

# Piispojen muotokuvat



Ari Luomajoki  
Pro gradu -tutkielma  
Taidehistoria  
Humanistinen tiedekunta  
Helsingin yliopisto  
Maaliskuu 2019

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Ari Luomajoki			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Piispojen muotokuvat			
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year maaliskuu 2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 109 + liitteet 39	
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Piispojen viralliset muotokuvat ovat Suomen vanhinta muotokuva-aineistoa. Tutkin virallisista muotokuvista heijastuvia käsityksiä piispan virasta ja asemasta suomalaisessa yhteiskunnassa. Keskeisenä aineistona ovat Suomen ev.-lut. kirkon hiippakunnissa olevat 109 virallista muotokuvaa, joiden lisäksi tarkastellaan Helsingin yliopiston, kenttäpiispojen, eduskunnan sekä Lähetyshiippakunnan kokoelmia. Koko aineisto käsittää 145 muotokuvaa, joiden lisäksi vertailuaineistona ovat Ruotsin piispojen julkaistut muotokuvat sekä museoissa olevat teokset. Merkittävin arkistolähde, jonka tutkimus nostaa esiin, on Suomen Muinaismuistoyhdistyksen muotokuvakeräyksen aineisto 1800-luvun lopusta.</p> <p>Aineistoa tarkastellaan monitieteellisesti. Teosten inventoinnin myötä syntynyt aineisto on jäsennelty aikajaksoihin Hans Beltingin kuva-antropologisen teorian mukaisesti niin, että kuvissa ilmenevät selkeät muutokset ja murroskohdat tulkitaan viittaukseksi mahdollisiin muutoksiin piispan asemassa ja roolissa. Kuvan muutosta pyritään selittämään kuhunkin aikajaksoon liittyvillä sosio-kulttuurisilla muutoksilla sekä taidemaailman virtauksilla. Teosten taiteellinen tarkastelu esittelee keskeiset ikonografiset elementit sekä muotokuvien liittymisen aikajaksojen taide-maailmaan tyylin ja kuvakonventioiden osalta. Taiteilijaselvitys osoittaa, että lähes kaikki ovat tunnettuja ja arvostettuja. Yhteydet Ruotsiin korostuvat 1800-luvun loppuun saakka. Kirkkohistoriallinen tutkimus kytkeytyy kunkin aikajakson tarkasteluun.</p> <p>Virallisten muotokuvakokoelmien alkuperäiseksi ympäristöksi osoittautuu yliopisto. Turun Akademia saa ensimmäiset muotokuvansa 1652; piispat kuvataan varakanslereina. 1750-70 -luvuilla tuhoutuneet kokoelmat täydennetään, mutta suurin osa teoksista tuhoutuu Turun palossa 1829. Helsingin yliopisto pyrkii rakentamaan kokoelman uudestaan 1830-1930 -luvuilla. Kirkollisten kokoelmien alkua ei sijoitu Turkuun vaan on käsitykseni mukaan tapahtunut 1783 Porvoossa. Muualla hiippakuntien kokoelmat muodostuvat vasta 1875 Kuopion ja Turun hiippakunnissa. Eduskunnan kokoelman alkua sijoitetaan samoihin aikoihin vuoteen 1879. 1900-luvun alkuun liittyy runsas kopioiden teettäminen niin Turun kuin Porvoon hiippakunnissa; niiden attribuointi ja ajoitus vaatisi tarkempaa arkistotutkimusta.</p> <p>Muotokuvasarjojen muutos on hidasta ja perustuu jatkuvuudelle. Esimerkiksi käytäntöjen muuttuminen virkapukeutumisen välityksellä muotokuviiin aikaviiveellä. Osoittautuu myös, että muotokuvat eivät onnistu välittämään kaikkia piispan aseman ulottuvuuksia. Erityistapauksina esitellään mielenkiintoisia ja merkittäviä yksittäisiä teoksia.</p> <p>Reformaatio muuttaa luterilaisen piispan esittämistapaa ratkaisevasti. Varhaisten kirkollisten muotokuvien vaatimattomuutta ja yksinkertaisuutta on kuitenkin korostettu liikaa, sillä niihin sisältyy papiston asemaa korostavia piirteitä. 1700-luvun piispojen muotokuvat ovat alunperin olleet pääosin yksityiskäyttöön tarkoitettuja. Niissä esiintyvä peruukki on yleisyysesine, joka liittyy piispat säätyläisiin; kuninkaan huomionosoitukset kertovat läheisestä ja suorasta suhteesta. 1800-luvun alun muotokuvissa korostuvat yhteneväisyydet korkea-arvoisten virkamiesten muotokuviiin kunniamerkkeineen ja piispa näyttäytyy hallitsijan (keisarin) luottomiehenä. 1870-luvulla kuvissa tapahtuu muutos, jonka selittäjänä tekijänä on osittain valokuvan suuri vaikutus muotokuvataiteilijoiden käytäntöihin. Yhteiskunnallinen murros ja teologiset käsitykset voivat myös selittää muutoksia. 1900-lukua leimaa kansainvälistyminen. Taiteilijat käyttävät selkeästi eurooppalaisen taiteen tunnettuja paavien muotokuvia esikuvinaan. Kirkon piirissä taas eku-meeninen ja liturginen liike korostavat piispan erityisasemaa. Vuosisadan alkupuolen teoksissa korostuu vallan esittäminen, joka liittyy lukuisien perustettavien hiippakuntien johtamiseen mutta myös koko yhteiskunnan vaikuttajana olemiseen. Myös 2000-luvun piispan erityisasemaa korostetaan ja hänet kuvataan värikkäästi, persoonaa korostaen ja perinteisistä konventioista erottautumaan pyrkien. Liturginen asu sekä symbolinen esittäminen ovat uutta. Kenttäpiispan asema osana Puolustusvoimien organisaatiota korostuu heidän muotokuvissaan. Lähetyshiippakunnan vahvasti symboliset muotokuvat paljastavat kiistanalaisuuden, joka liittyy sekä organisaation että sen piispan asemaan.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords piispa, kenttäpiispa, hiippakunta, piispan asema, papin asu, muotokuvan historia, kirkkohistoria, virallinen muotokuva, kokoelmat, Helsingin yliopisto, eduskunta, Lähetyshiippakunta, Hans Belting, kuva-antropologia, image, body ja medium, ikonologia, Karl Konrad Meinander, Porträtt i Finland före 1840, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen muotokuvakeräys, Solfrid Söderlind			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

# SISÄLLYS

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>1.1</b>	<b>Tutkimuksen tarkoitus</b>	<b>2</b>
<b>1.2</b>	<b>Aikaisempi tutkimus</b>	<b>3</b>
<b>1.3</b>	<b>Metodi</b>	<b>5</b>
1.3.1	Kuva-antropologia	5
1.3.2	Ikonologia	9
<b>1.4</b>	<b>Teokset osana taidemaailmaa</b>	<b>10</b>
1.4.1	Tyylihistoria ja virallisen muotokuvan konventiot	10
1.4.2	Taiteilijat	12
<b>1.5</b>	<b>Piispan asema ja rooli</b>	<b>12</b>
<b>1.6</b>	<b>Keskeiset käsitteet</b>	<b>13</b>
<b>1.7</b>	<b>Tutkimusaineisto</b>	<b>15</b>
<b>1.8</b>	<b>Tutkimuksen rakenne</b>	<b>17</b>
<b>2</b>	<b>PIISPOJEN VIRALLISET MUOTOKUVAT</b>	<b>18</b>
<b>2.1</b>	<b>1400-1652 Kuvaperinteen katkos reformaation vaikutuksesta</b>	<b>18</b>
2.1.1	Muotokuvan historiaa	18
2.1.2	Ikonografia	19
2.1.3	Piispan asema	20
<b>2.2</b>	<b>1652-1721 Suurvaltakauden puhtasoppinen yliopistomies</b>	<b>21</b>
2.2.1	Turun Akatemia	22
2.2.2	Ikonografia	23
2.2.3	Tyyli ja kuvakonventiot	24
2.2.4	Tapausesimerkki: piispa Isak Rothoviuksen muotokuvat	27
2.2.5	Taiteilijat	27
2.2.6	Piispan asema	28
<b>2.3</b>	<b>1721-1800 Peruukkipäinen säätyläinen</b>	<b>30</b>
2.3.1	Kokoelmat	30

2.3.1.1	Turun akatemia 1750-1773	30
2.3.1.2	Porvoon hiippakunta 1783-1803	31
2.3.2	Ikonografia	33
2.3.3	Tyyli ja kuvakonventiot	35
2.3.4	Taiteilijat	38
2.3.5	Piispan asema	39
2.3.6	Tapausesimerkki: Piispa Daniel Jusleniuksen muotokuva ja salatut viestit	41
<b>2.4</b>	<b>1800-1907 Hallitsijan luottomiehet</b>	<b>42</b>
2.4.1	Kokoelmat	42
2.4.1.1	Turun hiippakunta	43
2.4.1.2	Helsingin yliopisto	46
2.4.1.3	Kuopion hiippakunta	47
2.4.1.4	Eduskunnan puhemiehet	48
2.4.2	Ikonografia	48
2.4.3	Medium - Valokuvan vaikutus muotokuvaan	49
2.4.3.1	Tapausesimerkki: Arkkipiispa Torsten Renvallin muotokuva	52
2.4.4	Tyyli ja kuvakonventiot	53
2.4.5	Taiteilijat	56
2.4.6	Piispan asema	58
2.4.6.1	Piispojen ristit	58
2.4.6.2	Tapausesimerkki: Painokuva Porvoon piispat 1852	61
2.4.6.3	Ritarikuntien merkit	62
2.4.6.4	Yhteiskunnan tukipilari	63
2.4.6.5	Tapausesimerkki: piispa Mikael Agricola	64
2.4.7	Piispojen kuvien kolme viiteryhmää	65
<b>2.5</b>	<b>1914-1992 Kansainväliset vaikutteet</b>	<b>66</b>
2.5.1	Kokoelmat	66
2.5.1.1	Helsingin yliopisto	66
2.5.1.2	Hiippakuntamuutoksia	66
2.5.1.3	Viipurin hiippakunta	67
2.5.2	Ikonografia	70
2.5.3	Tyyli ja kuvakonventiot	73
2.5.3.1	Taiteilijan käden jälki	73
2.5.3.2	Muoto- ja värikokeiluja	74
2.5.4	Taiteilijat	76
2.5.5	Piispan asema	78
2.5.5.1	Taiteelliset esikuvat ja istuva asento	78

2.5.5.2	Kansainväliset suhteet ja piispan erityinen virka	79
2.5.5.3	Kansakunnan ja tuomiokapitulin johtajat	82
2.5.5.4	Perinne ja muutokset	84
<b>2.6</b>	<b>2000-luku Värikkäät persoonat</b>	<b>85</b>
2.6.1	Ikonografia	85
2.6.2	Tyyli	88
2.6.3	Taiteilijat	89
2.6.4	Piispan asema	89
<b>3</b>	<b>KENTTÄPIISPAT 1965-</b>	<b>92</b>
3.1.1	Viran perustaminen	92
3.1.2	Kokoelma ja taiteilijat	93
3.1.3	Ikonografia	94
3.1.4	Piispan asema	96
<b>4</b>	<b>SUOMEN EVANKELISLUTERILAINEN LÄHETYSHIIPPAKUNTA</b>	<b>96</b>
4.1.1	Ikonografia	97
4.1.2	Taiteilija	98
4.1.3	Piispan asema	99
<b>5</b>	<b>MEDIUM JA MUOTOKUVA</b>	<b>99</b>
<b>6</b>	<b>JOHTOPÄÄTÖKSET</b>	<b>101</b>
<b>7</b>	<b>LÄHDELUETTELO</b>	<b>110</b>
<b>8</b>	<b>LIITTEET</b>	<b>121</b>
<b>9</b>	<b>KUVALUETTELO</b>	<b>133</b>



# 1 JOHDANTO

”Onhan maalaustaiteella jumalallinen mahti tehdä poissaolevat läsnäoleviksi ... ja lisäksi se tuo kuolleet ihmiset vielä vuosisatojen kuluttua elävien nähtäviksi, niin että katsojat tuntevat suurta mielihyvää ja ihailua taiteilijaa kohtaan tunnistaessaan henkilöt.”

Leon Battista Alberti, 1436

Maalaustaiteesta, De pictura, 25

Tutkimuskohteena ovat Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piispojen viralliset muotokuvat. Tarkastelen yhden muotokuvan tyyppin, virallisen muotokuvan, ja sen muutosten kautta avautuvaa näköalaa piispan ja kirkon asemaan suomalaisessa todellisuudessa. Teokset muodostavat vuodesta 1652 alkaen nykypäivään saakka sarjan, joka kuuluu vanhimpiin säilyneisiin maalauskokonaisuuksiin maassamme. Niiden kautta on samalla mahdollista luoda katsaus koko Suomen muotokuvaperinteen syntyyn ja historiaan.

Vakiintuneet kuvaustavat ja kuvassa poseeraamisen tavat ovat säilyneet pitkään. Tälle tutkimukselle teosten vahvasti perinteinen ja konventionaalinen esitystapa on suureksi hyödyksi, sillä teoksia tarkastellaan n. 370 vuoden ajalta, jolloin kunkin aikakauden tyypilliset esitystavat ja niiden muutokset erottuvat selvemmin. Pitkän aikavälin ja noin 150 teoksen tutkiminen johtaa väistämättä siihen, että vain yleislinjat kuvaperinteen muutoksista ja niiden merkityksistä esitetään. Yksittäisiin teoksiin tai taiteilijoihin ei keskitytä ja vain muutamia kiinnostavia erikoistapauksia nostetaan esiin.

Piispojen muotokuvaan liittyvien ennakkokäsitysten valossa voisi olettaa, että kohde on varsin tylsä. Muotokuvaan ja erityisesti virallisiin muotokuvaan liittyy vahvasti ajatus muuttumattomuudesta ja jopa pysähtyneisyydestä. Teoksen esteettinen arvo on harvoin ollut pääasiallinen syy tilaamiseen, esilläpitoon tai vastaanottoon. Kirkollisiin kuviin liitetään lisäksi ajatus vakavuudesta, vaatimattomuudesta, yksinkertaisuudesta ja ajattomuudesta.<sup>1</sup> Niitä onkin enimmäkseen tarkasteltu taiteellisesti vähemmän kiinnostavina mutta suurta kulttuuriarvoa sisältävinä kuvina, sillä hallitsevalle eliitille muotokuvat ovat olleet aina tärkeitä.<sup>2</sup>

Kirjoittajan onneksi ennako-oletukset ovat osoittautuneet vääräksi. Tutkimuksen kuluessa on käynyt ilmi, että monet aikaisemmat oletukset näistä kuvista ja kokoelmien historiasta kaipaavat korjausta

---

<sup>1</sup> Meinander 1920, 145.

<sup>2</sup> Meinander 1920, 145. Okkonen 1961, 6. West 2004, 44, 48-49.

tai vähintäänkin muokkausta. Tutkimus on johdattanut lukuisien yksittäistietojen yhdistelemiseen uudelleenlaisiksi kokonaisuudeksi erityisesti vanhemman taiteen osalta.

### 1.1 Tutkimuksen tarkoitus

Tarkoituksena on selvittää, millaisin taiteellisin keinoin piispat esitetään virallisissa muotokuvissa ja millaisen kuvan ne antavat piispan asemasta ja roolista suomalaisessa yhteiskunnassa. Lähtökohtana on nimenomaan kuvalähtöisyys ja kuvan tulkinta ja siitä nousevat näkökulmat. Kuvien muotoutumiseen haetaan selitystä kahdesta suunnasta: kunkin aikakauden taiteellisista lähtökohdista ja toisaalta käsityksistä siitä, miten piispa ja hänen virkansa ymmärretään.

Tutkimuksen teoreettinen viitekehys on kuva-antropologinen, joten lähestymistapana on sosiaali- ja kulttuurihistoriallisesti painottuva taiteen tutkimus. Siihen yhdistetään teologisen tieteenalan tutkimusta, josta erityisesti kirkkohistoriallinen tutkimus on avannut merkittävästi tietoa piispan asemasta eri aikoina. Piispan virkaan liittyviä teologisia näkemyksiä avataan vain tarpeellisin osin. Pukuhistoriaa sivutaan papin ja piispan virkapuvun kuvauksissa.

Tutkimuksessa pyritään vastaamaan seuraaviin kysymyksiin.

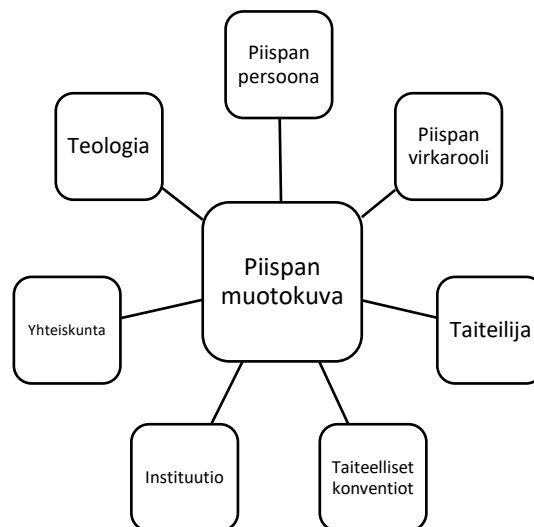
1. Hiippakuntien kuvakokoelmien inventointi.  
Sen lisäksi käsittelen Helsingin yliopiston muotokuvien kokoelmaa, Puolustusvoimien kenttäpiispojen sekä Suomen evankelisluterilaisen lähetyshiippakunnan piispojen muotokuvia.
2. Millä tavalla piispaa on kuvattu eri aikoina?  
Teosten ikonografinen tarkastelu.
3. Millä tavalla teokset sijoittuvat oman aikakautensa taidemaailmaan?  
Muotokuvien tyylihistoriaa sekä ajan kuvakonventiot. Taiteilijoiden arvostus omana aikanaan. Vertailu ruotsalaisiin piispojen muotokuviin.
4. Millaisen kuvan teokset antavat piispan virasta ja asemasta suomalaisessa yhteiskunnassa?  
Kuvista heijastuvat arvostukset ja piispan erilaisten roolien näkyminen.

Lähtökohtina kuvien tarkasteluun ovat seuraavat perusoletukset:

- Viralliset edustusmuotokuvat noudattavat perinteisiä konventioita. Se on tutkimukselle hyväksi, sillä ne paljastavat aikakaudelle tyypillisiä tapoja kuvata piispaa.
- Kukin aikakausi asettaa rajat esteettiselle ilmaisulle (ikonografialle, tyylille ja tekniikalle).
- Muotokuva pyrkii aina vaikuttamaan ja luomaan parhaan mahdollisen mielikuvan kohteestaan.
- Erityisesti kuvan käyttötarkoitus, funktio, määrittää esitystapaa.

- Aikakauden käsitys piispan roolista ja asemasta heijastuu kuvissa.
- Piispan muotokuvassa kiteytyvät myös laajemmin aikakauden käsitykset kirkon asemasta.

Piispojen muotokuvat heijastavat vahvasti aikakautensa taiteellisia käytäntöjä sekä sosiaalisia rakenteita. Niiden kuvamaailmaan tiivistyy monisyinen verkko, jossa vaikuttavina tekijöinä ovat mm. taide maailman toimijat, taiteilijoiden koulutus, heidän verkostonsa, aikakauden kuvailmaisuus, henkilökohtainen tyyli. Niissä kiteytyvät uskonnon rooli aikakauden yhteiskunnassa, kirkon sisäiset ryhmitymät, hiippakunnan ominaispiirteet, ajan henkiset virtaukset, piispan persoona ja tämän tausta ja koulutus. Tavassa esittää kuvallisesti piispaa näyttäytyvät ja punoutuvat yhteen teologiset korostukset, piispan suora suhde hallitsijaan sekä ajan kulttuuriset ja aatteelliset näkemykset. Niiden historia ilmentää myös vahvasti kirkon, yliopiston, koululaitoksen ja valtion siteitä.



*Kuvio 1 Piispan muotokuvaan kiteytyviä teemoja*

## 1.2 Aikaisempi tutkimus

Taidehistoriallisen tutkimuksen pääpaino on ollut vanhimpien muotokuvien osalta attribuoinnilla eli taiteilijan selvittämisellä, kuvien ajoittamisella ja tyylin tarkastelulla. Lähtökohta on ollut biografinen eli henkilöhistoriallinen tutkimus kansallisin painotuksin, kuten yleensäkin muotokuvatutkimuksessa aina 1940-luvulle saakka.<sup>3</sup> Tämä on antanut hyvän pohjan tälle tutkimukselle.

Keskeinen teos vanhimpien teosten suhteen on Karl Konrad Meinanderin *Porträtt i Finland före 1840-talet*, johon on koottuna Suomen Muinaismuistoyhdistyksen lähettämän kyselyn tiedot lähes

<sup>3</sup> Olin 2000, 11-20, 25.

kaikista Suomen muotokuvista ennen vuotta 1840.<sup>4</sup> Useat attribuutiot perustuvat hänen arvioihinsa ja pääosin tieto on varsin luotettavaa ja perusteellista, vaikka osin tieto on tarkentunut myöhemmin. Keruu tuotti Museoviraston arkistossa säilytettävän laajemman aineiston, jota ei ole koskaan julkaistu.<sup>5</sup> Meinanderin artikkeli suomalaisista pappien muotokuvista on merkittävä katsaus kirkollisiin muotokuviiin.<sup>6</sup> Piispojen osalta 1900-luvun muotokuvia ei ole juurikaan tutkittu.

Hyvät yleisesitykset suomalaisen muotokuvan päälinjoista esittävät Bengt von Bonsdorff, Rakel Kallio ja Timo Huusko.<sup>7</sup> Lisäksi erityisesti Tutta Palinin teokset avaavat muotokuvan monia ulottuvuuksia; hänen väitöskirjansa käsittelee 1800-luvun lopun miljöömuotokuvia.<sup>8</sup> Suomen taidehistorian yleisesitykset ja Pinx- sarja sisältävät useita hyödyllisiä erillisartikkeleita muotokuvista eri aikakausina.

Kirkkohistoriallisesti piispoja on tutkittu paljon. Hiippakuntahistoriat antavat kattavaa tietoa niiden vaiheista ja piispoista. Nämä tutkimukset ovat olleet keskeisiä lähteitäni piispan asemaa ja roolia määriteltäessä. Papiston matrikkeleita on koottu 1800-luvulta lähtien. Turun arkkihiippakunnasta on saatavilla perusteellinen matrikkeli, joka on julkaistu kirjan lisäksi myös digitaalisesti kansallisbiografian osana.<sup>9</sup>

Muotokuvataiteen tutkimus on ollut vahvaa Ruotsissa ja Englannissa, jotka molemmat ovat perinteisiä kuningaskuntia, joten muotokuvaperinne on myös vanhaa. Ruotsalaisesta tutkimuksesta olen hyödyntänyt erityisesti Sigfrid Söderlindin ja Martin Olinin teoksia, jotka molemmat ovat tarjonneet näkökulmia tutkimukselleni.<sup>10</sup> Ruotsin taidehistorian osalta olen käyttänyt taustana Signumin sarjaa, johon on sisältynyt erillinen katsaus eri aikakausien muotokuviiin. Lisäksi Ruotsin evankelis-luterilaisen kirkon hiippakunnalliset tutkimusseurat ovat julkaisseet viisi kirjaa oman hiippakuntansa piispojen muotokuvista.<sup>11</sup> Ne ovat olleet korvaamattomia tutustuttaessa Ruotsin piispojen kuviin. Ruotsissa piispojen muotokuvia ei ole kuitenkaan tutkittu akateemisesti.<sup>12</sup>

---

<sup>4</sup> Meinander 1931. Tallgren 1920, 102-103 kertoo, että tietojen keruu aloitettiin 1895 ja sitä jatkettiin vuosina 1896-1901. Kyselyt tuottivat tietoa 2000 muotokuvasta vuonna 1896 ja 3000:sta seuraavana vuonna. Sen jälkeen vuosittain saatiin satoja uusia tietoja.

Muissa Pohjoismaissa suoritettiin vastaavat tiedonkeruut 1800-luvun lopulta alkaen, kts. Söderlind 1993, 24 ja sivun viitteet.

<sup>5</sup> MA, SMYA.

<sup>6</sup> Meinander 1920.

<sup>7</sup> von Bonsdorf 1990. Huusko 2002. Kallio 2006.

<sup>8</sup> Palin 2004a; Palin 2007.

<sup>9</sup> Väänänen 2011. Turun hiippakunnan paimenmuisto 1554–1721 -verkkojulkaisu.

<sup>10</sup> Söderlind 1993. Olin 2000.

<sup>11</sup> Olen pystynyt hyödyntämään niistä neljää. Boström 2012. Jarlert 1997. Norrman 2014. Samuelsson 1994. Kts. myös Ranius 1982.

<sup>12</sup> Hans-Olof Boströmin sähköposti 31.12.2016. Hän toimii hiippakuntahistoriallisessa seurassa Karlstadin hiippakunnassa ja on kirjoittanut sen piispojen muotokuvista kirjan.

Englantilaisesta tutkimuksesta Marcia Pointonin sekä Shearer Westin teokset ovat ratkaisevasti avanneet näkökulmaa muotokuvan käytäntöihin, sidonnaisuuteen omaan aikakauteensa ja kuvien välittämiin viesteihin.<sup>13</sup> Tutkimuksen metodi on saksalaisen Hans Beltingin.<sup>14</sup>

Helsingin yliopiston kuvakokoelma on paljon tutkittu ja tiedot teoksista ja niiden tekijöistä ovat täsmentyneet ajan kanssa. Meinanderin lisäksi perustiedot tarjoavat Bertel Hintze, Onni Okkonen, Ars Universitaria 1640-1990 sekä Pia Vuorikoski. Helsingin yliopistomuseon arkistossa ovat myös selkeät tiedot teoksista.<sup>15</sup> Lisäksi Matti Klinge on kirjoittanut niin Turun Akatemian kuin Helsingin yliopiston vaiheista ja käsitellyt tässä yhteydessä myös muotokuvia. Turun Akatemian varhaisimmista mutta monissa tulipaloissa tuhoutuneista kuvista on säilynyt tietoa.<sup>16</sup> Turun museoiden kokoelman kymmentä piispan muotokuvaa valaisevat Ringbom ja museoiden tietokanta. Åbo Akademi omistaa Suomessa säilyneistä piispojen muotokuvista vanhimman, piispa Gezelius vanhemman vuodelta 1699. Eduskunnan viidestä piispakuvasta tiedot tarjoaa Liisa Lindgren.<sup>17</sup>

### 1.3 Metodi

#### 1.3.1 Kuva-antropologia

Saksalainen taidehistorioitsija Hans Belting<sup>18</sup> (s. 1935) kehitteli 2000-luvun alussa uudenlaista kuvan kokonaisvaltaista tulkintaa, jota hän kutsuu kuva-antropologiaksi. Jo 1980-luvulla alkoi esiintyä voimakasta kritiikkiä Erwin Panofskyn perintönä jatkunutta ikonologista tutkimusta kohtaan sen hallittua 1950-70-luvun taidehistoriallista tutkimusta.<sup>19</sup> Uusien teorioiden pääpaino oli kuvan vastaanoton hahmottamisessa eli katsojan ja kuvan vuorovaikutuksessa sekä kuvan vaikutuksessa katsojaan.

Belting nostaa arvosteluista esiin sen, että Panofskyn keskeisenä tutkimuskohteena oli vain teksteihin perustuva renessanssin taide sekä sen, että keskityttiin vain kuvan aiheeseen ja rajattiin tutkimus vain taidekuviin. Samoihin teemoihin oli tarttunut jo aiemmin W.J.T. Mitchell, joka pyrki vähentämään kuvan tulkinnan riippuvuutta kirjoitetusta tekstistä. Belting viittaaakin teoriansa taustalla erityisesti Mitchellin ja ammentaa keskeisen terminologiansa hiukan muutettuna häneltä.<sup>20</sup>

Teoria pyrkii uudistamaan ja päivittämään ikonologista lähestymistapaa. Tämä tapahtuu korostamalla kuvan materiaalista olemusta (medium), jonka Panofsky täysin ohitti. Toisaalta Belting yhdistää

---

<sup>13</sup> Pointon 1993. Pointon 2013. West 2004.

<sup>14</sup> Belting 2014, erityisesti sivut 1-83. Belting 2017, erityisesti sivut 91-174.

<sup>15</sup> Hinze 1927. Okkonen 1961. Heinämies 1990. Vuorikoski 2015. HY, YM.

<sup>16</sup> von Törne 1923. Knapas 2012, 77-80. Meinander 1931, 130-131. Klinge 1984 ja 1987.

<sup>17</sup> Ringbom 1937. Arell 1993. TMA. Lindgren 2012.

<sup>18</sup> Sorensen. Dictionary of Art Historians verkkosivut.

<sup>19</sup> Ockensröm 2012, 217-221.

<sup>20</sup> Belting 2011, 12. Mitchellin käyttämän "representational objects in which images appear" tilalla on medium.

kokonaisuuteen keskeisen elementin: kuvia tarkastellaan (kulttuuri)antropologian näkökulmasta. Hän nostaa esiin erityisesti ranskalaiset antropologit Marc Augé, Jean-Pierre Vernant ja Régis Debray tässä yhteydessä.<sup>21</sup>

Beltingin tutkimusotteessa antropologinen ote näkyy siinä, että hän tarkastelee erityisesti kuvaperinteen murros- ja muutoskohtia, joissa näyttäytyy selvimmin se, että kuvien (image) muuttuminen on heijastumaa kulttuurisista muutoksista. Antropologinen ote näkyy myös siinä, että vertailemalla eri kulttuurien kuvia toisiinsa, paljastuvat ne ominaispiirteet, jotka juuri se yhteisö ja kulttuuri on tuottanut tiettyinä historiallisena aikakautena.<sup>22</sup>

Beltingin teorian keskeisiä termejä ovat kuva (image), keho (body) ja väline (medium). Termit saavat eri yhteyksissä eri merkityksiä, joten teorian hahmottaminen on osin vaikeaa. Itse hyödynnän teorian kollektiivisen tason painotuksia enkä tarkastele niinkään yksilön kuvantulkinnan prosesseja. Koska yksilö on teoriassa kuitenkin keskeisessä roolissa ja sidottu myös kollektiiviseen tulkintaan, aloitan teorian esittelyn tästä tasosta.

#### Yksilön body - katsoja

Yksilötason tarkastelussa Belting painottaa katsojan keskeistä roolia kuvien prosessoijana ja niille merkityksen tuottajana. Tässä hän liittyy selkeästi katsojakeskeiseen näkökulmaan. Teorian keskeisenä korostuksena on puhuminen kuvasta (image) sekä ulkoisena että mentaalisenä niin, että niitä ei voi erottaa toisistaan, vaan ne ovat vuorovaikutuksessa.<sup>23</sup> Vaarana yksilön prosessiin keskittymisessä ja saman termin käyttämisestä kahdessa eri merkityksessä on, että kuva (image) on vaarassa tulla tulkituksi merkitsemään ainoastaan sisäistä kuvaa.

Ulkoisen kuva tarkoittaa kuvia, jotka ihminen kohtaa ja näkee. Kuvaväline (medium) tarvitaan, jotta kuva välittyy katsojalle. Medium on kuvan materiaallinen, fyysinen olomuoto. Se voi olla esim. veistos, tietokoneen ruutu, maalaus, akvarelli. Ihminen reagoi mediumin herättämiin miellelyhtymiin, mutta ilman imagea eli kuvan sisältöä medium on vain kuollutta materiaalia ilman merkitystä. Ihminen prosessoi ulkoiset kuvat kehossaan (body), jolloin ne siirtyvät hänen henkilökohtaiseen mentaaliseen kuvastoonsa. Kehollisessa tulkintaprosessissa ulkoisen image muuntuu ihmiselle merkittäväksi ja siitä tulee mentaalinen, sisäinen kuva tai mielen kuva.<sup>24</sup> Kehollisuuden korostaminen tässä yhtey-

---

<sup>21</sup> Belting 2011, 2-4, 41-43, 52-58.

<sup>22</sup> Belting 2011, 2-3, 39-42.

<sup>23</sup> Belting 2011, 4-5, 10, 36. Hiukan yllättävää on, että hän ei viittaa saksalaisen taidehistorioitsijan Wolfgang Kempin (s. 1946) samansuuntaisiin ajatuksiin ulkoisista ja sisäisistä kuvista. Söderlind 1993, 35-37 esittelee oivaltavasti Kempin ajatuksia.

<sup>24</sup> Belting 2011, 3-6. Katso termeistä Meškauskaitė 2015, Taidehistorian Seuran verkkojulkaisu, 9. Hän puhuu mielikuvista, mutta mielestäni parempi ilmaisu on mielen kuva tai mentaalinen kuva. Hän käyttää sanaa ruu-

dessä muistuttaa siitä, että kuvan tulkinta ei ole vain älyllinen prosessi. Tässä yhteydessä Belting korostaa sitä, että ulkoista ja sisäistä kuvaa ei voi erottaa toistaan, vaan ne molemmat tarvitaan.

Yksilötasosta puhuttaessa body viittaa katsojaan, jonka kehossa kuvan prosessointi tapahtuu, sillä image tarvitsee katsojan, joka tekee kuvan eläväksi (animoi sen). Ajatus kuvan (image) elävöittämisestä on yksi Beltingin keskeisiä antropologisia ajatuksia, jossa hän käy vuoropuhelua ajatuksen esittäneen Règeis Debrayn kanssa.<sup>25</sup> Kuvan merkitys muodostuu siis kuvan ja ihmisen vuorovaikutuksessa niin, että kuvan merkitykset vahvistuvat niiden kuvien osalta, jotka vastaavat hänen sisäisiä kuviaan tai vaihtoehtoisesti yksilö ohittaa kuvat merkityksettöminä. Ihminen ei ole tässä merkityksenanto-prosessissa vain passiivinen vastaanottaja, vaan osallistuu aktiivisesti tähän prosessiin valitsemalla ulkoisesta kuvavirrasta itseään koskettavat kuvat, arvottamalla niitä ja samalla tuottamalla uutta kuvastoa.<sup>26</sup> Piispojen muotokuvien osalta tämä näkökulma merkitsee sitä, että niissä tulee olla jotakin sellaista, joka puhuttelee katsojaa ja on hänelle tuttua ja tunnistettavaa, jotta tulkinnan ja merkityksenannon prosessi voisi alkaa.

Kollektiivinen body – inhimillinen todellisuus

Tässä vaiheessa yksilötasoon liittyy myös kollektiivisen tason tarkastelu, jonka yhteydessä törmäämme (jälleen) Beltingin teorian hahmottamisen vaikeuteen, sillä hän pyrkii sisällyttämään yhteen termiin eri asiayhteyksissä eri merkityksiä. Aikaisemmin yksilötasosta puhuttaessa body viittasi katsojaan. Kollektiivisella tasolla viittaussuhde on aivan eri. Asia tulee kohtuullisen selväksi, kun muistaa, että keho (body) viittaa aina inhimilliseen todellisuuteen. Termin muunnellusta käytöstä tulee jopa oivaltavaa, sillä sillä voidaan viitata kuvan moneen viittaussuhteeseen samanaikaisesti.

Merkityksenannossa on kaksi tasoa, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Toisaalta on yksilön sisäistetty kuvasto ja toisaalta se kollektiivinen kuvasto, joka kutakin aikakautta ja sen kulttuuria hallitsee. Kuvaan latautuu yksilön sisäisessä prosessissa symbolisia merkityksiä ja mentaalinen kehys, jolle kukin kulttuuri ja aikakausi kuitenkin asettaa rajansa ja välineensä. Kollektiivisella tasolla on puhe kullekin aikakaudelle ominaisista kuvankäyttötavoista, niiden tuottamisesta ja niiden sisäistämisestä. Kuva ja sen tuottaminen nähdään osana (aikakauden) kulttuuria, joka tuottaa ja välittää maailmankatsomuksen aineksia. Belting näkee kuvan voiman niin suureksi, että katsoo ihmisen maailmankuvan rakentuvan niiden kautta.<sup>27</sup>

---

mis, mutta mielestäni keho on luontevampi käytettäväksi. Hän kuvailee Beltingin teoriaa ja viittaa Elina Räsäsen tutkimukseen, jossa puhutaan kuvan voimaantumisesta.

<sup>25</sup> Belting 2011, 4-5, 40, 85, 89, 101-102.

<sup>26</sup> Belting 2011, 9-10, 16, 21, 37-40, 44-45.

<sup>27</sup> Belting 2011, 9-10, 38-39, 87, 89, 93, 100, 103, 107-108, 111, 115-116.

Belting korostaa sitä, kuinka kunkin aikakauden ajatukset, ihanteet ja sosiaaliset rakenteet näkyvät kuvassa. Kulttuuri kantaa peruskuvastoaan yli aikojen rajojen. Näitä kollektiivisia kuvia pitävät voimassa mm. instituutiot, (uskonnolliset) rituaalit, myytit, kulttuuriset käytännöt, kirjallisuus, elokuvat yms. Ne eivät ole vain yksilön mentaalista kuvastoa, vaan jaettua kuvastoa, jotka saavat merkityksensä yhteisössä ja tiettyssä kulttuurissa.<sup>28</sup>

Omalle tutkimukselleni juuri tämä taso on se, joka on oleellinen ja jota pyrin soveltamaan. Teorian soveltamisessa keskeistä ovat kuvan (image) tai välineen (medium) näkyvät muutokset. Belting ilmaisee asian niin, että kuvan muuttuessa käsitys kehosta (body) on muuttunut. Toisin päin ilmaistuna asia tulee vieläkin selkeämmin ymmärrettäväksi. Tietyn kulttuurin tai yhteisön käsitykset kehosta (body) tuottavat käsityksen mukaisia kuvia (image). Kuvien taustalla olevan arvomaailman muutokset näkyvät väistämättä kuvassa. Ne voivat heijastua myöskin kuvavälineen (medium) vaihtumisena.<sup>29</sup>

Muotokuvan alkulähteitä jäljittäessään Belting puhuu siitä, että body viittaa konkreettisesti kuvan kohteena olevaan henkilöön, jolloin huomio kiinnittyy yksilön ominaisuuksiin, kuten kuvan näköisyyteen, ihmisen persoonallisuuteen ja luonteeseen. Body voi kuitenkin viitata myös genealogiseen bodyyn eli sukulinjaan, jolloin yksilön ominaisuudet eivät korostu eikä häntä tarvitse kuvata, vaan merkki ja symboli riittää ilmaisemaan viittaussuhteen. Kolmannessa merkityksessä body voi viitata sosiaaliseen rooliin tai asemaan eli ”sosiaaliseen persoonallisuuteen” kuten tapahtuu humanistimuotokuvien yhteydessä, joissa maineen esittäminen nousee keskeiseksi.<sup>30</sup> Peter Burken termein puhutaan maalatuista ja sosiaalisista kasvoista (painted face - social face).<sup>31</sup> Ensimmäisellä viitataan näköisyyteen, toisella sosiaaliseen asemaan, joka näkyy kuvan taustalla.

Esimerkiksi voi ottaa tarkastelemani kuvat, joissa body viittaa siis piispaan, jonka asema on hyvin erilainen vaikkapa 1700-luvun Suomessa tai saman ajan Englannissa. Niinpä erilainen kulttuuri ja yhteisö kuvaa tätä sen omien arvostusten mukaisesti. Kun kuvaustapa muuttuu, se voi heijastaa muutoksia siitä, mitä piispasta ajatellaan. Muutokset voivat viitata monen eri tason todellisuuteen. Kuva voi heijastaa bodyn muutosta yksilötasolla (piispa on joutunut epäsuosioon, aiheuttanut skandaalin, erotettu virastaan), jolloin myös hänestä tehty kuva muuttuu. Bodyn muutos voi tapahtua hänen sosiaalisessa asemassaan (hänestä tulee ritarikunnan jäsen, hovisaarnaaja) tai se voi tapahtua koko kulttuurin suhtautumisessa kirkkoon ja sen edustajiin (Ranskan vallankumous).

---

<sup>28</sup> Belting 2011, 38-40, 45, 49-50.

<sup>29</sup> Belting 2011, 10, 14, 17, 40, 42, 44, 49-50, 71, 76-79, 82.

<sup>30</sup> Belting 2011, 66-67, 69, 79, 82.

<sup>31</sup> Olin 2000, 23-24. Termi on peräisin Peter Burken artikkelista renessanssimuotokuvista ”The Presentation of Self in the Renaissance Portrait” (1987).

Yksittäinen (muoto)kuva ei kuitenkaan paljasta paljoakaan aikakauden käsityksistä, joten on toimittava laajemman, kollektiivisen ja ajalle tyypillisen kuvaston kanssa. Tähän tarkoitukseen viralliset muutokuvat soveltuvat hyvin.

Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tutkijan on pyrittävä löytämään saumakohtia, joissa kuva selkeästi muuttuu, sillä muutokset ovat vihje muuttuneista aikakauden käsityksistä. Kuvan (image) muuttuminen voi siis viestiä muutoksista kehossa (body) eli yhteisön ja kulttuurin sisäisessä, mentaalissa ja merkityksiä luovassa kuvastossa. Piispojen muotokuvien kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että piispan kuvaamisen (image) muutoksia tarkastellaan vihjeenä muutoksista aikakauden käsityksistä piispasta (body) ja tämän asemasta. Muutokset voivat johtua useasta eri syystä: tekniikan kehityksestä, muuttuneista taiteellisista ja esteettisistä arvoista tai niiden takana olevan arvomaailman muutoksista.

### 1.3.2 Ikonologia

Beltingin teoriaa on täydennettävä perinteisillä kuvan tarkastelun menetelmillä, sillä hän ei käsittele teoriassaan lainkaan kuvamaailmaa ja sen tutkimusta, sillä painopiste on toisaalla. Häntä kiinnostaa enemmän se, kuinka tietty kulttuuri tuottaa tietynlaisia kuvia, ei niinkään itse kuvien aiheet tai niiden tarkasteleminen. Käytännön tutkimuksessa hän kyllä edellyttää tämän, sillä teoria pyrkii olemaan uutta ikonologiaa eli ajanmukaistettu versio Erwin Panofskyn teoriasta.

Ikonologinen tutkimus tuli laajasti tunnetuksi Erwin Panofskyn teokse *Studies in Iconology* vaikutuksesta, jonka johdannossa teoria esitellään. Sen keskeinen kiinnostuksen kohde oli kuvan aiheen selvittäminen kirjallisiin lähteisiin perustuen. Menetelmä on kolmiportainen niin, että ensin tunnustetaan motiivit eli hahmot, eleet, tunnetilat, esineet ja seuraavassa, varsinaisessa ikonografisessa vaiheessa ne identifioidaan kirjallisia lähteitä ja vakiintuneita kuvaustapoja käyttäen. Kolmas vaihe, ikonologinen taso pyrkii etsimään kuvan taustalla olevat ideologiat.<sup>32</sup> Myös Panofsky viittaa siihen, että kaikki taide on aikaansa sidottua ja kuvan teemojen muuttuessa aikakauden asenteissa on tapahtunut muutos. Oletuksena on, että taiteilijalla on tietoinen intentio kuvata kohde tietyllä tavalla.<sup>33</sup>

Oma tarkasteluni keskittyy kullekin aikakaudelle tyypillisten piispaa kuvaavien ikonografisten elementtien tunnistamiseen, jotta kuvaa olisi siltä pohjalta mahdollista tulkita. Aineiston järjestäminen aikajaksoihin perustuu kuvatasolla havaittuihin selkeisiin muutoksiin ja saumakohtiin. Kun kuvasto selvästi muuttuu, on lähtökohta, jonka syitä voi lähteä tutkimaan. Muotokuvassa keskeisiä tarkkailtavia asioita ovat asennot, eleet, vaatetus, ilmeet, attributit, rekvisiitta ja tausta.

---

<sup>32</sup> Panofsky 1962, 3-17. Ockensröm 2012, 212-215. Ockensröm ja Fält 2012, 191-196, 204-205.

<sup>33</sup> Panofsky 1962, 7-8.

## 1.4 Teokset osana taidemaailmaa

### 1.4.1 Tyylhistoria ja virallisen muotokuvan konventiot

Ikonografiseen kuvan tarkasteluun liitetään katsaus tyylin muutoksiin. Tyylhistoriallista tutkimusta on syystä arvosteltu, sillä saman aikakauden taiteilijoiden ilmaisussa voi olla paljon variaatioita. On kuitenkin myönnetty, että kullekin aikakaudelle on tyyppisiä tapoja taiteelliseen ilmaisuun. Edelleenkin katsaukset tietyn aikakauden taiteeseen perustuvat usein tyylijaotteluun. Näiden aikakauteen sidottujen esteettisten arvostusten ja tyyppillisten välineiden huomioiminen kuuluu myös Beltingin teoriaan.

Ei voi liikaa painottaa sitä, että muotokuva on aina taiteellinen, vaikuttamaan pyrkivä esitys kohteestaan. Siksi pienetkin yksityiskohdat ovat merkittäviä. Muotokuvan lukeminen vaatii tarkkuutta, sillä se perustuu hyvin hienovaraisille muutoksille, jotka saattavat ilmaista paljon.<sup>34</sup> Kuvarajaukset luovat yllättävän vahvasti mielikuvaa kohteesta. Kokovartalokuvat olivat pitkään varattu kuninkaallisille ja aatelisille, sillä ne luovat mielikuvan etäisyydestä. Samalla kuva-alalle pystytään sijoittamaan rekvisiittaa, jolla luonnehditaan mallin yhteiskunnallista tai uskonnollista asemaa. Elokuvakielellä voidaan puhua yleiskuvasta, jossa malli sijoitetaan ympäristöönsä. Mitä lähemmäs kasvoja rajataan, sitä enemmän korostuu yksilön persoonallisuus.<sup>35</sup>

Kullakin aikakaudella on sille ominainen tapa kuvata kohdettaan. Piispojen kuvien vertaileminen aikakauden muotokuvan kuvaustapoihin paljastaa niiden ominaispiirteitä. Nämä vakiintuneet esittämisen tavat, kuvakonventiot, avaavat yllättäen merkittäviä näkökulmia siihen, miten piispojen muotokuvia tulisi tulkita. Tutkijalta vaaditaan muotokuvien aikaisempien konventioiden tuntemusta, sillä ilmaisu rakentuu vuosisatoja vanhojen kuvamallien pohjalle.

Käytän työssäni Solfrid Söderlindin jaottelua, jonka mukaan muotokuva voi olla yksityinen, julkinen tai virallinen. Jaottelu nostaa esille erot eri tarkoitukseen tehtyjen muotokuvien odotetuissa ominaisuuksissa. Kuvan käyttötarkoitus vaikuttaa yllättävän paljon siihen, millainen kuvasta tulee. Sen pohjalta tehdään päätökset jo ennen maalausprosessin aloittamista kuvan kokoon, kuvarajauksien, tekniikan ja kehystyksen osalta.<sup>36</sup>

Virallisen muotokuvan konventioihin kuului kaksi perustyyppiä, jonka mukaisesti piispat kuvattiin jo renessanssiaikana. Yksi tyyppi on seisova piispa polvikuva-rajauksella. Toinen malli on esittää hänet istuvana polvikuva tai puolivartalo-rajauksella, jolloin tuoli on viittaus hallitsijan valtaistuimeen ja luonnollisesti myös piispan istuimeen. Tuoli ja istuva asento ovat vallan merkkejä. Rekvisiittaan kuuluvat näyttävästi esillä olevat kirjat osoittamassa piispan oppineisuutta. Vaihtoehtoisesti kuvaan kuu-

---

<sup>34</sup> Pointon 2013, 17, 26. Palin 2007, 11.

<sup>35</sup> Vuorikoski 1981, 75. Palin 2007, 18-19. Schneider 1999, 20-21.

<sup>36</sup> Söderlind 1993, 120-152.

luvut vieressä olevalla pöydällä isokokoinen Raamattu, johon piispa tukeutuu. Taustalle maalattiin usein (antiikin) pylväs ja laskostettu kangas sekä näkymä maisemaan. Piirteet on lainattu hallitsija- ja aateliskuvista. Kuviin kuuluu usein latinankielinen teksti, jolla viitataan piispan asemaan ja henkilöiteihin.

Joudun tutkimuksen kuluessa pohtimaan, miksi Suomen varhaiset piispojen muotokuvat eivät vastaa näitä virallisen esittämisen peruskonventioita.

