet Emil Wikströmille 4.8.1921 ja 28.8.1924. KK.

⁶⁰ Poutasuo 2005, 27.

⁶¹ "Den tiden var Taito en liten trevlig, konstnärlig affär som jag mycket intresserade mig för - ." Emil Wikströmin kirje Gösta Serlachiukselle Visavuori 2.9.1930. Serlachius-museot.

⁶² "Taito är icke mera vad den var utan har från en konstnärlig inrättning blivit ett merkantilt affärs-

företag som numera saknar allt intresse från min sida. - - Av rent konstnärligt intresse har jag redan nedlagt och förlorat både tid och penningar vid uppfostrandet av bronsgjutare, vilka redan tyvärr blivit mästare och för att ge den tillfälle till övning låt gjuta flera arbeten i brons som ännu står kvar hos mig osälda - -." Emil Wikströmin kirje Gösta Serlachiukselle Visavuori 5.10.1931. Serlachius-museot.

LÄHTEET

Arkistolähteet:

Arkkitehtuurimuseo
Gustaf Nyström arkisto

Eduskunnan arkisto (EA)
Antellin kokoelman valtuuskunnan asiakirjat
Eemil Halosen kirje valtuuskunnalle

Kansallisarkisto (KA)
Kaarlo Castrénin kokoelma:
J. V. Snellmanin patsastoimikunnan arkisto
Gallen-Kallelan Museon arkisto (GKM):
Emil Wikströmin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle
Suomen Kuvanveistäjäliiton arkisto (SKLA):
Suomen Kuvanveistäjäliiton pöytäkirjat

Kansallisgalleria
Taiteilijakirjekokoelma:
Emil Wikströmin kirjeet Eemil Haloselle

Kansalliskirjasto (KK)
Emil Wikströmin arkisto:
Eliel Aspelin-Haapkylän, Hilda Flodin, V. Heinänen,
Oy G. W. Sohlberg Ab:n ja Taito oy:n kirjeet Emil
Wikströmille
Emil Wikströmin kirjekonseptit Axel Alfthanille ja
Friedrich Egelle

Serlachius-museot, arkisto
Emil Wikströmin kirjeet Gösta Serlachiukselle

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto (SKS, Kía)
Eliel Aspelin-Haapkylän kokoelma
Emil Wikströmin kirjeet Eliel Aspelin-Haapkylälle
Eemil Halosen arkisto
Hugo Elmqvistin ja Veljekset Friis konepajojen

kirjeet Eemil Haloselle

Vaasan maakunta-arkisto
Emil Wikströmin kirjeet A. W. Stenforsille

Visavuoren museosäätiö
Emil Wikströmin arkisto (EWA)
Aarre Aaltosen ja Suomen Metalliteollisuuskonttorin kirjeet Emil Wikströmille, Sopimus Paciuksen muistomerkistä

Åbo Akademi (ÅA)
Victor Westerholmin arkisto
Emil Wikströmin kirjeet Victor Westerholmille

Sanomalehdet:

Hufvudstadsbladet 1921 (Hbl), Helsingin Sanomat 1919 (HS), Päivälehti 1894, 1897, 1900, 1901, 1903 (PL)
Uusi Suometar, Uusi Suomi 1903, 1919, 1923 (US)

Painetut lähteet:

Oy Taito Ab. *Arkitekten* 1919, n:o 3, 48.
Emil Halonen. Veistokuvanäyttely Ateneumissa 25.1. – 11.1.1919. Helsinki.
Fredrik Paciuksen muistomerkki Helsingissä. *Suomen Teollisuuslehti* 15.6.1895, n:o 12.
Hintaluettelo Veljekset Friis' ein Konepajasta Kala-joella 1894.
K. [EKKONEN], J. [ALMARI] 1914. Kiviteollisuudesta. *Kotitaide* 1, 1914, 6–10.
Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1904 ja 1905.

Kirjallisuus:

CLERBOIS, Sébastien & DROTH Martina 2011. Introduction. *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*. Edited by S. Clerbois & M. Droth. Peter Lang.
KETTUNEN, MINNA 2001. *Halosen taiteilijasuku*. Tammi.
LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette 2007. *The Bronzes of Rodin. The Bronzes of Rodin: Catalogue of Works in the Musée Rodin. Vol. 1*. Edited by Antoinette Le Normand-Romain. Musée Rodin: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 18–63.
POUTASUO, Tuula 2005. Paavo Tynell ja Taito Oy. Elämä ja työ. *Paavo Tynell ja Taito Oy*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Designmuseo,

Helsinki 22-69.

SHAPIRO, Michael Edward 1981. *Cast and Recast. The Sculpture of Frederic Remington.*

SHAPIRO, Michael Edward 1985. *Bronze Casting and American Sculpture 1850-1900.* University of Delaware Press.

TOSSAVAINEN, Mari 2012. *Kuvanveistotyö: Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890-1920.* Suomen Tiedeseura, Helsinki.

TOSSAVAINEN, Mari 2005. *Suhteissa suurempaa voimaa: J. V. Snellmanin muistomerkki.* Toim. Vappu Ikonen. Suomen Pankki, Helsinki.

WUOLLE, Bernhard 1951. *Oy G. W. Sohlberg Ab 1876-1951.*