Jokainen muotokuva voidaan sijoittaa janalle, jonka toisessa päässä on yksilö ja toisessa päässä tyyppi eli rooli ja asema.<sup>37</sup> Muotokuva ei koskaan ole ainoastaan yksilön kuvaus, vaikka näköisyyden tavoittelu onkin taiteenlajin yksi peruslähtökohtia. Siinä painottuvat asemaan liittyvät ihannoidut ominaisuudet, joiden edustaja kuvattava on. Virallisiin muotokuviiin liittyikin vahvasti ajatus ammattiroolin keskeisyydestä persoonan ja yksilöllisyyden kustannuksella.<sup>38</sup> Asusteilla on tätä määriteltäessä merkittävä asema. Pukeutuminen, rekvisiitta ja vakiintuneet poseerausasennot heijastavat yllättävän vahvasti aikakautensa käsityksiä. Edustusmuotokuvassa ei hymyillä tai elehditä voimakkaasti.<sup>39</sup>

Muotokuvatutkimus onkin asettanut näköisyyden keskeisyyden kyseenalaiseksi muotokuvaa määrittävänä tekijänä, sillä ”sosiaalisten kasvojen” esittäminen on ollut usein merkittävämpää. Muotokuvan näköisyyden vaatimus on myös vahvasti sidottu kunkin aikakauden ihanteisiin. Näköisyyden käsitettä haastaa mm. edustusmuotokuviiin liittyvä kohteen imartelu ja esittäminen parhaassa valossa. Useat teoksista on myös maalattu mallin kuoleman jälkeen. Ennen valokuvan keksimistä ja vakiintumista 1840-1850 -luvuilla ei voi aina olla varma kohteen todellisesta ulkonäöstä.<sup>40</sup>

Virallisen muotokuvan kohdalla perinteiset kuvaamisen tavat rajoittavat taiteilijan valinnanmahdollisuuksia. Sopivaisuussäännöt (*decorum*) ovat ohjanneet vahvasti kuvaustapaa sillä malli oli kuvattava hänen asemansa, ikänsä, sukupuolensa ja säätynsä mukaisesti. Kehittyi vakiintunut kuvakieli, jossa tietyt asennot ja kuvarekvisiitta korostivat kohteen arvokkuutta ja jaloja ominaisuuksia. Tämä koodisto vakiintui jo 1500-1600 -luvuilla.<sup>41</sup> Vähitellen vaarana oli kaavamaisuus, sillä kuvat toistivat hyväksytyjä ja vakiintuneita esikuvia.<sup>42</sup> Vielä 1900-luvun alkuun saakka tilaajat ja katsojat tunnistivat nämä kuvakonventiot ja osasivat lukea kuvaa. Taiteilijoiden koulutukseen kuului vähintään 1950-luvulle näiden kuvatyyppeiden historian tuntemus.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> West 2004, 21, 24, 28-29, 71-73.

<sup>38</sup> West 2004, 24-25. Pointon 1993, 4-6. Larsson 2001, 40. Lindgren 2012, 7.

<sup>39</sup> Kallio 2006, 8. Sama koskee myös yleensä muotokuvaa.

<sup>40</sup> West 2004, 21-29. Ilmakunnas 2017, 49-50. Schneider 1999, 12-13, 26.

<sup>41</sup> Palin 2004, 80, 82, Palin 2007, 11, 17-19. Lindgren 2012, 7. Larsson 2001, 38.

<sup>42</sup> Vuorikoski 1981, 90-91.

<sup>43</sup> Lindgren 2012, 8. Palin 2007, 11.

Decorum tarkoitti pitkään myös sitä, että kuvan kohteen tuli olla tarpeeksi arvokas kuvattavaksi. On syytä muistaa, että nykyisenkaltainen yksilöajattelu on syntynyt vasta 1800-luvun lopussa. Sitä ennen ihmiset kuvattiin lähinnä asemansa ja säätynsä edustajina. Käytännössä muotokuvan tilaajat olivat myös sellaisia, joilla oli varaa tilata kallis muotokuva.<sup>44</sup>

#### 1.4.2 Taiteilijat

Taiteilijoiden selvittäminen on osa teosten inventointia, mutta se kertoo osaltaan myös aikakauden arvostuksista. Tunnettujen taiteilijoiden teoksiin on aina liitetty enemmän arvostusta ja heitä on pyritty saamaan arvokkaimpien teosten tekijöiksi. Taiteilijoiden selvittäminen auttaa myös tyyliin liittyvien konventioiden hahmottamista.<sup>45</sup> Taiteilijan rooli lopulliseen tulokseen on varsin suuri: hän tekee valinnat rajauksista<sup>46</sup>, kuvakulmista<sup>47</sup>, mallin asennosta, värien käytöstä, kuvapinnan jaosta, taustasta, rekvisiitan sijoittelusta ja kuvaustavasta.<sup>48</sup>

Tutkimuksessani nostan esiin niitä keinoja, joilla kuvaa piispuudesta luodaan kuvien kautta. Taiteilijan rooli nousee tässä esiin varsin merkittävänä tekijänä.

#### 1.5 Piispan asema ja rooli

Kuvien taiteellisen tarkastelun tarkoituksena on luoda pohjaa sille, että lopuksi pyritään tulkitsemaan sitä, millä tavalla kunkin aikakauden käsitykset piispasta ja tämän roolista näkyvät virallisissa muotokuvissa. Tulkinnan näkökulmana on Hans Beltingin teoria, jonka mukaan muutokset kuvatasolla (image) voivat kertoa jotakin siitä, miten käsitykset piispasta (body) ovat muuttuneet. En pyri jäljittämään aikakauden käsityksiä aikalaislähteistä, vaan teen johtopäätöksiä kuva-aineiston perusteella. Kirkkohistoriallinen tutkimus on avannut näköaloja piispan asemaan, joten peilaan kuvatutkimuksen huomioita sitä vasten. Käsitykset piispasta heijastavat samalla laajemmin suhtautumista kirkkoon.

Tutkin siis piispan sosiaalista ja kulttuurista asemaa kunkin aikakauden yhteiskunnassa. Ensisijaisesti esillä ei ole heidän roolinsa kirkon sisäisessä todellisuudessa, vaikka piispojen muotokuvat luonnollisesti peilaavat myös käsityksiä kirkollisesta vallasta ja asemasta.

---

<sup>44</sup> Söderlind 1993, 11. Palin 2007, 16. Pointon 1993, 48, 79. West 2004, 71-72.

<sup>45</sup> Tietoja taiteilijoista on kootusti saatavilla ainoastaan vanhimman taiteen osalta. Meinander 1931 tarjoaa kattavat tiedot 1800-luvun alkuvuosikymmenille saakka.

<sup>46</sup> Kokovartalo, polvikuva, puolivartalo, rinta tai kasvokuva.

<sup>47</sup> Kasvojen esittäminen: Profili, puoliprofili eri asteissaan tai en face eli frontaalikuva. Vartalo: kierto eri asteissa.

<sup>48</sup> Vuorikoski 1981, 75-79. Cavalli-Björkman 2015, 128. Schneider 1999, 6.

Marcia Pointon on tähdentänyt, että muotokuva on vakiintuneista kuvaustavoistaan huolimatta tai juuri niistä johtuen petollinen. Muotokuvia on helppo erehtyä tarkastelemaan vain näköiskuvina ja biografisen ja historiallisen tiedon kuvittajina. Muotokuvat heijastavat kuitenkin vahvasti aikakautensa sosiaalisia rakenteita ja käytäntöjä. Niistä heijastuvat myös aikakauden aatteet ja käsitykset mm. sukupuolirooleista ja yhteiskuntajärjestyksestä. Muotokuva on hänen mukaansa myös vahvasti kyseenalaistava taiteenlaji. Samalla kun muotokuvat ylläpitävät aikakauden rakenteita, samalla ne toimivat myös niitä rikkoen ja muutosta vahvistaen.<sup>49</sup>

## 1.6 Keskeiset käsitteet

**Image, body ja medium** käsitteet on esitelty teoriaosan yhteydessä.

**Piispa** (kreikan sanasta episkopos, päällekatsoja) on hiippakuntansa seurakuntien ja pappien ylin kaitsija. Hän on hiippakunnan hengellinen johtaja sekä ylin hallinnollinen virkamies.<sup>50</sup> Turun arkkihiippakunnassa on sekä arkkipiispa että piispa (virka perustettu 1997), joten kaikkiaan piispoja on nykyisin 10. Piispa vieraillee säännöllisin väliajoin hiippakuntansa seurakunnissa ja toimittaa piispan-tarkastuksen. Niillä on pitkä perinne kirkon historiassa.<sup>51</sup> **Arkkipiispa** on merkittävän alueen piispa tai jossakin tapauksessa johtava piispa (kr. arkhiepiskopos). Suomeen arkkipiispan virka perustettiin uskonpuhdistuksen 300-vuotismuistojuhlissa vuonna 1817, jolloin uusi Turun akatemiatalo vihittiin käyttöön.<sup>52</sup> **Kenttäpiispa** on puolustusvoimien hengellistä työtä johtava viranhaltija. Kenttäpiispa ei ole siis varsinaisesti kirkon piispa, vaan armeijan sotilassielenhoidosta vastaava kenraalikuntaan kuuluva erikoisupseeri. Virkansa perusteella kenttäpiispa on itseoikeutetusti piispainkokouksen ja kirkolliskokouksen jäsen.<sup>53</sup>

**Hiippakunta** on piispan johtama kirkollinen alue, joka koostuu seurakunnista. Hiippakuntarajat ovat muuttuneet suuresti historian aikana. Vanhin Suomen hiippakunta Turku on perustettu 1200-luvulla. Suomen kaksi hiippakuntaa (Turku ja Viipuri) kuuluivat vuonna 1164 perustetun Upsalan arkkipiis-

---

<sup>49</sup> Pointon 2013, 4-5, 6-8, 28. West 2004, 71.

<sup>50</sup> Kirkon sanasto, Kirkkohallituksen verkkosivut. Kirkollisten sanojen määritelmät ovat pienin muutoksin suoraan kirkon sanastosta.

Piispalla on perinteisesti katsottu olevan kolmenlaisia tehtäviä. Hän valvoo kirkon oikeaa oppia (magisterium). Hän vihkii papit ja asettaa nämä virkaansa ja myös kirkot ja kappelit vihittäen käyttöä varten (ordinatio). Hän johtaa kirkon hallintoa niin, että kirkkolakia ja -järjestystä noudatetaan. Piispalla ja tuomiokapitulilla on oikeudellinen asema pappien esimiehenä (jurisdictio).

<sup>51</sup> Paarma 2000, 12. Kirkon sanasto, Kirkkohallituksen verkkosivut.

<sup>52</sup> Paarma 2015, 14-19. Turun Akatemiatalo 200 vuotta verkkosivut.

<sup>53</sup> Paarma 2000, 14. Kirkon sanasto, Kirkkohallituksen verkkosivut.

panistuimen alaisuuteen Ruotsin vallan päättymiseen 1809 asti.<sup>54</sup> Suomessa on tällä hetkellä yhdeksän luterilaista hiippakuntaa.<sup>55</sup> Piispan apuna on **tuomiokapituli**, joka virastona hoitaa hiippakunnallista toimintaa, hallintoa ja taloutta.<sup>56</sup> Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli on Suomen vanhin virasto, joka on perustettu vuonna 1276.<sup>57</sup>

**Muotokuva** on yksittäistä tunnistettavissa olevaa ihmistä esittävä taideteos.<sup>58</sup> Muotokuvalta odotetaan yleensä kolmea asiaa. Kuvan tulee olla mallinsa näköinen, sen tulee heijastaa tämän persoonaa ja luonnetta sekä kolmanneksi tämän asemaa.<sup>59</sup> Muotokuvan ymmärtäminen taideteoksena nostaa keskeiseen rooliin niitä taiteellisia keinoja, joiden avulla taiteilija pyrkii tietoisesti välittämään jonkin merkityksen ja luomaan mielikuvan piispasta.<sup>60</sup> Muotokuvaan liittyy vahva piirre, joka vaikeuttaa sen tarkastelua taidemuotona; kuvan kohde hallitsee niin paljon, että luokittelu taiteeksi vaikeutuu.<sup>61</sup>

Kuvien jaottelun pohjana käytän Solfrid Söderlindin luokittelua.<sup>62</sup> **Virallinen muotokuva** on instituution johtajasta tehty edustusmuotokuva, jolla on virallinen asema. Kuvissa korostuu jatkuvuus ja instituution historia, joten tilaajana on useimmiten yksilön sijaan instituutio.<sup>63</sup> Virallinen muotokuva muodostaa edeltäjien muotokuvien kanssa yhtenäisen sarjan, joka on sijoitettu instituution tiloihin. Piispojen muotokuvat eivät ole avoimesti kaikkien nähtävissä, vaikka ne on sijoitettu hiippakuntien tiloihin arvokkaille ja näkyville paikoille.<sup>64</sup> **Julkinen kuva** puolestaan on esim. valokuva, grafiikanlehti tai painokuva, joka on kenen tahansa katsottavissa esimerkiksi seurakunnan tiloissa, julkaisuissa tai sanomalehdissä.<sup>65</sup> **Yksityinen kuva** on henkilön itsensä tai hänen perheensä tilaama kotiin sijoitettavaksi.<sup>66</sup> Piispojen muotokuvien sarjassa se on useimmiten toinen versio virallisesta maalauksesta,

---

<sup>54</sup> Tietoa hiippakunnasta. Turun arkkihiippakunnan verkkosivut.

<sup>55</sup> Kaisti 2000a, 115-117. Kaisti 2000b. Katso myös <https://evl.fi/tietoa-kirkosta/kirkon-organisaatio/hiippakunnat> (viitattu 3.2.2019).

Porvoon hiippakunta on harvinainen poikkeus, sillä se on maailmassa ainoa, joka ei koostu maantieteellisesti rajatusta alueesta, vaan on syntynyt ruotsinkielisiä alueita varten Pohjanmaalla, Etelä-Suomessa ja Ahvenanmaalla.

<sup>56</sup> Useimmat piispojen muotokuvista on sijoitettu tuomiokapitulin istuntosaliin, joka on konkreettisesti ja symbolisesti tilojen keskus. Tässä salissa sijaitsee piispan istuin. Kirkon sanasto, Kirkkohallituksen verkkosivut.

<sup>57</sup> Tietoa hiippakunnasta. Turun arkkihiippakunnan verkkosivut.

<sup>58</sup> Palin 2004a, 15. Palin 2007, 14, 17. Kallio 2006, 8. West 2004, 21.

<sup>59</sup> Pointon 2013, 15. West 2004, 21, 29-32. Charles and Carl 2011, 9. von Bonsdorff 1990, 4.

<sup>60</sup> Schneider 1999, 22, 28, käyttää termiä esteettinen konstruktio, "aesthetic construct".

<sup>61</sup> West 2004, 44. Charles and Carl 2011, 7-8.

<sup>62</sup> Söderlind 1993, 120-152.

<sup>63</sup> Söderlind 1993, 120, 131, 136-137. Lindgren 2012, 7. Klinge 2004, 76-77. Cavalli-Björkman 2015a, 11-12. Piispojen kuvien kohdalla tosin näyttää siltä, että he itse olivat tilaajina varhaisimmassa vaiheessa ja vasta 1700-luvun lopulla käytäntö vähitellen muuttuu. Aivan tarkkaa tietoa kuvien hankinnasta ei ole.

<sup>64</sup> Useimmiten ne on sijoitettu tuomiokapitulin istuntosaliin, mutta kuvamäärän lisääntyessä osa kuvista on sijoitettu muihin tuomiokapitulin tiloihin.

<sup>65</sup> Söderlind 1993, 137-143.

<sup>66</sup> Söderlind 1993, 144-152.

joka muotokuvaperinteen mukaisesti luovutetaan mallille yksityiskäyttöön. Piispat ovat myös maalattaneet muotokuviaan yksityisesti omiin tarpeisiinsa.

### 1.7 Tutkimusaineisto

Tutkin työssäni erityisesti Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piispojen maalattuja edustusmuotokuvia. Ne sijaitsevat nykyisten yhdeksän hiippakunnan tuomiokapitulien tiloissa ja muutama varhaisin myös Ruotsissa, joten ne eivät ole yksi kokoelma. Hiippakuntien kokoelmissa olevia virallisia muotokuvia aineistossa on 109 kappaletta, joista lähes kaikki on toteutettu öljyväritekniikalla.<sup>67</sup> Useimmat virallisista muotokuvista ovat nähtävissä hiippakuntien verkkosivuilla, useat tosin rajattuina.<sup>68</sup> Painopiste verkkosivuissa ovat piispojen lyhyet biografiat.

Helsingin yliopiston<sup>69</sup>, Puolustusvoimien kenttäpiispojen, Eduskunnan puhemiesten ja Suomen evankelisluterilaisen Lähetyshiippakunnan piispojen muotokuvat edustavat tutkimuksessa muiden instituutioiden piispojen muotokuvien kokoelmia. En ole kuitenkaan pyrkinyt systemaattisesti kartoittamaan kaikkia Suomesta löytyviä maalattuja piispankuvia, vaan olen keskittynyt hiippakuntien kokoelmiin ja muutamaaan muuhun kokonaisuuteen. Yksittäisten kokoelmien syntyvaiheita valotetaan sen verran kuin on tarpeellista historiallisen kehityksen osoittamiseksi. Museoiden kuva-aineistoja käytetään hyväksi, mutta niitä ei erikseen tutkita.

Olen tutustunut kaikkiin hiippakuntien muotokuvaan vieraillemalla eri puolilla Suomea olevissa tuomiokapituleissa vuosien 2017-18 aikana.<sup>70</sup> Vierailujen yhteydessä olen pystynyt tarkastelemaan teoksia, mutta taustaan mahdollisesti merkittäviä tietoja minulla ei ole ollut mahdollisuutta tutkia. Olen mitannut ja valokuvannut teokset ja myös niiden yksityiskohtia.

Tiedot piispoista, teoksista ja taiteilijoista löytyvät liitteistä.<sup>71</sup> Kuvaliite sisältää varsinaisen aineiston teoskuvat, jotka ovat pääosin tekijän valokuvaamia. Tekstiosassa on sen lisäksi joitakin asiaa valottavia arkistokuvia.

---

<sup>67</sup> 2000-luvulta on yksi hiilipiirros ja kaksi valokuvaa. Pekka Raittilan maalauksissa on todennäköisesti käytetty öljyvärin lisäksi myös temperaväriä. Tekniikka on hänelle ominainen. Kts. Vuorikoski 1981, 90.

<sup>68</sup> Poikkeuksen tekee Kuopion hiippakunta, jonka verkkosivuilla piispoista ovat vain biografiatiedot. Porvoon hiippakunta esittää vain muutaman kuvan suuresta kokoelmastaan.

<sup>69</sup> En ole sisällyttänyt tarkastelemaani aineistoon kaikkia toisintoja, jotka kokoelmaan kuuluvat. Myöskään osakuntien piispojen kuvat eivät sisälly aineistoon.

<sup>70</sup> Lukuun ottamatta Espoon hiippakuntaa, jonka aineiston pienuus ja laadullisesti hyvät kuvat tekivät vierailun tarpeettomaksi. Tutkimuksen aikana työn aikataulu esti vierailun Lapuan hiippakunnan tuomiokapituliin Seinäjoelle, mutta myös sieltä tiedot ja kuva-aineisto oli helposti saatavilla.

<sup>71</sup> Aineiston laajempia tietoja on myös tallennettu tekemääni tietokantaan (Access 2016).

	Hiippakunnat	Puolustusvoimat	HY	Åbo Akademi	Eduskunta	Lähetyshpk	NM	Yht.
kpl	109	7	18	2	5	2	2	145

*Taulukko 1 Aineiston jakautuminen*

Taiteilijat ja myös kopioiden tekijät tunnetaan pääosin, vaikka tuntemattoman tekijän maalauksia onkin 18.<sup>72</sup> Tämä kertoo osaltaan siitä, että keskeisen kiinnostuksen kohteena oli teoksen malli, piispa eikä taiteilijätietoja ole kirjattu yhtä täsmällisesti. Hiippakuntien sähköisesti julkaisemissa aineistoissa ei useimmiten ole taiteilijätietoja. Muotokuvia tai niihin liittyviä taiteilijätietoja ei aina esitellä edes hiippakuntahistorioissa.<sup>73</sup> Ainoastaan Tampereen hiippakunta on julkaissut piispakuvistaan kirjat taiteilijätietoineen.<sup>74</sup>

Huomionarvoista on kopioiden suuri määrä, 34 kappaletta, eli vajaa neljäsosa. Lisäksi on versioita tai uudelleentulkintoja varhaisemmista maalauksista. Ne kertovat siitä, kuinka tärkeänä ja merkittävänä kokoelman kokonaisuutta ja sen täydentämistä pidettiin. Hiippakuntien muotokuvista kopioita on noin neljännes eli 26 kpl.<sup>75</sup> Myös Helsingin yliopiston kokoelmassa on suuri määrä kopioita.

Teoksista 41 eli vajaa kolmannes on sellaisia, joiden maalausajankohtaa ei tiedetä varmuudella, mutta suurin osa voidaan silti sijoittaa tietyille vuosisadalle. Oheisessa taulukossa myös ajoittamattomat teokset on sijoitettu olettamieni ajoitusten mukaisesti. Aineiston määrä kasvaa selvästi 1900-luvulla. Suurin selittävä tekijä on se, että silloin perustettiin useita uusia hiippakuntia, joten myös kuvattavia piispoja oli huomattavasti suurempi määrä. Lukumäärää lisää myös se, että kopioita tarvittiin runsaasti hiippakuntamuutosten yhteydessä.<sup>76</sup>

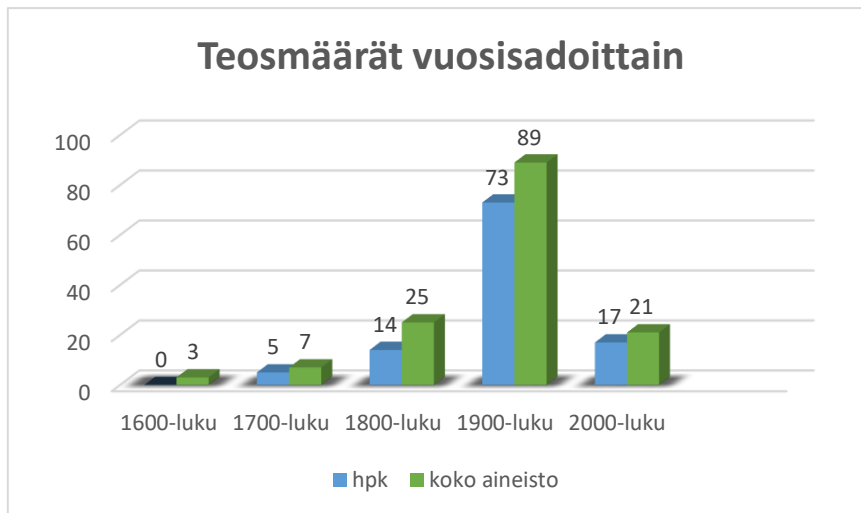
<sup>72</sup> Porvoon hiippakunnan kopioiden tekijäksi on merkitty Antti Lindeblom. Ei ole kuitenkaan tarkkaa tietoa siitä mitkä teokset hän on kopioinut vuosina 1922-25. En ole pystynyt asiaa varmistamaan. Luultavasti kaikki (12 kpl) ovat hänen maalaamiaan.

<sup>73</sup> Niissä on osittain myös virheitä tai on viitattu hiukan harhaanjohtavasti alkuperäisteoksiin, joista ne ovat kopioita.

<sup>74</sup> Tampereen hiippakunnan piispat 2004. Aikaisempi versio oli piispa Eelis Gulinin 1956 julkaisema. Uusimmas- ta, laajennetusta painoksesta on kaksi erilaista versiota. Ainoastaan kovakantisessa versiossa ovat nähtävissä myös taiteilijätiedot, jotka on lisätty hiippakunnan verkkosivuille alkuvuodesta 2016 tiedusteltuani asiaa. Teok- sissa on joitakin virheellisiä ja puutteellisia tietoja.

<sup>75</sup> Porvoon, Turun ja Kuopion hiippakuntien kokoelmissa.

<sup>76</sup> 1900-luvun teoksiin olen sijoittanut Turun tuomiokapitulin kopiot (teokset nro 114-124), joista osa voi olla jo 1800-luvun lopulta. 1800-luvun teoksiin on sijoitettu HY:n piispa Fahlenius (nro 112), joka voi olla 1700-luvulta ja Tampereen tuomiokapitulin piispa Nylander (nro 108), joka voi olla jo 1700-luvun loppuvuosilta.



*Taulukko 2 Teosmäärät aikakausittain maalausajankohdan mukaan*

## 1.8 Tutkimuksen rakenne

Tutkimus etenee aikakausittain vanhimmasta uusimpaan. Aineiston järjestäminen aikajaksoihin perustuu kuvatasolla havaittuihin selkeisiin muutoksiin ja saumakohtiin Hans Beltingin teorian mukaisesti. Aikajaksojen alkuun liitetään katsaus yksittäisten kokoelmien historiaan. Niiden syntyvaiheet valottavat piispojien muotokuvaperinteen historiaa ja tuovat esiin uusia näkemyksiä asiaan.

Kutakin aikakautta valaistaan neljästä näkökulmasta. Ensin teoksia tarkastellaan ikonografisesti nostaten esiin niissä olevia piispuuden tuntomerkkejä. Toiseksi esitetään katsaus tyylihistoriaan ja kuvakonventioihin. Piispojien muotokuvien kohdalla se tarkoittaa tarkastelua lähes koko Suomen tunnetun muotokuvahistorian aikavälillä. Tämä avaa näkökulmia niihin taiteellisiin keinoihin, joilla kuvaa piispuudesta on luotu. Kolmanneksi esillä ovat taiteilijat, joista vertaillaan heidän ammatillisuuttaan ja tunnettavuuttaan muotokuvamaalareina.

Taiteellisen kokonaiskuvan ja aikakaudelle tyypillisten lähestymistapojen hahmottamisen jälkeen analysoidaan lopulta kuvien liittymistä oman aikakautensa todellisuuteen sosiaali- ja kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta Beltingin teoriaa soveltaen. Selvyyden vuoksi on vielä todettava, että en käsittele piispojien persoonan tai henkilöhistorian heijastumista kuvissa, heidän teologisia näkemyksiään tai heidän rooliaan hiippakuntiansa johdossa tai kirkollisessa elämässä. Nämäkin näkökulmat voisivat olla mahdollisia ja avaisivat varmasti joitakin käsityksiä, mutta ne vaatisivat pienemmän ja rajatun aineiston.

Välillä esiin nostetaan kiinnostavia tapausesimerkkejä, jotka liittyvät käsiteltävään aikakauteen ja ansaitsevat yksityiskohtaisemman käsittelyn. Alaviitteisiin on sijoitettu jonkun verran lisätietoa, mutta pääteksti pyritään pitämään tiiviinä.

Erillisinä lukuina ovat kenttäpiispojien ja Lähetyshiippakunnan muotokuvien esittelyt. Irrallisena lukuina on lopuksi joitakin huomioita siitä, miten muotokuvan toteutustekniikka vaikuttaa siitä syntyviin mielikuviin. Tässä yhteydessä hyödynnän Beltingin teorian rinnalla Solfrid Söderlindin huomioita Ruotsin muotokuvataiteen muutoksista 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla.<sup>77</sup>

## 2 PIISPOJEN VIRALLISET MUOTOKUVAT

### 2.1 1400-1652 Kuvaperinteen katkos reformaation vaikutuksesta

#### 2.1.1 Muotokuvan historiaa

Nykyisenkaltainen muotokuva syntyi renessanssin aikana Italiassa ja Alankomaissa 1300-luvun lopussa. Aluksi kuvattiin kuninkaallisia ja aatelisia mutta varhaisimpien kuvattavien joukkoon kuului myös korkea-arvoisia kirkon edustajia kuten paaveja, kardinaaleja ja piispoja.<sup>78</sup>

Suomen muotokuvataiteen alku johdetaan 1400-luvulle. Varhaisin säilynyt esimerkki on piispa Maudu Tavastin kuva Pyhän Henrikin sarkofagin kansilevyssä 1420-luvulta. Varsinaisesta esittävydestä tai näköisyydestä tuskin voidaan puhua tässä yhteydessä. Myös keskiajan kirkkojen kalkkimaalauksissa sekä kirjojen kuvituksessa esiintyy piispojen kuvia.<sup>79</sup> Profaani muotokuvamaalaus syntyi Ruotsissa Kustaa Vaasan hovissa ennen 1500-luvun puoliväliä, mutta Suomessa ei tältä ajalta säilyneitä teoksia ole. 1600-luvulla muotokuvat olivat kuitenkin jo yksi yleisimmistä kuvataiteen aiheista myös Suomessa. Vanhin säilynyt tunnistettavan ihmisen muotokuva Suomessa on Ruotsissa maalattu historioitsija Johannes Messeniuksen muotokuva vuodelta 1611.<sup>80</sup>

Perinteiset käsitykset itsenäisen muotokuvan syntymisestä kirkkoon sijoitettujen muistokuvien pohjalta ovat muuttuneet, vaikka aiheen esittämisessä on edelleenkin tiettyä epämääräisyyttä ja muotokuvataiteen esittely aloitetaan aina lahjoittajamuotokuvista. Aikaisemmin ajateltiin, että uskonnollinen aihe jäi kuvista vähitellen pois ja siirryttiin kuvaamaan yksittäistä henkilöä. Itsenäisen teoksen muotokuvaperinne välittyi Suomeen kuitenkin toista reittiä ruotsalaisten ja saksalaisten taiteilijoiden

---

<sup>77</sup> Belting 2014; Belting 2017; Söderlind 1993, 115-119.

<sup>78</sup> West 2004, 14. Schneider 1999, 8-9. von Bonsdorff 1990, 5. Palin 2007, 12, 15.

<sup>79</sup> Kallio 2006, 10.

<sup>80</sup> von Bonsdorff 1990, 5. Huusko 2002, 322. Kallio 2006, 14. Se sijaitsee tällä hetkellä Oulun tuomiokirkossa. Katso <http://www.oulunseurakunnat.fi/messeniuksen-muotokuva>.

kautta 1600-luvulla.<sup>81</sup> Kirkoissa sijainneita muistokuvia voinee siis ennemminkin pitää rinnakkaisilmionä ja toisena reittinä itsenäisten muotokuvien syntymiselle.

Piispojen kuvien katson kuuluvan itsenäisten muotokuvien perinteeseen, sillä tarkastelemani piispojen kuvat liittyvät aikaan, jolloin oli jo kehittynyt selkeä muotokuvataiteen perinne. Tämä on varsin ymmärrettävää, sillä piispat olivat sosiaalisen hierarkian yläluokkaan kuuluvia henkilöitä, joilla useilla oli aatelistausta.<sup>82</sup> Heidän keskuudessaan muistokuvamerkityksestä irronneen itsenäisen muotokuvan traditio oli jo vakiinnuttanut asemansa.

### 2.1.2 Ikonografia

Piispojen kuvaamisessa tapahtuu merkittävä muutos 1500-luvulla. Kaikissa keskiaikaisissa piispojen kuvissa esiintyy liturginen asukokonaisuus. Lisäksi kuvissa saattaa esiintyä heidän sukunsa tunnusmerkkejä tai vaakunoita.

Ikonografisessa tarkastelussa asun merkitys on tavattoman suuri. Virkapukeutumisen korostuvat ammattikuntaan kuulumisen ja muista erottumisen merkitykset. Piispoja ei keskiajalla esitetä niinkään yksilöinä vaan nimenomaan virkansa tuntomerkkien kautta.<sup>83</sup> Hiippa on piispan liturgiseen asuun kuuluva päähine.<sup>84</sup> Piispansauvan varsiosa saattoi olla puusta tehty ja yläosa jalometallista tehty koukku, jota koristivat jalokivet. Piispa piti sitä vasemmassa kädessään.<sup>85</sup> Kuorikaapu, (lat. *capa pluviale*) on liturginen vaate, jota piispa käyttää juhlallisissa toimituksissa. Se on pitkä, maahan asti ulottuva viittamainen kaapu, joka on edestä avoin. Sitä pitää edestä kiinni rintasolki.<sup>86</sup> Piispan rintaristi (*crux pectorale*) otettiin käyttöön 1200-luvulla. Lisäksi asuun kuuluivat hanskat, kengät ja piispan kultainen sormus, joka oli usein varustettu jalokivellä. Sitä pidettiin oikean käden keskisormessa, jopa piispanhanskojen päällä.<sup>87</sup>

---

<sup>81</sup> Palin 2004b, 45. Okkonen 1961, 13. Tähän viittaa jo K.G. Meinander 1931, 35. Tuija Tuhkanen 2005, 209-212 kuvaa epitafien kehitystä kohti itsenäistä muotokuvaa.

<sup>82</sup> Aatelisten piirissä vakiintui jo varhain tapa muotokuvasarjoista, jotka jatkuivat sukupolvesta toiseen, joten aateliskartanoissa alkoi olla omia kokoelmia kirkkoon maalattujen kuvien lisäksi. Klinge 2004, 76. von Bonsdorff 1990, 5-6. Kallio 2006, 14. Huusko 2002, 322. Aatelisvaakunoiden tunnusten ja muotokuvan kehityksen suhteesta kts. Belting 2011, 62-72.

<sup>83</sup> Kallio 2006, 12.

<sup>84</sup> Sepponen 2000, 23-24. Stolt 1964, 87-88. Kirkon sanasto. Kirkkohallituksen verkkosivut. Siihen viittaa myös piispan johtaman alueen nimitys hiippakunta. Käytetään myös nimitystä mitra. Sitä on käytetty lännen kirkossa 11. vuosisadalta lähtien.

<sup>85</sup> Sepponen 2000, 24.

<sup>86</sup> Kirkon sanasto. Kirkkohallituksen verkkosivut. Nykyään käytetään myös nimitystä piispankaapu. Sepponen 2000, 20-22. Stolt 1964, 59, 61. Alun perin kaapuun kuulunut huppu muotoutui selkäkilveksi (*clipeus*), joka kasvoi kokoa myöhäiskeskiajalla ja koristeltiin rikkaasti jalokivin ja helmin.

<sup>87</sup> Sepponen 2000, 19, 27-29. Stolt 1964, 23-24.

### 2.1.3 Piispan asema

Beltingin teorian mukaisesti kuvassa näkyvät muutokset heijastavat kuvien taustalla olevan arvomaailman muutoksia. Asia on harvinaisen selvästi nähtävissä tässä suuressa murroksessa, jonka taustalla vaikuttavat voimat on helppo havaita. Ajanjaksoon kuuluvat teologian muutos luterilaisiin painotuksiin ja toisaalta kuninkaan valtapyrkimykset, jotka molemmat johtavat ratkaisevasti piispan aseman muutokseen. Molemmat teemat näkyvät piispan aseman tarkastelussa vielä 2000-luvulla.

Teologisesti piispan virka määriteltiin uudelleen erityisesti Martti Lutherin ajatusten pohjalta, joka katsoi, että Raamatussa on vain yksi virka, joka nähtiin ennen kaikkea saarnaviraksi. Piispan esimiesasema perustui ainoastaan käytännölliseen tarpeeseen.<sup>88</sup> Reformaatio arvosteli erityisesti piispojen maallista valtaa, jonka ei katsottu kuuluneen alkuperäiseen piispuuteen. Piispan virka lakkasi reformaation emämaassa Saksassa 1520-luvulla ja samalla syntyi oppi siitä, että maallinen ruhtinas omalla alueellaan toimii Jumalan asettamana esivaltana. Tämä johti siihen, että piispojen virkaan valitseminen siirtyi paavilta hallitsijalle.<sup>89</sup>

Ruotsi-Suomessa kuningas Kustaa Vaasa käytti oikeuttaan vuonna 1527 julistaen valtakunnan luterilaiseksi. Kustaa Vaasalla pyrki monin keinoin rajaamaan piispojen maallista valtaa, sillä nämä olivat varsin vaikutusvaltaisia koko valtakunnassa. Kirkon veroista n. 2/3 siirtyi valtiolle 1560-luvulle tultessa. Piispojen poliittista valtaa supistettiin niin, että he eivät enää kuuluneet Ruotsin valtaneuvostoon. Turun piispan tiedetään olleen ennen kuninkaan toimenpiteitä Suomen rikkain henkilö.<sup>90</sup> Kuninkaan toimenpiteisiin piispan vaikutusvallan rajoittamiseksi kuuluivat kirkon omaisuuden takavarikointi, tuomiokapitulien lakkauttaminen, Turun piispan Kuusistossa olleen linnan purkaminen ja Suomen alueen jakaminen kahteen hiippakuntaan 1554. Mikael Agricola nimitettiin Turun ordinariukseksi ja Paavali Juusten juuri perustetun Viipurin hiippakunnan ordinariukseksi. Uusi virkanimike oli osa kuninkaan pyrkimyksiä, mutta vastoin hänen tahtoaan molemmat saivat piispanvihkimyksen ja esiintyivät piispoina.<sup>91</sup> Useilla alueilla piispaa vastaavista henkilöistä alettiin käyttää uudenlaista nimitystä superintendentti, joka ei ollut niin arvovallalla ladattu kuin nimitys piispa.

Eräs kuningas Kustaa Vaasan toimenpiteistä piispojen vallan supistamiseksi oli piispojen liturgisesta asusta luopuminen. Muutos ei kuitenkaan tapahtunut hetkessä, vaan piispat yrittivät vastustella kuninkaan pyrkimyksiä. Hiippaa ja piispansauvaa käytettiin vaihtelevasti ainakin 1500-luvun lopulle,

---

<sup>88</sup> Pirinen 1976, 56.

<sup>89</sup> Paarma 2000, 10-11.

<sup>90</sup> Seppälä 2016, 198, 202. Salonen 2016, 85, 88-89. Paarma 2000, 11.

<sup>91</sup> Paarma 2000, 11. Paarma 2015, 30. Seppälä 2016, 199, 202. Pirinen 1976, 71-72. Heininen & Heikkilä 1996, 69-72, 78. Uppsalan piispa säilytti kuitenkin arkkipiispan nimen, vaikka Ruotsissakin tapahtui hiippakuntajakoja.

jolloin sen käyttö kiellettiin lopullisesti Upsalan kokouksessa 1593.<sup>92</sup> Kokous piti erityisen pahan piispan hiippaa ja sauvaa. Voimakas kannanotto kertoo tunnusmerkkien yleisestä käytöstä vielä tässä vaiheessa.<sup>93</sup> Turun piispana 1658-64 toiminut Elai Terserus aiheutti kohua käyttäessään hiippaa, joten todennäköisesti tähän aikaan piispan vanhojen tuntomerkkien käyttö oli jo poikkeuksellista.<sup>94</sup>

Luterilaiset piispat esiintyvät 1600-luvulta eteenpäin tavallisessa mustassa papin asussa niin, että heidän piispan asemaansa ei mitenkään osoiteta.<sup>95</sup> Pohjoismaat, joissa piispanvirka kuitenkin säilyi, joutuivat kehittämään omat käytäntönsä pukeutumisessa, sillä reformaation emämaassa Saksassa piispan virka lakkasi kokonaan. Monissa maissa luovuttiin myös keskiaikaisesta pappien pukeutumisesta, mutta Ruotsissa näin ei tapahtunut, vaan pappien pukeutuminen säilyi entisellään.<sup>96</sup> Kuninkaan toimenpiteet eivät siis näytä kohdistuneen pappeihin, vaan korostetusti juuri piispan asemaan. Tapahtumat ovat hyvä esimerkki hallitsijan ja piispan suorista suhteista, jotka näkyvät koko aineistossa.

## 2.2 1652-1721 Suurvaltakauden puhdasoppinen yliopistomies

On pidetty itsestään selvänä, että piispojen virallisten muotokuvien kokoelmien alku liittyisi kirkolliseen yhteyteen. Tutkimukseni kuluessa on kuitenkin käynyt ilmi, että vakiintunut käsitys piispojen muotokuvien alkuperästä osana Turun hiippakunnan kuvasarjaa osoittautuu virheelliseksi.<sup>97</sup>

Käsityksen syntyminen on kyllä ymmärrettävää, sillä varhaisimmat muotokuvat, jotka tiedetään liittyvät Turkuun. Turun tuomiokirkossa olleet 1600-1700 -luvun muotokuvat olivat sukujen hautakapeliteiden yhteydessä, joten ne olivat luonteeltaan enemmän yksityisiä, vaikka sijaitsivatkin julkisessa tilassa. Ne esittivät pääasiassa Akatemian professoreita ja piispoja, joten ne kyllä osoittavat kirkollisen kiinnostuksen muotokuvaan.<sup>98</sup> Sarjallisuuden olemassaoloon kirkollisen instituution tiloissa viittaa

---

<sup>92</sup> Sepponen 2006, 25. Stolt 1964, 60-62, 80-81, 88. Immonen ja Kirjavainen 2016, 100. Kuvaavaa on tapaus vuodelta 1554, jolloin piispa Mikael Agricola vihittiin Turun piispaksi ja Paavali Juusten Viipurin piispaksi. Vihkimyksen jälkeen syksyllä Agricola käytti hiippaa messua toimittaessaan. Kuningas Kustaa Vaasa närkästyi tällaisesta paavillisuudesta. Salonen 2016, 86 kuvaa Agricolan hiipan käyttöä protestiksi kuningasta vastaan. Sepponen 2000, 24 viittaa tapaukseen ja katsoo, että hiippa muistutti liikaa kuninkaan kruunua.

<sup>93</sup> Sepponen 2000, 25 mukaan vihkimyksessä Uppsalassa 1575 vihittävät kolme piispaa saivat hiipan, sauvan ja sormuksen ja heidät puettiin kuorikaapuun.

<sup>94</sup> Stolt 1964, 87, 89. Sepponen 2000, 25-26. Hänet erotettiin harhaoppisyytösten vuoksi virasta 1663, mutta myöhemmin 1671 hänet vihittiin Linköpingin piispaksi. Terserus on hautamonumentissaan puettuna täydelliseen piispalliseen asuun.

<sup>95</sup> Kuvaavaa on, että keskiajan kuvien jälkeen liturginen vaatetus esiintyy ensimmäisen kerran Oulun piispa Heliövaaran muotokuvassa vuonna 1961, jolloin se on edelleen poikkeus säännöstä. Vasta 2000-luvun alku tuo liturgiset asut takaisin piispojen kuviin.

<sup>96</sup> Stolt 1964, 14-15.

<sup>97</sup> Meinander 1920, 152 kuitenkin toteaa, että tuomiokapitulin kuvia ei tunneta.

<sup>98</sup> U III 2: 47 C 10, 52-53. Ennen vuoden 1827 paloa muotokuvia oli viidestä piispasta (Petraeus, Witte ja kolme Gezeliusta). Niistä annettuihin tietoihin on merkitty korostetusti, että useat niistä eivät ole muistokuvia, vaan

mielenkiintoisesti tieto Turun tuomiorovastien vaakunasarjasta jo 1400-luvulta,<sup>99</sup> mutta silti varhaisimmat viralliset piispojen muotokuvat ovat olleet yliopiston johtajien kuvia. Hiippakuntien kokoelmat syntyivät vasta yli 100 vuotta myöhemmin Porvoossa, kuten tulen jatkossa esittämään.

On oletettavaa, että muotokuvien maalauttaminen oli piispoille tuttu asia, sillä Suomen piispat olivat ruotsalaisia tai heillä oli vahvat kontaktit sinne. Ruotsissa varhaisimmat muotokuvat piispoista löytyvät 1610-luvulta, mutta alkavat vähitellen yleistyä 1630-luvulla. Piispojen kodeissa, kartanoissa ja piispantaloissa muotokuvilla on varmastikin ollut merkittävä sijansa yksityisessä käytössä,<sup>100</sup> mutta hiippakuntien viralliset muotokuvakokoelmat syntyvät vasta 1700-luvun puolivälin jälkeen.

### 2.2.1 Turun Akatemia

Piispojen virallisten muotokuvien varhaisin kokoelma sijaitsi Turun Akatemiassa vuodesta 1652 alkaen. Turun piispojen kuvat kuuluivat keskeisesti kokoelmaan, sillä he toimivat Akatemian varakanslereina aina vuoteen 1817 saakka.<sup>101</sup> Mallina oli Uppsalan yliopiston kirjastoon hiukan aikaisemmin kuningatar Kristiinan toimesta perustettu muotokuvakokoelma, jonka innoittajana puolestaan toimivat Puolan ja Italian yliopistojen kirjastot. Esikuvana muotokuvien sijoittamisesta kirjastoon toimivat renessanssiaikana syntyneet tunnettujen henkilöiden muotokuvakokoelmat, jotka oli tapana sijoittaa kirjastoihin ja yksityisiin työhuoneisiin.<sup>102</sup> Turussakin varhaisimmat muotokuvat olivat yliopiston kirjastossa, joka sijaitsi tuomiokirkon ympäröimän yhteydessä olevassa pikkukirkossa tai ns. saksalaisessa kirkossa.<sup>103</sup>

Kokoelma sai alkunsa, kun Suomen valtionhoitaja ja yliopiston kansleri kreivi Per Brahe lahjoitti kuningatar Kristiinan kehotuksesta oman rintakuvansa 1652. Samana vuonna kokoelmiin kuului jo saksalaissyntyisen taitelijan Jochim Neimanin maalaama piispa Isak Rothoviuksen kuva<sup>104</sup> ja kolme professorikuvaa. 1659 Neiman maalasi myös piispa Terseruksen ja myöhemmin saatiin muotokuvat piispoista Petraeus ja Gezelius vanhemmasta.<sup>105</sup> 1711 ostettiin uusi kuva Rothoviuksesta<sup>106</sup> mutta se ja monet kuvista tuhoutuivat tulipaloissa, joita oli useaan otteeseen.

---

muotokuvia. Meinander 1920, 158 ja Meinander 1931, 130 mainitsevat lisäksi Margareta Capsian 1752 maalaaman piispa Witten muotokuvan Koivulahden kirkossa.

<sup>99</sup> Seppänen 2016, 186-187.

<sup>100</sup> Meinander 1931, 13.

<sup>101</sup> Heininen 1976, 127. Klinge 1987, 113.

<sup>102</sup> Cavalli-Björkman 2015a, 13. Knapas 2012, 17, 77. Olin 2000, 205, 216-219, 225.

<sup>103</sup> Knapas 2012, 75. Klinge 1987, 215.

<sup>104</sup> Dahlström 1940, 3. Hanka 2002, 344. Meinander 1931, 47. Teos on todennäköisesti siirretty varhain Ruotsiin. Teos tai sen kopio kuuluu nykyisin Ruotsin kansallismuseon (NM) kokoelmiin.

<sup>105</sup> Knapas 2012, 78. Dahlström 1940, 3. Meinander 1931, 47.

Piispa Johannes Gezelius vanhemmasta sekä Johannes Terseruksesta<sup>107</sup> ovat Ruotsissa säilyneet David Klöcker Ehrenstrahlin maalaukset aikaväliltä 1670-90. Johannes Gezelius nuoremasta on kaksi hyvin erilaista muotokuvaa: Anders Ulichin 1696 maalaama teos tummatukkaisena<sup>108</sup> sekä harrastelijataiteilija Helena Arnellin teos<sup>109</sup> apestaan vaaleatukkaisena.

## 2.2.2 Ikonografia

Kuvallisesti reformaation tuomaa murrosta piispojen kuvaamiseen Suomessa pääsee tarkastelemaan vasta näiden ensimmäisten muotokuvien myötä. Suomen 1600-luvulla vaikuttaneesta viidestä piispasta neljän kuvat tunnetaan, vaikka vain yksi niistä on säilynyt Suomessa.<sup>110</sup> Johtopäätösten teko perustuu siis varsin pieneen aineistoon, vaikka kattaakin lähes kaikki piispat.

Piispojen kuvien ikonografia on liitetty 1600-luvun pappien kuvaamiseen, joka näyttäytyy kirkkoihin maalatuista lahjoittajamuotokuvista, joista suurin osa on pappien ja heidän perheidensä kuvia. Vanhimmat näistä muistokuvista ovat 1500-luvun lopulta ja niitä on säilynyt jonkun verran myös 1600-luvun alkupuolelta. Viimeiset tehtiin 1700-luvun alussa.<sup>111</sup> Varsinaista muotokuvakokoelmien keruuta ei kirkkoihin näytä muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kuitenkaan syntyneen.<sup>112</sup>

Luterilaiset piispat kuvataan tavallisessa mustassa papin asussa niin, että heidän asemaansa ei mitenkään osoiteta.<sup>113</sup> Piispanristi on poistunut käytöstä, samoin kuin viran perinteiset tunnukset hiippa ja piispan sauva.<sup>114</sup> Asusta erottuu selkeästi valkoinen leveä papinkaulus. Asu on lähes musta massa, josta erottuvat viittamainen kappi ja sen reunukset ja laskokset sekä takin nappirivi, mutta muita asun yksityiskohtia on vaikea erottaa. Piispa Rothoviuksen kuvassa on vielä käytössä vanhahtavasti ns. myllynkivikaulus ja hänet ja Terserus on kuvattu ilman kalottia.

---

<sup>106</sup> Knapas 2012, 78. Hän esittää kuitenkin, että tämä olisi ollut ensimmäinen kuva piispa Rothoviuksesta, eikä mainitse 1652 maalattua kuvaa lainkaan.

<sup>107</sup> Tosin piispa Terseruksen kuva ei ole kuulunut Suomen kokoelmiin, vaan on maalattu hänen ollessaan Linköpingin piispa 1671-1678.

<sup>108</sup> Teos on ainoa Suomessa sijaitsevista 1600-luvun kuvista ja on nähtävissä Åbo Akademin rehtorin huoneessa. Kts. kuvat Arell et.al. 1993, 15-17.

<sup>109</sup> Arnellin teos kuuluu ajallisesti ja tyyllisesti seuraavaan aikakauteen, joten tarkastelen sitä siinä yhteydessä. Piispan virkavuodet jakautuvat vuosisadan molemmille puolille.

<sup>110</sup> Piispa Petraeuksesta ei ole säilynyt kuvaa.

<sup>111</sup> Kallio 2006, 10. Tuhkanen 2005, 11-12, 219-236.

<sup>112</sup> Meinander 1920, 151.

<sup>113</sup> Kuvaavaa on, että keskiajan kuvien jälkeen liturginen vaatetus esiintyy ensimmäisen kerran Oulun piispa Heliövaaran muotokuvassa vuonna 1961, jolloin se on edelleen poikkeus säännöstä. Vasta 2000-luvun alku tuo liturgiset asut takaisin piispojen kuviin.

<sup>114</sup> Bringemaier 1974, Lwl-verkkosivut, 44-56, 100. Stolt 1964, 60-62, 80-81, 88. Rintarististä luopumisen syynä saattoi olla se, että ristiin oli yleensä upotettu jokin pyhänjäänös.

Vaikka papin puvun kehitys seurasi jonkun verran ajan muotia, silti se on ollut aina korostetun yksinkertainen. Pappi tunnistettiin erityisesti kauluksesta, kapasta, talarista ja päähineestä (kalotista).<sup>115</sup> Kauluksen malli on vaihdellut mutta vähitellen se kehittyi niin, että sen muodostivat paidankaulus ja niin sanotut liperit. Talari on musta, pitkä, nilkkoihin ulottuva papin asu.<sup>116</sup> Kappa on musta, maahan ulottuva viittamainen päällysvaate, jota pidettiin talarin päällä.

Muotokuvat ovat puolivartalokuvia tai laajennettuja rintakuvia, eikä niissä ole tekstiä piispa Isak Rothoviuksen kuvaa lukuun ottamatta. Lähes mustista kuvista nousevat esiin valossa loistavat kasvot, jotka on kuvattu hiukan kääntyneinä niin, että silmät kohdistuvat hiukan sivuun katsojasta. Hartialinja on kevyesti kääntyneenä. Jos käsi näkyy kuvassa, kuvattuna on vain toinen käsistä. Parta on merkittävä yksityiskohta, sillä myös sen katsottiin erottavan luterilaiset papit parrattomista katolisista.<sup>117</sup> Rekvisiittaa kuvissa ei ole.

Taiteilija D.K. Ehrenstrahlin molemmat teokset ovat ovaalin muotoisia, mutta ne on sijoitettu hänelle tyypilliseen tapaan suorakulmisiin kehyksiin. Hänen maalaamansa Gezelius vanhemman ja Terse-ruksen kuvat liittyvät ajan työpajakäytäntöihin. Tiedetään, että suuren kysynnän vuoksi taiteilija Ehrenstrahlin oppilaat ja apulaiset maalasivat asusteet, jolloin taiteilijan tarvitsi viimeistellä ainoastaan kasvot, jotka ovat kuvassa viimeistellymmät ja keskeisimmän huomion kohteena.<sup>118</sup>

Piispa Rothoviuksen oikea käsi ja siinä oleva kukka erottuvat korostetusti. Tämä erittäin poikkeuksellinen elementti viitanee siihen, että piispa on kuollut juuri maalausvuonna. Maalauksessa on latinankielinen teksti, joka ilmoittaa maalausvuoden ja iän, mutta ei viittaa tämän asemaan eikä kuolemaan.<sup>119</sup>

### 2.2.3 Tyyli ja kuvakonventiot

Piispa Rothoviuksen kuva liittyy vielä renessanssin muotokuvaan.<sup>120</sup> Muut teokset noudattavat karoliinisen barokin tyylipiirteitä, sillä taustat ovat tasaisen tummat ja hahmot vaivoin erottuvat siitä.<sup>121</sup> Barokkitaiteen muotokieleen vaikutti vahvasti alankomaalaisen taiteen tyyli, jossa hahmot kuvattiin pelkistetysti ja lähes pimeydestä erottuviksi niin, että kasvot olivat kuvan keskipisteenä ja valoisinta aluetta. Barokin muotokuvan keskeinen piirre on kuvattavan mahtiaseman osoittaminen mahtiponti-

---

<sup>115</sup> Stolt 1964, 11, 13. Päähineen käyttö on loppunut 1800-luvulla. Boström 2012, 19 toteaa, että sen käyttö alkoi 1600-luvun alussa.

<sup>116</sup> Latinankielisestä ilmaisusta Vestis talaris (vestis, asu ja ad talos, nilkkoihin saakka).

<sup>117</sup> Boström 2012, 19.

<sup>118</sup> Meinander 1931, 58. Olin 2000, 145.

<sup>119</sup> Iäksi ilmoitetaan virheellisesti 80 vuotta, sillä Rothovius kuoli 79-vuotiaana.

<sup>120</sup> Kallio 2006, 14. Huusko 2002, 322. von Bonsdorff 1990, 5.

<sup>121</sup> Huusko 2002, 322.

silla asennoilla ja näyttävillä asusteilla. Koko 1600-luvun muotokuvaperinne perustui sosiaalisen aseman osoittamiseen ja sen mukaiseen kuvaamiseen, joten ihmiset maalattiin niin, että kuva täytti ammattiryhmän tyypilliset tunnusmerkit. Barokin taiteilijoiden ohjeet kehottivat maalaamaan kunkin oman tyyppinsä mukaan. Ohjeista piispan kuvaan sopisivat seuraavat: ”Olen Oppinut, täysin tieteen nielaisema. Olen se viisas ja kärsimyksistä vapaa mies, jonka rakkaus filosofiaan on kohottanut himon ja kunnianhimon yläpuolelle. Olen se hurskas, oppinut ja valpas Pastori.”<sup>122</sup> Jo renessanssista periytyvä piispan muotokuvan perustyyppi perustui tämän oppineisuuden ja valta-aseman osoittamiseen.

Aineistoni kuvat poikkeavat niin vahvasti aikakauden tyypillisestä tavasta kuvata piispoja, että on aiheellista kysyä: miksi näin pelkistetyt ja suorastaan karut kuvat? Jopa pappiskuvatkin olivat ikonografisesti monimutkaisempia, sillä niihin sisältyi usein seisova asento ja toisella kädellä nojaaminen pöytään, jolla on Raamattu.<sup>123</sup> Toki pappeja kuvattiin myös yksinkertaisin rintakuvin, mutta voisi silti odottaa, että piispan rooli korostuisi selkeämmin. Nyt kuvista puuttuvat kaikki viittaukset piispan erityisasemaan. Ainoa tieto, joka Suomessa viittaa rikkaamman kuvakielen olemassaoloon, on Turun tuomiokirkon tuhoutuneista teoksista. Johannes Gezelius vanhemman muotokuvaan sisältyi Raamattu, jonka avoimella sivulla erottui latinankielinen teksti *Verbum Dei manet in eternum*. Piispa Herman Witten muotokuvaan sisältyi teksti ja viittaus raamatunlauseeseen (1.Tim. 1:15-17).<sup>124</sup>

Kuvien vaatimattomuus ja yksinkertaisuus tulee entistä vahvemmin havaittavaksi, jos niitä vertaa Ruotsissa säilyneisiin piispojen muotokuviin, joita on huomattavasti isompi määrä. Siellä 1600-luvun kuvissa rinta- tai puolivartalokuvat ovat selkeästi vähemmistönä, vaikka niitäkin esiintyy. Esimerkiksi Karlstadtin hiippakunnan piispojen kuvia esitellessään Hans-Olof Boström nostaa esiin, että barokin pappismuotokuvat seurasivat konventioita ja olivat lähes sabluunamaisia. Kuviin kuuluu taustalle kirjahylly, draperia, teksti, käsien eleet ja papin kaban helman nosto.<sup>125</sup> Toki Ruotsin tämän ajan muotokuvien joukossa on samanlaisia pelkistettyjä kuvia, mutta myös useita sellaisia, jossa piispan asemasta ja arvovallostasta ei jää pienintäkään epäilystä.

Selitystä yksinkertaisuuteen voisi etsiä taidemaailman arvostuksista ja esteettisestä näkemyksestä, sillä barokin kuvakieleen kuuluivat mahtipontisen esittämisen vastapainoksi myös realistiset, yksinkertaistetut kuvat, jopa kuninkaallisten osalta.<sup>126</sup> Monet ajan kuvat eivät lopulta myöskään paljoa

---

<sup>122</sup> Olin 2000, 29.

<sup>123</sup> Kallio 2006, 14-15. Boström 2012, 19. kts. esim. Didrik Möllerumin Kalannin kirkkoherra Brunlöfin muotokuva, Palin 2004, 45.

<sup>124</sup> MA, U III 2: 47 C 10, 52-53. ”Herran (Jumalan) sana pysyy iankaikkisesti” (1.Piet. 1:25)

<sup>125</sup> Boström 2012, 33. Kts. esim. superintendentti Elfdalius, kuva Boström 2012, 16 tai Caméen, kuva Boström 2012, 37. Kuvat myös wikimedia:Sveno\_Benedicti\_Elfdalius5.JPG ja <http://runeberg.org/kebildsv/0335.html>.

<sup>126</sup> Olin 2000, 116-117.

poikkeaa pappien kuvista, joiden yksinkertaisuutta on liikaakin korostettu. Virallisen kuvan konventiot kuitenkin pyrkivät osoittamaan aseman ja vallan, joka piispoille ehdottomasti kuului. Silloin kuvakie-  
len voisi olettaa olevan rikkaampaa kuin näissä kuvissa.

Uskoisin, että suurin selittävä syy pelkistetylle ikonografialle on kuvien alkuperäinen käyttötarkoitus. Useat niistä on alun perin maalattu yksityiskäyttöön, eivät viralliseen ja julkiseen tarkoitukseen.<sup>127</sup>

Piispa Gezelius nuoremman muotokuvan maalanneen Anders Ulichin teoksista on säilynyt myös muotokuva puoliosasta Hedvig Lietzénistä samalta vuodelta 1696. Voisi hyvin ajatella, että ne on alun perin tarkoitettu parikuvaksi rinnakkain ripustettavaksi kotiin.<sup>128</sup> Vasta myöhemmin piispojen muotokuvia tai niiden kopioita on saatu julkiseen kokoelmaan, kun tarve on syntynyt.

Selittävä tekijä voisi olla myös yliopiston kuvien kuvaperinne ja virallisten muotokuvien pyrkimys samankokoisten ja samankaltaisten kuvien sarjaan. Piispa Rothoviuksen muotokuvaa voi pitää kuolinkuvana. Tiedetään myös, että samana vuonna ensimmäisenä saatu Pietari Brahen muotokuva oli rintakuva, joten kokoelman yhteneväisyys saattoi ohjata tekemistä.<sup>129</sup> Jo renessanssiaikana syntyneisiin kokoelmiin liitettiin antiikin filosofien ja kuuluisien oppineiden rintakuvaveistoksia, jotka sijoitettiin kirjaston hyllyjen päälle. Niiden esikuvan mukaisesti rintakuvakoko voisi olla luonteva myös ajan oppineiden kuviin, jotka sijoitettiin hyllyjen päälle.<sup>130</sup> Tähän voisi viitata se, että Uppsalan arkkihiipakunnan varhaisimmissa kuvissa, jotka kuuluvat yliopiston kokoelmiin, on myös paljon samankaltaisia yksinkertaisia rinta- ja puolivartalokuvia, vaikka osassa niissä toki kirja on odotusten mukaisesti kuvassa mukana.<sup>131</sup> Silloinkin tosin olettaisi, että kuviin on liitetty tekstit. Vaatisi tarkempaa tutkimista ovatko Uppsalan yliopiston kokoelman teokset maalattu sinne alun perin, vai ovatko nekin peräisin yksityiskodeista.

Selitys jää väistämättä arvailuksi jo kuva-aineiston pienuuden vuoksi, mutta katson, että asia on niin tärkeä, että olen käyttänyt siihen tilaa. Koko tämän aikakauden kirkollista taidetta on arvioitu ja kuvailtu näiden harvojen säilyneiden kuvien perusteella.<sup>132</sup> Se on myös pohdintaa, jota kuviin liittyen ei ole käyty, vaan ne on otettu itsestään selvinä esimerkkeinä aikakauden muotokuvataiteesta, joka on

---

<sup>127</sup> Meinander 1931, 13 mainitsee, että uuden ajan taide oli luonteeltaan yksityistä verrattuna keskiajan julki-  
seen taiteeseen. Gezelius-suvun piispojen muotokuvat ovat alun perin kuuluneet suvun Kemiön kartanon ko-  
koelmiin, josta ne siirtyivät Ruotsiin 1868. Heinämies 1990, 59. Meinander 1931, 86-87.

<sup>128</sup> Meinander 1931, 89. <https://digitaltmuseum.se/021046506433/hedvig-lietzen-gift-gezelius> (viitattu 2.12.2018)

<sup>129</sup> Knapas 2102, 77-78.

<sup>130</sup> Knapas 2012, 78, 82. Olin 2000, 216-219.

<sup>131</sup> Kts. Norrman 2014, 22-38.

<sup>132</sup> Huusko 2002, 322 ja von Bonsdorff 1990, 6 toteavat kokonaiskäsityksen muodostamisen vaikeuden.

leimattu pelkistetyksi ja ankaran yksinkertaiseksi, sillä sen on oletettu vastaavan papeilta odotettua vaatimattomuutta.<sup>133</sup>

Mielestäni pelkistys ei välttämättä kerro vaatimattomuudesta, vaan ajan kuvakäytännöistä. Ei ole myöskään niin itsestään selvää, että piispojen kuvat kuuluvat yksinomaan pappismuotokuvien luokkaan. 1700-luvun muotokuvien yhteydessä palaan vielä tähän jaotteluun.

#### 2.2.4 Tapausesimerkki: piispa Isak Rothoviuksen muotokuvat

Vertailen tässä yhteydessä vielä kahta keskeistä kuvaa, jotka havainnollistavat selkeästi erilaisia, mutta samalla tyyppillisiä, mahdollisuuksia kuvata 1600-luvun piispaa.

Helsingin yliopiston kokoelmassa on Gustav Lundbergin vuonna 1764 maalaama teos piispa Isak Rothoviuksesta, jonka yleisesti sanotaan olevan kopio Jochim Neimanin vuonna 1652 maalaamasta teoksesta.<sup>134</sup> Käsitys on harhaanjohtava, sillä Lundbergin teoksen ikonografia on täysin toisenlainen kuin alkuperäisteoksessa. Kasvojen samankaltaisuus osoittaa, että Lundberg on kyllä tuntenut Neimanin teoksen, vaikka onkin nuorentanut kasvoja. Mielestäni olisi aiheellista lopettaa puhuminen siitä kopia, sillä teos on niin itsenäinen ja erilainen kokonaisuus.

Teosten viesti on varsin erilainen ja Lundbergin teoksen ero vanhan näköiseen, neilikkaa kädessään pitävään Neimanin yksinkertaiseen muotokuvaan on ilmeinen. Voi sanoa, että Lundbergin teos ilmaisee sen, millainen 1600-luvun piispan virallisen kuvan oikeastaan olisi pitänyt olla. Ikonografia on lainattu vanhemmista ruotsalaisista piispojen kuvista, joista Lundberg on kyennyt ammentamaan teoksen elementit. Piispan seisova asento polvikuvana toteutettuna, Raamattu, jolla toinen käsi lepää, piispan sormus, saarnaajan käsiliina ja teksti kuuluvat konvention mukaiseen piispan esittämiseen. Suurempi kuvakoko vahvistaa kuvan sanomaa arvovallassa. Ainoastaan vaaleammat sävyt viestivät jo selkeästi siitä, että teos ei enää kuulu barokin maailmaan.

#### 2.2.5 Taiteilijat

1600-luvulle on tyyppillistä, että taiteilijat, jotka olivat saaneet koulutuksen kotimaassaan, hakeutuivat Ruotsiin, sillä suurvalta-ajan Ruotsissa oli paljon mahdollisuuksia merkittäviin tilauksiin. Useammat saksalaissyntyiset taiteilijat viipyivät joitakin aikoja myös Suomen puolella Turussa. Heistä sekä

---

<sup>133</sup> Meinander 1920, 145.

<sup>134</sup> Heinämies 1990, 13. Vourikoski, Jagiellonian University verkkosivut, 30. Meinander 1931, 48 pitää sitä 1600-luvun kopiona. Hintze 1927, 78-79 vanhana kopiona. Teos on ilmeisesti säästynyt Turun palosta 1827.

Jochim Neimanin (n. 1600-1673) että Anders Ulichin<sup>135</sup> tuotantoa tunnetaan jonkin verran. Neiman asettui Turkuun 1631 ja oli siellä kuolemaansa 1673 saakka.<sup>136</sup> Nousu Turun yleiskillan oltermanniksi 1661 osoittaa hänen vakiintunutta ja arvostettua asemaansa Suomessa.<sup>137</sup> Ruotsissa merkittäväksi hovitaiteilijaksi edennyt David Klöcker Ehrenstrahl (1628-1698) oli myös saksalaissyntyinen. Hänen vaikutuksensa on varsin merkittävä, sillä hän oli hovitaiteilija ja tulevien taiteilijoiden kouluttaja 1660-luvulta aina kuolemaansa asti 1698. Kaikki vaikutusvaltaiset halusivat maalauttaa itsensä hänellä Tukholmassa.<sup>138</sup>

## 2.2.6 Piispan asema

Lopulta on syytä tarkastella edellä tarkastellun pohjalta, mitä kuvat viestivät piispan asemasta aikakauden yhteiskunnassa. Piispan kuvaamisessa tapahtunut suuri muutos ja varsinainen murros aikaisempaan katolisen kirkon kuvaperinteeseen kertoo siitä, että käsitys piispan asemasta on ratkaisevasti muuttunut. Beltingin teorian termein puhutaan siitä, että kuvan (image) muuttuessa käsitys kehosta (body) on jotenkin muuttunut. Juuri murroskohdat ja muutokset paljastavat sitä, mikä on kullekin aikakaudelle ominaisinta. Oletuksena on, että kuvalla on aina joku intentio ja viesti, joka parhaimmillaan vastaa aikaisten omaa kuvastoa ja sisäistettyä kulttuuria. Omalta osaltaan kuvat pyrkivät vahvistamaan sitä, että kuvien välittämä käsitys kohteestaan omaksuttaisiin.

Body, johon nämä kuvat viittaavat on kahdenlainen. Kuvien painotus kasvojen kuvaamiseen tuntuu viittaavan heidän elävään kehoonsa eli piispoihin henkilöinä. Tämäkin vahvistaisi ajatusta kuvien yksityisyydestä. Toisaalta body, jota kuvataan, on sosiaalinen asema eli ”sosiaaliset kasvot” tai ”sosiaalinen keho”. Ainoa asemaan viittaava elementti kuvissa on asu, joka yhdistää piispat pappissäätyyn.

Kuvien pelkistetyn pappisasun voi nähdä viittaavaan ainakin neljään asiaan. Kuvien yksinkertaista kuvakieltä on yleensä selitetty sillä, että se ilmaisee uutta teologisesta käsitystä: luterilainen piispan virka ei eroa papin virasta vaan on saarnavirka. Toinen selittävä syy voi olla moraalinen käsitys: luterilaisen papin hyveisiin kuuluvat vaatimattomuus, yksinkertaisuus ja ulkoinen nöyryys. Kolmas syy voi olla sääty-yhteiskuntaan liittyvä, sillä papin virkapukeutumisessa korostuvat ammattikuntaan kuulumisen ja muista erottumisen merkitykset. Silloin asu korostaa pappien erottautumista omaksi kunnioitetuksi säädykseen, joka oli arvoasteikossa toisena aateliston jälkeen. Neljäs syy korostaa näkyvää

---

<sup>135</sup> Hintze 1927, 37-38. Toimintaa Turussa ainakin 1690-luvulla.

<sup>136</sup> Hanka 2002, 343-344. Ringbom & von Bonsdorff 1998, 97-98. Meinander 1931, 47.

<sup>137</sup> Valkonen 1999, 20.

<sup>138</sup> Ehrenstrahl on hänen aatellinen nimensä, jonka hän sai 1674. Meinander 1931, 57-58. Olin 2000, 145, 148-163.

eroa katolisuuteen ja sen tapaan kuvata piispoja. Pukeutuminen oli symbolinen ele, jolla ulkoisin näkyvin merkein ilmaistiin eroa aikaisempiin katolisiin käytäntöihin.<sup>139</sup>

Aavistelen, että pappiskuvat korostavat ennen kaikkea säädyn erikois- ja kunnia-asemaa. Ovathan kuvattavat papit nimenomaan isojen ja varakkaiden seurakuntien kirkkoherroja, joiden taloudellinen asema sekä muukin valta-asema oli huomattava 1600-1800 -luvuilla. Voidaan myös kysyä, onko musta vaate todella viittaus ainoastaan vaatimattomuuteen. Vaatihan puvun valmistaminen ammatti-osaamista, sillä se oli räätälin mestarinäyte ja luultavasti kankaat on tuotu ylellisyystavarana ulkomailta.<sup>140</sup> Tätä kuvastoa olisi syytä tutkia perusteellisemmin, jotta pappiskuvien todellinen luonne voitaisiin varmistaa.

Piispojien muotokuvat on näiden kuvien pohjalta luokiteltu yksinomaan osaksi pappien kuvia, joita aikakaudelta tunnetaan eniten. Tämä antaa mielestäni yksinkertaistetun kuvan piispojien todellisesta asemasta, sillä he kuuluivat aivan toiseen yhteiskunnalliseen kerrostumaan kuin seurakuntien papit. Siltäkin pohjalta voi siis hyvällä syyllä sanoa, että säilyneet piispojien muotokuvat eivät onnistu välittämään todellista kuvaa piispan asemasta, jonka tiedämme muista lähteistä.

Piispat olivat kirkollisen roolinsa lisäksi koko Ruotsin valtakunnan ylimpään eliittiin kuuluvia ja uskonnon rooli yhteiskuntaa kannattelevana voimana oli kiistaton. 1600-luvulta alkaen korostui yhteiskuntaa ylläpitävä rakenne, joka rakentui uskonnon varaan jumalallisena järjestyksenä. Kuninkaan asema sai teologisen perustelun, joka mahdollisti kuninkaalle aatelin vallan rajoittamisen ja oman keskeisen asemansa oikeutuksen. Hiippakuntaorganisaatio oli myös se rakenne, jonka varaan verotus ja hallinto rakentui.<sup>141</sup> Tämä ei välity kuvista millään tavoin.

Tiedämme lisäksi, että piispat olivat aikakautensa sivistyneimpinä ja arvostetuimpia oppineita ja yliopiston todellisia johtajia, joten voisi odottaa, että tätä olisi korostettu kuvan elementeillä. Teologian asema yliopiston hierarkiassa oli selkeästi johtava ja kiistaton.<sup>142</sup> Varakanslereina heidän kuvansa kuuluivat luontevasti yliopiston maailmaan. Piispat olivat myös antiikin kielten taitajia, joten oppineisuuden viittaukset humanistimuotokuvien tapaan olisivat olleet luontevia. Heidän asemansa osoitetaan kuitenkin vain kuvien sijoituspaikalla. Ruotsin piispojien kuvissa johtavan aseman ja sivistyneisyyden piirteet näkyvät, samoin osassa Suomen pappien kuvia, mutta ei näissä kuvissa.

Nämä muotokuvat ovat luoneet hiukan vääristyneen mielikuvan siitä, miten pelkistettynä ja vaatimattomana koko 1600-luvun kirkollinen kuvasto nähdään. Tyyllillisen ja kuvakonventioiden käsittelyn

---

<sup>139</sup> Immonen ja Kirjavainen 2016, 100. Bringemeier 1974, 44-56, 100. Stolt 1964, 60-62, 80-81, 88.

<sup>140</sup> Virkapukutyöryhmän selvitys 2009, 7-8, 11-12.

<sup>141</sup> Johannesson 1997, 9-10, 24-25. Heininen ja Heikkilä 1996, 87-88.

<sup>142</sup> Heininen ja Heikkilä 1996, 101-103. Klinge 1987, 76, 113, 215.

yhteydessä olen yrittänyt löytää selittäviä tekijöitä kuvien yksinkertaisuudelle. Pelkistetty ilme selittynee kuitenkin pääosin kuvien alkuperäisellä yksityisellä käyttötarkoituksella, jolloin aseman ja vallan esittämistä ei tarvita.

Jää väistämättä auki, mikä kaikki on vaikuttanut näiden varhaisten kuvien kuvakielen syntyyn. Edellä oleva pohdinta viittaa toisaalta kuvien poikkeuksellisuuteen ja toisaalta moniin ja moniulotteisiin tasoihin, jotka kuvista aukeavat vallitsevaan aikaan.

## **2.3 1721-1800 Peruukkipäinen säätyläinen**

### **2.3.1 Kokoelmat**

Esittelen aluksi aiheen kannalta keskeiset kokoelmien muutokset ja sen jälkeen siirryn tarkastelemaan teoksia, joiden attribuointi ja ajoittaminen tältä ajalta on harvinaisen vaikeaa. Myös arviot taiteilijoista vaihtelevat kovasti eri tutkijoiden kesken. 1700-luvun piispojen muotokuvia on säilynyt kaikista 11 piispasta, osa tosin kuoleman jälkeen maalattuina.

Keskeisiä kokonaisuuksia kuvien tarkastelulle tältä ajalta ovat Porvoon hiippakunnan ja Turun Akatemian kokoelmat. Tarkastelu keskittyy siis nykyisiin Tampereen hiippakunnan ja Helsingin yliopiston kokoelmiin, joihin teokset tai niiden kopiot ovat siirtyneet. Turun museoiden teoksissa on muutama merkittävä muotokuvien vaiheita selvittävä alkuperäisteos ja kopio tältä ajalta.

Vanhimmat muotokuvat ovat J.H. Scheffelin 1720-luvun maalaukset Turun piispa Herman Wittestä<sup>143</sup> ja Porvoon piispa Johannes Gezelius nepoksesta<sup>144</sup>, joka oli jo kolmas suvun edustaja piispanvirassa. Samaan aikakauteen sijoittuu Helena Arnellin teos apestaan, Johannes Gezelius nuoremasta.<sup>145</sup>

#### *2.3.1.1 Turun akatemia 1750-1773*

Suomea koettelivat Suuri Pohjan sota (1700-21) ja ns. pikkuviha (1741-43) Venäjän joukkojen ulottaessa sotatoimensa yhä syvemmälle Suomen alueelle. Turun piispa Johannes Gezelius nuorempi siirtyi Ruotsiin 1713 ja kaikki kulttuurielämä oli pysähdyksissään 1720-luvulle saakka. Turkuun sotatoimet

---

<sup>143</sup> TMA.

<sup>144</sup> Nepos tarkoittaa pojanpoikaa. Joskus näkee nimityksen nuorimmainen, mutta se sotkeentuu helposti Gezelius nuorempaan. Meinander 1931, 91, 134 mainitsee, että teos olisi vanha kopio J.H. Scheffelin työstä, mutta sivulla 175 puhuu siitä Scheffelin työnä.

<sup>145</sup> Se on todennäköisesti maalattu vuoden 1720 jälkeen, jolloin hän meni naimisiin tulevan piispa Johannes Gezelius nepoksen kanssa. Maalauksen kohde kuoli 1718. Ikonografialtaan kuva jäljittelee Scheffelin kuvaa Gezelius nuoremasta, lukuun ottamatta taustan draperiaa.

vaikuttivat uudelleen 1742, jolloin Akatemian kirjaston kokoelmat siirrettiin sotaa turvaan Ruotsiin, vaikka ne saatiinkin takaisin rauhan tultua ja sijoitettiin uusiin tiloihin.<sup>146</sup>

1750-luku on merkittävää aikaa muotokuvakokoelmien kannalta, sillä Turun Akatemian puuttuvia kuvia hankittiin aktiivisesti kirjastonhoitaja Algot Scarinin toimiessa asiassa keskeisenä innoittajana vuodesta 1747 alkaen. Muotokuvia tiedusteltiin suvuilta ja teetettiin tilaustoina.<sup>147</sup> Hanke eteni suotuisasti ja jo 1760-luvulla teoksia oli kuudesta piispasta ja seitsemästä professorista. Vuoden 1773 inventaarioluettelossa kaikkien varakanslereiden eli piispojen kuvat olivat rakennuksen alakerrassa sijainneen kirjaston huoneessa ”koristamassa kirjastokokoelman ylintä riviä”. Sarjaan kuuluivat tässä vaiheessa muotokuvat kymmenestä piispasta: Rothovius (Gustav Lundberg, 1764), Petraeus, Terserus, Gezelius vanhempi ja Gezelius nuorempi (Anders Ulich 1696), Witte (J.H. Scheffel 1720-luku), Tammelin, Fahlenius, Browallius (Margareta Capsia 1750) ja Mennander.<sup>148</sup>

### 2.3.1.2 *Porvoon hiippakunta 1783-1803*

Ajatus yliopiston mallin mukaisesta piispojen kuvien kokoelmasta alkaa saada sijaa myös kirkon piirisä. K.K. Meinander huomioi, että Porvoossa herää kiinnostus piispojen kuvien keräämiseen 1700-luvun puolivälissä yhtä aikaa Turun tuomiokapitulin kanssa tai hiukan myöhemmin.<sup>149</sup> Turussa toiminta keskittyy todellisuudessa Akatemiaan ja hiippakunnan kokoelman synty tapahtuu vasta myöhemmin. Hiippakunnan kokoelman syntyä käsitellään seuraavan aikajakson yhteydessä.

Ensimmäinen kirkollinen piispojen virallisten muotokuvien kokoelma syntyy Porvoossa, jonne Viipurin hiippakunta siirrettiin 1721.<sup>150</sup> Viipurin tuomiokapituli joutui kiireesti pakenemaan kaupungista 1710 venäläisten vallatessa sen. Se joutui jättämään omaisuutensa Viipuriin ja piispa Lund siirtyi Ruotsiin.<sup>151</sup> K.K. Meinander arvelee, että hiippakunnan muotokuvakokoelma saa alkunsa jo hiippakuntaa perustettaessa.<sup>152</sup> Luultavasti alkusysäyksen antajana Porvoon hiippakunnan muotokuvakokoelmalle on kuitenkin vasta Turun Akatemian aktivoituminen asiassa vuosisadan puolivälissä. Se merkitsee piispojen sukujen heräämistä asiaan, sillä yliopisto pyytää uusia teoksia aikaisemmin palaneiden tilalle lahjoittajilta.

---

<sup>146</sup> Knapas 2012, 76. Teokset palautettiin 1743 rauhan solmimisen jälkeen uusiin tiloihin juuri kunnostettuun kirjastorakennukseen.

<sup>147</sup> Meinander 1931, 130. Knapas 2012, 57, 78. von Bonsdorff 1998, 128.

<sup>148</sup> Dahlström 1940, 4. Knapas 2012, 77-78 mainitsee, että kaikkiaan muotokuvia oli uuden kirjaston alakerran huoneessa 19 kappaletta.

<sup>149</sup> Meinander 1931, 134.

<sup>150</sup> Heininen et.al 2005, 63, 75. Nimenä oli aluksi Suomen Itäinen hiippakunta, Koskenvesa 1983, 39.

<sup>151</sup> Tiedetään kuitenkin, että ainakin tuomiokirkon omaisuutta siirrettiin Tukholmaan. Heininen et.al. 2005, 64.

<sup>152</sup> Meinander 1920, 168. Meinander 1931, 174-175.

Porvoon hiippakunnan tilojen vakiintuminen vaikuttaisi olevan toisena syynä kokoelmien syntyyn. Se joutui aluksi kokoontumaan vaihtelevissa, pienissä tiloissa, kunnes pääsi muuttamaan nykyisinkin tuomiokapitulin talona toimivaan tilaan vuonna 1759.<sup>153</sup> Kokoelman alun sijoittuminen 1760-luvulla tiloihin asettumisen yhteydessä on hyvin mahdollista, vaikkakin alkuvaikeuksista kertoo se, että vihkiäisiä päästiin viettämään vasta 1767.<sup>154</sup>

Oma arvioni kuitenkin on, että muotokuvia alettiin muodostaa kokoelmaksi Porvoon hiippakunnassa vasta vuodesta 1783 alkaen, jolloin Nils Schillmark maalasi ensimmäisen monista Porvoon teoksistaan (Gabriel Fortelius, piispana 1762-88). Tämän jälkeen kaikista piispoista maalataan muotokuvat ja puuttuvat teokset täydennetään kokonaisuuteen. Porvoon hiippakunnan muotokuvat eivät siis ole päätyneet kokoelmaksi piispojen virkavuosien mukaisessa järjestyksessä, vaan jo aikaisemmin maalattuja teoksia on lisätty siihen myöhemmin tai puuttuvista kuvista on tilattu maalaus; muutama näistä on maalattu piispan kuoleman jälkeen.

Myöhäisempi kokoelman alkuajankohta on todennäköisin, sillä tiedämme, että kolmen ensimmäisen piispan kuvat saatiin tuomiokapituliin vasta myöhemmin. Tarkkaa ajoitusta kuvien maalausajankohdasta tai kokoelmaan liittämistä ei tiedetä. Ensimmäisen piispan Johannes Gezelius nepoksen muotokuvan lahjoitti piispan poika<sup>155</sup>, joka palasi Suomeen 1783. Daniel Jusleniuksen kuva on todennäköisesti maalattu Ruotsissa piispan elinaikana hänen piispakautenaan Skarassa 1744-1752.<sup>156</sup> Sen lahjoitti tuomiokapituliin piispan poika, Skaran lukion lehtori;<sup>157</sup> hän toimi virassa 1778 alkaen. Johan Nylanderin (piispana 1745-61) muotokuva on 1780-1803 väliltä ja tuli tuomiokapituliin viimeisenä.<sup>158</sup> Myöhempää kokoelman syntymisen ajoitusta tukee sekin, että Turun Akatemian kokoelmakin saatiin täydennetyksi vasta 1770-luvulla, vaikka hanke oli pantu alulle noin 20 vuotta aikaisemmin.

Olisi mahdollista, että jo Viipurin hiippakunnassa olisi ollut aikaisempi muotokuvien kokoelma. Näin oletettiin lehtikirjoituksissa 1920-luvulla, kun Porvoon hiippakunnan kokoelmaa oltiin siirtämässä Tampereelle. Asiaa käytettiin perusteluna sille, että alkuperäiset kuvat olisivat säilyneet Porvoossa.<sup>159</sup> Käsitys kertonee siitä yleisestä virheellisestä olettamuksesta, että hiippakunnilla olisi aina ollut oma piispojen kuvien kokoelmansa. Viipurin hiippakunnan kuvakokoelman olemassaolo ei kuitenkaan näytä todennäköiseltä, sillä piispa Lundista ei tehty muotokuvaa edes Ruotsissa hänen tultuaan siellä

---

<sup>153</sup> Koskenvesa 1983, 46-49. Koskenvesa 2005, 80-81. Tuomiokapituli oli poissa tiloista vuodesta 1845 kunnes asettui sinne uudelleen 1871.

<sup>154</sup> Koskenvesa 2005, 80.

<sup>155</sup> Neovius 1891, 169. Meinander 1931, 174-175. Häntä nimitetään laamanniksi (lagman), jona hän toimi Ruotsissa 1761-77. Muotokuva on varhainen ja se on todennäköisesti maalattu 1720-luvun lopussa.

<sup>156</sup> Porvoon piispa 1734-44, jonka jälkeen Skaran piispa 1744-52.

<sup>157</sup> Neovius 1891, 169. Meinander 1931, 175.

<sup>158</sup> Oletan, että se on Nils Schillmarkin teos. Tuomiokapituliin teos tuli vasta 1802-03.

<sup>159</sup> Träskman 1983, 103.

Vaxjön piispaksi (1711-1729). Muotokuvakäytäntö oli kyllä hänelle tuttu, sillä hänen appensa oli piispa Gezelius nuorempi, jonka muotokuva oli myös Vaxjössä.<sup>160</sup>

Ns. Vanhan Suomen eli Kaakkois-Suomen alueiden liittäminen Venäjään 1721 ja 1743 johti siihen, että alueiden kirkollista elämää johtamaan perustettiin konsistorit Haminaan ja Viipuriin. Piispoja ei ollut, mutta tuomiorovastit vihkivät pappeja ja hoitivat piispoille kuuluvia tehtäviä. Niiden toiminta päättyi 1812, jolloin alue liitettiin takaisin Suomen yhteyteen.<sup>161</sup> Niiden mahdollisista muotokuvakoelmista ei ole tietoa.

### 2.3.2 Ikonografia

1700-luvun kuvat muuttavat piispan kuvaustapaa selkeästi, sillä peruukki leimaa kuvia, piispoista tulee parrattomia ja kalotti häviää kuvista.<sup>162</sup> Peruukkimallit vaihtelevat hiukan, mutta ne ovat kiharrettuja ja harmaaksi talkittuja. Piispa Browalliuksen muotokuva on poikkeus, sillä peruukki (tai oma tukka) on täysin musta. Peruukki on ajalle tyypillinen ja näkyvä esine, joka kuuluu erityisesti miesten kulttuuriin. Se tuli Ranskassa ja Italiassa muotiin 1620-luvulla, Lontoon se saavutti n. 1660 ja sitä käytettiin yleisesti aina 1800-luvun alkuun, vaikka käyttö vähenikin jo 1700-luvun lopulla.<sup>163</sup> Ruotsissa se tulee käyttöön 1700-luvun vaihteessa.<sup>164</sup> Piispojen muotokuvissa peruukki esiintyy ensimmäisen kerran 1720-luvulla Herman Wittellä<sup>165</sup> ja viimeisen kerran vuonna 1800 piispa Gadolinin ja Cygnaeus vanhemman muotokuvissa.

Kaikki muotokuvat voisivat olla yhtenäistä kokoelmaa varten maalattuja, sillä niin yhtenäinen on niiden tyyppi. Se, kuinka ne ovat päätyneet nykyisiin kokoelmiin, on kuitenkin varsin vaihtelevaa. Lähes kaikki kuvat ovat puolivartalokuvia niin, että vartalo on hiukan kääntyneenä oikea olkapää edessä. Pää on kääntyneenä samansuuntaisesti, mutta ei niin voimakkaasti kuin vartalo ja silmät on suunnattu katsojaan. Tässä suhteessa ainoastaan piispa Mennanderin en face kuva ja sitä lähelle tuleva piispa Jusleniuksen kuva tekevät poikkeuksen.

Edelleen teokset ovat varsin yksinkertaisia niin, että piispat esitetään papin pukuun pukeutuneina. Asun yksityiskohtia ei juuri erota, mutta kuvista voi tunnistaa papin takin ja sen päällä olevan kaban muodon. Liperit ovat jo kaventuneet ja niiden malli on sellainen, jossa keskiosa on läpikuultavaa kan-

---

<sup>160</sup> Samuelsson 1994, 17, 45. Maria Brynielsson, sähköposti tekijälle 6.2.2018.

<sup>161</sup> Heininen ja Heikkilä 1993, 154-155.

<sup>162</sup> Poikkeuksen muodostavat kaksi Gezelius-suvun piispaa, joista Gezelius nuorempi esitetään vaaleatukkaisena ja -partaisena kalotti päässään. Hänen poikansa Gezelius nepos käyttää vielä kalottia, vaikka on parraton. Myös piispa Jusleniuksella on parta.

<sup>163</sup> Pointon 1993, 107, 114-117.

<sup>164</sup> Boström 2012, 48.

<sup>165</sup> Gezelius-suvun piispat eivät näytä peruukkia käyttäneen.

gasta ja reunat vahvistettuja. Kuvista tulee vaikutelma, että kuvan keskeisin ja erottuvin elementti, tarkasti kuvattu pää, on lisätty kuin irralleen tumman asun yläpuolelle, josta sen erottaa papin asun valkoinen kaulus. Jos käsi tai kädet ovat kuvattuna, niiden eleet ovat viestiviä. Ilmeiltään teokset ovat vakavia lukuun ottamatta piispoja Browallius ja Mennander, joiden huulilla ja silmissä voi aavistella iloa.

Variaatiot piispan asennon esittämisessä kuitenkin lisääntyvät, vaikka useimmista kuvista ei voi erottaa onko asento istuva vai seisova, sillä ne on rajattu niin tiukasti. Piispa Jaakob Haartman on kuvattu ainutlaatuisesti pöytään toisella kädellä nojaten. Isak Rothovius on kuvattu seisovana ja tukeutuen pöydällä olevaan Raamattuun. Näille kaikille asentovariaatioille löytyy vertailukohtia Ruotsin piispa-kuvastosta.

Moneen kuvista on sisällytetty myös latinankielistä tekstiä, joka useimmiten on lähes huomaamattomana. Kuvaan lisätyn tekstin merkitys korostuu piispa Jusleniuksen muotokuvassa, josta tarkemmin luvun lopussa esimerkkitapauksena. Tekstin perusteella voimme ajoittaa piispa Forteliuksen muotokuvan vuoteen 1783.<sup>166</sup> Porvoon piispa Gezelius nepoksesta on kaski muotokuvaa, joista toinen on tekstitön ja toisessa teksti on.<sup>167</sup> Yksityiskäytössä tekstiä ei tarvittu mutta viralliseen kokoelmaan liitettäessä teksti oli helppo lisätä. Teksti ilmaisee nimen, aseman, syntymä- ja kuolinajan. Tekstissä olevaa kuolinaikaa on vaikea käyttää ajoituksen apuna, sillä oli tavallista, että tekstiä täydennettiin kuoleman jälkeen.<sup>168</sup>

Vuosisadan loppupuoliskon kuviin ilmestyy merkittävä yksityiskohta eli kuningas Kustaa III:n lahjoittama kultaketjulla varustettu kaulassa kannettava timantein kehystetty soikionmuotoinen muistomedaljonki, jonka saivat kaikki kuninkaan pojan kasteeseen osallistuneet piispat vuonna 1778. Se annettiin kasteen toimittaneelle Ruotsin arkkipiispa Karl Mennanderille, joka aikaisemmin oli toiminut Turun piispana. Lisäksi Suomessa sen saivat kummina toimineet Porvoon piispa Paul Krogius sekä Turun piispa Jakob Haartman.<sup>169</sup> Se kertoo myös ajan kuninkaallisten muotokuvien käyttötavoista, sillä kultaiseen medaljonkiin oli kuvattu kuningas. Miniatyrimuotokuvia lahjoitettiin erityisen ansiotuneille kuninkaan suosionsoituksena.

---

<sup>166</sup> Kuvassa oleva teksti ilmoittaa syntymävuoden 1700 ja iän 83 vuotta. Mahdollisesti ne on lisätty kun kuva on tullut tuomiokapituliin. Meinander 1931, 175 ajoittaa sen vuoteen 1782 ja kertoo, että teoksessa on signeeraus ja päiväys. Ne ovat luultavasti kuvan takana.

<sup>167</sup> Tekstitön kuva on Porvoon hiippakunnan dekaanin työhuoneessa, eikä sisälly aineistoni kuviin. Se on lahjoitettu 1900-luvulla, Träskman 1983, 105. Tämän kopion on maalannut Erik Åkerhielm 1942.

<sup>168</sup> Boström 2012, 34, 39. Tässäkin kuvassa vaikuttaisi, että viimeinen, kuoleman ilmoittava teksti on hiukan erilainen. Jos näin on, kuva olisi maalattu piispan elinaikana 1720-luvulla.

<sup>169</sup> Norrman 2014, 68-69. Väänänen 1994, 210-212. Koskenvesa 1983, 55. Meinander 1931, 175. Klinge 1984, 68 yhdistää sen Vaasan ritarikunnan kunniamerkkiin.

### 2.3.3 Tyyli ja kuvakonventiot

Yksinkertaiset puolivartalokuvat yksivärisellä taustalla ovat ajalle tyypillisiä. Taustat ovat halki vuosisadan yksivärisiä ja tummia<sup>170</sup> mutta hahmot nousevat niistä selkeämmin esiin kuin barokin kuvissa. Vuosisadan loppupuolella taustan sävyt muuttuvat ja käytetään ruskean ja vihreän sävyjä. Useiden kuvien raja-alue on siitä erikoinen, että ne esittävät piispan puolivartalokuvana, johon ei kuitenkaan ole maalattu käsiä. Silloin kuvan alaosan tumma tyhjyys korostuu ja sen täyttää ainoastaan papin asu, jota ei ole kuitenkaan kuvattu tarkasti. Ne kuvat, joissa kädet näkyvät, tuntuvat täyttävän kuva-alan luontevammin.

1700-luvun alku on tyyllisesti tietynlaista siirtymävaihetta, jossa irtaudutaan hiljalleen barokista ja sävyt alkavat vaalenemaan kansainvälisten taidevaikutteiden voimasta. Tämän voi nähdä molempien Gezeliusten ja piispa Witten muotokuvissa. Gustav Lundbergin saavuttua Ranskasta juhlistuna taiteilijana takaisin Ruotsiin, pääsevät täysipainoiset rokokoo-vaikutteet esiin 1740-70. Vuosisadan puolivälin rokokoolle tyypillinen kevyt ja hienostunut ilmaisu huolellisesti harkituin vartalon asennoin puutuu kuitenkin näistä kuvista.<sup>171</sup> Tyylipiirteet näkyvät varsin varovasti; ainoastaan sävyjen selkeä vaaleneminen on havaittavissa. Rokokoolle tyypillistä ovat miesten värikkäät ja koristellut vaatteet, joista piispojen muotokuvissa saattaa saada varovaisen aavistuksen muutamassa kuvassa näkyvästä hihansuusta pilkistävästä valkoisen paidan hillitystä erottumisesta. Tämä on yksityiskohta, joka näkyy ainoastaan 1700-luvun piispojen kuvissa. Gustav Lundbergin teos piispa Rothoviuksesta on yhdistelmä vanhaa ja uutta, kuten aikaisemmin esitin. Sen vaaleat sävyt ovat hänelle tyypillisiä, vaikka kuva muuten pyrkii esittämään 1600-luvun piispaa.

Arkkipiispa Mennanderin muotokuvassa, viittamainen kappi on kuvattu selvästi erottuvana ja varsin eloisana; siinä voi aistia rokokoon ilmaisukeinoja, kuten teoksen sävyissäkin. Alkuperäinen Lorens Pasch nuoremman teos on maalattu vasta vuoden 1784 jälkeen, jonka rokokoo-vaikutteet selittyvät sillä, että esikuvana on ollut kaksi aikaisempaa maalausta. Alkuperäisestä Isac Waclinin muotokuvasta<sup>172</sup> Per Krafft vanhempi teki 1778 uuden version, johon sisällytettiin vasta saatu kuninkaan lapsen kas-teen muistomedaljonki.<sup>173</sup> Mennanderin saadessa Pohjantähden ritarikunnan komentajamerkin 1784,<sup>174</sup> kuvasta piti jälleen tehdä päivitetty versio. Kuvasarja osoittaa kuvakäytäntöä, jossa tunnetusta ja esikuvaksi tunnetusta teoksesta saatettiin tehdä useita kopioita ja tilanteen mukaan niitä

---

<sup>170</sup> Poikkeuksena Helena Arnellin teos, jossa erottuvat taustan laskostetut verhot.

<sup>171</sup> Huusko 2002, 326. von Bonsdorff 1998, 128. Ilmakunnas 2017, 49-50.

<sup>172</sup> Knapas 2012, 79. Muotokuvan täytyy olla maalattu Mennanderin Turun piispaksi tulon 1757 ja taiteilijan kuoleman 1758 välisenä aikana.

<sup>173</sup> Knapas 2012, 79.

<sup>174</sup> Norrman 2014, 68-69. Väänänen 1994, 203, 205.

myös muunnella. Hyväntahtoinen ja lähes hymyilevä ilme ei välttämättä kuvaa arkkipiispa Meinanderin persoonaa, vaan kuuluu rokokootaiteen ilmaisukeinoihin.<sup>175</sup>

Margareta Capsian muotokuvien hyväntahtoiset ilmeet selittynevät samalla seikalla, vaikka hän pitäytyy muuten tyyllillisesti vielä vanhempaan perinteeseen. Ehkä näiden kuvien vertailu kertoo myös jotakin eroista Tukholman ja muiden kaupunkien välillä, sillä pääkaupunki hoveineen houkutteli uusimmat virtaukset nopeasti, kun muualla saatettiin turvautua saatavilla oleviin taiteilijoihin.

Kaikki kuvattavat ovat iäkkäitä, sillä virassa oltiin kuolemaan saakka. Poikkeuksena joukosta erottuu Johannes Gezelius nepos, joka kuoli nuorena. Silti iän merkit näkyvät selkeästi ainoastaan piispa Fahleniuksen ja piispa Jusleniuksen kuvissa, joissa kasvojen uurteet erottuvat korostetusti. Jos kuvia vertaa Margareta Capsian samoihin aikoihin maalaaman piispa Browalliuksen siloteltuihin kasvoihin, voi nähdä kuvaustapojen eron.<sup>176</sup> Muotokuvaan normaalisti kuuluvan kaunistelun ja idealisoinnin sijaan ikä ja sen merkit voitiin kuvata erityisesti sotapäälliköiden ja oppineiden kasvoilla, sillä ne edustivat kokemusta ja sen tuomaa arvovaltaa.<sup>177</sup>

Tyyllillisesti vuosisadan loppupuolta hallitsee kustavilainen klassismi. Sen edustajana on erityisesti Nils Schillmark, jonka Porvoon piispojen kuvauksessa on uudenlaista realismia mukana. Hänen tuotantonsa 1770-93 on kuitenkin luettavissa rokokoon piiriin.<sup>178</sup>

Tämän ajan kuvakäytännöt näkyvät muotokuvissa, sillä ainakin kahdessa kuvassa mallina on ollut joku muu, sillä kuvat on maalattu piispan kuoleman jälkeen. Turun piispa Jonas Fahlenius kuoli 1748, mutta hänen kuvansa mallina on ollut veli.<sup>179</sup> Porvoon piispa Johan Nylander kuoli 1761, mutta muotokuva maalattiin huomattavasti myöhemmin ja tuomiokapituliin se tuli viimeisenä vasta 1802-03.<sup>180</sup> Muotokuva on ollut alun perin piispan tyttären muotokuva, jota muokattiin hiukan ja siihen lisättiin peruukki ja liperit.<sup>181</sup> Tieto selittää oudon ja poikkeuksellisen yksityiskohdan: piispan kädessä oleva norsunluupäinen kävelykeppi on asun ja peruukin kanssa selkeä viesti siitä, että kuvassa on mies. Se voisi selittää myös kuvan oudon tiukkaa rajausta ylälaidasta ja kalotin epämääräisyyttä. Pidän kuvaa

---

<sup>175</sup> Kallio 2006, 18.

<sup>176</sup> Tämä on syy, miksi epäilen Margareta Capsian maalaaneen piispa Fahleniuksen kuvan, vaikka Meinander 1931, 131 arvelee näin.

<sup>177</sup> Olin 2000, 239-240. 249-250. West 2004, 139-140.

<sup>178</sup> Bell 2004, 57. von Bonsdorff 1998, 129.

<sup>179</sup> Meinander 1931, 131.

<sup>180</sup> Neovius 1891, 169.

<sup>181</sup> Meinander 1920, 168 viittaa piispa Mauno Alopaeuksen lausuntoon vuodelta 1803. Neovius 1891, 169 mainitsee, että teos on "väärennös".

Nils Schillmarkin työnä tyylillisin perustein; varsinkin erikoisesti maalattu oikea silmä yhdistää sen useisiin muihin hänen muotokuvuihinsa.<sup>182</sup>

1700-luvun piispojen kuvista jää se vaikutelma, että ne on alun perin tarkoitettu yksityiskäyttöön.<sup>183</sup> Teokset ovat puolivartalokuvia yksinkertaisilla taustoilla ja suurin osa niistä ei sisällä mitään rekvisiitaa. Teokset vastaavat ajan käytäntöjä yksityiskäyttöön tarkoitettujen muotokuvien suhteen, joiden tyyppillisiin piirteisiin kuuluu puolivartalo- tai rintakuvakoko, pelkistetty kuvakieli ja se, että tekstejä ei tarvita, sillä perhepiiri tuntee kohteensa muutenkin. Myöskään asemaa ja roolia osoittavia elementtejä ei tarvita yksityiskäytössä. Vaikutelmaa kuvien yksityisyydestä vahvistaa se, että tunnemme useita piispojen puolisoitten kuvia, joiden kuvarajaus on myös puolivartalo. Naiset on kuvattu värikämmmin ja hienostuneemman oloisesti pitsipäähineineen ja asuineen, mutta luonnollisesti papin asu asettaa omat rajansa tässä suhteessa. Mahdollisesti kuvat on alun perin tarkoitettu parikuviksi yksityistiloihin.

Kokoelmien syntyminen vasta vuosisadan loppupuoliskolla vahvistaa käsitystä, jonka mukaan teoksia ei alun perin ole tarkoitettu virallisiksi muotokuviksi, vaan varhaisimmat teokset saatiin myöhemmin sukujen lahjoituksina. Toki myös koti oli paikka, jossa osa tilasta oli julkista tilaa eikä ero julkisen kokoelman ja yksityisen kodin välillä ollut välttämättä suuri. Kuten totesin, teksteillä varustettuna kuvat on ollut helppo muuttaa viralliseen käyttöön.

Kuvat eivät ilmaise edustusmuotokuvien tyyppiä, jossa mallin asemaan viitataan monipuolisemmin ja näyttävämmin. Ruotsin piispojen muotokuvista löytyy lukuisia esimerkkejä tästä tyyplistä samaan tapaan kuin edellisellä vuosisadalla. Virallisten muotokuvien muotokieleen kuuluisivat taustan draperiat, pylväät ja kirja tai kirjahylly. Tiedämme, että esillä olevista piispoista oli olemassa myös näitä toisenlaisia, asetelmaltaan huomattavasti monipuolisempia esityksiä.

*Turun piispa  
Herman Witte.*

*Lähde:blf*



*Uppsalan arkkipiispa Karl F.  
Mennander. Lorens Pasch nuorempi 1780, painokuva 1892.*

*Lähde: Museovirasto, Historian kuvakokoelma.*

<sup>182</sup> Meinander 1931, 134, 175 samansuuntaisesti vaikka epäröiden. Arvelisin että teos on maalattu n. 1802 ennen tuomiokapituliin sijoittamista.

<sup>183</sup> Näin myös Meinander 1920, 170 pappien muotokuvista 1700-luvulla.

J.H. Scheffelin Turun museon kokoelmissa olevan piispa Witten hienostuneen ja pelkistetyn muotokuvan ikonografia eroaa ratkaisevasti painokuvasta, jossa hänet esitetään ympäristössään varsin oppineen oloisena. Samaa voi sanoa arkkipiispa Mennanderin muotokuvasta, jossa hänet esitetään lähes kuninkaallisten muotokuvien tapaan.

#### 2.3.4 Taiteilijat

Useat teoksista on maalattu Ruotsissa. Näihin kuuluvat ainakin muotokuvat piispa Rothoviuksesta, jota käsittelin jo aikaisemmin erikoistapauksena sekä myös teokset Daniel Jusleniuksesta ja Karl Mennanderista, jotka päätyvät elämänsä loppuvuosina piispoiksi Ruotsiin, kuten myös Turun Akatemian professorit Thorsten Rudéen ja Ingemund Bröms. Tämä osoittaa vahvaa vuorovaikutusta, joka tuona aikana maiden välillä näyttää vallinneen. Normaali käytäntö aatelin parissa olikin teettää muotokuvansa Ruotsissa johtavilla taiteilijoilla.<sup>184</sup>

1700-luvun alkua hallitsee saksalaissyntyinen taiteilija J.H. Scheffel, joka asettuu Ruotsiin 1723 ja saa siellä merkittävän aseman erityisesti muotokuvataiteilijana. Naistaiteilijat ovat myös poikkeuksellisen vahvasti esillä. Helena Arnell on esimerkki siitä, kuinka maalaustaide oli erityisesti ylemmän luokan naisten harrastus.<sup>185</sup> Jotkut heistä päätyivät ammattitaiteilijoiksi, mutta tämä edellytti usein taiteilija-perheeseen kuulumista, sillä naisilla ei ollut muuten mahdollisuuksia kouluttautua. Ilmeisesti tällainen tausta oli hollantilaissyntyisellä Margareta Capsialla, joka muutti 1730 Turkuun puolisonsa kanssa. Hänestä tulee alueen ainoita taiteilijoita, joka saa naistaiteilijaksi poikkeuksellista luottamusta, sillä hänestä tulee Turun Akatemian piirustuskoulun neuvonantaja. Hän maalaa useita piispojen kuvia 1730-50 -luvulla, mutta vain yksi niistä kuuluu käsittelemiini.<sup>186</sup>

1780-luvulta eteenpäin taiteilijoina ovat ruotsalaissyntyiset, mutta Suomeen asettuneet taiteilijat, joista Nils Schillmark on merkittävin. Hän tulee Suomeen 1773, jonka jälkeen asettuu 1782 Porvooseen, joten ensimmäisten tuomiokapitulin maalausten tilaus lankeaa hänelle luontevasti. Hänen tiedetään vierailleen seudulla myöhemminkin. Loviisan seudulle hän asettuu pysyvästi 1787.<sup>187</sup> Anders Eklund maalaa 1790-luvulla Turun seudulla, mutta ei asetu Suomeen pysyvästi.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> von Bonsdorff 1998, 128. Kallio 2006, 16.

<sup>185</sup> Meinander 1931, 89-90. Hän on ensimmäinen, joka nosti Helena Arnellin taiteilijana esiin.

<sup>186</sup> Kallio 2006, 16. Turun hiippakunnassa oleva piispa Witten kuva on kopio hänen teoksestaan. Helsingin yliopiston teos Wittestä on mielestäni kopio Turun museoiden J.H. Scheffelin kuvasta, toisin kuin YM:n tietokanta ja Hintze 1927, 101 mainitsevat. Meinander 1931, 130 pitää HY:n teosta virheellisesti aitona Margareta Capsian teoksena.

<sup>187</sup> von Bonsdorff 1998, 129. Bell 2004, 55-56. Huusko 2002, 326-328.

<sup>188</sup> Meinander 1931, 169.

### 2.3.5 Piispan asema

Tarkastelen jälleen Beltingin teorian pohjalta kuvan muutosta viestinä yhteiskunnasta, jossa piispan asemaa määritetään uusista lähtökohdista ja muuttuneista asenteista. Osa muutoksista on taiteellisiin konventioihin liittyviä muutoksia, mutta myös ne heijastavat aikakaudelle tyypillisiä arvostuksia.

Keskeinen ja näkyvä aikakautta leimaava merkki on peruukki, joka on ajan miesten kulttuuriin erottamattomasti kuuluva esine. Se on vahva viesti siitä, mihin yhteiskunnalliseen ryhmään piispat kuuluivat ja tahtoivat kuulua. Sääty-yhteiskunnan arvorakennelma oli selkeä ja ihmisiltä odotettiin sen mukaista käyttäytymistä. Peruukki leimasi kantajansa sivistyneistöön, sääty-yhteiskunnan sosiaalisen hierarkian yläpäähän kuuluvaksi sekä myös varakkaaksi. Sitä ja asusteita käytettiin erottautumisen välineenä tavallisesta rahvaasta ja osin myös porvaristosta.<sup>189</sup> Pappien halukkuudesta kuulua arvovaltaisten joukkoon kertoo se, että peruukki oli varsin epäkäytännöllinen jumalanpalveluskäytössä, mutta silti sitä käytettiin. Messukasukka riisuttiin papin siirtyessä alttarilta saarnaamaan; tämä johti helposti peruukin putoamiseen ja paljaaksi ajellun pään paljastumiseen, mitä pidettiin epäsopivana julkisella paikalla.<sup>190</sup>

Peruukki on niin itsestään selvä ajan käytäntö, että helposti unohtuu, että se oli ulkomailta tuotu ylellisyysesine, jollainen vain varakkaimmilla oli mahdollisuus hankkia. Peruukkimuoti myös muuttui jatkuvasti, jolloin aikaa seuraavat joutuivat hankkimaan niitä useampia. Kuvaavaa on Marcia Pointonin kommentti, jossa hän arvioi, että peruukki maksoi enemmän kuin muotokuvan ja siinä olevien henkilöiden vaatteet yhteensä.<sup>191</sup>

Toinen aikakauteen kuuluva merkitsevä esine on kuninkaan lahjoittama medaljonki omalla kuvallaan varustettuna. Kaikki kolme piispaa, jotka sen saivat, pitivät sitä näkyvästi esillä kaulassaan, sillä se on viittaus heidän ja kuninkaan erityissuhteesta. Kuten edellä totesin, arkkipiispa Mennanderista tiedetään ainakin kolme erilaista kuvaa, joihin tärkeät kuninkaan henkilökohtaiset huomionsoitukset lisättiin sitä mukaa kun niitä ilmaantui.

Muotokuvat ilmaisevat selkeästi sen vahvan ja suoran kontaktin, joka piispoilla on hallitsijaan. Tämä side on itse asiassa ollut vahva jo reformaation jälkeisillä piispoilla, mutta kuvatason se näyttäytyy vasta näissä 1700-luvun lopun kuvissa. Piispan ja hallitsijan suhde perustui moneen asiaan. Piispan nimitysoikeus oli kuninkaalla, joten tullakseen valituksi virkaan, piispan tuli olla kuninkaalle mieluisa. Kuningas ei ollut sidottu vaalin tulokseen, ja tiedetään lukuisia kertoja, jolloin hän on nimittänyt virkaan itselleen mieluisan ehdokkaan. Aina piispa ei tarvinnut edes teologista osaamista, vaan virkaan

---

<sup>189</sup> Pointon 1993, 112, 117, 121-122.

<sup>190</sup> Pointon 1993, 117, 121.

<sup>191</sup> Pointon 1993, 120, 136.

saatettiin valita muutenkin, jolloin tosin edellytettiin, että teologinen pätevyys osoitetaan jälkikäteen. Kuningas pystyi osoittamaan suosionsa monin tavoin. Piispojen keskuudessa tämä näkyy virkainimitysten lisäksi esim. niin, että heidän lapsensa saatettiin ylentää aateliin isän ansioiden vuoksi, sillä sääty-yhteiskunnassa se ei ollut mahdollista pappissäädylle itselleen. Teologian tohtorin arvo oli myös kuninkaallinen suosionosoitus aina vuoteen 1828 saakka eikä seurausta tieteellisistä saavutuksista.<sup>192</sup>

Toisaalta kuningas oli riippuvainen piispoista oman asemansa oikeuttajana ja ylläpitäjänä. Piispat osallistuivat myös koko Ruotsi-Suomen valtakunnan politiikkaan ja olivat vaikuttamassa maan asioihin. Heillä oli myös sukujensa kautta siteet ja vaikutusvaltaa valtaapitäviin. Tiedetään esimerkiksi, että Johannes Gezelius nepos tuli 1721 valituksi Porvoon piispaksi kuninkaan päätöksellä ilman vaalia. Asiaan on saattanut vaikuttaa se, että hänen vaimollaan Helena Arnellilla oli suora yhteys hoviin.<sup>193</sup> Piispa ja myöhemmin Ruotsin arkkipiispa Mennanderin poika Carl Fredrik Fredenheim puolestaan oli taiteista kiinnostuneen kuningas Kustaa III:n varsin vaikutusvaltainen taidekokoelmien hoitaja, joka nimitettiin 1794 perustetun kuninkaallisen taidemuseon johtajaksi ja myöhemmin yliintendentiksi ja Taideakatemia johtajaksi. Fredenheim ylpeili piispallisilla juurillaan mutta myös toiseen suuntaan suhteista on varmasti ollut hyötyä.<sup>194</sup> Asialla oli vaikutusta myös uusimpien taidevirtauksien välittymiseen Turkuun sekä Akatemian kirjaston kokoelmien karttumiseen.

1700-lukua on nimitetty ”valistuksen ajaksi”. Piispojen asemaa korosti heidän laaja oppineisuutensa, sillä edelleen he olivat sekä hiippakunnan että yliopiston johtajia ja useat heistä olivat samalla maan johtavia tiedemiehiä. Koulutus oli kirkon hallussa ja useat uudet virtaukset välittyivät seurakuntiin saarnojen ja papiston välittäminä.

Muotokuvat eivät kuitenkaan edelleenkään viittaa piispan asemaan yliopiston johtajina ja tunnettuihin tiedemiehinä. Vasta vuosisadan toisella puoliskolla niistä heijastuu heidän erikoisasemansa kuninkaan luottomiehinä. Niissä olevat tekstit ovat ainoa keino erottaa piispan kuvat pappien kuvista. Selityksenä vaikuttaisi 1600-luvun tapaan olevan se, että useat muotokuvista on alun perin tehty yksityiskäyttöön ja vasta myöhemmin kokoelmien syntyessä ja uudistuessa ne ovat saaneet uuden sijainnistaan.

---

<sup>192</sup> Klinge 1987, 30.

<sup>193</sup> Meinander 1931, 90.

<sup>194</sup> Tarkiainen 2000, Kansallisbiografia-verkkójulkaisu.

### 2.3.6 Tapausesimerkki: Piispa Daniel Jusleniuksen muotokuva ja salatut viestit

Tämä muotokuva on erinomainen esimerkki siitä kuinka vähäisillä muutoksilla taiteilija saa sisällytettyä kuvaan lisäviestejä. Kuva on suunnilleen samankokoinen kuin muutkin tarkasteleman kuvan ja sen kuvarajaus on puolivartalo. Vastaavia asentoja löytyy Ruotsin piispakuvista, vaikka Suomen kuvastossa tämä on ainutlaatuinen. Muotokuvan uusia piirteitä ovat molempien käsien näkyminen ja pienelle pöydälle tai korokkeelle sijoitettu avoinna oleva kirja. Ne täyttävät kuvan alalaidan ja sisältävät salattuja viestejä.

Muotokuvan vasemmassa yläkulmassa erottuu läheltä katsottaessa latinankielinen ja lyhennyksin merkitty teksti, jota kuvan yhteydessä ei ole aiemmin kommentoitu: Natus a. 1676. d. 10 Junij. Toinen rivi: Putus. a. 1752, d. 1 Maij. Teksti merkitsee: Syntynyt 10.7.1676. Kirkastettu 1.5.1752. Putusana on niin harvinainen, että latinan asiantuntijatkään eivät ole sitä usein tavanneet, mutta sillä viitattaneen piispan kuolemaan eli kirkkauteen ottamiseen eikä maalausvuoteen.<sup>195</sup> Vuosi on oikea, mutta kuolinpäiväksi on yleensä esitetty 17.7. Koska teksti voi olla jälkeempään lisätty, se ei välttämättä viittaa siihen, että kuva olisi maalattu piispan kuoleman jälkeen. Harvinaisen sanan käyttöä voisi selittää Jusleniuksen 1745 julkaisema suomi-latina -sanakirja.

Muotokuva sisältää avoinna olevan kirjan tekstiin piilotetun viestin, joka on auennut vain harvalle. Sen luominen on vaatinut erityistä teologista tietämystä, joten voi hyvin ajatella, että se on piispa Jusleniuksen itsensä laatima viittaus hänen erityisosaamiseensa. Se lisäisi todennäköisyyttä, että muotokuva on maalattu piispan elinaikana Ruotsissa, jossa hän toimi Skaran piispana 1744-52.<sup>196</sup>

Raamattu on tavallinen kuvaelementti pappien ja Ruotsin piispojen kuvissa ja suljettunakin se riittää oppineisuuden osoittamiseen. Kuvan tekstiin on kätkeytynä vielä enemmän, sillä avoinna olevaan kirjaan on helppo sisällyttää viesti katsojalle. Kirja on Raamattu, vaikka toinen sivu on vajaa, sillä teksti on sommiteltu niin, että piispan kädet eivät sitä peittäisi. Teksti on hepreaa, joka viittaa Vanhaan testamenttiin.<sup>197</sup> Hepreaa luetaan oikealta vasemmalle, joten yksirivisen oikeanpuoleisen sivun voi tulkita tekstin otsikoksi, johon piispan oikean käden sormet viittaavat. Vanhan testamentin tutkijat Pekka Särkiö ja Marko Marttila ovat onnistuneet ratkaisemaan tekstin arvoituksen. Otsikkotekstissä

---

<sup>195</sup> Sähköpostit Virva Kolho 17.-18.1.2017. Latinistit Reijo Pitkäranta ja Tuomo Pekkanen kommentoivat sanaa hänelle. Sanan harvinaisuus voi auttaa mahdollisten vastaavien teosten attribuointia. Normaali sana muotokuvissa kuolemaan viitattaessa on denatus.

Alexander Wißmann, sähköposti tekijälle 15.12.2016: "I think that the second line means illuminated the old word for depicted. It can mean that Bishop Juslenius was depicted the 1. Mai 1752, two month before his death."

<sup>196</sup> Meinander 1931, 134. Tämä pitää teosta Lorens Pasch vanhemman tai tämän lähipiirin maalauksena.

<sup>197</sup> Vaikka sen on kirjoittanutkin heprean kieltä osaamaton.

erottuu aluksi heprean sana 'tehillim', joka on Psalmien kirjan otsikko.<sup>198</sup> Viesti on salakirjoitusta, joka ei perustu ainoastaan tekstiin sillä hepreassa kirjaimilla on myös lukuarvo, joten viesti aukeaa numeroiden kautta, jotka seuraavat otsikkoa, kuten Pekka Särkiö on osoittanut. Raamatunkohdaksi paljastuu Psalmi 86:16.<sup>199</sup>

Kielen valinnalla viitattaneen samalla teoriaan, joka oli tehnyt Jusleniuksen tunnetuksi koko valtakunnassa. Hänen ja myös muiden ajan oppineiden mukaan kirjallinen kulttuuri perustettiin Suomessa jo paljon ennen antiikin aikaa. Hän esittää näkemyksen tunnetussa kirjassaan *Aboa vetus et nova* (1700), jonka mukaan Turku oli perustettu jo Vanhan testamentin kertomuksessa mainitun vedenpaisumuksen jälkeen Nooan pojanpojan Maagogin toimesta. Suomen raamatullisen alkuperän oletuksesta ei ole pitkä askel ajatukseen siitä, että suomi ja heprea katsottiin sukulaiskieliksi. Pyrkimyksenä oli nostaa Suomen arvoa kansojen joukossa.<sup>200</sup>

Rinnalle nostettu käsi on yleinen pappien kuvissa ja se viestittää luotettavuutta ja palvelumieltä. Arvelisin, että myös sormien poikkeukselliseen asentoon liittyy joku salainen viesti, sillä kummankaan käden sormet eivät ole luonnollisessa asennossa. Voi arvailla kyseessä olevan salaseuran (vapaamuurareiden?) merkit tai numerosymboliikkaa. Mahdollisesti kuvaan on sisällytetty myös viittaus tunnettuun Johannes Messeniuksen muotokuvaan 1600-luvun alusta, sillä avoin kirja viesteineen ja sitä osoittavat taitetut sormet on esitetty samaan tapaan.

## **2.4 1800-1907 Hallitsijan luottomiehet**

### **2.4.1 Kokoelmat**

Turun palo 1827 merkitsee olennaista käännettä piispojen muotokuvien kokoelmissa, sillä tuhoutuneitten teosten tilalle aletaan maalauttamaan kopioita. Sen lisäksi kokoelmat täydentyvät varhaisemmilla alkuperäisteoksilla, joita hankitaan yksityisiltä omistajilta sekä uusilla aikalaismuotokuvilla. Helsingissä toiminta keskittyy uudelleen järjestyvän yliopiston toimintaan, Turussa puolestaan hiippakunnan kokoelmat saavat alkunsa. Kuopion hiippakunnan kokoelmien vaiheet viittaavat siihen, että edelleenkin vuosisadan puolivälissä ei ollut itsestään selvää, että piispojen muotokuvat automaattisesti teetetään.

---

<sup>198</sup> Sähköposti Marko Marttila 16.12.2016: "Kyseistä monikon maskuliinia käytetään vain ja ainoastaan Psalmien kirjan otsikossa."

<sup>199</sup> Saarelma 2006. Sähköpostit Pekka Särkiö 8.10. ja 9.10.2017. Otsikkoa seuraavat neljä merkkiä ovat numerot 80, 6, 10, 6. Teksti vuoden 1992 Raamatussa: "Katso puoleeni, armahda minua! Anna minulle voimaa, pelasta minut, olenhan palvelijasi, sinun palvelijattaresi poika."

<sup>200</sup> Joutsivu 2002, 377-381. Saarelma 2006.

Porvoon ja Kuopion hiippakunnasta ja niiden muotokuvista puhuessani tarkoitan aikakauden hiippakuntaa. Porvoon alkuperäisteokset ovat hiippakuntamuutosten vuoksi nykyisin Tampereella piispa Schaumanin kuvaa lukuun ottamatta ja Kuopion teokset Oulussa vuodesta 1900 alkaen.

Tarkasteltavan aikakauden piispoja on 17 kappaletta. Useat heistä ovat virassaan poikkeuksellisen pitkään, joten myös kuvien aikaväli kasvaa. Toisaalta yhdestä piispasta on säilynyt useampiakin kuvaversioita. Asiaa selittää piispojen liikkuvuus eri hiippakuntiin ja se, että kuvia on tehty yksityiskäyttöön mutta myös eri instituutioihin.

#### *2.4.1.1 Turun hiippakunta*

Turun Akatemia toimi piispan johtamana välittömästi tuomiokirkon ympärysmuurin yhteydessä olevissa tiloissa vuoteen 1819 asti, jolloin se pääsi muuttamaan uuteen akatemiataloon.<sup>201</sup> Akatemian kirjastossa olleet muotokuvat ja tuomiokirkossa olleet viiden piispan muotokuvat tuhoutuivat palossa.<sup>202</sup> Tuomiokapituli puolestaan toimi 1654-1827 Turun tuomiokirkossa kahdessa pääsisäänkäynnin lähellä olevassa huoneessa.<sup>203</sup>

Emme tiedä hiippakunnan muotokuvakokoelmasta mitään tältä ajalta. Arvelen kuitenkin, että erillisten, tuomiokapitulin omien piispakuvien hankkimiseen ei aikaisemmin ollut minkäänlaista tarvetta, sillä tuomiokapituli ja yliopiston konsistori koostuivat lähes samoista henkilöistä ja toimivat lähes vierekkäisissä tiloissa. Vasta palon jälkeen syntyi tarve hiippakunnan omiin kuviin, sillä yliopisto siirtyi Helsinkiin ja Akatemian toiminta lakkasi. Tuomiokirkossa sijainnut tuomiokapitulin tila ei mahdollistanut muotokuvien sijoittamista sinne, sillä tila oli niin pieni, että edes pieni kirjasto ei sinne mahtunut. Toisaalta vieressä sijainnut Akatemian kirjasto poisti tämän tarpeen.<sup>204</sup> Tämä huomio poikkeaa aikaisemmista arvioista, joiden mukaan on oletettu, että piispojen kuvakokoelmat alkoivat Turussa kirkon piirissä jo 1600-luvulla.<sup>205</sup>

Vanhimmat muotokuvista on mahdollisesti maalattu vuoden 1839 jälkeen tuomiokapitulin muutettua uusiin tiloihin Akatemian taloon 1830 ja siirryttyä siellä laajempiin tiloihin.<sup>206</sup> Tarkkoja maalausajankohtia ei kuitenkaan ole tiedossa. Esitän seuraavassa huomioita, jotka viittaavat siihen, että ko-

---

<sup>201</sup> Knapas 2012, 75.

<sup>202</sup> Knapas 2012, 87. Okkonen 1961, 4. MA U III 2: 47 C 10, I, 52-53 mainitsee muotokuvat piispoista Petraeus, Witte ja kolme Gezeliusta. Meinander 1920, 151 mainitsee neljä: Petraeus ja kolme Gezeliusta. Kirkossa olleet teokset ovat sijainneet piispojen hautakappeleiden yhteydessä.

<sup>203</sup> Widén 1976, 305-308. Tiensuu 1976, 335.

<sup>204</sup> Widén 1976, 310-311.

<sup>205</sup> Klinge 2004, 77. Meinander 1920, 151-152 tosin ihmettelee, että edes Turun tuomiokirkossa ei ollut monia muotokuvia ja toteaa, että tuomiokapitulin kokoelmasta ei ole tietoja. Hän pitää kuitenkin itsestään selvänä, että Turun tuomiokapitulissa oli oma kokoelma.

<sup>206</sup> Tiensuu 1976, 335.

koelma syntyi vasta vuonna 1875 ja suuri joukko kopioita varhaisempien piispojien muotokuvista maalattiin vasta 1900-luvun alkupuolella. Minulla ei ole valitettavasti ollut mahdollisuutta laajempaan arkistotyöskentelyyn asian selvittämiseksi.<sup>207</sup>

Turun hiippakunnan virallisten piispojien muotokuvien kokoelman myöhäistä ajoitusta tukevat useat seikat. Vanhimpia muotokuvia käsittelevä Karl Konrad Meinanderin keskeinen teos esittelee teokset ennen vuotta 1840. Teokset, joita hän tarkastelee 1800-luvun alun Turusta, liittyvät kaikki Turun museoiden tai yksityisten kokoelmien teoksiin. Teoksessa ei ole mitään mainintaa hiippakunnan muotokuvista. Tämä antaa viitteitä siitä, että teoksia ei vielä tässä vaiheessa ollut, vaikka Meinander itse niin kuitenkin arvelee, huolimatta siitä, että hän toisaalta toteaa muotokuvien kysynnän vähäisyyden koko Suomessa 1800-luvun alussa.<sup>208</sup>

Toiseksi Turun hiippakunnan Gezelius- suvun piispojien muotokuvat ovat kopioita Johan Erik Lindhin 1839 Helsingin yliopistoon maalamasta sarjasta. Tämän osoittavat kuvien taustat, joihin Lindh lisäsi alkuperäisteoksista puuttuvan taustakankaan ja kirkkojen kuvat.<sup>209</sup> On toki mahdollista, että Lindh on toteuttanut tilauksen samanaikaisesti molempiin paikkoihin.

Kolmanneksi piispojien kuvat on maalattu aluksi yksityiskäyttöön. Ensimmäisestä arkkipiispasta Jakob Tengströmistä (Turun piispana ja arkkipiispana 1803-32) varhaisin tunnettu teos on 1826 G.W. Finnbjergin maalaama<sup>210</sup> ja seuraava J.E. Lindhin 1830.<sup>211</sup> Hänestä on ollut myös aikaisempi K.F. von Brendan maalaus vuodelta 1805, mutta se on tuhoutunut.<sup>212</sup> Toisesta arkkipiispasta Erik Melartinista (virassa 1833-47) ei ole säilynyttä alkuperäisteosta. Viittaako se, että mikään näistä muotokuvista ei ole kuulunut hiippakunnan kokoelmaan siihen, että kokoelma on alkanut vasta Melartinin kauden jälkeen?

Neljänneksi tuomiokapitulun uudet tilat eivät suosineet muotokuvakokoelman sijoittamista sinne. Tuomiokapitulun käytössä oli arvokas konsistorisali ja myöhemmin muita lisätiloja. Säilyneet kuvat osoittavat, että salin arkkitehtuuriin eivät maalaukset oikein sopineet.<sup>213</sup> Jos niitä oli, ne olivat toisessa tilassa.

---

<sup>207</sup> Tutkimuksen alkuvaiheissa oletin itsekkin, että teokset ovat olleet mallina muualle syntyneille kokoelmille. Kun käsitys alkoi muuttua, työ oli jo niin laaja, että tarkempi tutkimus on pakko jättää myöhempään aikaan.

<sup>208</sup> Meinander 1931, 134, 190, 194, 199.

<sup>209</sup> Heinämies 1990, 59-63.

<sup>210</sup> Klinge 1984, 105. Teos on Helsingin yliopiston kokoelmissa, jonne se on hankittu yksityiskodista, YM sekä Meinander 1931, 386.

<sup>211</sup> Meinander 1931, 386 yksityiskodissa.

<sup>212</sup> Meinander 1931, 164, 386.

<sup>213</sup> Katso valokuva vuodelta 1912, Turun Akatemiatalo 200 vuotta verkkosivut.

Viidenneksi siihen viittaa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen muotokuvakeräyksen kyselyaineisto. Aineisto kerättiin koko Suomessa 1895-1905, mutta suurin osa aineistosta oli koossa jo 1898. K. K. Meinanderin kirja on kooste kyselystä ja hän viittaa laajemman muotokuva-aineiston olemassaoloon kirjansa johdannossa.<sup>214</sup> Tämä Museoviraston arkistossa sijaitseva aineisto on järjestetty viiteen kansioon, joihin jokaiseen on laatinut perusteelliset henkilö- ja taiteilijahakemistot J.R. Aspelin.<sup>215</sup> Aineistosta löytyvät tiedot kahdesta piispojen muotokuvasta liittyen Turun tuomiokapituliin: arkkipiispat Bergenheim 1875 ja Renvall 1899. Lisäksi mainitaan tuomiokapitulissa edelleen oleva C.E. Sjöstrandin veistos Mikael Agricolasta 1877.<sup>216</sup> Muita teoksia ei mainita, paitsi piispojen muotokuvia Turun museoiden tai yksityisten kokoelmissa. Jos teokset olisi maalattu 1840-1905 välillä, olettaisi, että edes joku niistä olisi mainittu. Porvoon hiippakunnan kokoelman sekä Kuopion hiippakunnan tiedot aineistosta löytyvät. Muotokuvien puuttumiseen Turusta on kaksi mahdollista selitystä: niitä ei jostakin syystä ilmoitettu tai niitä ei vielä siinä vaiheessa ollut.

Useat teokset ovat täsmälleen samanlaisissa kehyksissä, mikä viittaa siihen, että varhaisimmista piispoista on teetetty muotokuvakopioita suuri joukko samanaikaisesti.<sup>217</sup> Nämä kehykset ovat täsmälleen samanlaiset kuin 1925 maalatussa arkkipiispa Johanssonin muotokuvassa. Lähes samankaltainen kehys, mutta erilaisin koristereunoin, on arkkipiispa Renvallin muotokuvassa vuodelta 1899. Muotokuvakysely ja kehystykset viittaavat siihen, että kopiot on maalattu vasta 1900-luvun alkupuolella tai aivan 1800-luvun lopussa.<sup>218</sup>

Hiippakunnan kokoelmaan alun perin maalatuista teoksista vanhin on arkkipiispa Edvard Bergenheimin (virassa 1850-84) muotokuva vuodelta 1875.<sup>219</sup> Varhaisempien piispojen ja kahden ensimmäisen arkkipiispan kuvat ovat kopioita. Muotokuva arkkipiispa Tengströmistä on myöhempi kopio vuoden 1826 Finnbergin teoksesta. Nykyisin kokoelmassa oleva arkkipiispa Melartinin (virassa 1833-47) muotokuva on versio<sup>220</sup> J.Z. Blackstadiuksen vuonna 1846 maalaamasta teoksesta, joka löytyy Kansal-

---

<sup>214</sup> Meinander 1931, 1-2.

<sup>215</sup> Tallgren 1920, 103 muistuttaa, että keräys oli yksi parhaiten onnistuneita SMY:n aineistonkeruu-hankkeista. Item, 104 hän toteaa hakemistot suurimmaksi osaksi Aspelinin tekemiksi.

<sup>216</sup> MA U III 2: 47 C 11, I, 642-643. MA U III 2: 47 C 11, II, 360-361.

<sup>217</sup> Joukkoon kuuluvat muotokuvat seuraavista piispoista: Rothovius, Terserus, Gezelius vanhempi, Gezelius nuorempi, Witte, Fahlenius, Browallius, Mennander, Haartman, Gadolin, Tengström, Melartin. 1900-luvun muotokuvissa vielä Johansson, Ingman, Kaila, Lehtonen ja Salomies.

<sup>218</sup> TM, piispa Rothoviuksen muotokuvakopio on hankittu museoon 1897. Tekijäksi ilmoitetaan Widolfa Ahrenberg, joka on maalannut ainakin yhden tuomiokapitulun kopioista.

<sup>219</sup> Vanhin Turun muotokuvista on kuitenkin piispa Jaakob Haartmanin kuva, joka vaikuttaisi alkuperäiseltä 1790-luvun teokselta, joka on laitettu uusiin kehysiin. Ei ole tietoa missä vaiheessa se on saatu kokoelmiin.

<sup>220</sup> Teoksessa on vaikeasti tulkittava lyhentein ilmaistu signeeraus. Mielestäni kyseessä on taiteilija Widolfa von Engeström-Ahrenberg (1845-1914). Hänen miehensä taiteilija ja arkkitehti Jac. Ahrenberg on vuosina 1887-1890 rakennetun Turun arkkipiispantalon suunnittelija. Alkuperäisteoksen hiukan oudon oloiset kädet on jätetty pois ja kunniamerkkejä suurennettu.

lismuseon kokoelmista. Sen alkuperää ei tiedetä, mutta vaikuttaisi, että se ei ole kuulunut Turun virallisiin muotokuvaan.

Kansallismuseon kokoelmiin kuuluu myös toinen, varsin erilainen, kehystämätön ja ajoittamaton muotokuva Melartinista. Onko tämä muotokuva mahdollisesti ollut alun perin tuomiokapitulin virallinen muotokuva? Se noudattaa kunniamerkkeineen enemmän virallisen muotokuvan konventioita, mutta myös sen alkuperä on arvoitus.<sup>221</sup> Kunniamerkeistä päätellen kuva olisi maalattu vuoden 1844 jälkeen, jolloin hän sai takin vasemmassa rinnassa näkyvän Pyhän Wladimirin 2. luokan rintatähden. Oikeassa rinnassa oleva Pyhän Annan 1. luokan rintatähden hän sai 1840. Kaulassa olevat kunniamerkit hän sai 1833 ja 1834.<sup>222</sup> Hän vaikuttaa kuitenkin huomattavasti nuoremmalta kuin Blackstadiuksen maalaamassa muotokuvassa, joten voi arvella, että rintatähdet on lisätty kuvaan myöhemmin ja teos olisi maalattu n. 1834 tai 1833, jolloin hänestä tuli arkkipiispa.

#### 2.4.1.2 Helsingin yliopisto

Helsingissä ryhdytään rakentamaan uutta yliopistoa Turun Akatemian perillisinä. Muotokuvakokoelmaa aletaan muodostamaan aikaisemman Turun palossa tuhoutuneen kokoelman korvaamiseksi yliopiston 200 vuotisjuhlaan 1840. Carl Ludvig Engelin yliopiston päärakennus valmistuu 1832 ja muotokuvakokoelma, *galleria academica*, sijoitetaan konsistorisaliin.<sup>223</sup> Teoksia hankitaan kunnostamalla säilyneet teokset ja täydentämällä kokonaisuutta puuttuvien teosten osalta ostoilla, kopioita teettämällä ja maalauttamalla uusia teoksia. Kokoelma on Suomen suurin muotokuvakokoelma ja yksi isoimmista piispojen kuvien kokoelmistakin.<sup>224</sup>

Turun Akatemian palosta mahdollisesti säilyneitä teoksia ovat Margareta Capsian maalaus piispa Browalliukselta vuodelta 1750 ja Gustav Lundbergin 1764 tekemä Isak Rothoviuksen muotokuva.<sup>225</sup> Piispa Fahleniuksen muotokuva on suurin arvoitus sekä tekijän että ajoituksen suhteen.<sup>226</sup> J.E.Lindh tekee 1839 neljä eri versiota Gezelius-suvun piispoista muokaten esikuvana olevia teoksia huomatta-

---

<sup>221</sup> Katso kuva <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:H72046:1> (viitattu 10.1.2019).

<sup>222</sup> Tiensuu 2001, Kansallisbiografia verkkojulkaisu. Mitalit on yksilöity ajoittamattomina Kansallismuseon julkaiseman kuvan yhteydessä.

<sup>223</sup> Knapas 2012, 212.

<sup>224</sup> Kokoelma on hyvin dokumentoitu ja tieto on asteittain lisääntynyt niin ajoituksista kuin taiteilijoista.

<sup>225</sup> Hinze 1927, 78-79. Vourikoski 2012, 30-31. Heinämies 1990, 7. Yliopistomuseon verkkosivut

<sup>226</sup> Meinander 1920, 159 viittaa Porthanin lausuntoon, jonka mukaan piispan veli oli kuvan mallina. Hän arvelee teosta 1700-luvun puolivälin teokseksi ja pitää sitä mahdollisesti Margareta Capsian maalaamana tai vanhana kopiona. Näin myös Meinander 1931, 131. 1700-luvun kopiona Turun museoiden teoksesta, jonka taiteilijaksi tiedetään tuntematon A.E. Palmqvist, sitä pitävät Hintze 1927, 30 ja Okkonen 1961, 21. Myöhemmin on ilmennyt, että tämä vaikutti Turussa n. 1850, joten ajoitus tai taiteilija ei voi pitää paikkaansa.

vasti.<sup>227</sup> Tähän aikajaksoon kuuluvat myös Johan Erik Hedbergin piispa Gadolin vuodelta 1800 ja Bernhard Reinholdin 1871 maalaama piispa Schauman.

### 2.4.1.3 Kuopion hiippakunta

Kuopion hiippakunta, jonka alueeksi tulee Itä- ja Pohjois-Suomi, perustetaan 1850 ja aloittaa toimintansa 1851. Tuomiokapituli siirtyy Ouluun 1900, vaikka nimenä säilyykin Kuopion hiippakunta aina vuoteen 1923 saakka. Muuton yhteydessä muotokuvat siirretään Ouluun.<sup>228</sup>

Ensimmäinen virallinen muotokuva on kuitenkin vasta vuodelta 1875. Tämä ovaalinmuotoinen teos esittää jo iäkstä piispa Frosterusta, joka on ikuistettu muotokuvaan 80-vuotiaana, tämän uran loppupuolella. Tästä E.J. Löfgrenin maalaamasta muotokuvasta ei käy mitenkään ilmi, että piispa on ollut sokeutuneena jo viitisen vuotta, vaikka hoitikin virkaansa kuolemaansa saakka vuoteen 1884.<sup>229</sup>

Virallisesta muotokuvasta on olemassa toinen versio, jonka piispan sukulaiset ovat lahjoittaneet vuonna 2008 uudestaan perustetulle Kuopion hiippakunnalle yhdessä piispan puolison muotokuvan kanssa, jonka Bernhard Reinhold on maalannut 1877.<sup>230</sup> Arvelisin, että tässä piispan muotokuvassa ei ole kyseessä E.J. Löfgrenin toisinto, kuten on oletettu, vaan luultavimmin teos on (paranneltu) versio alkuperäisestä.<sup>231</sup> Todennäköisesti kyseessä on muotokuvapari, joka mainitaan Frosterusten kodin taideteoksissa; taiteilija olisi silloin Fredrik Ahlstedt, joka olisi maalannut kopion 1886.<sup>232</sup> Kyseeseen voisi tulla myös Bernhard Reinhold, joka olisi maalannut puoliset pariiksi.<sup>233</sup>

Piispa Frosteruksesta on myös J.E. Lindhin maalaama silmälasipäinen muotokuva jo vuodelta 1852 eli piispakauden alusta. Teos ei kuulu kuitenkaan tuomiokapitulin kokoelmaan, vaan on Iisalmen seurakunnassa, jossa oli kirkkoherrana ennen piispaksi valitsemistaan.<sup>234</sup> Teoksen toisinto on ollut piispan

---

<sup>227</sup> Heinämies 1990, 58-63. Okkonen 1961, 16-18 viittaa Lindhiin mahdollisena taiteilijana. Meinander 1931, 86-88 ei vielä yhdistä tekijää.

<sup>228</sup> Mustakallio 2009, 22-23, 35, 324, 397.

<sup>229</sup> Kuva on maalattu aikaisemman valokuvan pohjalta. Sokeus selittää sen, että piispalla ei ole silmälaseja, jotka vielä näkyvät hänellä noin viisi vuotta aikaisemmin otetussa valokuvassa.

<sup>230</sup> Sakari Häkkinen, sähköposti 31.5.2016. Teokset ovat Kuopion piispan työhuoneessa. Vaimon muotokuvasta löytyy Reinholdin signeeraus ja vuosiluku.

<sup>231</sup> Tähän viittaa teoksen tyyli, joka on silotellumpaa ja valokuvamaisempaa kuin E.J. Löfgrenillä. Piispan tukka on maalattu vähemmän hapsottavana, silmät levollisempina ja toinen silmä avonaisempina eikä teoksessa ole signeerausta kuten Oulun teoksessa. Siihen on tehty muutamia muitakin pieniä muutoksia.

<sup>232</sup> MA, U III 2: 47 C 10 I, 80-81. Teoksessa ei tosin ole signeerausta etupuolella, kuten lähde ilmoittaa.

<sup>233</sup> Piispan puoliso Nanny Frosterus oli kuollut jo 1867, joten muotokuvan teko kymmenen vuotta sen jälkeen selittyisi sillä, että piispan virallisen muotokuvan (1875) pariin haluttiin myös puolison kuva.

<sup>234</sup> Kts. kuva ja tiedot <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK10000:1693> (viitattu 22.1.2019)

Mustakallio 2009, 40-44. Iisalmen seurakunta oli palkkapitäjänä tuottoisa ja kerrotaan, että Frosterus oli Suomen parhaiten palkattuja virkamiehiä ollessaan siellä kirkkoherrana. Varakkuudesta kertoo sekin, että hän pystyi omin varoin rakennuttamaan piispantalon Kuopioon, kun asia muuten eteni hitaasti.

perheellä.<sup>235</sup> Kiinnostavaksi tämän muotokuvan tekee se, että siitä ei ole maalattu toisintoa vastape-  
rustetun hiippakunnan kokoelmaan, vaikka kuva täyttää hyvin virallisen muotokuvan konventiot toh-  
torinhattuineen jopa J.E. Löfgrenin maalaamaa muotokuvaa selvemmin. Tämä voisi viitata siihen,  
että piispojen muotokuvien kokoelmien käytäntö ei ole vielä tässä vaiheessa itsestäänselvyys hiippa-  
kunnissa vaan on vasta muotoutumassa.

#### 2.4.1.4 Eduskunnan puhemiehet

Eduskunnassa on viisi piispan muotokuvaa, sillä he ovat olleet pappissäädyn puheenjohtajia säätyval-  
tiopäivien aikana. Kaikki teokset esittävät istuvaa piispaa viitaten heidän tehtävänsä pappissäädyn  
puhemiehinä. Ainoastaan arkkipiispa Renvallin kuva sisältää viittauksen eduskuntaan lasisen äänes-  
tysmaljan muodossa. Kuvat ovat sijoitettuina eduskunnan arvokkaimpiin tiloihin puhemiesten työ-  
huoneisiin. Liisa Lindgren esittelee muotokuvat ja niiden taustat selkeästi teoksessaan Puhemie-  
het.<sup>236</sup> Kaikkien kuvattujen piispojen virkavuodet kuuluvat pääosin 1800-luvulle, joten esittelen ne  
tässä yhteydessä, vaikka neljä kuvista onkin maalattu vasta 1900-luvun alussa.

#### 2.4.2 Ikonografia

Vuonna 1800 maalatuissa piispa Gadolinin ja Gygnaeus vanhemman muotokuvissa näkyvät jo keskei-  
set uudet tuntomerkit, jotka leimaavat aikakautta.<sup>237</sup> Ritarikuntien kunniamerkit hallitsevat kuvastoa  
aina 1880-luvulle saakka niihin liittyvien rintamerkkien kanssa. Kunniamerkit ovat vahva viesti siitä,  
kenen palveluksessa ja suosiossa ollaan. Kun Suomi liitetään Venäjään 1809, on luonnollista, että  
myös kunniamerkkien antaja vaihtuu kuninkaasta keisariin. Ajalle tyypillisiä ovatkin uniformuihin  
pukeutuneiden korkeiden virkamiesten muotokuvat, joissa esillä ovat näyttävästi ja huolella kuvatut  
kunniamerkit. Kunniamerkkien tunnistaminen paljastaa joitakin tietoja piispan ja hallitsijan erityisestä  
suhteesta, joka edelleen vallitsee hallitsijavaihdoksesta huolimatta.

Toinen ratkaiseva muutos tapahtuu vuonna 1805, jolloin Ruotsin kuningas lahjoittaa virassa oleville  
piispoille kultaisen piispan rintaristin. Piispat kuvataan edelleen papin asussa, mutta nyt heidät voi  
ristin ansiosta erottaa papeista. Kumpikaan Suomen piispoista ei ole sitä vastaanottamassa Ruotsissa,  
mutta molemmat saavat ristin, joka on edelleen käytössä. Piispan ristin käytöstä tarkemmin erillises-  
sä luvussa hiukan myöhemmin.

---

<sup>235</sup> MA, U III 2: 47 C 10 I, 602-603. Puolisoiden parikuviksi J.E. Lindh maalasi piispan 1852 ja puolison 1855.

<sup>236</sup> Lindgren 2012, 12-21.

<sup>237</sup> Molemmat edustavat siirtymävaihetta, sillä suurin osa heidän piispanuraansa sijoittuu 1700-luvulle. Ensimmäisen kerran kunniamerkki näkyy piispa Mennanderin muotokuvassa vuoden 1784 jälkeen.

Yllättäen Porvoon piispojen asuun palaa kalotti, jonka käyttö loppuu kuitenkin 1830-luvun lopulla. Pulisongit ja parta tulevat muotiin 1800-luvun viimeisinä vuosina. Viittamainen kappi poistuu 1860-luvulla ja pappien virka-asu muuttuu muutenkin tyyliään, sillä käyttöön tulee lyhytelmäsmpi polviin ulottuva takki.<sup>238</sup> Pukua kutsutaan nimityksellä kaftaani, joka on pienin muutoksin edelleenkin pappien juhla-asuna. Piispojen papintakki on napitettu alhaalta aukinaiseksi 1800-luvun loppupuolen teoksissa. Piirre on nähtävissä myös ajan valokuvissa. Sen kaulus muuttuu korkeaksi pystykaulukseksi, jollainen kuuluu myös uniformuihin, joita käytettiin mm. yliopistossa. Asun muutoksilla on yhtymäkohtia aikakauden miesten juhlapukuihin, joiden mallia ne seuraavat mm. kauluksen muodon osalta.

Kuvissa on paljon puolivartalokuvia. Porvoon hiippakunnan osalta yksi selitys on luultavasti pyrkiminen jo selkeästi alkaneen aikaisemman kokoelman kuvakokoihin.<sup>239</sup> Vuosisadan puolivälin tienoilta alkaen monet kuvista ovat tiukemmin rajattuja (laajennettuja) rintakuvia, joissa keskitytään piispan kasvojen, kunniamerkkien ja rintaristin kuvaamiseen. Muutamat kasvokuvat selittyvät sillä, että ne on maalattu piispan kuoleman jälkeen valokuvien pohjalta.<sup>240</sup> Kuvarajaukset on valittu niin, että useasta kuvasta on vaikea päätellä, onko piispa seisomassa vai istumassa. Istuva asento yleistyy kuitenkin vuosisadan puolivälin jälkeen.

#### 2.4.3 Medium - Valokuvan vaikutus muotokuvaan

Beltingin teoria tarkastelee kuvassa (image) tapahtuvan muutoksen lisäksi myös kuvavälineessä (medium) tapahtuvia muutoksia mahdollisena merkinä muuttuneista käsityksistä. Tämän aikakauden medium muuttuu erityisesti kahdessa suhteessa: painotekniikat kehittyvät ja valokuvaus yleistyy. Valokuva (dagerrotypia) julkaistaan 1839 Ranskassa ja ensimmäiset valokuvaajat aloittavat toimintansa niin Ruotsissa kuin Suomessakin jo 1844.<sup>241</sup> Tarkastelen seuraavassa valokuvan tuomia muutoksia muotokuvaan lähinnä Solfrid Söderlindin herättämien ajatusten pohjalta siitä näkökulmasta, kuinka vertailu valaisee käsittelemiäni teoksia taideteoksina ja niiden tyyppillisiä piirteitä.

Olen tietoisesti syrjäyttänyt painotekniikan muutokset, sillä aihe on turhan laaja, vaikkakin varsin merkityksellinen ja jopa keskeinen, sillä ensimmäistä kertaa piispat tulivat tunnetuiksi laajemminkin omana aikanaan. Painokuvat kirjoissa, grafiikan lehtinä ja lehdistössä ovat keskeinen osa prosessia, jossa mielikuvia piispojen asemasta muodostetaan. En tarkastele myöskään käytikorttikuvien roolia

---

<sup>238</sup> Stolt 1964, 16-18. Tosin Turun piispa Bergenheim näyttää sitä käyttäneen aina 1880-luvulle saakka.

<sup>239</sup> Vrt. esim. Berthold Reinholdin erikokoiset teokset 1871 piispa Schaumanista. Helsingin yliopistossa on polviokuva mutta Porvoossa laajennettu rintakuva.

<sup>240</sup> 1884 Johan Johnsson. 1898 Henrik Alopaeus.

<sup>241</sup> Vuorenmaa 2004, 9, 12. Söderlind 1993, 9-11, 57-59, 196-198.

piispojen kuvien levittäjänä ja tunnetuksi tekijänä, vaikka myös niillä ja kuvien keräilemisellä on merkittävä sosiaalinen rooli.

Edelleen elää se laajalle levinnyt ajatus, että valokuvan yleistymisen merkitys muotokuvataiteen vähenemistä ja kilpailutilannetta.<sup>242</sup> Solfrid Söderlindin tutkimus valottaa tilannetta Ruotsissa valokuvan voimakkaan leviämisen aikaan vuosina 1840-65 ja osoittaa käsityksen vääräksi. Hänen mukaansa on useita syitä miksi kilpailutilannetta ei synny. Syynä oli lähinnä valokuvan pieni koko (n. 9x6 cm), joka ei pystynyt haastamaan perinteistä isokokoista öljymaalaukseen, joilla muotokuvasarjoja täydennettiin. Lisäksi öljyvärimaalaukset koettiin ylellisyyssesineeksi. Luonnollisesti myös värien puuttuminen valokuvista on vaikuttanut asiaan, vaikka valokuvia värjättiin käsin. Yläluokka pystyi edelleen tilaamaan perinteen edellyttämät maalattut muotokuvansa ja sen rinnalla otattamaan itsestään valokuvat. Vaikka valokuva kilpailee halpuudellaan, sen vaikutus on lähinnä miniatyyrimuotokuvien häviämiseen ja siihen, että valokuvaajien asiakaskunta laajenee käsittämään lähes kaikki yhteiskuntaluokat.<sup>243</sup> Tämä ei tapahdu kuitenkaan heti, sillä valokuvakin on aluksi kallis; vasta vuosisadan loppupuolella siitä tulee kaikkien saavutettavaa.<sup>244</sup>

Sen sijaan valokuvan syntymisellä on muita suuria vaikutuksia muotokuvaan ja taiteilijoiden käytäntöihin jo 1850-luvulta alkaen. Aikakauden säilyneistä valokuvista voidaan havaita, että taiteilijat alkoivat käyttää valokuvia muotokuvamaalauksen apuna ja toistivat usein kasvot valokuvien pohjalta, jolloin ei enää tarvittu niin monia malli-istuntoja. Erityisesti kasvojen piirteiden, varjojen ja vartalon volyymin esitys muuttui ihannoidusta esittämisestä realistisemmaksi. Vartalon ja kasvojen kuvaus vaihtui plastisemmaksi kolmiulotteisuuden tavoitteluksi. Samanaikaisesti myös manner-Euroopan realistinen taide suuntautui samaan suuntaan ja vahvisti muutosta. Valokuvauksen poseerausasetukset siirtyivät myös muotokuvaan.<sup>245</sup>

Käyntikorttikuvien läpimurto ja räjähdysmäinen lisääntyminen 1860-luvulta alkaen<sup>246</sup> tarjoaa ensimmäisen kerran mahdollisuuden vertailla muotokuvia ”todelliseen piispaan”. Se myös muutti ratkaisevasti kuvakonventioita. Ihmiset kuvattiin seisovina tai istuvina kokovartalokuvissa puettuna vierailuasun. Hallitsijamuotokuvista lainatut tuoli ja pöytä, jolle on asetettu hattu sekä taustan kankaat toimivat rekvisiittana.<sup>247</sup>

---

<sup>242</sup> Söderlind 1993, 11-12, 196. Huusko 2002, 330. Kallio 2004, 24. West 2004, 189, 191.

<sup>243</sup> Söderlind 1993, 196-198.

<sup>244</sup> Vuorenmaa 2004, 11-13.

<sup>245</sup> Söderlind 1993, 238-241. West 2004, 191.

<sup>246</sup> Söderlind 1993, 206, 221. Vuorenmaa 2004, 12-14. West 2004, 189.

<sup>247</sup> Söderlind 1993, 231. West 2004, 189-190. Vuorenmaa 2004, 14 viittaa siihen, että taustakankaita käytettiin erityisesti isokokoisemmassa (n. 15x10 cm) kabinettikuvassa, joka tuli käyttöön hiukan myöhemmin.

Piispojien muotokuvien kohdalla osoittautuu, että taiteilijat käyttivät varsin selkeästi valokuvaa teosten pohjana. Voimme tehdä joitakin johtopäätöksiä asiasta Museoviraston kuvakokoelmaan sisältyvien piispojien varhaisten valokuvien suuren määrän perusteella, sillä säilyneitä valokuvia piispoista on jo 1850-luvun lopulta. Yllättäen käy ilmi, että ei ole kyse ainoastaan valokuvan käyttämisestä taiteilijan apuna, vaan suoraan valokuvan mukaisesti maalaamisesta ilman minkäänlaisia muutoksia. Tämä näkyy kuvakompositioissa, asennoissa, kuvarajauksissa ja rekvisiitassa.

Piispoista otettujen valokuvien kuvakieli siirtyy sellaisenaan muotokuvaan. Valokuvan vaikutus näkyy useassa muotokuvassa sivulla olevan pöydän sisällyttämisessä kuvaan; pöytä on myös siirtynyt valokuvien rekvisiitasta muotokuvaan. Samaa vaikutusta on istuva asento, johon liittyy kuvissa näkyvä tuoli. Istuvaan asentoon liittyy eräs valokuvien pitkistä valotusajasta johtuva piirre. Kuvattavat ovat varsin suoraselkäisen ja jäykän oloisesti kuvissa, sillä heidän asentonsa on tuettu niskatuella liikkeen estämiseksi. Kehittyneemmät valokuvatekniikat mahdollistavat rennommat asennot vasta vuosisadan lopun kuvissa.<sup>248</sup>

Muotokuvista ei yleensä hahmotu se tila, jossa kuvattava on. Tähän on saattanut omalta osaltaan vaikuttaa valokuva, sillä studiossa otetuissa valokuvissa pyrittiin välttämään vaikutelmaa, että kuva olisi tiettyssä tilassa otettu.<sup>249</sup> Äärimmäinen esimerkki valokuvan vaikutuksesta näkyy Porvoon piispa Ottelinin muotokuvassa vuodelta 1866. Piispa on liikkunut valokuvan pitkän valotusajan kuluessa, jolloin piispan ristin liike näkyy kuvassa.<sup>250</sup> Muotokuvan tekijä Berndt Godenhjelm ei ole tätä ymmärtänyt, sillä valokuvaus on vielä niin uusi asia, vaan on kopioinut liikkeen muotokuvaan ikään kuin piispalla olisi kaksi päällekkäistä ristiä.

Tuoli on siis yksi keskeisistä ikonografisista elementeistä, joka määrittää piispan kuvaa 1870-luvulta alkaen. Taidehistoriallisessa jatkumossa istuvalla asennolla viitataan jo renessanssimuotokuvissa esiintyvään piispan istuimeen, joka on hallitsijan istuin. Se ilmaisee valtaa ja voimaa. Kuvaustapa on johdettu uskonnollisista kuvista, joissa esiintyy Jumalan valtaistuin.<sup>251</sup> Tämä onkin selkeästi viesti, joka moniin kuvista on haluttu sisällyttää. Valta-asemaa on vahvistettu vielä näyttävien kunniamerkkein ja tyylielityksellä levitellyn kappan helman muodoilla. Aseman korostus näkyy varsin hyvin molemmissa arkkipiispa Bergenheimin 1870-luvun muotokuvissa<sup>252</sup> ja myös arkkipiispa Johanssonin<sup>253</sup> ja Teng-

---

<sup>248</sup> West 2004, 189. Vuorenmaa 2004, 11.

<sup>249</sup> West 2004, 190.

<sup>250</sup> Valokuvan on ottanut valokuvaajana toiminut piispan poika. Kts. kuva Finna.fi: hakusana Carl Gustaf Ottelin.

<sup>251</sup> West 2004, 72-73.

<sup>252</sup> Turun tuomiokapituli E.J. Löfgren 1875 ja eduskunta F. Ahlstedt 1879.

<sup>253</sup> Eduskunta B.Lagerstam 1907.

strömin muotokuvissa.<sup>254</sup> Tuolin lisäys piispa Gezelius nuoremman kuvaan vahvistaa myös viestiä hallitsevasta asemasta, sillä alkuperäisessä 1600-luvun muotokuvassa sitä ei ole.<sup>255</sup>

Mielestäni valokuvan tyyppilliset poseerausasennot ovat kuitenkin arkipäiväistäneet tuolin merkitystä ja se saa uusia merkityksiä, joissa istuvaa asentoa ei enää voi tulkita ainoastaan vallan ilmaukseksi. Vaikka valokuvien ikonografia onkin lainattu hallitsijamuotokuvista, asennoilla korostetaan juhlavuut-ta ja kohteen arvokkuutta riippumatta siitä onko tämä johtavassa asemassa vai ei.

#### *2.4.3.1 Tapausesimerkki: Arkkipiispa Torsten Renvallin muotokuva*

Taiteilijoiden tavasta hyödyntää valokuvaa muotokuvan apuna on aineistossa lukuisia esimerkkejä. Taiteilijoiden mahdollisuuksista nostan esiin arkkipiispa Renvallin poikkeuksellisesti vaaka-asentoon tehdyn muotokuvan vuodelta 1898.

Se tuntuu viestivän satunnaista hetken kohtaamista taiteilijan ja mallin välillä. Sen läheinen ja lähes tuttavallinen ilmapiiri luo vaikutelman siitä kuin arkkipiispa kääntyisi iloisena tervehtimään katso-jaa.<sup>256</sup> Teoksen ilmapiiriä voisi selittää se, että taiteilija Louis Sparre oli arkkipiispalle tuttu ja siksi tunnelma on saatu vapautuneeksi. Eloisasta teoksesta on vaikea nähdä, että Renvall kuolee samana vuotena.

Säilyneen valokuvan perusteella voimme kuitenkin päätellä, että muotokuva on tarkkaan harkittu ja maalattu täysin valokuvan mukaisesti, jopa oikean kädenselän verisuonistoa myöten. Kaikki muoto-kuvan elementit kuten asento ja esineet erottuvat valokuvassa, vaikka itse kohdetta on hiukan nuorennettu ja tilantunne häivytetty.<sup>257</sup> Pyrkimys hetkellisyyden vaikutelmaan kuvaamalla eteenpäin kohonneet liperit liittyy myös valokuvan tarkkaan toistamiseen. Oletettavasti kuvan outo piirre, kä-dessä oleva liina, on harkittu viittaus piispa Isak Rothoviuksen muotokuvaan, samoin suurikokoinen Raamattu, jonka sivujen kultausta on korostettu voimakkaalla keltaisella värillä.<sup>258</sup> Arkkipiispan sätein varustettu risti otettiin käyttöön edellisenä vuotena 1897 ja kuvassa sitä korostetaan tummaa asua vasten.

---

<sup>254</sup> HY G.W. Finnberg 1826 ja eduskunta E. Järnefelt 1901.

<sup>255</sup> HY J.E. Lindh 1839 ja Turun tuomiokapituli.

<sup>256</sup> Lindgren 2012, 19.

<sup>257</sup> Onko vasemmassa kädessä puristettava esine silmälasikotelo?

<sup>258</sup> Liina viittaa piispa Rothoviuksen kuvassa saarnaajan käsiliinaan, jota ei enää 1700-luvun jälkeen käytetty.



Porträtt: ärkebiskopen Torsten Ture Renvall cirka 1898 i sitt arbetsrum. Valokuvaaja: C.J. Schoultz.  
Lähde: Åbo Akademis bildsamlingar.

Kuvan käyttöoikeus kysytty.



Arkkipiispa Renvallin muotokuva, Louis Sparre 1898.  
Valokuva: Ari Luomajoki.

#### 2.4.4 Tyyli ja kuvakonventiot

Vuosisadan alun yksiväriset lähes mustat taustat muuttuvat vuosisadan puolivälissä ruskean sävyisiksi. Taustat saavat vaaleampaa ja eloisampaa sävytystä vuosisadan lopussa ja 1900-luvun alussa. Helene Schjerfbeckin pienikokoinen maalaus piispa Collianderista hallitsee tilaansa taustan vihreän ja parran sinisten sävyjen vuoksi. Erityisesti taustan ja kuvan voimakkaiden värien lisääntyminen vuosisadan vaihteessa enteilee jo tulevaa. A. Edelfeltin 1901 eduskuntaan valmistunut arkkipiispa Tengströmin voimakkain värein toteutettu muotokuva erottuu joukosta, sillä kuvien yleissävy on siihen saakka varsin tumma.

Vuosisadan alkupuolen romantiikka korosti voimakasta tunnelatausta ja ihmisen sisäisen maailman ja persoonallisuuden kuvaamista. Ensimmäisen kerran muotokuvaaltakin alettiin odottamaan kohteen luonteen ja persoonallisuuden kuvausta. Koska kasvojen katsottiin parhaiten ilmaisevan ihmisen persoonaa, kuvarajaus pienenee rintakuvaksi; koko vartaloa ei tarvitse kuvata, sillä pää ilmaisee kai-

ken.<sup>259</sup> Pään lisäksi kuvaan tarvitsee saada mahtumaan ainoastaan keskeiset aseman tunnusmerkit eli piispan risti ja kunniamerkit. Piispojen kuvia romantiikan painotukset hallitsevat aina 1870-luvulle saakka. Piirre on näkyvässä erityisesti taustoissa, joihin on tuotu eloa pään taakse piirtyvin valovaikutelmin sekä papin kappan dramaattisena aseteluna ajan runoilijoiden kuvien tapaan.<sup>260</sup>

Johan Erik Lindhin ja Berndt Godenhjelmin tuotanto edustaa biedermeier-tyyliä, jonka pääasiallinen vaikutus muotokuvaan rajoittuu vuosiin 1820-55. Muotokuvissa korostuu hahmojen kolmiulotteisuus, tarkka yksityiskohtien kuvaaminen ja voimakkaiden värien käyttö. Ihmiset kuvataan idealisoivasti ja kaunistellen niin, että välillä kasvot näyttävät lähes nukan kasvoilta siloisuudessaan ja pyöreyydessään eikä ikä näy kasvojen ryppyinä.<sup>261</sup>

Tutta Palin on tarkastellut laajasti 1800-luvun kuvamaailmaa ja erityisesti sen loppupuolella voimistunutta uudenlaista tapaa toteuttaa muotokuva. Miljöömuotokuvaan pyritään sisällyttämään kuvattavan tyyppillinen elämänpiiri ja tämän arkiseen ympäristöön viittaavaa esineistöä. Tyyli suosi suuria, lähes luonnollista kokoa olevia muotokuvia ja pyrki irti perinteisistä poseerauseleista. Edustusmuotokuvan perinteestä irrottautuminen leimaa sen tavoitteita.<sup>262</sup> Palin mainitsee, että taiteilijat pyrkivät välttämään valokuvan pohjalta maalaamista, jotta teos olisi spontaanin oloinen.<sup>263</sup> Oma aineistoni viittaa siihen, että tällainen vaikutelma pyrittiin antamaan, vaikka valokuvaa todellisuudessa jäljiteltiin tarkasti. Kaikissa 1870-luvun jälkeen valmistuneissa muotokuvissa voi nähdä valokuvan vaikutuksen.

Piispojen kuvissa ympäristön kuvaamista voi nähdä joissakin vuosisadan loppupuolen kuvissa. Selkeimmin se on nähtävissä arkkipiispa Renvallin muotokuvassa vuodelta 1898 sekä Helsingin yliopiston kokoelmiin kuuluvassa piispa Schaumanin kuvassa vuodelta 1871, jossa täysinäinen työpöytä kuvaa perinteistä oppineisuutta, mutta luultavasti myös piispan keskeistä roolia vuoden 1869 kirkkolain valmistelutyössä. Myös Albert Edelfeltin 1901 valmistunut arkkipiispa Tengströmin muotokuva, joka kuuluu eduskunnan puhemiesten kuviin, pyrkii kuvaamaan tunnistettavaa tilaa eli Turun uutta akatemiataloa.<sup>264</sup>

Muotokuvissa realistinen näkemys näkyy varsin valokuvamaisena kuvaamisena, vaikka samalla teoksen maalauksellisuutta on korostettu maalausjälkeä korostamalla. Katsottiin, että taiteilijalla oli kyky

---

<sup>259</sup> Pointon 1993, 6-7, 81-83. West 2004, 29-30, 32-34. Söderlind 1993, 120-121, 136.

<sup>260</sup> Piirre näkyy mm. von Bredan muotokuvassa piispa Cygnaeus vanhemmasta vuodelta 1800. Myös Erik Löfgrenin vuoden 1875 kuvassa arkkipiispa Bergenheimista sekä B. Godenhjelmin piispa Ottelinin muotokuvassa vuodelta 1866.

<sup>261</sup> Kallio 2006, 21.

<sup>262</sup> Palin 2004, 14, -15, 26-28, 317. Palin 2007, 38-41. Kallio 2004, 24-25. Huusko 2002, 334.

<sup>263</sup> Palin 2004, 99.

<sup>264</sup> Lindgren 2012, 13.

nostaa kuvasta valon ja varjon vaikutelmin keskeisinä pitämiään asioita, kun taas valokuva voi rekisteröidä ainoastaan ulkoisen, sillä se kuvaa kaikki yksityiskohdat yhtä tarkasti ja yhtä suuressa arvossa. Ollakseen taiteellinen muotokuvaalta vaadittiin kuitenkin sitä, että kohteen olennaiset ominaisuudet on osattu korostaa ja nostaa esille. Kielenkäyttöön tulee puhe teoksen taiteellisesta arvosta, jolla viitataan tekniikan lisäksi siihen, että ulkoisten piirteiden lisäksi myös sisäistä, psykologista todellisuutta onnistutaan kuvaamaan. Ainoastaan taiteilija voi välittää sen, mikä on pinnan alla ja mikä on kohteen todellinen olemus.<sup>265</sup>

Valokuvamaisuuden ja valokuvan pohjalta äärimmäisen realistisen maalaamisen voi nähdä esim. saksalaissyntyisen Bernhard Reinholdin muotokuvissa piispa Schaumanista. Tämän otsan (ja yliopiston kuvassa myös käsien) pullistelevat verisuonet, otsalle heijastuvat valot sekä korvasta pursuavat karvat on toistettu uskollisesti.<sup>266</sup> Samoja piirteitä on nähtävissä E.J. Löfgrenin 80-vuotiaan piispa Frosteruksen muotokuvassa, joka toistaa valokuvan avoimen papin takin ja hapsottavan tukan. Arkkipiispa Bergenheimin muotokuva eduskunnan kokoelmissa on lähes valokuvantarkka yhdistelmä kahdesta säilyneestä valokuvasta asennon, kunniamerkkien, timanttiristin ja takin sisään työnnetyn peukalon osalta. Fredrik Ahlstedt olikin tunnettu siitä, että hän käytti valokuvaa teostensa pohjana. Valokuvat mahdollistivat myös aivan uudella tavalla postuumien kuvien maalaamisen.<sup>267</sup>

1800-luvun alun muotokuvien sanotaan olevan loputon joukko mustiin vaatteisiin puettuja herroja. Kuvat ovat huomattavan yksinkertaisia niin, että kuvattavan sosiaalisen roolin merkkejä ei näy. Piispojen kuvien kohdalla kehitys näyttäisi kuitenkin olevan päinvastainen, sillä yksinkertaiset puolivartalokuvat muuttuvat kunniamerkkien ja piispan ristin kautta heidän asemaansa korostaviksi.

Solfrid Söderlind esittelee 1800-luvun alkupuoliskon kuvakonventiota. Virkamiesmuotokuvissa korostui aseman osoittaminen erityisesti virka-asun kautta. Osittain kuvaustapa noudattaa hallitsijamuotokuvien konventioita, sillä läsnä ovat virkapuku kunniamerkkeineen, tuoli ja pöytä, jolla on hattu tai viran tunnuksia, hanskat kädessä sekä taustan draperia mahdollisesti ulos avautuvine pilvisine taivaineen. Seisoessa toinen käsi nojaa yleensä pöytään. 1830-luvulla taustakankaat alkavat hävitä ja tilantuntu tulee realistisemmaksi, samoin pöydästä tulee enemmän työpöytä papereineen ja kynineen kuin tunnusten säilytystaso. Kuvarajaukset vaihtelevat polvikuvasta rintakuviin. Jopa kuninkaallisia saatettiin kuvata rintakuvina, jotka ovat selvästi yksinkertaisempia; osittain johtuen siitä, että niihin

---

<sup>265</sup> Söderlind 1993, 298-299, 323-324. Palin 2004, 99. Dantini 2002, 270-271.

<sup>266</sup> Porvoon muotokuva on maalattu von Beckerin vuoden 1878 tai -79 valokuvan pohjalta, MA U III 2: 47 C 10 I, 272. Tieto ei sovi yhteen maalausvuoden kanssa, joten luultavasti valokuva on otettu 1868 tai -69.

<sup>267</sup> Esim. piispat Johnsson ja Henrik Alopaeus.

ei mahdu niin paljon rekvisiittaa eikä tilaa taustalle ja ympäristölle. Erityisesti rintakuva tai laajennettu rintakuva kuului virkamieskunnan muotokuvaan. Pappien muotokuvat olivat yksinkertaisempia.<sup>268</sup>

Vuosisadan alkupuolen kuvaihanteet ja käytännöt muuttuvat selkeästi vuosisadan loppupuoliskolla. Edellä on käsitelty valokuvan vaikutusta, joka muuttaa erityisesti kuvarajauksen kokovartalokuviksi ja vaikuttaa myös istuvan asennon lisääntymiseen. Miljöömuotokuvan vaikutuksesta kuvakoot kasvavat ja pöytä alkaa vuosisadan lopulla olemaan viittaus henkilön työhön papereineen ja kirjoineen, kunnes siitä jälleen tulee taso, jolle on sijoitettu korkeintaan muutama kuvaava esine.

Vuosisadan alkupuolella vallitsee käytäntö, jonka mukaan teoksia voidaan vapaasti kopioida ja myös muunnella. Piirre näkyy sekä Helsingin yliopiston että Turun tuomiokapitulien kokoelmien teoksissa, joiden tekijää on usein vaikea määrittää. Kopiokäytännöt muuttuvat vasta vuosisadan lopulla, jolloin taiteilijat saavat läpi vaatimuksensa siitä, että heidän teoksiaan ei voi vapaasti kopioida. Vasta 1900-luvulla tulee kuitenkin tavaksi, että kopion tekijä signeeraa teoksen ja ilmoittaa alkuperäisteoksen.<sup>269</sup>

#### 2.4.5 Taiteilijat

1800-luvun muotokuvataiteilijoihin liittyy vahva ristiriita ihanteiden ja todellisuuden välillä. Romantiikka synnyttää taiteilijakuvan, jossa tämä on luova nero. Muotokuvaa alettiin pitämään taiteenlajina, joka eniten ehkäisi luovuutta ja kokeilevuutta, sillä sen katsottiin olevan vain jäljentämistä.<sup>270</sup> Asenteet tiivistyvät määritelmään, jolla ranskalainen taiteilija Edgar Degas erotteli muotokuvan, portait ja taulun, tableau, toisistaan. Vain jälkimmäinen oli todellista taidetta.<sup>271</sup>

Kuitenkin suuri osa tunnetuista muotokuvamaalareista oli taideakatemian opettajia. He tarvitsivat lisätuloja palkkansa riittämättömyyden takia mutta useat taiteilijat myös erikoistuiivat muotokuva-maalaukseen ja olivat varsin tuotteliaita ja kysytyjä. Markkinat olivat varsin rajalliset ja lähinnä yläluokan jäsenillä oli mahdollisuus ja toisaalta velvollisuus taiteen oston.<sup>272</sup>

Taiteilijakatsaus osoittaa, kuinka taiteilijat tulivat lukuisista erilaisista lähtökohdista. He kaikki ovat olleet tunnettuja muotokuvataiteilijoita. Vaikka suomalaistaiteilijat ovat enemmistönä, silti taiteilijoiksi valikoituu edelleen myös ulkomaalaisia maalareita. Kansainväliset vaikutteet välittyvät suoma-

---

<sup>268</sup> Söderlind 1993, 120-121, 132-136.

<sup>269</sup> Valkonen 1992, 71. Piispojen kuvissa piirre näkyy ensimmäisen kerran vasta 1950-luvulla.

<sup>270</sup> Dantini 2002, 270-272. West 2004, 12. Söderlind 1993, 52-53, 319.

<sup>271</sup> Dantini 2002, 270. Palin 2007, 20-21.

<sup>272</sup> Söderlind 1993, 94, 97-99, 107.

laisten taiteilijoiden ulkomailla kouluttautumisen myötä eikä voi sanoa, että muotokuvissa olisi nähtävissä jotakin erityisen suomalaista piirrettä.

Suhteet Ruotsiin pysyivät koko vuosisadan aikana yllä. Korkeassa asemassa olevat virkamiehet luottivat Ruotsissa 1800-luvun alussa Carl Fredrik von Bredaan. Tämän kuoltua 1818 tilalle astuivat J.G. Sandberg<sup>273</sup> sekä Per Krafft nuorempi. Ruotsalaisten taiteilijoiden joukkoon kuuluvat myös Suomeen joksikin aikaa tai pysyvästi muuttaneet. Johan Zacharias Blackstadius, joka asui Suomessa 1844-49 sekä vuodet 1891-1908 täällä asunut Louis Sparre.

Turun jälleenrakentamisen aikana 1830-luvulla hovimaalari Fredrik Westin etsi tilauksia Suomesta,<sup>274</sup> ja olisi odottanut hänen saavan tilauksia piispojen muotokuvien maalaamisesta. Näyttää kuitenkin siltä, että Johan Erik Lindh oli jo saavuttanut sellaisen aseman, että muotokuvatilaukset menivät hänelle. Lindhistä tuli keskeinen taiteilija, jonka tuotanto on todella runsasta. Lindh syrjäytti nopeudellaan myös Gustav Finnbergin, jonka töitä hänen sanotaan korjailleen jälkikäteen.<sup>275</sup> Lindh oli aloittanut piispojen muotokuvien tekemisen jo Porvoon piispa Molanderista (piispana 1821-37) ja arkkipiispa Tengströmistä<sup>276</sup> muutettuaan Turkuun 1830. Gezelius-piispoista hän maalaa Helsingin yliopistolle 1839 sarjan muunneltuja kopioita ja vielä 1850-luvulla arkkipiispa Bergenheimin, joka kuvataan nuorena piispakautensa alkupuolella.<sup>277</sup>

Suomalaistaitelijoiden teoksissa venäläisen taiteen vaikutus näkyy lähinnä Pietarissa saadun koulutuksen kautta niin Berndt Godenhjelmin kuin Eero Järnefeltin tuotannossa, vaikka suoria vaikutuksia on toisaalta vaikea erotella heidän muista vaikutteistaan.

Düsseldorfin koulukunta tunnetaan erityisesti maisemamaalauksesta, mutta siellä saivat muotokuva-koulutuksensa kaksi keskeistä ja pitkään vaikuttanutta taiteilijaa Erik Johan Löfgren<sup>278</sup> (1825-1884) ja Fredrik Ahlstedt (1839-1901), jotka ovat maalannut lukuisia käsiteltävistä teoksista. Ahlstedt oli Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulun opettaja, joka toimi Turussa vuodet 1867-92 ja sen jälkeen Helsingissä. Hän oli aikansa arvostetuimpia muotokuvataiteilijoita.<sup>279</sup> Sitä osoittaa sekin, että hän sai vuonna 1889 Taideyhdistyksen syysnäyttelyssä arkkipiispa Renvallin kuvasta valtionpalkinnon ja Albert Edelfeltin useassa paikassa esillä ollut muotokuva puhemies Joachim Kurténista jäi palkitsemat-

---

<sup>273</sup> Hän saattaisi olla arkkipiispa Melartinin Kansallismuseossa olevan muotokuvan tekijä. Vrt. hänen 1848 maalaamaansa piispa Karl Adolf Agardhin muotokuvaan (Nationalmuseum).

<sup>274</sup> Vuonna 1836 hän sai maalataksen tuomiokirkon alttaritaulun.

<sup>275</sup> Salonen 2004, 64-67.

<sup>276</sup> Meinander 1931, 386. Vuodelta 1830, yksityiskodissa. Se on pohjana eduskuntaan maalattuun muotokuvaan, Lindgren 2012, 13.

<sup>277</sup> TM, tietokanta Bergenheim, jossa ajoitus avoinna. Mahdollisesti hän on Porvoon piispa M. Alopaeuksen muotokuvan muokkaaja (kts. alempana piispan ristit).

<sup>278</sup> Huusko 2002, 330-331.

<sup>279</sup> Lindgren 2012, 15, 19.

ta.<sup>280</sup> Hänet tunnetaan valokuvan käyttämisestä maalaamisen apuna. Se selittää osittain hänen hyvin tarkkaa yksityiskohtien viimeistelyään.

Vuosisadan puolivälin jälkeen maassamme kierteli saksalainen Bernhard Reinhold (1824-1892), joka on maalannut kaksi käsiteltävinä olevista piispojen muotokuvista. Ne molemmat esittävät Porvoon piispa Schaumania.<sup>281</sup> Kuvarajausten erilaisuus tekee teosten vertailun mielenkiintoiseksi. Jälleen voi kysyä, onko Porvoon muotokuvan rintakuvarajaus seurausta siitä, että teos on alun perin ollut yksityiskäytössä, sillä sukulaiset ovat teoksen lahjoittaneet tuomiokapituliin.<sup>282</sup>

Suomalaistaiteilijoiden vaikutteet tulivat vuosisadan loppupuolella pääosin Pariisista. Vaikutteet näkyvät kaikissa vuosisadan vaihteen teoksissa aitojen valoeftien tavoittelussa, värien kirkastumisessa ja ympäristön kuvaamisen lisääntymisenä. Helene Schjerbeckin tilausteos piispa Collianderista 1899 on maalattu Daniel Nyblinin valokuvan mukaisesti vähäisin muutoksin. Yleisesti ajatellaan, että hän ei ole tehnyt lainkaan tilaustöitä mutta poikkeus vahvistaa säännön.<sup>283</sup> Parran, silmien ja taustan voimakkaat värit kertovat taiteilijan omasta otteesta.

Lakimiehen koulutuksen saanut Berndt Lagerstam (1868-1930) tuli tunnetuksi muotokuvamaalarina 1900-luvun alussa. Hänen tiedetään maalanneen lukuisia virallisia muotokuvia. Porvoon piispa Hornborgista tunnetaan kolme toisintoa, joiden kuvarajaukset ja kuvakoot poikkeavat vain hiukan toisistaan. Lisäksi hän maalasi arkkipiispa Johanssonin. Kaikki teokset on todennäköisesti maalattu 1907.<sup>284</sup>

## 2.4.6 Piispan asema

### 2.4.6.1 Piispojen ristit

Tarkastelen vielä kootusti Beltingin teorian pohjalta muotokuvien keskeisiä piirteitä merkinä siitä, kuinka ne heijastavat piispan asemaa. Tässä yhteydessä on syytä muistaa, että eletään edelleen säätyjen aikaa, jolle yhteiskunnan rakenne ja vakaus perustuu. Maalattu muotokuva säilyttää edelleen merkittävän roolinsa piispan aseman varmistamisessa ja lujittamisessa. Tämä tapahtuu kirkollisten kokoelmien karttumisen kautta mutta myös Helsingin yliopiston kokoelmalla on suuri merkitys.

Aikakauden uusi piispan tunnusmerkki on rintaristi, jonka käytöstä luovuttiin reformaation yhteydessä. Se tulee uudelleen käyttöön Ruotsin kuningas Kustaa IV Aadolfin toimesta. Ristit jaetaan piispoille ensimmäisen kerran 10.3.1805 piispanvihkimyksen yhteydessä. Piispan rintaristi (lat. *crux pectorale*)

---

<sup>280</sup> Lindgren 2012, 23.

<sup>281</sup> Porvoo ja HY.

<sup>282</sup> Träskman 1983, 104.

<sup>283</sup> von Bonsdorff 1990, 8. Teos puuttuu tutkijoiden kokoamista Schjerbeckin teosluetteloista.

<sup>284</sup> Lindgren 2012, 17, 21.

on kultaketjussa kannettava kultainen latinalainen risti, jossa on raitakuvio. Sen lisäksi Uppsalan arkkipiispa sai henkilökohtaisesti kuninkaalta niistä hiukan poikkeavan arkkipiispanristin, jossa ristin sisäkulmissa on sädekehä eli ns. gloria.<sup>285</sup>

Suomessa kuninkaan antamat ristit lahjoitettiin myöhemmin samana vuotena Turun ja Porvoon piispoille, samoin kuin niille Ruotsin piispoille, jotka eivät olleet mukana maaliskuun piispanvihkimyksessä. On ajateltu, että tästä lähtien Suomen piispat ovat ristiä käyttäneet. Asia ei kuitenkaan näytä olleen aivan näin itsestään selvä vuosien 1809-40 välillä.<sup>286</sup>

Risti on merkki vahvasta siteestä ja henkilökohtaisesta suhteesta hallitsijan ja piispojen välillä. Lojalisuus hallitsijaa kohtaan joutuu pian kuitenkin puntariin Suomen siirtyessä valtiollisesti osaksi Venäjää. Keisari Aleksanteri I vahvistaa Porvoon valtiopäivillä 1809 luterilaisen opin ja takaa kirkon piispallisen järjestyksen.<sup>287</sup> Turun piispa Tengström solmi jo 1808 hyvät suhteet venäläisten Suomen edustajaan valtiosihteerin Speranskiin ja oli vahvasti tukemassa Suomen pysyvää siirtymistä Venäjän alaisuuteen. Hallitsija palkitseekin hänet lojaalisuudesta ja myöntää hänelle timantein koristellun ristin 1809, jota hän tästä eteenpäin käyttää.<sup>288</sup> Ruotsin kuninkaan piispanristi jää Turussa syrjään ja käytettämättömäksi, sillä niin näkyvästi venäläiset kunniamerkit ja keisarin risti ovat häntä esittävässä muotokuvissa esillä. Vanhin niistä on tosin C.W. Finnbergin maalaus vuodelta 1826, joten varhaisempia vuosia on kuvallisesti mahdotonta arvioida.

Lisähuomionosoituksen piispa saa 1817, jolloin hänet nimitetään arkkipiispaksi. Jo 1809 nimitystä hänelle tarjottiin, mutta hän ei silloin ollut sitä halukas ottamaan vastaan. Virka perustettiin uskonpuhdistuksen 300-vuotismuistojuhlissa vuonna 1817, jolloin uusi Turun akatemiatalo vihittiin käyttöön.<sup>289</sup> Sädekehällä varustettu arkkipiispanristi otettiin käyttöön kuitenkin vasta 1896 arkkipiispa Renvallin (1884–1898) aikana. Samalla aikaisempi Turun hiippakunnan piispanristi kävi tarpeettomaksi ja se siirtyi 1897 Savonlinnan juuri perustetun hiippakunnan piispa Johanssonille.<sup>290</sup> Hiippakunta muuttaa myöhemmin Viipuriin ja sieltä Mikkeliin, jonka piispalla risti nykyisin on.

Porvoon piispanristin käytölle on mahdollisesti käynyt vallanvaihdon yhteydessä samoin. Muotokuvat nostavat esiin mahdollisuuden, että Ruotsin kuninkaan ristiä ei ole aluksi haluttu pitää näyttävästi

---

<sup>285</sup> Ruotsissa oli piispanvihkimys, johon osallistuneet viisi piispaa ja vihittävä saivat ristin arkkipiispalta, joka puolestaan oli saanut ne kuninkaalta noutaessaan omaa ristiään. Sepponen 2000, 27-28. Sjögren 2005, 1. Stolt 1964, 24.

<sup>286</sup> Sepponen 2000, 28-29 arkkipiispan ristin osalta.

<sup>287</sup> Heininen ja Heikkilä 1996, 162-163. Tietoa hiippakunnasta, Turun arkkihiippakunnan verkkosivut.

<sup>288</sup> Emmanuel Thelningin kuuluisassa maalauksessa Porvoon valtiopäivien avajaisista 1809 piispa Tengströmillä vaikuttaa olevan kaulassaan Ruotsin aikainen risti, joka kuitenkin lähes peittyy 1808 saadun venäläisen kunniamerkin nauhojen alle.

<sup>289</sup> Paarma 2015, 14. Turun Akatemiatalo 200 vuotta verkkosivut. Tietoa hiippakunnasta, Turun arkkihiippakunnan verkkosivut.

<sup>290</sup> Sepponen 2000, 29.

esillä tai sitä ei ole käytetty ollenkaan (piispat Alopaeus ja Cygnaeus nuorempi). Porvoon piispanristi päättyy lopulta Tampereen hiippakunnan piispalle 1923 hiippakuntamuutosten yhteydessä

Sen ensimmäinen kantaja Cygnaeus vanhempi kuolee 1809 mutta muotokuvassa risti ei vielä näy, sillä se on maalattu jo 1800. Seuraaja Mauno Alopaeuksesta (piispana 1809-18) on kaksi eri muotokuvaa, joissa molemmissa risti näkyy, mutta voi olla, että se ei ole kuulunut alkuperäisteokseen.<sup>291</sup>

Risti vaikuttaa myöhemmin päällemaalatulta, sillä se on kuvattu väritykseltään erikoisena ja suhteiltaan vääristyneenä ja kuva olisi kunniamerkkeineen tasapainoisempi ilman sitä. Ristin sävy muistuttaa Nils Schillmarkin n. 1800 piispa Cygnaeus vanhemman yksityiskäyttöön maalaaman muotokuvan ristiä, josta on tieto, että se on lisätty kuvaan myöhemmin.<sup>292</sup> Risti ei siis välttämättä ole ollut käytössä, jos se ei ole alun perin kuulunut maalaukseen.

Per Krafftin maalaamassa piispa Cygnaeus nuoremman (virassa 1819-20) muotokuvassa<sup>293</sup> risti on suurimmaksi osaksi piilotettu kapan alle. Yleensä tällaiset tunnuksat pidettiin näyttävästi esillä. Hänestä on ilmeisesti ollut olemassa myös toinen muotokuva, josta huomioita hiukan alempana ta-pausesimerkkinä.

Oulun hiippakunnan piispanristi on Venäjän tsaari Nikolai I:n lahja Kuopion hiippakunnan ensimmäiselle piispalle, Robert Valentin Frosterukselle. Kerrotaan, että keisarin tahdosta siitä tehtiin painavampi kuin muut tuolloiset Suomen kirkon piispanristit, jotka olivat Ruotsin kuninkaan lahjoittamia.<sup>294</sup> Oletan, että tämän piispanristin hän sai Turun tuomiokirkossa tapahtuneessa piispanvihkimyksessään 1851<sup>295</sup>, sillä se näkyy muotokuvissa 1852<sup>296</sup> ja 1875 ja piispaa esittävässä valokuvissa. Sen lisäksi Frosterus sai keisari Aleksanteri II:n kunnianosoituksena timanttiristin vuonna 1876.<sup>297</sup> Tiedetään, että piispan kuoltua 1884 hänen poikansa palautti piispan ristin tuomiokapitulille.<sup>298</sup> Tiedolla viitattaneen aikaisempaan ristiin, joka siis on nykyisin Oulun hiippakunnan käytössä; timanttiristin kohtalosta ei ole tietoa. Muotokuvista voi aavistella, että Oulun piispan ristin ketju on huomattavan paksu, mutta kuvaustapa ei ole johdonmukainen.

---

<sup>291</sup> Alkuperäinen Wilhelm de Moinen maalaus vuodelta 1817 on Porvoon lyseossa. Sitä on sukulaisten toiveesta myöhemmin paranneltu niin, että siinä ei olisi niin synkkä ilme. Kts. Ad. Neovius 1897, 169 ja Meinander 1931, 248. Risti on kopioitu siihen samanlaisena. Tämä versio on nykyisin Tampereen hiippakunnalla. Tyyllillisesti arvelisin, että kopio/versio on maalattu n. 1830-50 -luvulla (J.E. Lindh?, Fredrik Westin?)

<sup>292</sup> von Bonsdorff 1988, 315. Muotokuva kuuluu nykyisin Kansallisgallerian kokoelmiin. Teija Jyrkkiö, sähköposti 28.3.2018.

<sup>293</sup> Mahdollisesti 1819-20 ennen piispan siirtymistä Pietariin.

<sup>294</sup> <https://www.oulunpiispa.fi/symbolit/> (viitattu 15.3.2019)

<sup>295</sup> Mustakallio 2009, 34. Ristin vaiheista ei ole mainintaa Mustakallio 2009 eikä Sepponen 2000.

<sup>296</sup> Kts. kuva <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK10000:1693> (viitattu 19.1.2019)

<sup>297</sup> Mustakallio 2009, 48.

<sup>298</sup> Mustakallio 2009, 49.

Turun arkkipiispa Bergenheim saa 1864 keisari Aleksanteri II:lta henkilökohtaisena lahjana timanttiristin, joka näkyy hänen muotokuvissaan vuosilta 1875 ja 1879.<sup>299</sup> Siitäkin huolimatta, että hänen tuhlaileva elämäntapansa pakottaa hänet myymään sen velkojensa maksamiseksi jo 1867.<sup>300</sup> Hän palaa sen jälkeen käyttämään Turussa olevaa aikaisempaa ristiä, joka näkyy myös J.E. Lindhin muotokuvassa 1850-luvulta.

Ristit kertovat piispojen läheisestä suhteesta hallitsijaan ja heidän asemastaan hallitsijan luottomiehinä. Vaikka kaksi piispanristiä on saatu alun perin Ruotsin kuninkaalta, lukuisat huomionsoitukset kertovat erityisesti Venäjän keisarin halusta palkita uskolliset tukijansa. Porvoon piispa Zacharias Cygnaeus nuorempi saa Aleksanteri I:ltä piispansormuksen siirtyessään Pietariin 1820.<sup>301</sup> Piispojen vaikutusvallasta ja asemasta koko yhteiskunnassa kertoo se, että keisari luotti heidän kykynsä yhteiskuntarauhan takaajina. Keisari nimitti useat piispoista virkaansa, vaikka he eivät voittaneet vaaleja, sillä heitä pidettiin keisarin luottomiehinä.<sup>302</sup> Useat heistä olivat luoneet luottamukselliset suhteet keisarin edustajiin ja myös hallitsijaan itseensä. Kuvaavaa on maininta siitä, kuinka ”arkkipiispana Melartin näki tehtäväkseen toimia keisarin luottomiehenä ”valtaistuimen ja alttarin liiton” hengessä”.<sup>303</sup>

#### 2.4.6.2 *Tapausesimerkki: Painokuva Porvoon piispat 1852*

Tulkintaa Alopaeuksen ristin kuulumattomuudesta alkuperäisteokseen vahvistaa Porvoon piispan huoneesta löytyvä kehystetty saksalainen litografia Porvoon piispoista vuodelta 1852.<sup>304</sup> Siinä piispojen Alopaeus (virassa 1809-18) ja Ottelin (s. 1792, virassa 1838-68) risti on kuvattu oudon pieneksi. Sen voisi tulkita viittaavan siihen, että kummankaan alkuperäisessä muotokuvassa ristiä ei ole ollut, mutta on kuitenkin tiedetty, että risti kuuluu piispalle, joten ne on siihen lisätty.

Piispa Ottelinin osalta pieni risti selittyy sillä, että hänestä ei vielä painokuvaa tehtäessä ole virallista muotokuvaa. Hänet esitetään vielä nuorehkona, joten voisi ajatella, että viitataan 1840-luvulle. Ottelinin virallisessa muotokuvassa vuodelta 1866 risti kuitenkin näkyy ja on oletettavasti ollut koko ajan käytössä. Hänen edeltäjänsä Johan Molander (1821-37) näyttää ristiä käyttäneen, vaikka se on oudosti lyhyessä ketjussa ikään kuin ritarikunnan kaulassa kannettavana kunniamerkkinä. Luultavasti ristin kanto lyhyessä ketjussa on saanut mallia piispa Tengströmin timanttirististä.

---

<sup>299</sup> Hänestä on myös varhaisempi muotokuva, jossa hän kantaa Ruotsin kuninkaalta saatua Turun piispan ristiä.

<sup>300</sup> Lindgren 2012, 15.

<sup>301</sup> Sepponen 2000, 30.

<sup>302</sup> Tengström, Cygnaeus nuorempi, Melartin, Ottelin, Frosterus ja Bergenheim valittiin näin.

<sup>303</sup> Tiensuu 2011b. Kansallisbiografia verkkojulkaisu.

<sup>304</sup> MA U III 2: 47 C 10 I, 273, marginaalin merkintä ilmoittaa vuosiluvun.

Piispa Cygnaeus nuorempi vaikuttaa painokuvassa vanhemmalta kuin virallisessa muotokuvassa. Piispan risti on muodoltaan hiukan erilainen kuin Ruotsin kuninkaan lahjoittama, joten painokuva voisi viitata piispasta Venäjällä maalattuun tuntemattomaan muotokuvaan hänen johtaessaan Venäjän alueen luterilaista kirkkoa Pietarissa 1820-30.

#### 2.4.6.3 Ritarikuntien merkit

Kunniamerkit erottuvat korostetusti kaikilla piispoilla. Kuvakulma on valittu aina niin, että kunniamerkit erottuisivat selkeästi ja ne on myös kuvattu varsin tarkasti. Kunniamerkeillä on sama viesti kuin piispanristillä. Niitä myönnetään yhteiskunnallisesti merkittävälle henkilölle heidän ansioidensa perusteella. Myös niiden kautta piispat nostetaan arvovaltaisempien yhteiskunnallisten vaikuttajien joukkoon. Tämä ryhmä on hallitsijan luottomiesten joukko.<sup>305</sup> 1800-luvun alussa muutamassa muotokuvassa on nähtävissä Ruotsin kuninkaallisen Pohjantähden ritarikunnan merkki, mutta suurin osa niistä on venäläisiä kunniamerkkejä. Helpoiten erottuu venäläisen Pyhän Annan ritarikunnan risti kaulassa kannettuna, sillä sen rintamerkkiä pidettiin poikkeuksellisesti oikealla.

Ritarikuntien merkit katoavat yllättäen muotokuvista 1870-luvulla, jolloin ne eivät näy piispa Schau-manin muotokuvissa. Tämän jälkeen ne ovat vain keisarin luottomiehinä tunnettujen piispa Bergenheimin ja Frosteruksen muotokuvissa esillä. Ero on selkeä Ruotsin piispojen muotokuvaan, joissa ne säilyvät 1900-luvun alkupuolelle saakka. Piispa ja myöhemmin arkkipiispa Gustaf Johansson ja tämän seuraaja Tore Renvall eivät niitä muotokuvissaan kanno, vaikka ainakin eduskuntaan maalatuissa teoksissa näin olisi olettanut. Myös piispa Johan Johnssonin, O.I. Collianderin, Carl Henrik Alopaeuksen ja Anders Hornborgin muotokuvista ne puuttuvat.

Heijastaako kuvan muutos piispojen uudenlaista asennetta hallitsijaa kohtaan? Kuvat voisi tulkita hiljaiseksi kapinaksi perinteistä hallitsijan ja piispan läheistä suhdetta kohtaan, vaikka samanaikaisesti osa piispoista toki korostaakin läheistä suhdettaan hallitsijaan. Kuvan muutos tapahtuu aikakautena, jolloin kirkon asemassa tapahtuu isoja muutoksia. 1860-luvulla alkavat pyrkimykset erottaa selkeästi kirkon ja valtion toiminta toisistaan. Symbolisesti merkittävä vedenjakajavuosi on 1869, jolloin julkaistaan uusi kirkkolaki, joka tunnetaan Schumannin kirkkolakina, sillä piispa johti työskentelyä ja oli sen keskeinen vaikuttaja. Sen yhtenä tavoitteena on saada aikaan valtion aseman väheneminen kirkon asioista päätettäessä. Kirkon oman päätäntävällän vahvistumisesta kertoo kirkolliskokouksen perustaminen. Piispojen asema muuttuu samaan aikaan ratkaisevasti, sillä tähän saakka he ovat jottaneet koululaitosta, mutta nyt sen hallinta siirtyy heiltä pois. Seurakuntatasolla vastaava muutos merkitsee kunnallisen hallinnon alkua ja kirkkoherrojen poistumista kunnankokousten johtajina.

---

<sup>305</sup> Söderlind 1993, 120, 131-137.

Vuosisadan loppupuolella voimistuvat myös suomalaisuuspyrkimykset suhteessa sekä ruotsinkielisyyteen että venäläistämistoimenpiteisiin.<sup>306</sup>

Kuvan muutos voi kertoa laajemminkin piispojen muuttuneesta asemasta, sillä vuosisadan loppupuolisko on aikaa, jolloin kirkko joutuu uudenlaisten haasteiden eteen. Vuosisadan loppuvuosikymmenet ovat voimistuvan kirkkokritiikin aikaa, jonka synnyttävät kirkon sisäiset ryhmittymät, tieteellisen positivismin nousu, kiistely evoluutio-opista ja uudenlaisen raamatuntutkimuksen tulokset.<sup>307</sup> Muutos ei tapahdu hetkessä, mutta vaikuttaa kuitenkin siihen, että piispojen suora vaikutusvalta yhteiskunnassa kapenee.

Samalla kuitenkin vastapainoksi painotetaan kirkon itsenäisyyttä ja omaa päätäntävaltaa, joka voi heijastua kuvissa. Uskoisin, että suurin selittävä tekijä kunniamerkkien poisjättöön löytyy vuosisadan lopulla vallinneista aatteellisista virtauksista. Hegeliläinen ajattelu korosti Jumalan läsnäoloa kaikkea elähdyttävänä voimana. Kirkon katsottiin pitävän sisäistä henkeä voimassa, jotta myös ulkoinen eli kansakunta voisi menestyä. Näiden ajatusten kanssa sopi hyvin yhteen teologista ajattelua hallinnut beckiläinen raamattuteologia, jonka edustajina erityisesti piispat Johansson ja Colliander tunnetaan. Sen mukaan keskeistä oli Jumalan valtakunnan todellisuus, jonka edustaja kirkko oli. Toisaalta teologiseen ajatteluun kuului sen vastapainoksi ehdoton lojaalisuus hallitsijalle.<sup>308</sup> Kuvat korostaisivat silloin piispojen tietoista asemaa jumalallisen todellisuuden edustajina, eivätkä niinkään hallitsijan edustajina.

#### 2.4.6.4 Yhteiskunnan tukipilari

Piispojen kuvien yhtäläisyydet ajan virkamiesmuotokuvaan ovat selkeät vuosisadan alkupuolen kuvissa. Tämä näkyy kuvarajauksissa rintakuviin ja puolivartalokuvaan, kunniamerkkien läsnäolossa ja myös papin asun yksityiskohtien muutoksissa, jotka seuraavat jonkun verran ajan muotia. Yhtäläisyydet viittaavat siihen, että heidät nähdään yhteiskunnan tukipilareina ja keisarin luottomiehinä, joiden asemaa osana maata johtavia viranhaltijoita korostetaan.

Piispojen esittäminen istuvina lisääntyy selkeästi tämän aikajakson kuvissa. Sen voisi katsoa johtuvan siitä, että heidän valta-asemaansa korostetaan piispan tuolin ottamisena muotokuvaan mukaan. Eduskunnan kuvissa piirre korostuu ja kaikki teokset esittävät istuvaa piispaa viitaten heidän tehtävänsä pappissäädyn puhemiehinä. Arkkipiispa Bergenheimin muotokuvat pyrkivät sekä asennoillaan, kuvarajauksillaan ja isolla koollaan korostamaan piispan erityistä asemaa. Vaikutusta kuvatyypin yleisty-

---

<sup>306</sup> Heininen ja Heikkilä 1996, 181-182, 184-185, 188-189, 196. Meriläinen 2016, 123-124.

<sup>307</sup> Heininen ja Heikkilä 1996, 203, 205-207.

<sup>308</sup> Heininen ja Heikkilä 1996, 196, 200. Toiviainen 2004, 17-18, 22, 24-25. Mustakallio 2009, 167, 169-170.

miseen on varmasti ollut henkilökohtaisilla mieltymyksillä, sillä kaikista piispa Bergenheimin muotokuvista tulee vaikutelma, että hän on itse halunnut korostaa erityistä asemaansa.<sup>309</sup>

Kuvaustapaan on kuitenkin eniten vaikuttanut yleistyneen valokuvauksen tyyppillinen poseerausasento. Siksi vallan merkkejä ei tule ylitulkita näissä teoksissa. Vaatisi laajempaa tutkimusta, onko myös ajan maalaustaiteen kuvaustavoissa jotakin sellaista, joka tukee kuvatyypin yleistymistä. Vaikutusta voi esimerkiksi olla lisääntyvillä taiteilijoiden kontakteilla ulkomaille ja siellä olevien esikuvien omaksumista. Tämä on teema, joka näyttäytyy erityisen selvänä 1900-luvun teoksissa, joten siinä yhteydessä käsittelen aihetta tarkemmin kuuluisien taiteen merkkiteosten valossa.

Kuvissa ei juuri näy viittauksia pappien oppineisuuteen. Tässä näyttäytyy ratkaiseva muutos, sillä heidän asemansa yliopiston johdossa loppuu yliopiston muuttoon Helsinkiin. Yliopiston kokoelmiin hankitaan kyllä muotokuvakopioita aikaisemmista johtajista ja myös uusia piispojen kuvia, mutta ne kuvaavat ainoastaan piispoja, joilla on side yliopistomaailmaan. Turun tuomiokapituli sijoittuu uuteen Akatemiataloon mutta sen toiminta eriytyy yliopistosta; viimeistään tämä tapahtuu 1870-luvulla.<sup>310</sup>

#### 2.4.6.5 *Tapausesimerkki: piispa Mikael Agricola*

Romantiikan aatemaailmaan kuului kansallisen luonteen korostaminen. Vuosisadan puolivälin tienoilta voimistuvat suomalaisuuspyrkimykset, joihin liittyen historiamaalaus nostettiin kuvataiteen aihepiireistä merkittävämmäksi ja pyrittiin kuvaamaan kansakunnan merkkitapahtumia. Samalla tämä merkitsi kansakunnan merkkihenkilöiden korottamista esikuvalliseen ja sankarilliseen asemaan. Suomen Taideyhdistys perustetaan 1846 ja sen jäsenet alkavat keräämään merkkimiesten muotokuvia esimerkkinä kansakunnan suuruudesta.<sup>311</sup> Osana tätä joukkoa olivat taiteilijat, kirjailijat, runoilijat, näyttelijät sekä oppineet, jotka korotettiin erityisasemaan heidän henkilökohtaisten ominaisuuksiensa ja ansioidensa tähden. Piispatkin luettiin tähän ”sankarijoukkoon”, sillä he edustivat edelleen oppineisuutta, klassisia kieliä ja suurta puhetaitoa.<sup>312</sup>

Tässä vaiheessa heräsi myös uudenlainen kiinnostus Suomen keskiaikaa kohtaan. Sen seurauksena esiin nostetaan ensimmäinen luterilainen piispa Mikael Agricola, jonka merkittävyys perustuu hänen nimeämiseensä Suomen kirjakielen isäksi. Hänestä ei ole aikalaiskuvaa, joten veistokset luovat mielikuvan siitä, miltä hän näytti. Turun hiippakunta saa Carl Eneas Sjöstrandin pienoispatsaan 1877 ja

---

<sup>309</sup> Tiensuu 2011b. Kansallisbiografia verkkojulkaisu: ”Aikalaiset luonnehtivat Bergenheimiä kirkkoruhtinaaksi, joka oli kohtalaisen tarkka arkkipiispallisesta arvostaan. Hienostuneisuus heijastui kaikkialla piispantalossa: ”siellä kissatkin naukuivat ranskaksi”.”

<sup>310</sup> Turun Akatemiatalo 200 vuotta verkkosivut.

<sup>311</sup> Valkonen 1999, 32, 39, 44. Lindberg 1998, 187-189.

<sup>312</sup> Kts. Karlsson 2001, 224, 233. Sivut 235, jossa viiden oppineen joukossa on kolme piispaa.

Helsingin tuomiokirkko Ville Vallgrenin veistoksen 1886.<sup>313</sup> Turun tuomiokirkon sivustalla oleva tunnettu Agricola-veistos on vasta vuodelta 1952 ja siinä sanotaan olevan taiteilija Oskari Jauhaisen omia piirteitä. Ehkä eniten mielikuviin Agricolan ulkonäöstä on kuitenkin vaikuttanut Albert Edelfeltin puupiirros, joka julkaistiin ensimmäisen kerran hänen kuolemansa jälkeen vuonna 1907. Siinä piispa esitetään oppineen renessanssitiedemiehen hahmossa tutkimassa monia lähdeteoksiaan.<sup>314</sup> Voinee siis hyvällä syyllä sanoa, että tunnetuimmat piispojen kuvat ovat myöhäistä fiktiota.

#### 2.4.7 Piispojen kuvien kolme viiteryhmää

Piispojen muotokuvien kuvaluokkaa on yllättävän vaikeaa määritellä. Edellä käsiteltyjen aikakausien valossa siitä voi tehdä kuitenkin joitakin huomioita.

Piispojen kuvia on yleensä pidetty itsestään selvästi osana pappien kuvia, joihin niitä yhdistää helpos-  
ti tunnistettava virkapuku. Näitä kuvia on pidetty yksinkertaisina ja vaatimattomina. Myös vaatima-  
ton puolivartalo- ja rintakuvakoko yhdistää niitä. Vasta 1800-luvulla piispan muotokuvan voi erottaa  
pappien kuvista piispan ristin perusteella. Piispan asema poikkesi kuitenkin ratkaisevasti kirkkoherro-  
jen asemasta, saati sitten rivipapiston. Pappien muotokuvat vaatisivat myös uudelleen arvioinnin,  
sillä teokset eivät ole niin pelkistettyjä kuin yleensä esitetään.

Piispojen kuvien ikonografiassa on piirteitä, jotka liittävät ne pappiskuvia vahvemmin renessanssin  
humanistimuotokuvien perillisinä oleviin oppineiden ja kaunopuhujien kuviin.<sup>315</sup> Koska tämä ikono-  
grafia lähes täysin puuttuu tarkastelemistani kuvista, on ymmärrettävää, että se on ollut helppo ohit-  
taa ja unohtaa. Tähän oikeuttaisi kuitenkin jo kuvien alkuperäinen lähtökohta yliopiston muotokuvi-  
na. Tämän humanistimuotokuvien ikonografian olemassaolon tunnettu Ruotsissa säilyneistä muo-  
tokuvista ja yllättävän monesta pappiskuvasta myös. Olen edellä esittänyt, että piispojen muotoku-  
vien yksinkertaisuutta selittää lähinnä niiden alkuperäinen käyttötarkoitus eli yksityinen käyttö.

Piispat kuuluivat Ruotsi-Suomen valtakunnan eliittiin ja myös 1800-luvulla Venäjän vallan aikana he  
säilyttivät erityisasemansa. Silloin piispojen muotokuvat saavat piirteitä, jotka yhdistävät niitä valta-  
kunnan ylimpien virkamiesten muotokuvaan. Tämä ryhmä on hallitsijan luottomiesten joukko.<sup>316</sup>

Piispakuvissa näyttäytyvät siis monen viiteryhmän kuvaperinne, joka heijastuu kuvissa. Ne ovat sekoi-  
tus ainakin näiden kolmen kuvatyypin muotokielestä ja siten monimuotoisempia kuin on ajateltu.

---

<sup>313</sup> <http://agricola.utu.fi/mikael/agricola2007/agricola/jalanjaljilla/muistomerkit.html> (viitattu 19.12.2018).

<sup>314</sup> Se on tunnuskuva mm. Agricolan elämää esittelevillä verkkosivuilla. <http://www.agricola.fi/mikael-agricola/mikael-agricola/elama/> (viitattu 30.1.2019)

<sup>315</sup> Söderlind 1993, 120. Karlsson 2001, 224, 233, 235.

<sup>316</sup> Söderlind 1993, 120, 131-137.

## 2.5 1914-1992 Kansainväliset vaikutteet

### 2.5.1 Kokoelmat

#### 2.5.1.1 Helsingin yliopisto

Helsingin yliopiston kokoelmat täydentyvät vielä lukuisilla teoksilla. Hankinnat painottuvat vuosisadan alkupuolelle ja kertovat kiinnostuksesta saattaa piispojien muotokuvien kokoelma täydelliseksi. Koska vanhoja kuvia ei enää ole saatavana ostojen kautta, kopiot tilataan tunnetuilta taiteilijoilta.

Yliopisto teettää kolme kopiota 1700-luvulla vaikuttaneiden piispojien muotokuvista. Arvostuksesta kertoo, että ne on sijoitettu arvokkaimmille paikoille rehtorin tiloihin ja konsistorisaliin. Turun hiippakunnassa olevat kopiot eroavat niistä hiukan. Esimerkiksi Väinö Blomstedtin 1914 maalaamassa arkkipiispa Mennanderin muotokuvassa olevat medaljonki ja kunniamerkki ovat vinossa alkuperäisteoksen mukaisesti, eivätkä oikaistuina kuten Turussa.

Sen lisäksi teologiseen tiedekuntaan päätyy 1930-luvun aikana Porvoon piispa Råberghista kaksi toisintoa ja vielä Tampereen piispa Gummeruksen muotokuvasta kaksi eri kopiota. Yliopistojen osakunnat teettävät myös kaksi piispojien aikalaismuotokuvaa (arkkipiispat Ingman 1931 ja Salomies 1958). Arkkipiispa Melartinin muotokuvan kopio tilataan vielä 1953.

#### 2.5.1.2 Hiippakuntamuutoksia

1900-luvulla perustetaan lukuisia uusia hiippakuntia, joten jo olemassa olevien hiippakuntien alueet kokevat muutoksia. Muutokset tuottavat vaikeuksia hahmottaa hiippakuntien oikeita nimityksiä, jotka ovat sidottuja käsiteltyyn ajanjaksoon. Hiippakuntamuutokset aiheuttavat sen, että myös 1900-luvulla tehdään yllättävän paljon kopioita aikaisempien teosten siirtyessä uusiin tiloihin. Piispojien kuvien määrä lisääntyy huomattavasti, sillä aikaisempien kolmen piispan sijaan heitä on lopulta kahdeksan.

Eniten asia koskettaa uutta Porvoon ruotsinkielistä hiippakuntaa, johon valtion varoin valmistuu Antti Lindeblomin toimesta suuri määrä kopioita vuosien 1922-25 aikana. Porvoon tuomiokapituli jäi paikalleen vuonna 1923, vaikka hiippakunta perustettiin muodollisesti uudelleen ruotsinkieliseksi hiippakunnaksi.<sup>317</sup> Aikaisempi Porvoon hiippakunta muuttui samassa yhteydessä Tampereen hiippakunnaksi, joka kantaa aikaisemmin Porvoon vaalimaa Viipurin hiippakunnan perintöä mm. muotokuva-kokoelman muodossa. Porvoon hiippakunta yritti pitkään vaikuttaa siihen, että alkuperäiset kuvat olisivat jääneet sinne ja kopiot olisi sijoitettu Tampereelle. Asiasta saatiin lopulta valtioneuvoston päätös ja alkuperäisteokset siirtyivät Tampereelle 1926. Ainoastaan Bernhard Reinholdin muotokuva

---

<sup>317</sup> Kortekangas 2005, 362-363.

piispa Schaumanista sai jäädä ja siitä tehtiin kopio Tampereelle.<sup>318</sup> Porvoon sarjasta puuttuu ainoastaan kopio Fredrik Ahlstedtin 1884 maalaamasta piispa Johan Johnssonin kuvasta.<sup>319</sup>

Kuopion ja Oulun hiippakuntien tarinat kietoutuvat yhteen. Kuopion hiippakunnan tuomiokapituli ja muutokuvat siirtyivät Ouluun 1900 mutta nimi vaihtui Oulun hiippakunnaksi vasta 1923. Myöhemmin Kuopion hiippakunta perustettiin uudelleen 1939, jolloin tuomiokapituliin teetettiin uudet versiot Ouluun siirtyneistä varhaisemmista kolmesta muutokuvasta. Piispa Collianderin kuva on maalattu 1943<sup>320</sup> ja samassa yhteydessä maalattiin virassa ollut piispa Sormunen. Piispa Frosteruksen<sup>321</sup> ja Johanssonin<sup>322</sup> muutokuvat on todennäköisesti maalattu 1943 samassa yhteydessä tai vuonna 1939 hiippakuntaa perustettaessa. Kaikki neljä teosta on tehnyt taiteilija Antti Lindeblom, joka aikaisemmin 1920-luvulla maalasi suuren määrän kopioita Porvoon tuomiokapituliin.

Mikkelin hiippakunta on pyrkinyt kantamaan Viipurin hiippakunnan perintöä, joka sille itäisen Suomen hiippakuntana kuuluisikin,<sup>323</sup> vaikka virallisesti status on Tampereen hiippakunnalla. Se aloitti toimintansa 1897 Savonlinnan hiippakuntana, josta se siirtyi 1925 Viipuriin. Sotavuosina se joutui evakkoon kahdesti: ensin joulukuussa 1939, jolloin se siirtyi ensin Savitaipaleelle ja sieltä 1940 Korpi-  
lahdelle ja lopulta Mikkeliin. Sieltä palattiin Viipuriin 1943, kunnes kesäkuussa 1944 kaupunki oli jätettävä lopullisesti. Matka kulki Valkealan kautta Mikkeliin, jonne tuomiokapituli siirtyi elokuussa. 1.3.1945 se sai uudet tilat ja samalla se nimettiin Mikkelin hiippakunnaksi eikä vanhaa nimeä säilytetty.<sup>324</sup>

Kenttäpiispan virka perustetaan sotavuosina. Heidän muotokuviinsa luon katsauksen erillisessä luvussa. Loput hiippakunnat (Lapua 1956, Helsinki 1959 ja Espoo 2004) ovat perustamisestaan alkaen keränneet omaa kokoelmaansa, eikä niillä ole ollut tarvetta teettää kopioita.

### 2.5.1.3 Viipurin hiippakunta

Viipurin tuomiokapitulin talo ja siellä olleet muotokuvat tuhoutuivat talvisodan taisteluissa 1940.<sup>325</sup> Tuhoutuneiden muotokuvien taiteilijoista tai ajoituksista ei ole tietoa, mutta teosten ikonografia on

---

<sup>318</sup> KK, Opetusministeriön esittely 21.1.1926, kohta 4, s. 261. Träskman 1983, 104-105. Myös piispa Ottelinin kuvasta käytiin pisimpään keskusteluja, sillä hänen historiansa liittyy kiinteästi Porvooseen.

<sup>319</sup> Piispa ei koskaan ehtinyt astua virkaan vaan kuoli valintansa jälkeen.

<sup>320</sup> Se ei ole kopio Oulun teoksesta. Pohjana on valokuva vuodelta 1923 piispan täyttäessä 75 v. Kts. Finna.fi hakusana "piispa colliander 75".

<sup>321</sup> Se on kopio E.J. Löfgrenin ovaalinmuotoisesta alkuperäisteoksesta suorakaiteen muotoiseksi muunnettuna.

<sup>322</sup> Se on maalattu vuoden 1884 Daniel Nyblinin valokuvan mukaan. Kts. Finna.fi hakusana "gustaf johansson".

<sup>323</sup> Tämä näkyy mm. piispan kuorikaavussa vuodelta 1925, piispan sauvan sineteissä sekä Mikkelin tuomiokirkon lasimaalauskoristelussa vuodelta 1955. Myös vaakuna vuodelta 1987 viittaa Viipuriin.

<sup>324</sup> Toiviainen 2004, 65-66, 75-76, 79-80. Ripatti 2014, 205-208.

<sup>325</sup> Toiviainen 2004, 65. Ripatti 2014, 105 mainitsee, että talo oli poltettu rauhan jälkeen.

jäljitettävissä kolmesta säilyneestä valokuvasta, jossa ne näkyvät taustalla tuomiokapitulien tiloissa. Niiden pohjalta voi tehdä päätelmiä myös muotokuvien mahdollisista ajoituksista. Ainoastaan piispa Yrjö Loimarannan Viipurin vuosien muotokuvasta ei ole mitään tietoja.

Alla olevassa Savonlinnassa otetussa valokuvassa tuomiokapitulin kokousta johtaa piispa Erkki Kaila, joka astui virkaan 1925, joten kyseessä on todennäköisesti viimeinen kokous Savonlinnassa 18.6.1925 ennen muuttoja Viipuriin heinäkuussa<sup>326</sup>, sillä pöydällä olevat näyttävät kukat viittaavat juhlahetkeen. Seinällä näkyvät aikaisempien piispojen muotokuvat vaikuttaisivat olevan maalattu valokuvien pohjalta.



*Savonlinnan hiippakunnan tuomiokapitulin viimeinen kokous 18.6.1925.*

*Lähde: Sihvonon W. A. (kuvaaja), Historian kuvakokoelma, Museovirasto.<sup>327</sup>*

Oikeanpuoleinen piispa Gustaf Johanssonin muotokuva on selkeästi pienempi kooltaan ja muistuttaa Oulun tuomiokapitulissa olevaa taiteilija Fredrik Ahlstedtin maalaamaa vuoden 1897 muotokuvaa, vaikka asento onkin hiukan erilainen. Vuodelta 1913 olevassa valokuvassa tämä muotokuva näkyy yksinään juuri valmistuneen Savonlinnan tuomiokapitulin talon seinällä.<sup>328</sup> On hyvin mahdollista, että kyseessä on aikalaismuotokuva, sillä Johansson oli Savonlinnan piispana ainoastaan kaksi vuotta

<sup>326</sup> Toiviainen 2004, 49.

<sup>327</sup> Kuvan julkaisu-oikeus on ostettu tätä tutkimusta varten. Kuvan ajoitus kirjoittajan.

<sup>328</sup> Kts. kuva Toiviainen 2004, 35.

1897-99 ennen siirtymistään arkkipiispaksi. Piispa Johanssonin muotokuva on siis todennäköisesti maalattu 1897-1913 välisenä aikana.

Vasemmanpuoleisen muotokuvan piispa O.I. Collianderin (virassa 1899-1924) valkoinen parta on helposti tunnistettavissa. Teos on isokokoisempi ja kuvarajaus on hiukan laajempi. Se ei ole kopio Helene Schjerfbeckin vuoden 1899 maalauksesta Oulussa, vaan on maalattu 1910-luvun valokuvan pohjalta.<sup>329</sup> Sitä ei näy yllä mainitussa valokuvassa vuodelta 1913. Piispa Collianderin muotokuvan aikaraamiksi asettuvat siis vuodet 1914-25.

Piispa Erkki Kailan muotokuva erottuu taustalla Viipurin tuomiokapitulin kokouksesta 1930-luvulla otetussa valokuvassa.<sup>330</sup> Kokousta johtava piispa Yrjö Loimaranta aloitti virassa 1935. Muotokuva perustuu selkeästi piispa Kailasta otettuun valokuvaan tammikuulta 1935.<sup>331</sup> Piispan täyttäessä 60 vuotta Anna Snellman maalasi hänestä muotokuvan vuonna 1937 Turun tuomiokapituliin. Tämä muotokuva on hyvin samankaltainen mutta peilikuvaksi käännetty. On hyvin mahdollista, että hän olisi myös Viipurin muotokuvan taiteilija, sillä hän oli piispan sukulainen. Edellä mainitun pohjalta voi siis olettaa, että teos on maalattu 1935 Kailan siirtyessä arkkipiispaksi tai hiukan sen jälkeen.

Mikkelin hiippakuntaan maalattiin vuonna 1945 valokuvien pohjalta neljä muotokuvaa sodassa tuhoutuneiden teosten tilalle.<sup>332</sup> Ne toteutti liettualaistaustainen kreivitär Vera Cronhjelm (af Hakunge) (1878-1957).<sup>333</sup> Collianderin muotokuva lienee maalattu saman 1910-luvun valokuvan pohjalta kuin Viipurissa ollut muotokuva, joten yhtäläisyydet ovat selkeät. Piispa Johansson on esitetty huomattavasti nuorempana kuin hän todellisuudessa virkavuosinaan Savonlinnassa oli. Piispan ulkonäkö muistuttaa läheisesti hiukan aikaisemmin maalattua Kuopion hiippakunnan teosta, joka näyttäisi pohjautuvan vuodelta 1884 olevaan valokuvaan.<sup>334</sup> Erkki Kaila esitetään nuorena ja energisenä eikä myöskään Yrjö Loimarannan muotokuvassa ole nähtävissä tämän väsymistä jo virkaa vastaan ottaessaan.

---

<sup>329</sup> Kts. Finna.fi hakusanat "colliander 1910", "savonlinnan tuomiokapituli",

<sup>330</sup> Kts. kuva Toiviainen 2004, 59, jossa kuva on ajoitettu 1930-luvulle ja henkilöt tunnistettu. Kts. tuomiokapitulin henkilöstöstä item., 322.

<sup>331</sup> Kts. kuva Toiviainen 2004, 47.

<sup>332</sup> Toiviainen 2004, 65 ja viite 124. Valokuvat eivät siis esitä alkuperäisiä muotokuvia vaan ovat piispojen henkilökuvia.

<sup>333</sup> Ensimmäisestä avioliitostaan tunnettu myös nimellä Vera Spitchakoff-Sabolotni. Hänen tunnettuihin teoksiinsa kuuluu lähinnä muotokuvia.

<sup>334</sup> Piispan ristin ketjut ovat varsin eri pituiset näissä muotokuvissa.

## 2.5.2 Ikonografia

Kuva-aiheitten jatkumo on aika yhtenäinen koko 1900-luvun, vaikka värimaailma muuttuu voimakkaammaksi kuvien taustoissa 1950-luvulta eteenpäin. Siksi esittelen suuren kuvajoukon koko aikaväliltä, vaikka teoksia onkin lukumääräisesti huomattavasti enemmän kuin aikaisemmillä vuosisadoilla.

1900-luvun muotokuvista jää vaikutelma, että niissä näkyvät taiteilijoiden tietoiset ja suorat vaikutteet varhaisesta eurooppalaisesta taiteesta aikaisempaa selvemmin. Niissä on esitettyä paavin ja piispan kuvaamisen perustyyppi: polvikuva, istuva asento, piispan istuin ja näyttävä asu. 1900-luvun alusta lähtien useat taiteilijat vierailevat Pariisiin lisäksi myös Italiassa (Rooma, Firenze ja Venetsia) ja Saksassa. Siellä he tutustuvat vanhaan taiteeseen, jonka keskeisiin teoksiin kuuluvat myös paavien kuvat. Kuuluisia ovat erityisesti Rafaelin paavi Julius II (1512) ja Leo X (1518), jotka oli mahdollista nähdä Firenzessä, Tizianin muotokuvat paavi Paavali III:sta (1543 ja 1548) sekä Diego Velázquezin paavi Innocent X (n. 1650), joka oli Roomassa nähtävillä. Nämä olivat luoneet taiteilijoille esikuvan korkea-arvoisen kirkon johtajan kuvaamiselle.

Piispat esitetään tyyppillisesti istuma-asennossa. Malli sille oli saatu jo edellisen vuosisadan puoliväliltä mutta nyt kuvaustapa alkaa olla hallitseva. Istuvaan asentoon liittyvät kädet, jotka on kuvattu monin erilaisin variaatioin. Ne joko pitelevät kirjaa, lepäävät sylissä tai tuolin käsinojilla tai ovat yhteen liitettynä. Niiden ilmaisevissa eleissä voi nähdä viittauksia kuuluisiin maalaustaiteen esikuviin.

Uutena piirteenä joukossa on myös useita teoksia, joissa piispa esitetään seisovana. Erityisesti piispa Gummeruksen kuvassa vuodelta 1930 on samankaltaisuuksia hallitsijamuotokuvien kanssa, sillä seisova asento on ryhdikäs ja hän nojaa toisella kädellään pöytään. Lisäksi hänet on kuvattu alhaalta ylöspäin korostaen hallitsevaa asemaa ja pituutta. Sen tekijä, taiteilija Wilho Sjöström, päätyy varsin samankaltaiseen ratkaisuun 1939 presidentti Kallion muotokuvassa.

Piispat on esitetty papin juhla-asussa eli niin sanotussa kaftaanissa, johon kuuluu polvimittainen vyötärölle asti napitettu musta takki ja housut. Valkoiseen paitaan on liitetty kaulus, jota kutsutaan lipeiksi. Sen alaspäin osoittavien kovitettujen päiden pituus on vaihdellut eri aikoina. Mikko Juva on ainoa, joka on esitetty siviilipuvussa vuonna 1976 Tapani Raittilan kuvaamana, mutta silloin hän oli vielä Helsingin yliopiston kanslerina. Vuonna 1983 hänet on kuvattu arkkipiispana tavalliseen tapaan kaftaaniin pukeutuneena. Kenttäpiispojen asu puolestaan on armeijan virkapuku, jossa kirkolliset tunnukset näkyvät ainoastaan kauluslaatoissa ja kenttäpiispan ristissä.

Piispan violetti paita esiintyy ainoastaan piispa Toiviaisen kuvassa vuodelta 1992.<sup>335</sup> Toiviaisen pukuna on tavallinen tumma puku, johon liittyy ns. pantakauluksella varustettu papinpaita. Papilla paidan

---

<sup>335</sup> Vastaava asu Pihkala 2002, Heikka 2009, Salmi 2011, Kalliala 2012, Mäkinen 2014.

väri on musta, mutta piispat alkoivat käyttää violetta virkapaitaa muusta papistosta erottuakseen 1960-luvulta lähtien.<sup>336</sup> Asiasta tarkemmin 2000-luvun piispojen kuvien käsittelyn yhteydessä.

Toinen varsin merkittävä poikkeama asussa esiintyy Oulun piispa Heliövaaran muotokuvassa 1961. Hän on keskiajan piispojen jälkeen ensimmäinen, joka muotokuvassa esitetään liturginen asu yllään.<sup>337</sup> Poikkeuksellisesti ja ainutlaatuisesti mukana on myös piispansauva, joka viittaa piispan asemaan, vaikkakin piispa pitää sitä perinteestä poiketen oikeassa kädessään. Hän on pukeutunut kaftaniin, jonka päällä on papin kappi, joka vielä tuolloin oli yleisesti käytössä ennen kuin albat korvasivat sen 1960-luvun kuluessa. Kokonaisuus ei kuitenkaan ole varsinainen piispan asu, vaan papin jumalanpalveluksissa käytettävä asu, vaikka kappan etuosan yhteen liittävä kaistale muistuttaakin piispan kuorikaavun kiinnitystä. Oulun hiippakunnassa oli käytössä 1936 valmistunut piispan kuorikaapu, joten kappan käyttäminen kertoo sen tietoisesta välttämisestä. Muotokuva siis korostaa hänen rooliaan jumalanpalveluksen johtajana tavallisessa papin asussa, mutta toisaalta nostaa sauvan kautta esiin erityisaseman piispana. Tällainen eri traditioiden yhdisteleminen oli tavallista vielä 1960-luvulla.<sup>338</sup> Vaikka muotokuva on poikkeus piispojen muotokuvien sarjoissa, aikalaisille se on ollut varsin tavallinen näky ja ilmaisee hyvin sitä, miten eri aikoina painotukset piispan ulkoisessa esiintymisessä ovat vaihdelleet.

1900-1930-luvuilla kuvissa esiintyvä pöytä ja sille sijoitetut esineet saavat uudenlaisen roolin, sillä ne ovat sijoitettuna kuva-alan etureunaan. Keino on luultavasti lainattu renessanssiajan muotokuvista, joissa etualan pöydällä tai ikkunanpenkillä luodaan illuusiota tilasta. Piirre näkyy selkeästi samaan aikaan maalatuissa eduskunnan puhemiesten kuvissa, joissa varhaisin versio pöydän sijoittamisesta kuvan etualalle on Albert Edelfeltin maalauksessa vuodelta 1889.<sup>339</sup>

Tilavaikutelmaa ei pyritä luomaan suurimmassa osaa teoksia. Ne teokset, jossa tila on esitetty, tuntuvat viittaavaan työhuoneeseen työpöydän tai kirjahyllyn muodossa. 1800-luvun lopun papereita täynnä olevaa työpöytää ei kuitenkaan nähdä, vaan esillä on harkitusti vain muutama esine tai korostetusti avoin Raamattu. Tilana esitetään myös tuomiokapitulin istuntosali, mutta viittaukset tähän ovat hienovaraisia ja ilmenevät lähinnä piispojen istuimissa. Joka ei ole nähnyt näitä tuoleja tuomiokapitulissa, ei voi yhdistää niitä mihinkään konkreettiseen paikkaan. Ainoastaan taiteilija Åke Hellmanin maalauksissa esiintyy avoin ikkuna, josta avautuu näkymä maisemaan. Kirkkotila näkyy ainoastaan arkkipiispa John Vikströmin muotokuvassa.

---

<sup>336</sup> Paarma 2000, 12.

<sup>337</sup> 2000-luvulla liturginen asu esiintyy muutamassa muotokuvassa.

<sup>338</sup> Sepponen 2000, 26.

<sup>339</sup> Lindgren 2012, 22.

Taustat saavat lisää väriä ja niitä on elävöitetty hienovaraisesti värivaikutelmin ja valoefektein. Värit voimistuvat 1950-luvulta eteenpäin. Yksiväriset tummat taustat liittyvät kuviin, jotka on maalattu hiippakuntamuutosten yhteydessä Kuopioon ja Mikkeliin korvaamaan aikaisempia teoksia. Piirteen voi katsoa olevan pyrkimys antaa vaikutelma alkuperäisteoksen aikakaudesta. Myös maalausten perustana olevat valokuvat vaikuttavat taustan pelkistykseen. Nämä teokset ovat myös kooltaan ja kuvarajaukseltaan pienempiä rintakuvia. Vaikuttaa siltä, että yleensä kuoleman jälkeen maalatut teokset on tarkoituksella tehty pienikokoisemmiksi.

Pääosin kuvarajauksena ovat puolivartalo- ja polvikuvat. Kuvakoot vaikuttavat kasvavan yleisesti 1950-luvulta eteenpäin ja kuvien korkeus on yleisesti jo 90-100 cm. Voi nähdä, että kokoelmaan pyritään tekemään suunnilleen samaa kokoa olevia teoksia. Piirre näkyy erityisesti Turun hiippakunnassa, jonne tehdään isokokoisia teoksia; syynä lienee piispa Bergenheimin poikkeuksellisen suurikokoinen, oletettavasti sarjan ensimmäinen teos jo vuodelta 1875.

Muotokuvissa tapahtuu 1800-luvun viimeisinä vuosina selkeä muutos iän esittämisessä. Uusien hiippakuntien syntyminen ja piispojen siirtymiset niiden välillä vaikuttavat siihen, että heistä tehdään muotokuvat siinä vaiheessa, kun he vaihtavat hiippakuntaa. Tämä johtaa siihen, että piispa Gustaf Johansson on kuvattu 53-vuotiaana hänen siirtyessään 1897 Oulusta vasta perustettuun Savonlinnan hiippakuntaan. Piispa Colliander on 51-vuotias siirtyessään 1899 Oulusta Savonlinnaan. Piispojen vanhenemista voi seurata kuvista, sillä useat heistä ovat toimineet piispana ennen siirtymistään arkkipiispaksi tai olleet usean hiippakunnan piispana. Ikä pyritään näyttämään todellisena, vaikka Råberghista ei arvaisi, että hän on jo 76 ja Johansson 81-vuotias (1937).

Ratkaisevasti käytäntö iän esittämisessä muuttuu siinä vaiheessa, kun piispa Koskimiehen (1920) ja Gummeruksen (1930) muotokuvat tehdään. Ne on tehty 60-vuotispäiväksi ja tapa, joka on edelleen käytössä, yleistyy pian. Tosin samanaikaisesti (1937) piispa Kaila vielä esitetään iäkkäänä.<sup>340</sup> Myöhemmin lisätekijänä vaikuttaa se, että piispat saavat mahdollisuuden eläkkeelle siirtymiseen 1928, vaikka halutessaan he voivat jatkaa virassa pidempäänkin. Tätä ennen piispat toimivat virassaan kuolemaansa saakka, joka näkyy aikaisemmissa muotokuvissa kuvattavien korkeana ikänä muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Tätä oikeutta tosin käyttävät ensimmäisen kerran vasta vuonna 1954 piispat Väinö Malmivaara ja Max von Bonsdorff.<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> Kaksi piispaa 1935, 57, 69. Mustakallio 2002. Kansallisbiografia verkkojulkaisu: Koskimies toimi virassaan kuolemaansa saakka 1936, vaikka oli jo 1920-luvun lopulla tullut kyvyttömäksi hoitamaan virkaansa. Gummerus puolestaan kuoli 1933 lähes kuuroutuneena.

<sup>341</sup> Mustakallio 2002. Kansallisbiografia verkkojulkaisu.

### 2.5.3 Tyyli ja kuvakonventiot

#### 2.5.3.1 Taiteilijan käden jälki

Koko 1900-luvun muotokuvia leimaa entistä vahvemmin kunkin taiteilijan oman maalaustyylin näkyminen. Kansainvälisen taiteen tyylivaikutteet heijastuvat teoksissa mutta usein hillittyinä. Tähän vaikuttaa myös se, mihin tarkoitukseen teokset on tehty. Taiteilijamuotokuvissa ja omakuvissa liioittelu, epämuodolliset asennot ja rohkea värinkäyttö kuuluvat asiaan, mutta virallisessa muotokuvassa pyritään hillitympään ja perinteisempään ilmaisuun, vaikka piispojen muotokuvien joukossa onkin muutamia rohkeita muotokokeiluja.

1900-luvun taite on monien modernististen virtausten aikaa. Erityisesti tämä näkyy Suomessa impressionismin ja jälki-impressionismin kirkkaissa ja vahvoissa värikokeiluissa 1910-luvulta eteenpäin, mutta pian värit tulevat hillityimmäksi 1920-luvun ekspressionismin ja siihen vaikuttavan kubismin väriasteikon vaikutuksesta. 1930-luku merkitsee jonkunlaista hillittyä suhtautumista ajan virtauksiin ja tasapainottelua uusien kokeilujen ja klassisen muotokielen välillä. Kielenkäytössä tämä näkyy niin, että esittävästä taiteesta puhutaan naturalismina ja kokeilevammasta otteesta modernismina.<sup>342</sup>

Piispojen kuvat tuntuvat seuraavan samaa kehitystä. Vuosisadan alun teoksissa värit voimistuvat hetkeksi mutta hiipuvat pian hillityimmiksi. Yleisvaikutelma teoksista on kuitenkin varsin tummasävyinen aina 1940-luvulle saakka. 1950-luvulta alkaen tyypillisiä ovat taustan voimakkaat värit ja yleisvaikutelma on aikaisempaa vaaleampi ja valoisampi.<sup>343</sup> Itse hahmot on kuitenkin yleensä maalattu hillitymmin.

Hanna Frosterus-Segerstrålen Porvoon hiippakuntaan vuonna 1914 maalaama piispa Råberghin muotokuva<sup>344</sup> kiteyttää monia vuosisadan alun tyylipiirteitä. Se suorastaan tulvii väriä taustan kirjahyllyn kirjojen selkämyksissä ja tuolin käsinojassa. Piispan kasvoilla, tukassa, viiksissä ja parrassa sekä kädessä olevassa kirjassa näkyvät väriefektit, joilla hahmo sidotaan taustaan. Kuvan tumma kokonaisuus tuo mieleen iltahetken, jossa piispa on omissa ajatuksissaan työtilassaan.

Eräs teoksen oleellinen piirre on maalauksellisten elementtien korostus. Malauksellisuus on termi, joka korostuu vuosisadan alun taidepuheessa. Sillä tarkoitetaan taiteilijan käden jäljen näkymistä teoksessa niin, että pintarakenne ja siveltimenvedot ovat näkyvissä.<sup>345</sup> Maalausjälki saa näkyä ja piis-

---

<sup>342</sup> Kallio 2004, 30. Valkonen 1999, 81-84, 90-93, 95, 117. Huusko 2002, 350, 352.

<sup>343</sup> Jopa piispa Vallinmaan muotokuvassa vuodelta 1947. Hän kuoli partisaanihyökkäyksessä 1943, joten teos on postuumi. Tausta jakaantuu kahteen vihreään värikenttään ja piispan silmät ovat säihkyvän vihreät.

<sup>344</sup> Hän on tehnyt siitä toisinnot 1924 Porvoon uuteen hiippakuntaan ja vielä 1938 kaksi muuta Helsingin yliopiston teologiseen tiedekuntaan.

<sup>345</sup> Palin 2007, 42, 45, 105-106. Piirre yhdistetään varsinkin ekspressionismiin.

pan tukka, parta ja oikea käsi onkin muotoiltu pyrkimättäkään realistisuuteen. Jos aikaisemmissa muotokuvissa on vielä pyritty valokuvamaisuuteen, niin tässä kaikki sellainen on pyyhitty pois ja taustan kirjahylly on häivytetty sumeaksi värikentäksi. Pyrkimyksenä on välittää jotakin kohteen olemuksesta; piispa tuntuukin olevan omiin mietteisiinsä uppoutuneena yksityisessä lukuhetkessään eikä pääpaino ole hänen virka-asemansa korostamisessa, joka toki on kuvassa mukana. Teoksen rohkeaa otetta ja intiimiä ilmapiiriä saattaa selittää se, että taiteilija kuuluu piispan tuttavapiiriin.

Piirteet säilyvät muissa muotokuvissa tämän jälkeen, mutta huomattavasti hillityimpinä. 1900-luvun modernismin myötä muotokuvataiteilijat korvasivat esinerekvisiitan yhtenäiseksi seinäpinnaksi jätetyllä taustalla. Katse keskittyy mallin psykologiseen luonnehdintaan. Eero Järnefeltin Oulun piispa Koskimiehen vuoden 1920 muotokuvan tausta tosin on poikkeuksellinen värikokeiluissaan; Theodor Schalin puolestaan jakaa taustan kahteen värikenttään vuoden 1925 arkkipiispa Johanssonin kuvassa.

### 2.5.3.2 *Muoto- ja värikokeiluja*

Täysin uusi piirre on muotokuvissa näkyvä muotojen korostuminen ja jopa niiden kanssa leikittely. Piirteet näkyvät Erkki Kuloveden muotokuvassa Tampereen piispa Eelis Gulinista (1957), joka on muotoiltu kuin jyhkeäksi, hiukan kulmikkaaksi veistosmassaksi. Kokonaisuutta keventävät epämuodollinen jalan asento, kasvojen värikentät, taustan jakaminen pastellimaisiin värikenttiin ja silmien sininen korostusväri.

Toinen poikkeuksellisen rohkea muotojen ehdoilla tehty teos on Juha Järveläisen Kuopion piispa Kareksen muotokuva vuodelta 1963. Piispan kasvot on hajotettu kulmikkaan prismamaiseksi hillityn kubismin tapaan ja vartalo on kuin puusta tai kivistä veistetty. Hahmossa on veistoksellista jyhkeyttä ja ankaruutta, joka piirtyy vasten taustan murrettuja värejä. Kuva on hieno esimerkki siitä, kuinka taiteilija onnistuu käyttämään rohkeasti aikansa muotokieltä esikuvanaan aikaisemmat taidehistorian mestariteokset,<sup>346</sup> sovittamaan kuvarajauksen aikaisempien kuvien sarjaan ja samalla vielä kuvaamaan kohteensa persoonallisuutta ja hänelle ominaisia piirteitä. Kuvassa voi nähdä jopa viittauksia piispan uskonnolliseen viiteryhmään heränneisyyteen sen pelkistetyssä ja maanläheisessä otteessa. Oletan, että kuvan tekemisen apuna on käytetty valokuvaa, joka näkyy piispan 1968 julkaistun omaelämäkerrallisen kirjan kannessa, sillä asento on niin sama.<sup>347</sup> Tuo valokuva paljastaa, että muotokuva tavoittaa myös näköisyyden varsin onnistuneesti tyyllittelystään huolimatta. Silti muotokuva oli

---

<sup>346</sup> KHA, Järveläinen 2008. Taiteilijan poika Petri Järveläisen mukaan esikuvana ovat olleet Firenzessä Uffizin galleriassa oleva Filippo Lippin maalaama kardinaalin muotokuva ja piispa Isak Rothoviuksen ankara kuva.

<sup>347</sup> Kirja on nimeltään Kuopion aaltopituudelta. Valokuva näyttää muotokuvaa selvemmin, että mielestäni pohjana ovat olleet Firenzen Uffizin taidemuseon kaksi teosta, joita Järveläinen 2008 ei mainitse. Yhtäläisyyksiä löytyy Rafaelin paavi Leo X:n muotokuvaan, vaikka vielä suuremmin teos perustuu Bronzinon vuoden 1560 paavi Leo X:n muotokuvaan, jonka rajausta ja puvun muotoilua se noudattaa.

aikanaan järkytys sekä kulttuurimyönteisyyttään korostaneelle piispalle itselleen että sen paljastusta katsomaan tullee joukolla.<sup>348</sup> Saman taiteilijan muotokuva piispa Sihvosesta vuodelta 1992 on myös vahvasti taiteellisten keinojen ehdoilla toteutettu, vaikka onnistuu tavoittamaan piispan maanläheisestä ja mietiskelevästä persoonasta olennaisen.<sup>349</sup>

1960- ja 1970 -luvuilla tehdyissä kolmessa Tapani Raittilan piispakuvassa sekä kenttäpiispan kuvassa näkyy voimakas pintarakenteen korostaminen paksuilla ja päällekkäisillä maalikerroksilla erityisesti kasvojen alueella, taustassa ja piispan ristissä, jotka on muotoiltu paksulla värimassalla lähes reliefimäisesti.<sup>350</sup> Pintarakenteen korostaminen kuului 1960-luvun informalismin keinovalikoimiin, vaikka sitä ei yleensä olekaan Raittilaan yhdistetty. Jo 75-vuotias Teodor Schalin puolestaan korostaa pintaa näkyvin siveltimenvedoin, kuvan pehmentämisenä ja hienovaraisin mutta voimakkain värein kuvassaan Porvoon piispa Rosenqvistista 1957.

Åke Hellmanin Porvoon piispoja Erik Forsellia (1970) ja John Vikströmiä (1981) sekä arkkipiispa Mikko Juvaa (1983) kuvaavissa muotokuvissa voi nähdä taustan jäsentämisen suorakaiteen muotoisiin voimakkaan värisiin kenttiin. Efekti on täysimittaisesti käytössä Vikströmin kuvassa; toisissa kuvausta viedään realistisempaan suuntaan sijoittamalla yhteen kentistä näkymä maisemaan.

Pentti Melasen erikoisen värinen muotokuva piispa Kansanahosta (1975) liittyy hänen kehittämänsä lasuuritekniikkaan, jolla väreistä saadaan läpikuultavat usean ohuen maalikerroksen päällekkäin maalauksen avulla. Taustan vihreät sävyt näkyvät myös kasvoilla ja vartalossa. Teoksessa voi aistia jotakin lähes mystistä ja barokkimaista voimakkaiden varjojen ja valoalueiden vaihtelussa, jolla korostetaan kuvan keskeisiä elementtejä.

Taiteilijan oman tyylin vaikutus kuvan lopputulokseen kiteytyy vuoden 1992 Mikkelin piispa Kalevi Toiviaisen muotokuvassa, joka erottuu erilaisuutensa vuoksi kaikista koko aineiston kuvista. Taiteilija Hannu Konola osoittaa siinä taidehistorian ja kirkon perinteen tuntemista ja tässä muotokuvassa näkyy myös, että piispa on hänelle henkilökohtaisesti tuttu. Kuvaa voisi tarkastella taideteoksena, joka kuvaa ketä tahansa piispaa ja tämän rooliin kuuluvia asioita yhdistelemällä 1400-luvun renessanssin piirteitä ja lahjoittajamuotokuvia, jossa piispa on kuvattu sivuprofiilista kädet rukoukseen liitettynä.<sup>351</sup> Lasimaalaukseen viittaava kuvan jaottelu heijastaa kubistisia vaikutuksia, abstraktin taiteen keinoihin viittaavat kuvan taustan risteävät värikentät ja surrealismien piirteet näkyvät mm.

---

<sup>348</sup> KHA, Järveläinen 2008. Haavio 1979, 65.

<sup>349</sup> KHA, Järveläinen 2008.

<sup>350</sup> Vuorikoski 1981, 90. Raittilan teokset ovat luultavasti hänelle ominainen sekoitus öljyväreitä ja temperamaalia, jota käytettiin erityisesti kasvojen muotoilussa.

<sup>351</sup> Kuuluisa Jan van Eyckin noin 1433–1434 maalaama kansleri Rolinin madonna Louvresta lienee yksi innoittajia.

piispan hiipassa ja siivissä, jotka piirtyvät piispan selän taakse. Piispan tunteville se on kuitenkin samalla täynnä viittauksia tämän henkilökohtaisiin kiinnostuksen kohteisiin ja erittäin näköinen.<sup>352</sup>

#### 2.5.4 Taiteilijat

Teoksia on yhteensä 89. Lähes kaikki piispoja maalanneet taiteilijat ovat olleet omana aikanaan varsin tunnettuja ja luotettuja muotokuvataiteilijoita. Joukossa on myös huomattava määrä naistaiteilijoita. Taiteilijoihin kuuluu kahdeksan naistaiteilijaa ja 28 miestaiteilijaa. Miesten asema siis korostuu edelleen, mutta aikaisempia naistaiteilijoita ovat olleet ainoastaan 1700-luvulla Helena Arnell ja Margareta Capsia sekä 1800-luvulla Helene Schjerfbeck.

Kaikki 1900-luvulla vaikuttaneet taiteilijat ovat saaneet koulutuksensa kotimaassa, mutta samalla he ovat olleet kosketuksissa Euroopan taidevirtauksiin joko lisäopintojensa tai matkojen ansiosta. Taiteilijoiden koulutukseen kuului vähintään 1950-luvulle kuvatyypin historian tuntemus, jonka jälkeen varsinaista muotokuvakoulutusta ei enää annettu. On jopa puhuttu siitä, että taiteilijat menettivät tämän jälkeen kyvyn muotokuvien tekemiseen modernismin virtausten vaikutuksesta, sillä sotien jälkeen 1950-60 -luvuilla taiteen virtaukset suuntautuivat vahvasti ei-esittävään.<sup>353</sup> Kiinnostus ihmiskuvaukseen kuitenkin säilyi ja useat keskeiset taiteilijat tunnetaan juuri henkilökuvistaan. 1980-luku figuratiivinen taide nousee taas valtavirraksi, tosin entistä enemmän taiteilijan oman identiteetin pohdintana.<sup>354</sup>

Taiteen kysyntä on vaihdellut. 1900-luvun alussa ja 1930-luvun lopussa kysyntä oli suurta. Sotavuosien jälkeen oli hiljaista aina 1970-luvulle, jolloin vuosittain kuitenkin maalattiin noin 400 tilattua muotokuvaa.<sup>355</sup>

En ole pystynyt selvittämään yksityiskohtaisesti taiteilijoiden valitsijoita, mutta pääsääntöisesti näyttäisi siltä, että piispa itse on valinnut tai vähintäänkin esittänyt toiveita taiteilijan suhteen. Taiteilijan valintaan ovat vaikuttaneet useat syyt, joista joitakin huomioita seuraavassa.

Useimmiten taiteilija on jo saavuttanut mainetta.<sup>356</sup> Tähän joukkoon voidaan lukea lähes kaikki taiteilijat mutta ennen kaikkea tähän kategoriaan voi sijoittaa seuraavia taiteilijoita. Eero Järnefeltin yksityisoppilaana vuosina 1918-23 toiminut Tauno Miesmaa (1891-1980) peri hänen manttelinsa tunnettujen henkilöiden muotokuvaajana.<sup>357</sup> Suomen lipun suunnittelija Eero Snellman<sup>358</sup> (1890-1951) oli

---

<sup>352</sup> Huotari 2016. Mikkelin hiippakunnan verkkosivut.

<sup>353</sup> West 2004, 187-188. Valkonen 1999, 146-156. Palin 2007, 11. von Bonsdorff 1990, 9. Okkonen 1961, 54.

<sup>354</sup> West 2004, 205-206, 215. Valkonen 1999, 156, 174-175.

<sup>355</sup> von Bonsdorff 1990, 9.

<sup>356</sup> von Bonsdorff 1990, 9. Kallio 2004, 32.

<sup>357</sup> Piispojen muotokuvia hän maalasi neljä kappaletta vuosina 1931, 1937, 1940 ja vielä 1965.

kansainvälisesti aktiivinen. Wilho Sjöström (1873-1944) oli aikansa tunnetuimpia taiteilijoita, joka ikuisti yliopisto- ja kulttuurielämän tärkeimmät vaikuttajat. Atte Laitila, Erkki Kulovesi, Tapani Raittila, Veikko Vionoja ja Oso Heickell ovat vahvasti esillä omana aikanaan juuri muotokuvien tekijänä. Helsingin yliopiston piirustuksenopettaja Antti Lindeblomista tulee tunnettu erityisesti kopioiden tekijänä,<sup>359</sup> kirkollisten kuvien tilaukseen on saattanut vaikuttaa myös se, että hänen veljensä oli kirkkoherera. Suuren muotokuvajoukon maalaaminen Porvoossa tekee hänet tunnetuksi kirkollisissa piireissä ja johtaa luultavasti siihen, että häntä käytetään myöhemmin myös Kuopiossa.

Yksi valinnan peruste olivat henkilökohtaiset siteet niin, että taiteilija oli piispalle tuttu tai jopa läheinen. Teodor Schalinin (1882-1960) isoäiti oli arkkipiispa Johanssonin puoliso.<sup>360</sup> Anna Snellman (1884-1962) oli naimisissa arkkipiispa Kailan veljen, filosofi Eino Kailan kanssa, joten oli luontevaa, että hän maalaa vanhenevan arkkipiispan 1937.<sup>361</sup> Erkki Kaila tosin oli nimeltään vuoteen 1906 Erik Johansson eli molemmat arkkipiispat kuuluivat samaan sukuun (kuten myöhemmin vielä suvun kolmas arkkipiispa Mikko Juva). Suvun piirissä oli siis valittavana kaksikin turkulaistaiteilijaa.

Hanna Frosterus-Segerstråle (1867-1946) ei kuulunut aikansa johtaviin muotokuvataiteilijoihin, mutta työskenteli taiteilijana koko elämänsä. Osasyynä saattaa olla, että hän keskittyi koti- ja sukulaispiirinsä kuvaamiseen pastellitöissään, vaikka 1900-luvun alussa hänen maineensa muotokuvataiteilijana laajenikin.<sup>362</sup> Hänen äitinsä oli Porvoon piispa Ottelinin tytär ja tätinsä alttaritaulumaalarina tunnetuksi tullut Alexandra Frosterus-Såltin. Myös poika Lennart Segerstråle jatkoi taiteen tekemistä kirkollisissa piireissä. Valinta piispa Råberghin muotokuvan tekijäksi liittyy siihen, että hän asui vuodesta 1902 Porvoossa ja oli ollut myös piispan rippikoulussa.<sup>363</sup>

Piispa Toiviainen oli haluton muotokuvansa maalauttamiseen, mutta lopulta hän suostui siihen, että hänen rippikoulussaan aikanaan ollut, teologiksi koulutautunut ja myöhemmin taiteilijana tunnetuksi tullut Hannu Konola (1943-) sen tekisi.<sup>364</sup> Tuloksena oli varsin poikkeuksellinen muotokuva, joka on ollut mukana useissa taidenäyttelyissä.

Taiteilijoiden valinnassa voi nähdä myös alueellista painotusta. Varsinkin Oulun hiippakunnan muotokuvien tekijöissä on selvästi seudulla asuneita tai sinne siteitä omanneita taiteilijoita. Myös turkulaiset taiteilijat (Teodor Schalin, Anna Snellman ja Axel Haartman) saavat erityisesti vuosisadan alku-

---

<sup>358</sup> Hän maalasi Turun piispa Lehtosen 1947 ja Mikkelin Salomiehen 1949.

<sup>359</sup> Suomen taide: vuosikirja 1953-1954, 158.

<sup>360</sup> Muotokuvat arkkipiispa Johansson 1925 ja toisinto 1927 ja Porvoon piispa Rosenqvist 1957.

<sup>361</sup> Hänen maalaamansa Oulun piispa Malmivaaran muotokuva 1949 on asetelmaltaan varsin samankaltainen. Voi olla, että Viipurin tuomiokapituliin maalattu piispa Kailan tuhoutunut muotokuva on hänen tekemänsä.

<sup>362</sup> Lilius 2002, 58.

<sup>363</sup> Lilius 2002, 5, 16. On yllättävää, että taiteilijan tuotantoa esittelevä kirja ei mainitse piispasta maalattuja virallisia muotokuvia. Maalauksesta tehdyt lukuisat tosinnot kertovat sen suosiosta.

<sup>364</sup> Huotari 2016, 7. Mikkelin hiippakunnan verkkosivut.

puolella tilauksia hiippakunnalta. Kuopiolaistaiteilijoita ovat Veikko Koponen ja Juha Järveläinen, joka saa nuorena taiteilijana 1963 piispa Kareksen ja uudelleen jo kokeneena 1992 piispa Sihvosen muotokuvien tilauksen. Molemmat kuuluvat persoonallisimpien ja kohteensa luonnetta vahvimmin kuvaavien maalausten joukkoon. Åke Hellmanista tulee luottotaiteilija, joka maalaa kolmen Porvoon piispan kuvat 1970-2000 ja saa myös kahden muun hiippakunnan piispojen kuvat maalatakseen. Timo Vuorikoski aloittaa piispakuviansa sarjan 1990, joka jatkuu vielä seuraavalla vuosituhanella sekä Tampereen että Lapuan hiippakunnissa, joka on aikaisemmin turvautunut pohjalaiseen Veikko Vienojaan. Kenttäpiispojen kuvien kokoelma saa alkunsa harrastajataiteilija ja sotilaspastori Eino Alitalon maalauksista.

### 2.5.5 Piispan asema

Esitän seuraavassa huomioita Hans Beltingin teorian pohjalta siitä, millä tavalla kuvissa näkyvä uudenlainen piispan auktoriteetin ilmaisu heijastaa muutoksia ajan käsityksissä. Tarkastelen teemoja vain oleelliseen keskittyen ja vuosisadan alkupuolen muutosvaihetta painottaen. Teemojen voi kuitenkin katsoa olevan vallitsevia koko tarkastelemallani aikajaksolla, vaikka painopisteet luonnollisesti muuttuvat vuosisadan loppupuolella.

Aikakausi on varsin mielenkiintoinen ja kunnollisen kuvan saaminen siitä vaatisi tarkempaa ja perusteellisempaa yksittäisten piispojen käsitysten, teologisten virtausten ja kirkon käytäntöjen tutkimista yhdistettynä taiteilijoiden lähtökohtien tarkasteluun.

#### 2.5.5.1 *Taiteelliset esikuvat ja istuva asento*

Ajan hengestä kertoo jotakin se, että vuosisadan alun moniin alttaritauluihin otetaan vaikutteita taidehistorian merkkiteoksista ja myös piispan kuvaamisen malliksi omaksutaan entistä tietoisemmin tunnetut paavien muotokuvat. Tyylikatsauksen yhteydessä esitin esimerkkejä, jotka kertovat, että näiden esikuvien tietoinen käyttö jatkuu halki vuosisadan.

Kuvaustapojen voi katsoa korostavan uudella tavalla piispan auktoriteettia ja asemaa. Piispat esittävät useimmiten jo renessanssista periytyvässä istuvassa asennossa ja kuvaustavasta tulee varsin vakio. Aseman ja auktoriteetin ilmaukseksi voi lukea myös seisovan asennon, joka on uusi piispan esittämisessä. Tämä koskee erityisesti vuosisadan alkupuolen kuvia mutta ei häviä missään vaiheessa. Vallan korostamista tukevat myös kuvarajauksen kasvaminen puolivartalokuvasta polvikuvaksi ja kuvakoon muuttuminen isommaksi, vaikka samaan suuntaan toki vaikuttavat miljöomuotokuvan käytännöt 1800-luvun loppupuolelta.

Kuvaustavan muutokseen näyttävät vaikuttavan useat seikat, jotka tukevat toisiaan. Merkittävin vaikuttava tekijä näyttäisi olevan taiteilijan rooli kuvaustavan valitsijana. Taiteilijoiden saamat vaikutteet vanhasta eurooppalaisesta taiteesta johtavat siihen, että piispojen asemaa johtajina korostetaan istuvalla asennolla.

On toki syytä muistaa, että istuva asento on perintöä jo 1850-luvulta, kuten aikaisemman käsittelyn yhteydessä totesin, joten sen käytön yleistyminen saattaa johtua muotokuvakokoelmien sarjallisuuden usein liittyvästä jatkumosta ja samankaltaisuuteen pyrkimisestä. 1800-luvulla asento näyttäisi kuitenkin liittyvän suuremmin valokuvan tuomiin poseerausasentojen muutoksiin. 1900-luvulla istuvan asennon yleistyminen on selkeämmin sidoksissa taidehistoriallisiin esikuviin, joista taiteilijat ammentavat vaikutteita. Istuvaa asentoa ei ole kuitenkaan syytä tulkita yksinomaan viittauksena auktoriteettiin, vaikka se ulottuvuus onkin kaikissa kuvissa läsnä, sillä useista kuvista voi lukea merkkejä intiimeistä ja lähes arkisista hetkistä, joissa keskitytään piispan persoonaan.

#### *2.5.5.2 Kansainväliset suhteet ja piispan erityinen virka*

Voi aavistella, että kuvan muutoksessa vuosisadan alkupuoliskolla heijastuu taide-elämän tekijöiden lisäksi uudenlainen käsitys piispan virasta. Jotta kuvaustapa olisi tullut hyväksytyksi ja näin suosituksi, sen täytyy vastata jollakin tasolla ajan käsityksiin piispuudesta.

Muutoksen kirkollisissa asenteissa voi katsoa kumpuavan erityisesti 1900-luvun alun uudenlaisesta kansainvälistymisestä. Samalla kun rakennetaan itsenäistä Suomea ja pyritään pitämään esillä sen omaleimaisuutta, myös kirkon piirissä avaudutaan uudella tavalla Eurooppaan ja uusiin kirkollisiin yhteyksiin. Perinteisesti kirkon yhteydet olivat vahvat reformaation emämaan Saksan suuntaan ja monet teologit olivat saaneet siellä myös jatkokoulutusta.<sup>365</sup>

Uusia teologisia vaikutteita saadaan kahdesta samanaikaisesta ilmiöstä, jotka liittyvät kansainvälisten suhteiden vahvistumiseen. Luon seuraavassa lyhyen katsauksen ekumeenisen liikkeen syntymiseen ja liturgisen kiinnostuksen kasvamiseen, jotka luovat uudenlaisen käsityksen piispan virasta ja asemasta.

Ekumeenisen liikkeen eli kirkkokuntien välistä yhteyttä korostavan suuntauksen alkuna pidetään vuonna 1910 järjestettyä Edinburghin lähetyskonferenssia. Ruotsin arkkipiispa Nathan Söderblom (1866-1931) oli yksi ekumenian voimahahmoista, joka sai Nobelin rauhanpalkinnon 1930. Vuonna 1925 Tukholmassa pidetyssä merkittävässä kansainvälisessä ekumeenisessa kokouksessa ei kuitenkaan ollut läsnä Suomen virallisia edustajia, sillä arkkipiispa Johansson edusti joukkoa, joka tunsu en-

---

<sup>365</sup> Paarma 2015, 124.

nakkoluuloja ekumeniaa ja erityisesti Söderblomia kohtaan.<sup>366</sup> Lisääntyvät yhteydet merkitsevät kuitenkin vähitellen uudenlaisen avoimuuden ja yhteyksien lisääntymistä muihin kirkkokuntiin. Erityisesti Tampereen piispat Gummerus ja tämän seuraaja Alekski Lehtonen (josta 1945 tulee arkkipiispa) avaavat 1920-30 -luvuilla suhteita Englantiin ja anglikaaniseen kirkkoon, jolta saadut ratkaisevat vaikutteet alkavat näkyä kirkon piirissä. 1930-luvulla ekumenian asema on jo vakiintunut piispojen keskuudessa.<sup>367</sup>

Piispan viran teologinen määrittely korostuu uudella tavalla ekumeenisen liikkeen seurauksena ja käsitykset piispan virasta muuttuvat ratkaisevasti ja piispan viran erityisyyttä aletaan korostaa.<sup>368</sup>

Piispan viran teologisen merkityksen muuttuminen näyttäytyy selkeästi näkemyksissä ns. apostolista seuraannosta (successio apostolica). Piispa ymmärrettiin apostolien seuraajaksi, jotka olivat saaneet virkansa apostolien itsensä siunaamina.<sup>369</sup> Apostolinen seuraanto katkesi Suomessa 1884, jolloin kaikkien kolmen silloisen hiippakunnan piispa tuli vihkiä virkaansa samanaikaisesti. Vihkijänä ei ollut piispa vaan teologisen tiedekunnan professori, eikä asiaa nähty siihen aikaan merkittäväksi. Uudet vaikutteet saavat aikaan, että asia nousee uudella tavalla merkittäväksi. Suomen ev.-lut. kirkko katsoo apostolisen suksektion palautuneen 1934, jolloin anglikaaninen piispa ja Ruotsin arkkipiispa olivat mukana piispa Alekski Lehtosen vihkimisessä.<sup>370</sup>

Samaan aikaan tapahtuu liturgisen liikkeen eli uudenlaisen liturgisen kiinnostuksen herääminen, joka helpottaa ja vahvistaa uusien vaikutusten omaksumista. Termit, joilla ilmiötä yleensä kuvataan, ovat peräisin anglikaanikirkosta. Ne kuvaavat vastakkaisia asenteita, joita jumalanpalveluselämään ja siihen liittyviin ulkoisiin merkkeihin liitetään.

Ns. korkeakirkollinen käsitys (High Church) piispan virasta vahvistuu vuosisadan alkupuolella. Sen mukaan piispa on erillinen virka, joka ei ole suoraan johdettavissa papin virasta. Tämä näkemys korostaa jumalanpalveluselämän ulkoisia puitteita, joihin liittyen myös piispuuden ulkoisia tunto-merkkejä ja historiallista jatkumoa pidetään tärkeänä. Sen seurauksena piispoille ruvettiin hankkimaan jälleen viran tunnuksia.<sup>371</sup>

Aikaisemmin vallalla oli ns. matalakirkollinen (Low Church) virkakäsitys, jonka perinteiset luterilaiset painotukset korostivat, että kirkossa on vain yksi virka. Piispanvirkakakin on osa papinvirkaa, jonka kes-

---

<sup>366</sup> Paarma 2015, 94. Johansson kieltäytyi kutsumasta Söderblomia Turun tuomiokirkon 700-vuotisjuhlaan 1929.

<sup>367</sup> Paarma 2015, 125. Ijäs 2001, Kansallisbiografia verkkosivu.

[http://www.ekumenia.fi/ekumenian\\_tietopankki/tomi\\_karttunen\\_ekumenia\\_suomessa/](http://www.ekumenia.fi/ekumenian_tietopankki/tomi_karttunen_ekumenia_suomessa/) (viitattu 10.2.2019).

<sup>368</sup> Paarma 2000, 12.

<sup>369</sup> Paarma 2000, 9, 12. Kirkon sanasto. Kirkkohallituksen verkkosivut.

<sup>370</sup> Kts. tarkemmin Paarma 2012, 18-20. Piispat olivat Torsten Renvall, Gustav Johansson ja Carl Alopaeus.

<sup>371</sup> Vastaava ilmiö liittyy 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alkuun, josta tarkemmin seuraavan aikajakson yhteydessä.

keinen tehtävä on saarnaaminen; heille on vain uskottu erilaisia tehtäviä. Tämä käsitys vahvistui erityisesti 1800-luvulla syntyneiden kirkon herätysliikkeiden piirissä. Näin ajattelevat eivät halunneet piispan ulkoisesti erottuvan muusta papistosta ja he suhtautuivat usein kielteisesti liturgisiin uudistuksiin. Myös tämän näkemyksen kannattajia oli suuri joukko myös piispoissa. Kuvaavaa on piispa Olavi Kareksen vihkiminen Kuopion piispaksi 1962, jolloin piispa piti pakottaa käyttämään tavallista papin kasukkaa, mutta sauvaa hän ei huolinut. Hän olisi halunnut toimituksen tapahtuvan papin asussa ilman muita viran tunnuksia ja ulkoisia merkkejä, "henkseleitä".<sup>372</sup>

Muutokset koskettavat aluksi vain pientä rajattua joukkoa, mutta piispat ovat kehityksessä keskeisessä roolissa ja muutokset alkavat näkyä ulkoisesti piispallisissa asusteissa. Toisaalta myös muutoksia vastustavilla mielipiteillä on vankka kannatus halki vuosisadan ja kirkon sisäiset käsitykset alkavat hajaantua, vaikka viralliset kannanotot korostavat yksimielisyyttä.

Kehityksen seurauksena piispan asemaa aletaan vähitellen korostamaan monin tavoin. Uudet käsitykset tulevat ilmi ulkoisesti mm. piispojen liturgisen asun muutoksissa, joissa palataan näyttäviin kuorikaapuihin. Asenteita kuvaa hyvin tilanne Suomen itsenäistyttyä 1917, jolloin Suomi aikoi siirtyä kuningaskunnaksi. Piispakunta valmistautui siihen, että he ottaisivat uuden kuninkaan vastaan pukeutuneina näyttäviin liturgisiin asuihin. Hankkeen kaaduttua myös piispojen kirkollisten asusteiden hankinta siirtyi tuonnemmaksi, mutta asenteet myös ulkoiseen näyttävyyteen olivat jo selvästi valmiita.<sup>373</sup>

Piispojen itseymmärryksessä virastaan liturginen korostus alkaa pian olla hallitseva, vaikka yksittäisen piispan omat mieltymykset vaikuttavat asiaan ja pitkään on lukuisia piispoja, jotka eivät kuorikaapua käytä ja varsinkin hiipan käyttö jää vähäiseksi. Käytännöt pukeutumisessa vaihtelevat kuitenkin pitkään. Piispat näyttävät säilyneiden valokuvien perusteella siirtyneen käyttämään kuorikaapua 1920-luvun aikana, vaikka niitä aluksi käytetään vain suurissa juhlatilaisuuksissa.<sup>374</sup> Tosin ainoastaan Tampereen piispa Jaakko Gummeruksella on käytössään kuorikaapu, joka valmistui 1926. Kaikkiin Ruotsin hiippakuntiin hankittiin vuonna 1751 Pariisista silkkinen kuorikaapu kuningas Adolf Fredrikin kruunajaisia varten<sup>375</sup> mutta ne olivat pitkään käyttämättöminä. Porvoon piispa Max von Bonsdorff näyttää käyttäneen tätä 1700-luvulta peräisin olevaa kuorikaapua, samoin kuin arkkipiispa Gustaf Johansson ainakin 1929 Turun tuomiokirkon uudelleen vihkimisessä ja 700-vuotisjuhlassa.

---

<sup>372</sup> Nieminen 2011, 214. Huhta 2000, Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Kirkon sanasto. Kirkkohallituksen verkkosivut.

<sup>373</sup> Toiviainen 2004, 58.

<sup>374</sup> Kaksi piispaa 1935, 13.

<sup>375</sup> Sepponen 2000, 21-22. Priha 2000, 38. Ne ovat edelleen tallella Turun ja Porvoon hiippakunnissa.

Sepponen 2000, 26. Kuningas Kustaa III tuki liturgisen asun käyttöä ja arkkipiispa Mennanderin tiedetäänkin käyttäneen hiippaa kuninkaallisissa kasteissa. Ensimmäisen kerran hän käytti sauvaa vuoden 1780 piispanvihkimyksessä. Ruotsissa käytäntö vaikuttaisi jatkuneen tämän jälkeen.

Loput piispan perinteiset tunnukset otetaan ensimmäisen kerran käyttöön arkkipiispa Lauri Ingmanin virkaan vihkimisen yhteydessä 1930, jolloin hän sai hiipan ja piispan sauvan.<sup>376</sup> Piispan vihkimisessä käyttämän sauvan oli Etelä-Pohjalainen osakunta lahjoittanut jo aikaisemmin inspektorilleen.<sup>377</sup> Seuraavana vuonna 1931 ehti valmiiksi nykyisinkin arkkipiispan käytössä oleva sauva, joka kyllä oli tarkoitettu vihkimiseen, mutta ei valmistunut ajoissa. Se on muotoiltu keskiaikaisen piispa Henrikin sarkofagin kannessa olevan piispansauvan mallin mukaan.<sup>378</sup> Vihkijöillä on jo yllään kuorikaavut<sup>379</sup>, mutta hiippa ja sauva ovat uutta. Piispojen apuna olevat papit ovat pukeutuneet kaftaaniin, joten jo ulkoisesti heidän asemansa erotetaan piispoista, joiden asemaa liturgiset vaatteet korostavat.

Arvostelijat moittivat kehitystä vahvasti negatiivisin ilmaisin ”katolisena oppina” tai ”maallisena koreiluna”.<sup>380</sup> Katolisuus ja siihen viittaava ulkoinen näyttävyys nähtiin siis edelleen varsin paheksuttavana ja luterilaisuudelle vieraana. Tämä arvosteluhan nousee jo reformaatioajalta Martti Lutherin lausunnoista, joihin vedotaan. Teema ja näkemysten erot tulevat esille kirkollisessa keskustelussa edelleen myös 2000-luvulla.

Käsityönä tehdyt piispan kuorikaavut (piispankaavut), hiipat ja myös piispansauvat valmistetaan vähitellen jokaiseen hiippakuntaan. Uutta liturgista vaihetta ennakoidaan jo Kuopion hiippakunnan muuttaessa Ouluun 1900, jolloin keisari Nikolai II lahjoittaa piispalle näyttävän kuvioidun silkkikaavun, vaikka tämä on tulkittavissa enemmänkin suosionosoitukseksi. Seuraava koristeltu kuorikaapu Ouluun valmistetaan 1936. Tampere saa omansa 1926, Viipuri 1935, Kuopio 1939, Lapua 1956, Helsinki 1959 ja Turku vasta 1965. Piispansauvat ovat ikäjärjestyksessä 1931 Turku, 1934 Tampere, 1935 Viipuri, 1937 Porvoo, 1948 Oulu, 1953 Kuopio, 1956 Lapua, 1959 Helsinki ja 2004 Espoo.<sup>381</sup>

### 2.5.5.3 *Kansakunnan ja tuomiokapitulin johtajat*

Kirkon uudenlainen kansainvälistyminen ja siihen liittyvä vaikutteiden omaksuminen ekumeniasta ja liturgisesta liikkeestä muokkaavat siis teologisia käsityksiä ja kirkollisia käytäntöjä. Aatemaailman muutos näkyy kuitenkin ainoastaan välillisesti kuvissa, joissa piispa ei esiinny liturgisissa vaatteissa. Silti muutokset kehossa eli aikakauden aatemaailmassa selittävät harvinaisen hyvin kuvamaailman muuttumista.

---

<sup>376</sup> Paarma 2015, 120-122. Priha 2000, 45. Kaksi piispaa 1935, 11.

<sup>377</sup> Kaksi piispaa 1935, 29, 33.

<sup>378</sup> Paarma 2015, 120-122. Immonen ja Kirjavainen 2016, 98-99. Turun Akatemiatalo 200 vuotta verkkosivut.

<sup>379</sup> Viipurin piispa Erkki Kailan yllä olevasta kuorikaavusta en ole löytänyt tietoja. Arkkipiispa Ingman käyttää 1700-luvun asua eikä saa missään vaiheessa hänelle erikseen valmistettua kuorikaapua.

<sup>380</sup> Paarma 2015, 121.

<sup>381</sup> Priha 2000 esittelee piispojen kaavut, ristit ja sauvat.

Edellä esitetty nostaa esiin ikonografiset korostukset, joilla piispan valtaa ja hallitsevaa asemaa osoitetaan. Tämä vastaa teologista käsitystä, jossa hänet selvästi nostetaan papistosta erilliseksi ja keskeiseksi kirkolliseksi hahmoksi. Yhdessä nämä muutokset tekevät mahdolliseksi taiteellisten esikuvien käyttämisen piispojen muotokuvissa, sillä aikaisemmin ne on luultavasti mielletty vahvasti katolisuu-teen viittaavaksi kuvakieleksi, joten niitä on pyritty välttämään.

On kuitenkin mielenkiintoista ja merkille pantavaa, että liturgiset asut eivät siirry muotokuvaan, vaan ne jatkavat piispan esittämistä papin juhlapuvussa, kaftaanissa. Heidän esiintymisensä auktoriteetinä, mutta ilman jumalanpalvelusasua, voi tulkita haluna esittää piispan johtava asema kahdessa suhteessa, joiden yhteyden miellelyhtymät jumalanpalveluskäytäntöihin eivät sovi.

Ensimmäiseksi kuvat viittaavat piispojen johtajuuteen laajemmin kuin vain kirkollisesti. Jos 1800-luvun kuvat korostivat piispaa hallitsijan luottomiehenä ja osana eliittiä, niin 1900-luvun itsenäisessä Suomessa piispat haluavat olla koko kansan ja koko suomalaisen yhteiskunnan johtajia. Vaikka kirkon asemassa tapahtuu muodollisesti suuri muutos itsenäisyyden alussa, käytännössä piispat säilyttävät edelleen asemansa kansakunnan keskeisinä vaikuttajina.<sup>382</sup> Vuoden 1919 tasavaltalainen hallitusmuoto rakentuu täydellisen uskonnonvapauden pohjalle ja muodollisesti aikaisemmin vallinnut valtion ja kirkon side katkeaa eikä valtio enää sitoudu luterilaiseen tunnustukseen. Käytännössä siteet pysyvät vielä pitkään vahvoina. Luterilainen ja ortodoksinen kirkko saavat erikoisaseman ja kirkko saa verotusoikeuden. Puolustusvoimien kirkollinen työ alkaa 1918 ja sotavuodet merkitsevät sen aseman vahvistumista kenttäpiispan viran perustamisen myötä. Myös valtiolliset jumalanpalvelukset säilyvät.<sup>383</sup>

Piispa Gummeruksen muotokuvan (1930) yhtäläisyydet valtiomiesmuotokuvaan tuntuvat korostavan sitä, että hän on yksi koko Suomen tukipilareista, joka takaa yhteiskuntarauhaa. Useat piispoista olivat politiikassa mukana ja kokivat vaikutusvaltansa ulottuvan kirkkoa laajemmalle. Olihan Lauri Ingman pääministeri ennen valintaansa arkkipiispaksi 1930. Ylioppilaskunnan tilaama muotokuva osoittaa sitä suurta arvostusta, jota häntä kohtaan tunnettiin. Hänen seuraajansa Erkki Kaila oli keskeisiä vaikuttajia puolueessaan kuten myös Yrjö Loimaranta, joka siirtyi Viipurin piispaksi 1935 oltuaan opetusministeri ja opetusministeriön kansliapäällikkö.

Piispojen muotokuvat tuntuvat viittaavan heidän johtajan rooliinsa myös toisella rajatumalla tasolla. Ennen kaikkea kuvissa korostuu se, että he ovat oman hiippakuntansa kirkollisia johtajia. Ainoastaan Veikko Vienojan vuoden 1963 muotokuva Lapuan piispa Eero Lehtisestä viittaa suoraan tehtä-

---

<sup>382</sup> Vaikka jo vanhenevat ja vanhoilliset O.I. Colliander ja arkkipiispa Johansson saavatkin osakseen arvostelua.

<sup>383</sup> Meriläinen 2016, 123-134.

vään tuomiokapitulin puheenjohtajana,<sup>384</sup> mutta useissa muotokuvissa näkyvät tilaviittaukset työhuoneeseen tai tuomiokapitulin tiloihin voi nähdä tietoisesti viittaukseksi heidän keskeiseksi miellettyyn rooliinsa nimenomaan virastonsa eli tuomiokapitulin johtajina. Ajatus sopisi lukuisten uusien hiippakuntien perustamiseen, jolloin piispan tehtävä painottuu hallinnon rakentamiseen ja vakiinnuttamiseen. Heidän työnsä olennaisena osana näyttäytyy siis hiippakunnan johtaminen tuomiokapitulistalla (ja siellä olevasta, kuvissa näkyvästä piispanistuimesta) käsin. Liturginen piispan asu ei antaisi tätä viestiä.

Piispan liturgisen asun käyttö liittyy kirkollisiin juhlatilaisuuksiin, erilaisiin virkaanasettamisiin ja siunaamisiin, joissa piispalla on keskeinen rooli seurakuntatasolla omissa hiippakunnassaan. On nähtävissä lukuisia tekijöitä, jotka rajoittavat tätä kuvakieltä ja tekevät ymmärrettäväksi sen, että liturginen puoli virasta ei ole siirtynyt muotokuvaan. Yksi niistä liittyy kuvasarjoihin, joissa näkyy pyrkimys samankaltaisuuteen ja jatkuvuuteen, joten uudenlaisen asun esittäminen vaatii voimakkaan syyn siihen. Toiseksi seikaksi voi nostaa sotavuosien kokemukset. Piispojen liturginen asustus vakiintuu pääosin 1930-luvulla, mutta se ei ehdi siirtyä muotokuvaan ennen sotavuosia, jonka jälkeen piispojen esittäminen täydessä liturgisessa asussa tuskin olisi luontevaa. Sotavuosina lisääntynyt uskonnollisuuden voimistuminen ja kirkon arvostuksen kasvaminen myös työväestön keskuudessa vahvistaa samaa kehitystä, jossa pyritään välttämään mielikuvaa kirkkoruhtinaista. Sotavuosien jälkeen voimistuva kansankirkollisuus, jota piispat ovat edistämässä, korostaa kirkon vaikutusta kaikkien yhteiskuntaluokkien keskuudessa. Kirkko lisää toimintamuotoja, jotka koskettavat laajempia kansanryhmiä ja eri ikäluokkia. Lasten päiväkerhot, rippikoululeirit, uudenlainen musiikki ja myös oikeudenmukaisuuden kysymykset suuntaavat kiinnostuksen pois ulkoisesti näyttävästä liturgisesta piispasta.

Vanha teema hallitsijan ja piispan suhteesta tulee esille monin tavoin aina vuosisadan lopulle saakka. Valtio maksaa piispan ja kenttäpiispan palkan ja tuomiokapitulin kuluja aina vuoteen 1997. Presidentille jää vuoteen 2000 asti oikeus nimittää piispat; tätä oikeuttaan hän myös usein käyttää nimittämällä virkaan ehdolla olleista sellaisen, joka ei ole vaalia voittanut. Vasta vuonna 1993 kirkkoa ohjaa vaa lainsäädäntöä eritellen niin, että eduskunnalla säilyy valta säätää kirkkolaki mutta kirkon kannalta olennaiset määräykset sisällytetään kirkkojärjestykseen, josta päättää kirkolliskokous.<sup>385</sup>

#### 2.5.5.4 *Perinne ja muutokset*

Piispojen muotokuvien muotokokeilut tuntuvat liittyvän erityisesti aikaan 1960-luvun jälkeen. Niissäkin voi taiteellisten tyylien muutosten lisäksi nähdä viitteitä siitä, kuinka piispat pyrkivät seuraamaan

---

<sup>384</sup> Merkinä siitä on puheenjohtajan nuija.

<sup>385</sup> Meriläinen 2016, 123-134.

aikaansa ja vastaamaan sen haasteisiin. Suomen modernisoituessa ja muuttuessa kaupunkiyhteiskunnaksi suhteellisen nopeasti vuosisadan lopussa se heijastuu aatemaailmaan ja myös kuvat alkavat reagoida siihen. Suuri osa kuvista on kuitenkin edelleen varsin perinteisiä. Kirjat tuntuvat ilmestyvän yhä useamman piispan käteen; useimmiten ne voi nähdä viittaukseksi siihen, että he perinteiseen tapaan tukeutuvat Raamattuun. Vakavat ilmeet ja vakaat asennot tuntuvat viestivän pitkään kirkon perinteeseen liittymistä. Kuvat kertovat siis (uskonnolliseen) perinteeseen tukeutumisesta ja pysyvyydestä, joiden pohjalta myös muutokseen on mahdollisuus.

## 2.6 2000-luku Värikkäät persoonat

2000-luvun piispojen kuvia on 19 kappaletta. Lisäksi käsittelen erillisessä luvussa Lähetyshiippakunnan kaksi piispakuvaa.

### 2.6.1 Ikonografia

Kuvat ovat puolivartalo- tai polvikuvia lukuun ottamatta piispa Eero Huovisen kokovartalokuva. Seisoa asento yleistyy ja se esiintyy kahdeksassa kuvassa, muissa piispa on esitetty aikaisemmin vakiintuneen tavan mukaisesti istuvana. Kuvakulmat vahvistavat mielikuvaa katsojan kanssa samalla tasolla olemisesta. Silmiinpistävää on kuitenkin myös perinteisen arvonäkökulman yleistyminen, sillä useat teoksista on kuvattu alhaalta hiukan yläviistoon.<sup>386</sup> Kuvissa on poikkeuksellisen paljon en face kuvakulmia<sup>387</sup> mutta yleisimmin vartalo on kiertynyt niin, että vasen olkapää on edellä ja kasvot käännettyinä kohti katsojaa selkeästi kontaktia hakien.

Muotokuvissa on lukuisia uusia piirteitä, jotka leimaavat teokset 2000-luvulle. Yleisenä piirteenä korostuu pyrkimys värikkyyteen ja irrottautumiseen perinteisestä virallisen muotokuvan kuvakielestä. Siitä huolimatta joukko on edelleen varsin vakavailmeistä ja varsinkin hahmot on esitetty perinteisiin viitaten.

Asennot pyrkivät olemaan rentoja ja levollisia. Pyrkimys rentouteen korostuu piispa Salmen asennossa, jossa toinen käsi on taskussa sekä piispa Kallialan jalan korostetussa asennossa toisen polven päällä. Uudella tavalla kuvissa tuntuvat korostuvan piispojen käsien asennot ja eleet. Useissa niistä on selkeästi tavoiteltu mallille tyypillistä elettä.<sup>388</sup> Muutamassa teoksessa eleet ovat osa kuvan pyr-

---

<sup>386</sup> Paarma, Kantola, Björkstrand, Häkkinen ja Luoma.

<sup>387</sup> Paarma, Huovinen, Riekkinen ja Heikka.

<sup>388</sup> Ainakin Huotari, Salmi ja Kalliala.

kimystä viestintään katsojan kanssa.<sup>389</sup> Useissa kuvissa esiintyvät ristityt sormet eivät tunnu viittavan rukouseleeseen vaan levolliseen hetkessä olemiseen.

Kuvissa hahmottuu vain harvoin varsinainen tila, jossa kuvattava on. Toisaalta piispojen Laulaja, Björkstrand, Peura ja Luoma kuvia voi kutsua jopa miljöömuotokuviksi, sillä heidät on esitetty asemaan ja ympäristöön liittyvillä viitteillä. Piispa Irja Askolan kuva on eräänlainen rajatapaus tässä suhteessa, sillä se esittää tunnistettavan tuomiokapitulin tilan, jota on kuitenkin muokattu niin, että siitä tulee enemmän symbolinen tila. Piispa Huotarín kuvassa erottuva tuoli on Viipurista, josta se on kulkeutunut tuomiokapitulin mukana sotavuosien evakoissa.

Taustat ovat muutamassa kuvassa hillittyjä ja yksivärisiä mutta useimmiten ne ovat aivan uudella tavalla viestiviä. Joko voimakkain värein, taustalle sijoitettujen esineiden tai jopa symboleiden kautta viestitään piispan persoonaa tai asemaa.

Muotokuvat voi asun perusteella jakaa kolmeen joukkoon. Nykyisin pappi voi käyttää kolmenlaista pukua virka-asunaan.<sup>390</sup> Juhla-asuna on kaftaani valkoisen paidan ja liperien kanssa. Naispappeuden myötä vuodesta 1988 lähtien naisille on luotu oma miesten kaftaania vastaava virkapuku, josta uusin malli on esitelty 2015. Vaihtoehtoisesti pappi voi käyttää tummaa pukua mustan paidan ja pantakauluksen<sup>391</sup> kanssa. Arkipuku on muuten samanlainen kuin edellinen mutta puvun ei tarvitse olla musta.

Perinteinen papin kaftaani lipereineen esiintyy enää neljässä muotokuvassa. Yleisin piispojen asuste muotokuvissa on papin virkapuvuksi määritelty tumma puku, johon piispoilla liittyy violetti paita (erotukseksi pappien mustasta paidasta) ja pantakaulus. Lisäksi heidän rintaristinsä on osa virkapukeutumista. Tämä uudenlainen tyyppi esiintyy kymmenessä muotokuvassa ja muodostaa siis valtavirran. Takin napit ovat avoinna, jotta risti ja piispan tuntomerkinä oleva violetti paita näkyisivät.

Paidan punavioletti näkyy vahvasti korostettuna värinä. Oulun piispa Salmen ja Mikkelin piispa Häkkinen kuvissa väri nousee erityisen vahvasti esiin muuten hillityn väriasteikon vuoksi. Oulun kuvassa väri on lähes neonväri, jota vasten piispan risti piiryy. Niissä ja myös Helsingin piispa Askolan ja Espoon piispojen Heikan ja Luoman muotokuvissa taustana on vastaväri vihreä, joka entisestään korostaa paidan sävyjä.

Uusi piirre on piispojen kuvaaminen liturgisessa asussa, joka näkyy kolmessa muotokuvassa. Kuvaustapa lähestyy keskiaikaista, reformaatiota edeltänyttä kuvaperinnettä, mutta huomattavasti yksinkertaisemmassa muodossa ilman kaikkia viran tunnuksia, sillä piispan perinteiset tunnuksat hiippa ja

---

<sup>389</sup> Askola ja Björkstrand.

<sup>390</sup> Virkapukutyöryhmän selvitys 2009, 6. Kirkkohallituksen verkkosivut.

<sup>391</sup> Eli kapea valkoinen vaaka-asennossa oleva suikale kauluksen etuosassa.

piispansauva eivät kuvissa kuitenkaan esiinny. Tampereen hiippakunnan piispa Pihkala on kuvattu 2002 alba ja stola yllään. Asu on siis tavallinen papin jumalanpalveluksessa käyttämä asu.<sup>392</sup> Piispan asemaa osoittaa vain rintaristi. Tausta viittaa Tampereen hiippakunnan karttaan, joka on tuomiokapitulitiloissa, mutta muotokuvassa asia ei hahmotu asiaa tietämättömälle. Vuoden 2004 muotokuva Helsingin piispa Eero Huovisesta esittää tämän kuorikaapuun pukeutuneena. Kuva on tyyliä ja pelkistetty hiilipiirros, joten ainoastaan rintaristi paljastaa hänen todellisen asemansa. Asu viittaa hänelle valmistuneeseen kuorikaapuun vain viitteellisesti.

Kolmas teos vuodelta 2006 esittää Kuopion piispa Wille Riekkistä, jonka yllä on moderni, värikäs kuorikaapu, joka on tehty hänelle 1999. Kuorikaavun yläosassa erottuvat kreikan kirjaimet (khi ja ypsilon), jotka ovat osa kuorikaavussa olevaa tekstiä.<sup>393</sup> Ne jäävät kuitenkin muotokuvassa irrallisiksi, sillä kaksi alaosan reunassa olevaa kirjainta (iota ja sigma) eivät erotu, vaikka ne muuten mahtuisivat kuvaan. Yhdessä kuorikaavun kirjaimet muodostavat sanan ikhtys, kala, joka viittaa varhaisimpaan kristilliseen symboliin, joka on kuviona piispan kuorikaavun selkäosassa.<sup>394</sup> Muotokuvassa jää tämän ratkaisun vuoksi käyttämättä mahdollisuus viitata piispa Riekkisen erikoisalaan Uuden testamentin tutkijana. Piispa Riekkisen kädessä olevan kirjan voi tunnistaa selkeästi Raamatuksi ja se onkin luonteva viittaus hänen kohdallaan. Muissa muotokuvissa piispoilla olevia kirjoja on vaikeampi tunnistaa.<sup>395</sup>

Muutamissa kuvista voi nähdä vaikutteita vanhemman taiteen esikuvista. Helsingin piispa Huovisen muotokuvassa voi nähdä viittauksia keskiaikaisten kirkkojen ääriviivoja korostavista seinämaalauksista. Oulun piispa Salmen muotokuva lainaa renessanssimuotokuvista, vaikka vanhaan muotokielellä on yhdistetty varsin nykyaikainen värienkäyttö ja piispan asento. Teoksen tausta on yksivärinen vihreä ja ylälaitaan on lisätty latinankielinen teksti isoin kirjaimin DUC IN ALTUM ("heitä syvään"). Teksti on lainaus Luukaan evankeliumista (5:4), jossa Jeesus kehottaa Simonia (Pietaria) heittämään verkot syvään veteen.<sup>396</sup> Suomen piispat eivät kuitenkaan valitse itselleen mottoa tai tunnuslausetta, kuten Ruotsissa edelleen tapahtuu.

Täysin uusi piirre on selkeän symboliikan esiintyminen muotokuvissa. Sellaiseen viittaavat jo edellä mainittujen piispa Salmen ja Riekkisen muotokuvien tekstit. Piispa Häkkisen kuvan taustalla hahmotuu piispan toiveen mukaisesti arkkienkeli Mikaelin hahmo viittauksena Mikkeliin ja Mikael Agricolan

---

<sup>392</sup> Oulun piispa Heliövaaran kuva vuodelta 1961 on ainoa aikaisempi kuva, jossa piispalla on vastaava liturginen asu. Hänen kuvassaan on mukana myös piispan sauva.

<sup>393</sup> Priha 2000, 92-93.

<sup>394</sup> Kreikankielisen sanan alkukirjaimet ovat viittaus sanoihin Jeesus Kristus, Jumalan Poika, Pelastaja.

<sup>395</sup> Piispa Häkkisen kädessä olevan Rukoileva kirkko -kirjan punainen reunus toimii korostusvärinä ja on toteutettu viivaa korostaen. Tieto on saatu piispa Häkkiseltä, sähköposti 4.1.2019 tekijälle. Kokonsa puolesta Pihkalan ja Paarman kädessä voisivat olla virsikirjat.

<sup>396</sup> Latinankielisen Raamatun Vulgatan teksti: "Dixit ad Simonem, duc in altum".

kautta myös Viipuriin, jonne hiippakunnan juuret viittaavat.<sup>397</sup> Oikeassa yläkulmassa hahmottuu myös Jumalan siunaava käsi. Se näkyy selkeästi myös 6.3.2019 julkaistussa taiteilija Timo Vuorikosken maalaamassa Tampereen piispa Matti Revon muotokuvassa. Muotokuva liittyy taiteilijan mukaan renessanssin perinteeseen ja sisältää vahvoja symbolisia viittauksia.<sup>398</sup> Täyteen mittaansa symbolismi tulee Lähetyshiippakunnan muotokuvissa, joita tarkastelen jäljempänä erikseen.

Valokuvaa on totuttu pitämään dokumentoivana välineenä, mutta Irja Askolan valokuvamuotokuva on tietoisesti rakennettu symboliseksi jo asetelmaltaan ja nimeltään ”Piispa Irja Askola avaa oven vihreään huoneeseen”. Se on voimakas kannanotto, joka näkyy jo siinä, että kuva on ainoa, jossa piispa hymyilee. Taiteilija Elina Brotherus avasi kuvan paljastustilaisuudessa ajatuksiaan siitä, kuinka vihreä väri sisältää voimakasta symboliikkaa toivosta, tasa-arvosta, kaikkien huomioimisesta ja arjen merkityksestä liittyen piispan tapaan toimia ensimmäisenä naispiispana. Uusien ovien avaaminen näkyy kuvassa konkreettisesti; sillä viitataan piispan tapaan pyrkiä uudenslaisiin toimintatapoihin kirkossa ja toisaalta sitä, että kaikilla on oikeus astua sisään.<sup>399</sup> Käsien asentokin kuvaa tätä kutsuvaa ja ihmisiä lähelle tulevaa pyrkimystä. Todellinen tila on muutettu kuvan sanomaa tukevaksi kuvankäsittelyllä, sillä todellisuudessa ovet avautuvat Helsingin tuomiokapitulin kapeahkolle käytävälle, joka ei ole vihreä.<sup>400</sup>

## 2.6.2 Tyyli

Kuvat ovat edustusmuotokuvien sarjassa poikkeuksellisen värikkäitä ja jopa räiskyviä. Niissä korostuu entistäkin voimakkaammin kunkin taiteilijan oman tyylin erottuminen ja korostuminen. Timo Vuorikosken teoksia voi pitää lähes fotorealistisina, varsinkin piispa Peuran muotokuvassa. Antti Huovisen Turun hiippakunnan teokset erottuvat joukosta, sillä niissä on rohkeat väriroiskeet niin taustoissa kuin itse hahmoissa, vaikka värien suhteen hillittyjä teoksia joukossa on vain muutama.

Kaikki aikaisemmat muotokuvat ovat olleet öljyväritöitä, mutta tässä aikajaksossa uudet tekniikat näyttäytyvät. Kaksi niistä on suurikokoisia valokuvia. Valokuvaaja Jani Laukkasen muotokuva arkki-piispaksi siirtyneestä Espoon piispa Tapio Luomasta esittää tämän espoolaisessa maisemassa. Elina Brotheruksen valokuva oli esillä jo edellä.

---

<sup>397</sup> Tämä suhde näkyy mm. Mikkelin tuomiokirkon lasimaalauksissa ja piispa Häkkiselle tehdyn kuorikaavun selkäkilvessä, johon on kuvattu arkkienkeli Mikael. Se on kuorikaavun tekijän Helena Vaarin mukaan viittaus Viipurin suojelijaan.

<sup>398</sup> [https://www.tampereenhiippakunta.fi/uploads/2019/03/90ad36b6-tiedote\\_vuorikoski\\_muotokuva.pdf](https://www.tampereenhiippakunta.fi/uploads/2019/03/90ad36b6-tiedote_vuorikoski_muotokuva.pdf) (viitattu 16.3.2019)

<sup>399</sup> Uutishuone 2017, Kirkkohallituksen verkkosivut.

<sup>400</sup> Asian on tuonut esille Hannu Kiuru 2017, Kotimaa24.fi verkkosivut.

Silja Rantasen kuuden hiilipiirroksen muotokuvasarja Helsingin piispa Eero Huovisesta poikkeaa sekä tekniikan että lukumäärän osalta totutusta. Taiteilija halusi sisällyttää kaikki teokset sarjaan, jotta luomisprosessi ja teoksen kehittyminen näkyisivät. Siksi osaa teoksista voi pitää enemmänkin luonnoksina, vaikka kaikki ovatkin suurikokoisia. Piispalla on tavan mukaisesti yksi teoksista, yksi niistä on esillä tuomiokapitulissa ja lisäksi yksi teos on yhdessä Helsingin seurakunnista.

### 2.6.3 Taiteilijat

Piispojen omat mieltymykset ovat ohjanneet taiteilijajoukon valikoitumista hyvin erilaisista lähtökohdista. Mukana on kokeneita muotokuvataiteilijoita kuten Åke Hellman, Ulla Rantanen, Olavi Hurmerinta ja Fritz Jakobsen, mutta myös muuten taiteilijoina tunnetuksi tulleita kuten Silja Rantanen ja valokuvaaja Elina Brotherus. Joukossa on kaksi taiteilijaa, jotka molemmat ovat maalanneet useita piispojen kuvia: taiteilija Timo Vuorikosken teokset ovat vuosilta 1990, 2001, 2002, 2018 ja 2019. Antti Huovisen muotokuvat ovat vuosilta 2002, 2012 ja 2014.

Irja Askola halusi tietoisesti valita naistaiteilijan kuvansa tekijäksi. Piispan mukaan tämä heijastaa aikakautta uudella tavalla. Myös uuden välineen eli valokuvan valinta vahvistaa Askolalle tyypillistä halua muutokseen ja kirkon perinteen uudistukseen. Naistaiteilijoita toki oli ollut jo aiemminkin piispojen muotokuvien maalaajina, yksi jopa Helsingin hiippakunnassakin, mutta vaikuttaa siltä, että tästä ei oltu tietoisia.<sup>401</sup>

Taiteilijavalinnoissa voi edelleen aavistella alueellisuuden näkymistä. Kuopion ja Oulun muotokuvissa piirre on nähtävissä. Mikkelin hiippakunta on konsultoinut taiteilijavalinnoissa Mäntyharjulla olevaa Salmelan taidekeskusta, jonka nuorista taiteilijoista Antti Huovinen (2002) ja Essi Peltonen (2018) ovat valikoituneet tekijöiksi, vaikka kumpikaan ei asu hiippakunnan alueella.

### 2.6.4 Piispan asema

Kuvassa näkyvät selkeät ja lukuisat muutokset heijastavat nopeasti tapahtuneita asenteiden ja piispan aseman muutoksia, jotka palautuvat 1900-luvun viimeisiin vuosikymmeniin ja jatkuvat vahvana 2000-luvulla. Kuvatasolla piispojen violetti paita, liturginen asu, poikkeamat perinteisistä muotokuvataiteen konventioista sekä uudenlaiset asennot viestivät näistä muutoksista.

Piispuuden tunnuksiksi ja erotukseksi pappien mustasta virkapaidasta tuli englantilaisten vaikutteiden kautta violetti paita, jonka käyttö vakiintui 1960-luvulta lähtien.<sup>402</sup> Paita kertoo muuttuneista

---

<sup>401</sup> Piispa Aimo T. Nikolaisen muotokuva on signeerattu nimikirjaimin UL (Ulla Liuhala).

<sup>402</sup> Muotokuvissa se näkyy ensimmäisen kerran piispa Toivaisen kuvassa 1992.

käsityksistä piispuudesta, sillä sitä aletaan korostaa pappeudesta erillisenä kirkon virkana. Kuvaperin-  
teen muuttumattomuuden ja jatkuvuuden paineesta kertonee jotakin se, että vasta 2000-luvulla  
tämä käytännössä jo täysin normalisoitunut piispojen asu alkaa hallita kuvastoa. Asu viestii kuitenkin  
aivan toisella tavalla kuin aikaisemmin tietynlaista vapautumista, sillä frakkimainen kaftaani on vaih-  
tunut arkisemmaksi koetuksi tummaksi puvuksi. Silti selkeästi erottuvan paidan ja piispan ristin ko-  
rostaminen pitää huolen siitä, että heidän erityisasemansa tulee huomatuksi.

Kehitys piispan erityisen aseman vahvaa korostamista kohti näkyi jo 1900-luvulla, kuten aikaisemmin  
esitin. 2000-luvulla teologiset käsitykset saavat uutta vivahdetta, sillä uudella tavalla korostetaan  
piispan viran jatkuvuutta alkukirkkoon. Muutos heijastaa ekumeenisten suhteiden ja neuvottelujen  
kehitystä, jossa virka aletaan nähdä yhtenä kirkon olemuksen piirteenä. Kielenkäyttöön tulee käsite  
”kolmisäikeinen virka”, jossa puhutaan piispuudesta, pappeudesta ja diakoniasta keskeisinä ja erillisi-  
nä kirkon olemusta määrittävinä virkoina.<sup>403</sup> Ero aikaisempaan käsitykseen vain yhdestä kirkon viras-  
ta on siis selkeä. Piispan asemassa korostuu tämän rooli kirkon edustajana ja äänenä, mutta viran  
erityiskorostuksessa ei ole samanlaista auktoriteettiin viittaavaa painotusta kuin 1900-luvun alkupuol-  
liskolla.

Muotokuvissa näkyvät piispojen liturgiset asut heijastavat kiinnostusta alkukirkolliseksi ja kaikkien  
kirkkojen yhteiseksi perinnöksi koettua kohtaan. Vaikutukset alkavat näkyä mm. piispojen liturgisten  
asujen yleistymisenä ja erityisesti hiipan käytön lisääntymisenä. Erityisesti mediassa tämä piirre nä-  
kyy kuvaston muuttumisena eivätkä keskiajan ja nykyajan piispat juurikaan eroa asultaan. Piispoihiin  
liittyvä mielikuva muodostuu erityisesti uutisoiduista piispanvihkimisistä ja suurista kirkollisista juhli-  
ta, joissa piispat esiintyvät liturgisessa asussaan. Tässäkin suhteessa palataan 1900-luvun alun tee-  
moihin, joissa kuorikaavut ja piispan sauvat ensimmäisen kerran tulivat kuvastoon. Muotokuvissa  
tämä puoli jää kuitenkin vasta idulleen, eikä se hallitse niitä.

Käsitysten muuttumista vahvistaa liturginen uudistus, jota valmistellaan kirkossa 1900-luvun lopussa.  
Se suuntaa (piispojen) huomiota kirkon olemukseen ja kirkon sisäiseen todellisuuteen. Vahvistuu  
puhe kirkon ydinsanomasta ja siihen keskittymisestä. Painopiste on korkeakirkollisessa, perinteeseen  
ankkuroituvassa uudistuksessa. Osittain pyritään palaamaan käytäntöihin, jotka koetaan alkukirkolli-  
siksi ja jotka samalla siis kuuluvat reformaatiota edeltävään aikaan. Messu-uudistus näkyy seurakun-  
tien elämässä 2000-luvun alussa julkaistuina uusina jumalanpalvelusten järjestyksinä ja uusittuina  
kirkkosävelminä. Jumalanpalvelusuudistuksen yhtenä tavoitteena on lisätä seurakuntalaisten osuutta  
jumalanpalvelusten avustajina ja toteuttajina ja sitä kautta vahvistaa yhteisöllisyyttä.<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> Kasvavaa yhteyttä 2017, 100, 104, 134-137, 140, Kirkkohallituksen verkkosivut. Paarma 2015, 219-220.

<sup>404</sup> Kirkon sanasto. Kirkkohallituksen verkkosivut: ”jumalanpalvelus”

Liturgista kiinnostusta on vahvistamassa hiljaisuuden liike, jonka korostuksiin kuuluu luostarielämään kuuluneiden rukoushetkien perinteen elvyttäminen. Aluksi ne liittyivät hiljaisuuden retriitteihin, mutta myöhemmin niiden käyttö yleistyy seurakunnissa.

Uudet vaikutteet vaikuttavat osaltaan siihen, että käsitykset katolista ja myös ortodoksista kirkkoa kohtaan muuttuvat aiempaa myönteisemmiksi, sillä ajatuksia ammennetaan entistä enemmän myös muiden kirkkojen perinteestä. Kehitystä heijastaa hyvin vuoden 2017 reformaation 500-vuotisjuhlaan liittynyt keskustelu termeistä. Virallisesti korostettiin sanan reformaatio käyttöä, sillä haluttiin korostaa jatkuvuutta katoliseen kirkkoon ja samasta perinteestä ammentamiseen. Osa puolusti kiivaasti perinteisemmän uskonpuhdistus-sanan käyttöä; sanan konnotaatiot viittaavat vahvasti luterilaisuuden oikeaan oppiin ja eroihin suhteessa katoliseen kirkkoon.<sup>405</sup>

Piispojen muotokuvat tuntuvat korostavan aikaisempaa voimakkaammin näiden persoonaa ja yksilöllisyyttä, vaikka tämä on toki kuulunut muotokuvataiteen tavoitteisiin jo viimeistään 1800-luvun lopulta. Tämä näkyy pyrkimyksenä poiketa perinteisistä konventioista sekä asentojen että asun suhteen. Taiteilijan kädenjäljen näkyminen entistä vahvempana voimakkain värein kertonee myös samanlaisesta yksilöllisyyden tavoittelusta. Kuvissa ei korostu niinkään liittyminen kuvaperinteeseen, vaan piispan persoonallisuuden piirteiden esittäminen.

Kuvissa voi aistia piispoihiin kohdistuvia risteäviä odotuksia ja heidän erilaisia roolejaan, sillä eri ulottuvuudet näkyvät eri tyyppisissä muotokuvissa. Yhä useammin heidän odotetaan olevan julkisuuden henkilöitä, jotka pystyvät nykyaikaiseen tapaan esittämään asiansa. Enää ei kaivata perinteistä kirkollista kielenkäyttöä vaan kannanottoja, jotka ovat perusteltuja ja ajankohtaisia. Samalla heidän odotetaan edustavan kirkon perinteitä ja siirtävän niitä nykyaikaan. Odotukset voi jakaa janalle, jolle myös muotokuvat voidaan aina asettaa. Toisessa päässä on virkarooli, jota ilmentää piispojen esiintyminen virka-asussaan. Janan toisessa päässä on yksilö, jonka odotetaan yhä enemmän olevan kiinnostava persoona, jolla on sanottavaa (hyvä tyyppi).

Kuvista ei voi selkeästi aavistaa, että kirkko on haastettu aivan uudella tavalla. Sen asema kansalaisyhteiskunnan ylläpitäjänä on häviämässä ja yleensäkin instituutioita ei koeta läheiseksi. Kirkosta eroamiset suurin joukoin ovat olleet paljon esillä 2010-luvulla ja kirkkoon kuuluvien osuus on selkeästi vähentynyt, varsinkin pääkaupunkiseudulla. Välillisesti voisi ajatella, että pyrkimys rentoon esiintymiseen liittyisi pyrkimykseen rakentaa edelleen kansankirkkoa, jossa jokaisen seurakunnan jäsenen arvoa korostetaan, vaikka hän ei olisikaan aktiivisesti mukana kirkon toiminnassa. Salliva ja hyväksyvä

---

<sup>405</sup> <https://www.reformaatio2017.fi/tietoa-juhlavuodesta/> (viitattu 3.2.2019)

asenne pyritään esittämään kuvissa niin, että virkaroolin takaa näkyvät kirkon inhimilliset kasvot, jotka henkilöityvät piispoissa.<sup>406</sup>

Kuvista ei voi päätellä piispojen jakautumista akselilla liberaali-konservatiivi, vaikka jaottelu onkin hallinnut kirkon sisäistä keskustelua viimeisinä vuosina ja jakolinjat ovat tulleet entistä näkyvämmiksi.

Vaikka muotokuvat heijastavat hämmästyttävän monia ulottuvuuksia omasta aikakaudestaan, ne myös jättävät paljon ilmaisematta. Tämä näkyy kaikkien tarkastelemieni aikajaksojen muotokuvissa. Se on hyvä muistutus siitä, että tarvitaan useita erilaisia lähteitä, jos halutaan muodostaa tarkka kuva tietystä aikakaudesta.

Muotokuvien antoisuus on siinä, että ne tahtomattaankin heijastavat ajalle tyypillistä. 2000-luvusta kertonee jotakin se, että kuvia ei voi tyypitellä kovin vahvasti tietyn tyylin tai kuvakonvention alle. Se kertoo yhtenäiskulttuurin katoamisesta ja monien erilaisten alakulttuurien syntymisestä. Kirkollisissa piispojen virallisissa muotokuvissakin tämä näkyy, vaikka kirkko ja uskonto pyrkii jo olemukseltaan olemaan säilyttävä ja muuttumaton.

### 3 KENTTÄPIISPAT 1965-

#### 3.1.1 Viran perustaminen

Kenttäpiispa on puolustusvoimien hengellistä työtä johtava viranhaltija ja armeijan sotilassielunhoidosta vastaava kenraalikuntaan kuuluva erikoisupseeri, joka rinnastetaan nykyisin sotilasarvoltaan prikaatikenraaliin. Aikaisemmin arvo oli astetta ylempi kenraalimajuri, mutta muutos tapahtui vuonna 1995 Hannu Niskasen astuessa virkaan. Muutos liittyi edellisenä vuotena tehtyyn uuteen neliportaiseen kenraalien arvoasteikkoon.<sup>407</sup> Sotilaspapisto syntyi virallisesti 31.3.2018 kansalaissodan aikana.

Kenttäpiispan viran perustaminen liittyy talvisodan kokemuksiin, jonka jälkeen tehtiin aloitteet sotarovastin aseman vahvistamiseksi muuttamalla virka kenttäpiispaksi. Vuonna 1941 asiaa käsiteltiin ja sotarovasti saikin kirkolliskokouksen päätöksellä puhe- ja läsnäolo-oikeuden piispainkokoukseen mutta piispan asemaa hänelle ei haluttu myöntää.<sup>408</sup> Presidentti Risto Ryti myönsi kuitenkin silloiselle sotarovasti Johannes Björklundille 11.7.1941 kenttäpiispan nimen ja arvon ja vasta sen jälkeen kirkol-

---

<sup>406</sup> Paarma 2015, 227-231.

<sup>407</sup> Poteri 2018, 243.

<sup>408</sup> Niskanen 2004, 106. Nieminen 2011, 307-308. Vuori 2011, 186-188.

liskokous määritteli kenttäpiispan aseman kirkkolakiin 3.10.1941.<sup>409</sup> Asian nopeaa käsittelyä edesauttoi varmasti se, että asialla oli alusta saakka marsalkka Mannerheimin tuki.<sup>410</sup> Sotarovastin virka muuttui kenttäpiispan viraksi kuitenkin vasta 20.1.1943.<sup>411</sup>

Ylipäällikkö Mannerheim teetti omin varoin kultaisen kenttäpiispan rintaristin, jonka hän luovutti Johannes Björklundille jo 26.10.1941 Mikkelin klubilla lounaan yhteydessä, vaikka virkaa ei oltu vielä virallisesti perustettu.<sup>412</sup> Ristin on suunnitellut majuri Aarno Karimo.<sup>413</sup> Malliltaan se muistuttaa piispojen ristiä mutta ristin sakaroiden väliin on sijoitettu suoraa miekkaa kantava haarniskoitu käsi. Aihe muistuttaa Karjalan vaakunaa.<sup>414</sup> Piispan ristin luovutus kuuluisi tavallisesti arkkipiispalle. Tapahtuma muistuttaa viran luonteesta armeijan virkana, sillä kiistely kirkon sisällä jatkui tässä vaiheessa edelleen. Nykyinen kenttäpiispan risti teetettiin saman mallin mukaisesti vuonna 1956, sillä Björklund katsoi, että alkuperäinen risti oli Mannerheimin henkilökohtainen lahja eikä luovuttanut sitä seuraajalleen.<sup>415</sup> Näin asia luultavasti oli tarkoitettukin, sillä Mannerheim ilmaisi monessa yhteydessä arvostustaan Björklundia ja kenttäpiispan virkaa kohtaan ja hankki ristin henkilökohtaisilla käyttövaroiltaan.<sup>416</sup>

### 3.1.2 Kokoelma ja taiteilijat

Kenttäpiispojen muotokuvat sijaitsevat Puolustusvoimien pääesikunnassa olevassa kenttäpiispan toimistossa. Maalattut muotokuvat eivät ole tällä hetkellä esillä, mutta huoneessa ovat nähtävissä kaikkien viranhaltijoiden pienikokoiset valokuvat.

Kenttäpiispojen muotokuvakokoelman alkuna ovat harrastajataiteilija ja kenttärovasti Eino Ilmari Alitalon maalaukset vuodelta 1965. Niihin kuuluvat kenttäpiispa Björklundin valokuvan pohjalta maalattu muotokuva sekä tämän seuraajan Teuvo Laitisen muotokuva, joka on mahdollisesti maalattu niin, että kenttäpiispa on ollut mallina, vaikka myös kuvaa muistuttava valokuva on kenttäpiispan toimistossa. Lisäksi valokuvan<sup>417</sup> pohjalta on maalattu heidän edeltäjänään toimineen sotarovasti Artur Malinin muotokuva.

---

<sup>409</sup> Niskanen 2004, 106. Poteri 2018, 120-121. Särkiö 2018, 175. Vuori 2011, 188. Item., 172-173, korostaa, että nimityksellä haluttiin painostaa kirkkoa viran perustamiseen.

<sup>410</sup> Poteri 2018, 103. Niskanen 2004, 106. Vuori 2011, 154-157, 171.

<sup>411</sup> Poteri 2018, 121.

<sup>412</sup> Särkiö 2018, 175. Sivulla 176-177 valokuvat luovutustilaisuudesta. Samoin Vuori 2011, 192-193, joka toteaa paikaksi päämajan. Niskanen 2004, 107. Vuori 2011, 190.

<sup>413</sup> Vuori 2011, 190.

<sup>414</sup> Niskanen 2004, 107.

<sup>415</sup> Niskanen 2004, 108. Särkiö 2018, 175. Vuori 2011, 190-191.

<sup>416</sup> Vuori 2011, 171, 193-194, 203.

<sup>417</sup> Katso valokuva Poteri 2018, 52.

Vuonna 1978 kuvat saivat jatkoa tunnetun muotokuvamaalari Tapani Raittilan maalauksella kenttäpiispa Yrjö Massasta. Silloin vietettiin Puolustusvoimien kirkollisen työn 60-vuotisjuhlia ja kenttäpiispa jäi eläkkeelle.<sup>418</sup> Jostakin syystä kokoelma ei enää tämän jälkeen karttunut maalatuilla muotokuvilla.



*Kenttäpiispojen viralliset valokuvat pääesikunnassa. Kuva: Ari Luomajoki*

Lopuista kenttäpiispoista on Viljo Remeksestä alkaen Puolustusvoimien viralliset pienikokoiset valokuvat, joiden joukkoon on liitetty samankaltaiset valokuvat myös viran varhaisista haltijoista.<sup>419</sup>

### 3.1.3 Ikonografia

Muotokuvat ovat rintakuvia lukuun ottamatta sotarovasti Malinin puolivartalokuvaa, joka on maalattu suoraan valokuvan mukaiseksi. Hänelle myönnettiin sotarovasti arvonimi 18.7.1919 ja hänestä tuli myös puolustusvoimien kirkollisen työn johtaja.<sup>420</sup> Sotilasppien virka-asu määriteltiin toukokuussa 1920. Malinin yllä on sotilasrovastin asu, joka ilmenee kahdesta hihansuun vierekkäisestä nauhasta.

<sup>418</sup> Suullinen tiedonanto Särkiö 7.2.2017 tekijälle.

<sup>419</sup> Kenttäpiispa Jorma Laulaja siirtyi 1995 piispaksi Lapuan hiippakuntaan, jossa on hänestä tehty muotokuva vuonna 2001.

<sup>420</sup> Hänen lisäksi sen on saanut ainoastaan Reinhold Hedberg, jolle se myönnettiin samana vuonna.

Sotilaslapit kantoivat hopeista rintaristiä, mutta sotarovastilla risti on kultainen.<sup>421</sup> Vasemmassa käsivarressa oleva valkoinen nauha liittyyneen vuoden 1918 tapaan ilmaista sotilaspappi. Kaulalla mustalla nauhalla kiinnitettynä on vuonna 1919 perustetun Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan 2. luokan risti.<sup>422</sup>

Kenttäpiispojien muotokuvissa korostuvat vahvasti kenttäpiispan tunnuksena olevat kauluslaattojen arvomerkit, rintaristi sekä asu. Kenttäpiispan virkapuvun suunnittelun pohjana vuonna 1941 oli kenraalin puku, johon kuului kaulassa kannettava rintaristi.<sup>423</sup> Näin asu korostaa vahvasti viran kuulumista Puolustusvoimien organisaatioon. Kuvissa asuna on maavoimien upseerin palveluspuku. Asuun kuuluvaa upseerin lakkia ei kuvissa ole. Ohjeistuksen mukaan sitä ei käytetäkään sisäpalveluksessa.<sup>424</sup>

Lisäksi jokaisen kunniamerkit<sup>425</sup> on kuvattu huolellisesti. Kenttäpiispa Björklundin kaulassa näkyy nauhalla kiinnitettynä vain sodan aikana myönnettävä 1. luokan Vapaudenristi miekkojen kera.<sup>426</sup> Muotokuvasta asiaa on vaikea erottaa mutta sen perustana olleessa valokuvassa se erottuu selkeästi. Sen lisäksi vasemman rintataskun päällä näkyvät kunniamerkinauhalaatat.

Kenttäpiispa Toivo Laitisen muotokuvassa erottuvat kaulassa kannettava Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan kunniamerkki<sup>427</sup> ja vasemman rintataskun päällä näkyvät kunniamerkinauhalaatat. Kauluslaatoissa olevat kirkollisen työn tunnukset, risti tammenlehvien keskellä, ovat tuohon aikaan toisin päin kuin nykyisin.

Kenttäpiispa Yrjö Massan kuvassa asu ja kunniamerkit on kuvattu paljon viitteellisemmin ja sumentaen, mutta toisaalta ne on nostettu esille voimakkailla väreillä. Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan I luokan komentajamerkki näkyy rintatähtenä, vaikka punainen korostusväri ei siihen kuuluisikaan. Myös hänen kauluslaattojensa tunnukset ovat edeltäjän tavoin toisin päin kuin nykyisin. Muotokuvan pääpaino on kasvojen kuvaamisessa ja muu kuvaus palvelee aseman osoittamista. Vasemman käsivarren kuvaamisessa taiteilijalla on ollut ongelmia, vaikka Raittila usein pyrkiikin horjuttamaan kuvan liiallista tasapainoa. Katseen eteen on jätetty tilaa mutta ratkaisusta on seurannut tiukka rajaus toisesta laidasta.

Valokuvat ovat tiukasti rajattuja rintakuvia niin, että hartiat leikkaantuvat kuvasta osin pois ja edes kenttäpiispan rintaristiä ei ole kuvaan mahdutettu. Hartialinja on hiukan kääntyneenä niin, että kun-

---

<sup>421</sup> Poteri 2018, 56.

<sup>422</sup> <http://runeberg.org/aikalais/1934/0420.html>

<sup>423</sup> Poteri 2018, 120. Vuori 2011, 190.

<sup>424</sup> <https://puolustusvoimat.fi/maavoimien-sotilaspuvut>

<sup>425</sup> Puolustusvoimien kunniamerkkien käytöstä kts. Pääesikunnan määräys 2012. Puolustusvoimien verkkosivut.

<sup>426</sup> Vuori 2011, 194. Björklundille se myönnettiin 11.12.1944. Jo talvisodan jälkeen hänelle oli myönnetty

2.luokan Vapaudenristi miekkojen kera.

<sup>427</sup> Jota ei ole valokuvassa.

niamerkit näkyvät ja pää on kääntyneenä kohti katsojaa. Viljo Remeksen valokuvasta on mahdoton erottaa, onko hänellä kunniamerkkejä, sillä vartalon kierto ja tiukka kuvarajaus poistaa ne näkyvistä.

#### 3.1.4 Piispan asema

Muotokuvat ja valokuvat ilmaisevat varsin selvästi ja korostetusti kenttäpiispan korkeaa asemaa Puolustusvoimien organisaatiossa. Kirkolliseen asemaan viittaavat lähinnä rintaristi sekä kauluslaatat.

Muotokuvissa voi nähdä piirteitä kenttäpiispan ja sotilaspapiston rooliin kahden organisaation edustajina. Kenttäpiispan vaatimuksena ei ole ollut upseerikoulutus, vaikkakin Viljo Remestä lukuun ottamatta kaikki ovat sitä olleet. Rinnastaminen kenraalin arvoon osoittaa viran korkeaa arvostusta, sillä monessa maassa kenttäpiispa rinnastetaan sotilasarvoltaan everstiin tai everstiluutnanttiin. Viimeistään sotavuosien kokemukset kenttäpiispalle ja sotilaspapistolle kuuluneesta kaatuneiden evakuoinnin järjestämisestä omiin kotipitäjiinsä vuoden 1918 taistelujen mallin mukaisesti vahvisti heidän arvostuksensa ja asemansa.<sup>428</sup>

Kirkollisesti kenttäpiispan asema on sen perustamisesta alkaen ollut pohdittavana ja jopa kiistanalaisena, vaikka arvostettuna.<sup>429</sup> Virkansa perusteella kenttäpiispa on itseoikeutetusti piispainkokouksen ja kirkolliskokouksen jäsen.<sup>430</sup> Vuonna 2016 tosin jäsenyys piispainkokouksessa muuttui läsnäolo- ja puheoikeudeksi, osoittaen viran erikoislaatuisuutta.<sup>431</sup>

Upseerin palveluspukuun kuuluvat kunniamerkinauhalaatat<sup>432</sup> korostavat niiden kantajien ansioita ja merkittävää roolia. Kenttäpiispa Laulajan valokuva erottuu joukosta, sillä siinä kunniamerkkejä ei ole.

## 4 SUOMEN EVANKELISLUTERILAINEN LÄHETYSHIIPPAKUNTA

Suomen evankelisluterilainen lähetyshiippakunta on perustettu 17.3.2013. Se ei ole rekisteröity uskonnollinen yhteisö, vaikka se määrittelee itsensä luterilaiseksi kirkoksi. Se on syntynyt protestina

---

<sup>428</sup> Poteri 2018, 90-95. Vuori 2011, 91-93, 108-109, 113, 122-125.

<sup>429</sup> Vuori 2011, 186-187

<sup>430</sup> Kirkon sanasto, Kirkkohallituksen verkkosivut. Paarma 2000, 14.

<sup>431</sup> Poteri 2018, 290.

<sup>432</sup> Pääesikunnan määräys 2012, 10. Puolustusvoimien verkkosivut.

Suomen ev.-lut. kirkkoa kohtaan.<sup>433</sup> Liikkeen edeltäjä oli Missionsprovinsen i Sverige och Finland ("Ruotsin ja Suomen lähetyshiippakunta"), joka perustettiin 2005.

Sen muotokuvakokoelmaan kuuluu kaksi piispan muotokuvaa, jotka on sisällytetty mukaan osoituksena piispan muotokuvaperinteen jatkuvuudesta, vahvuudesta ja muutoksesta. Matti Väisänen vihittiin Missionsprovinsenin piispaksi 20.3.2010. Hän oli virassa vuoteen 2013 saakka, jolloin Lähetyshiippakunta perustettiin ja se sai oman piispan Risto Soramiehen, joka vihittiin 4.5.2013. Tämä johti siihen, että Suomen ev.-lut. kirkko epäsi pappisoikeudet kyseisiltä piispoilta.<sup>434</sup>

#### 4.1.1 Ikonografia

Molemmat muotokuvat ovat vahvan symbolisia kokonaisuuksia. Niissä ei ole pyritty perinteisen virallisen muotokuvan kuvakieleen, vaan kuvat on ladattu täyteen merkityksiä.

Kuvat ovat kokovartalokuvia, jossa piispat on esitetty täydessä liturgisessa asussa. Piispoilla on pelkistetty puuvartinen sauva, jonka käyristetty yläosa on metallia. Piispa Matti Väisäsen asuna on kuorikaapu ja hiippa ja hän istuu puisella tuolilla, jonka selkänojasta erottuu ristikuvio ja pitää sauvaa vasemmassa kädessään. Piispa Risto Soramies on esitetty seisomassa sauva oikeassa kädessään kuorikaapuun pukeutuneena mutta ilman hiippaa päässään. Vasemmassa kädessä hänellä on erittäin suuri valkokantinen evankeliumikirja, jonka kannessa erottuu risti. Lisäksi molemmilla on piispan rintaristi, joka on malliltaan erilainen kuin Suomen ev.-lut. kirkon käyttämä. Se on lähes tasavartinen risti, jonka pinnassa on krusifiksi eli ristiinnaulitun Kristuksen hahmo.

Molemmissa kuvissa tila on esitetty viitteellisesti ja symbolisesti. Piispa Väisänen on kuin kapealla kallionlohkareella, jota ympäröivät sivuilta tunnistamattomat seinämät. Kuvakulma on ylhäältä alas päin korostaen piispan sauvan ja kuorikaavun (ylipitkän) helman luomaa syvyysvaikutelmaa. Hänet on kuvattu mustaa ja lähes uhkaavaa taustaa vasten niin, että huomion keskipisteenä on piispa kirkkaan valkoisessa ja punaisin korostuksin kuvatussa asussaan. Kasvot ja katse on suunnattu tiukasti kohti katsojaa ja huulet ovat päättäväisen oloisesti puristuneena yhteen.

Risto Soramies on puolestaan kuvattu kultaisessa kehikossa jalustalle nostettuna, vaikka alusta jääkin hahmottomaksi. Kehikosta voi erottaa kristillisiä symboleja kuten alfa ja omega (kreikkalaisten kirjainten alku ja loppu), Kristus-monogrammi (Kristus-sanaksi kaksi kreikkalaista alkukirjainta päällekkäin) ja ehtoollismalja. Kolme aaltoviivaa voi viitata kolminaisuuteen tai kasteen veteen. Hänenkin

---

<sup>433</sup> Lähetyshiippakunta. Suomen evankelisluterilaisen lähetyshiippakunnan verkkosivut. Yksi perussyy organisointumiseen on ollut raamattunäkemyksen ja naispappeuden, jota liike vastustaa. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Missionsprovinsen> (viitattu 11.2.2019)

<sup>434</sup> Kirkon sanasto. Kirkkohallituksen verkkosivut, "lähetyshiippakunta",

hahmonsa piirtyy kirkkaanvalkoisessa asussa tummaa ja sinisenä myrskyävää taustaa vasten. Hahmon jyhkeyttä korostaa alhaalta ylöspäin katsova näkökulma. Kasvot on suunnattu kohti katsojaa mutta vasen silmä on suunnattu oudosti täysin sivuun kuin katsojan katsetta väistäen.

Taiteilija Ville Löppösen sähköpostit Lähetyshiippakunnalle valaisevat tavoitteita muotokuvaan liittyen.<sup>435</sup> Niistä käy ilmi taiteilijan pyrkimys ilmentää erityisesti teologisia näkökulmia, vaikka samalla kuvata myös piispan persoonaa. Taiteilijan esikuvina ovat olleet taidehistorian tunnetut suurteokset paaveista. Hän ammentaa lähinnä barokin kuvamaailmasta. Hän viittaa piispa Väisäsen kuvan yhteydessä mm. el Grecoon, Tizianiin ja Rubensiin. Tekniikan osalta hän viittaa Caravaggioon ja Rubensiin. Piispa Soramiehen kuvan kohdalla hän ei mainitse taidehistoriallisia viittauksiaan, mutta kehikko on suoraa lainausta Francis Baconin kuuluisasta teoksesta vuodelta 1953 ”Study after Velazquez's Portrait of Pop Innocent X” (Tutkielma Velazquezin paavi Innocent X:n muotokuvasta).<sup>436</sup> Piispan eri suuntaan katsovat silmät puolestaan saattavat olla viittaus kuuluisaan Pyhän Katariinan luostarin Kristus kaikkivaltias (Pantokrator) ikoniin, jonka eri suuntaan katsovien silmien katsotaan kuvaavan Kristuksen jumalallista ja inhimillistä puolta.

Nämä muotokuvat on mielletty piispojen muotokuvaperinteen jatkajana, mutta yllättäen lainaukset ovat katolisesta maailmasta, vaikka Lähetyshiippakunta muuten korostaa rooliaan todellisen luterilaisuuden edustajana. Sinällään piispojen esiintyminen täydessä liturgisessa asussa ei ole 2000-luvulla outoa, sillä luterilaiset piispat ovat useimmiten erilaisissa medioissa esillä samankaltaisina. Suomen ev.-lut. kirkon muotokuvissa esitystapa on kuitenkin edelleen poikkeus.

#### 4.1.2 Taiteilija

Ville Löppönen, s. 1980 on Savonlinnassa vaikuttava nykytaiteilija, joka on valmistunut ortodoksisen teologian maisteriksi 2018.<sup>437</sup> Häntä pyydettiin maalaamaan muotokuvat, sillä hänellä oli siteitä Lähetyshiippakuntaa lähellä oleviin hengellisiin yhteisöihin. Hän on käyttänyt laajemminkin uskonnollisia teemoja taiteensa lähtökohtina.

Näissä muotokuvissa kiteytyvät harvinaisen vahvasti muotokuvan perinteet ja taidehistorialliset linkit yhdistyneenä nykytaiteen ilmaisukeinoihin ja taiteilijan oman muotokielen ilmaisemisen pyrkimykseen. Molempia teoksia hallitsee vaikutelma siitä, että niitä tulee tarkastella ensisijaisesti kertovina taideteoksina, vaikka ne samalla toimivatkin muotokuvina.

---

<sup>435</sup> Löppönen, sähköpostit 1.6.2011 ja 3.6.2014.

<sup>436</sup> Vuodelta 1650.

<sup>437</sup> <https://villelopponen.com/cv/> (viitattu 11.2.2019)

#### 4.1.3 Piispan asema

Kuvat korostavat vahvasti piispan roolia asusteiden ja piispallisten varusteiden kautta, mutta myös asettamalla hänet ikään kuin valokeilaan. Esitystavassa voi nähdä viittauksia Lähetyshiippakunnan kiistanalaiseen ja ristiriitaiseen rooliin luterilaisuuden kentässä. Nostamalla esiin liikkeen oman piispan merkittävä rooli, halutaan oikeuttaa koko kirkon olemassaoloa itsenäisenä kokonaisuutena. Lähetyshiippakunta on rakentanut seurakuntien verkoston, valinnut omat piispansa ja ilmoittanut muutokuvien tekoaikaan pyrkivänsä kirkolliseen rakenteeseen.<sup>438</sup> Samalla se kuitenkin katsoo olevansa osa Suomen luterilaisen kirkon kokonaisuutta eikä ole rekisteröitynyt omaksi kirkokseen.

Suomen ev.-lut. kirkko ei ole hyväksynyt näitä piispanvihkimyksiä eikä se ole antanut Lähetyshiippakunnan vihkimille papeille pappisoikeuksia, joten he voivat toimia vain omassa kirkossaan. Koska kirkon piispuus on asetettu kyseenalaiseksi, on suuri tarve osoittaa sen merkitystä myös kuvallisesti. Kapean tilan, jossa piispat molemmissa muotokuvissa ovat, voi katsoa kuvaavan heidän rajattuja toimintamahdollisuuksiaan. Samaan kokonaisuuteen liittyy ympäristön pimeys ja uhkaavuus.

Kuvia ei voine tulkita tietoisesti pyrkimykseksi erottautua Suomen ev.-lut. kirkon piispojen esittämisestä, vaan taiteilijan ilmoittamat taiteelliset esikuvat ovat eniten vaikuttaneet kuvaustapaan.

Muotokuvia ei voi myöskään tulkita liittymiseksi katoliseen perinteeseen, vaikka kuvallisesti tulkinta olisi mahdollinen. Lähetyshiippakunta on korostanut selkeästi luterilaisia juuriaan ja on pyrkinyt määrittämään myös oman piispan tehtävänsä tarkasti luterilaisten periaatteiden ja teologian pohjalta. Tämä on ollut tärkeää tilanteessa, jossa he itsekkin tunnustavat sen poikkeuksellisuuden.<sup>439</sup> Virka on määritelty lähinnä pappien esimieheksi. Kirkon statuuteissa korostetaan tietoisesti sitä, että koko kirkon johto on kollegion käsissä, jolloin piispan roolista ei tule niin keskeistä. Siksi on hiukan yllättävää, että muotokuvissa on otettu käyttöön korostetun vahva piispan aseman osoittaminen perinteisillä liturgisilla asusteilla. Osaksi selitys löytyy varmasti 2000-luvulla yleistyneestä liturgisten asusteiden käytöstä kaikissa luterilaisissa kirkoissa.

## 5 MEDIUM JA MUOTOKUVA

Lopuksi vielä lyhyt katsaus erilaisin tekniikoin toteutettuihin piispojen muotokuvaan ja niiden vaikutukseen kuvasta saataviin viesteihin. Hans Beltingin mukaan kuvavälineen (medium) muutokset voivat myös heijastaa jotakin taustalla olevista käsitysten muutoksista. Hänen mukaansa kullakin aika-

---

<sup>438</sup> 2018 muotoilu muutettiin selkeästi kirkoksi. Lähetyshiippakunta. Suomen evankelisluterilaisen lähetyshiippakunnan verkkosivut.

<sup>439</sup> Pohjola 2016, luku 5. Luterilainen.net verkkosivut.

kaudella on myös sille tyypillinen medium.<sup>440</sup> Solfrid Söderlind huomioi, että 1800-luvun alussa tapahtui kaksi merkittävää teknistä uudistusta, jotka mullistivat kuvakäytäntöjä. Litografiamenetelmien kehittyminen ja valokuvaus mahdollistivat sen, että ensimmäistä kertaa syntyi julkinen muotokuva. Sillä hän tarkoittaa näillä uusilla menetelmillä levitettyjä kuvia, jotka olivat julkisissa tiloissa nähtävissä. Aikaisemmin muotokuvat voidaan luokitella lähinnä virallisiin ja yksityisiin.<sup>441</sup>

Maalattu muotokuva koettiin yksilölliseksi, arvokkaaksi ja ainutlaatuiseksi, vaikka kopioiden teko oli itsestään selvä käytäntö jo 1600-luvulta alkaen. Mitä enemmän jostakin teoksesta tehtiin kopioita, sitä arvokkaammaksi se katsottiin. Kaikki olivat myös tietoisia, että taiteilijoita avustivat heidän työpajassaan olleet apulaiset. Vasta myöhemmin syntyi ajatus teoksesta ainutlaatuisena alkuperäisteoksena.

Erityisesti maalatut muotokuvat ja graafisin menetelmin toteutetut teokset ovat olleet vahvassa vuorovaikutuksessa. Kun joku 1600-1700 -luvulla maalatuista muotokuvista vakiintui arvostetuksi, siitä tehtiin kopioita sekä maalaamalla että kupari- ja puupiirroksin. Vuorovaikutus oli niin itsestään selvää, että taiteilijat jo maalatessaan miettivät ratkaisuja, jotka tekivät kopioinnista selkeää ja helppoa.<sup>442</sup> Koska graafisissa menetelmissä korostuu viiva muotoa enemmän, myös vaikutelma, joka kohteesta syntyy, on erilainen. Kuvat olivat myös mustavalkoisia, sillä värimenetelmät kehittyivät vasta 1800-luvun lopulla, vaikka muotokuvissa ne eivät yleistyneetkään. Graafiset kuvat tuntuvat pelkistävän muotokuvat niiden olennaisiin piirteisiin.

Painokuvatkaan eivät aluksi olleet varsinaisia massalevitettyjä kuvia, vaan pienten painosten ansiosta myös arvokkaiksi koettuja, vaikka eivät nauttineetkaan samanlaista arvostusta kuin isokokoinen öljyvärein maalattu muotokuva. 1700-luvulla painokuvien keräily oli yleistä ja kuvien katsominen toimi myös seurapiirien ja illanviettojen ohjelmana. Irrallisia grafiikanlehtiä kerättiin vihkoihin, joissa oli valmiit paikat tunnetuille henkilöille tai niitä varten järjestettyyn laatikkoon. Tapa nosti esiin kuuluisuuksia eri elämäntilanteilta.<sup>443</sup>

1800-luvulla litografian menetelmät kehittyivät niin, että mm. valokuvien jäljentäminen oli mahdollista. Samanaikaisesti puupiirros säilytti asemiaan sanomalehtien kuvituksessa. Vasta 1800-luvun lopulla voi puhua jonkunlaisesta massakuvasta, sillä halventuneet painomenetelmät mahdollistivat kuvien levityksen aivan uudella tavalla. Tunnettujen maalausten painokuvat levisivät kirjojen kuvituksina ja irrallisina lehtisinä porvariskotien seinille. Samalla nostettiin esille kansakunnan merkkihenkilöitä,

---

<sup>440</sup> Belting 2011, 17, 19-20, 30-32, 62-63, 75, 80-83. West 2004, 43.

<sup>441</sup> Söderlind 1993, 32-33, 57-58, 117, 137-139, 228-229.

<sup>442</sup> Pointon 1993, 40, 46-47.

<sup>443</sup> Söderlind 1993, 118.

jotka tulivat ensimmäistä kertaa tutuiksi koko kansalle eikä vain pienille eliitin piireille. 1860-luvulta alkaen tunnettujen ihmisten valokuvien keräily vierailukorttikuvina liittyi samaan ilmiöön.<sup>444</sup>

Uudet mediumit mahdollistivat julkisen muotokuvan leviämisen painokuvina sanomalehdissä ja irrallisina kuvina. Valtaapitävien viralliset kuvat levitettiin julkisiin tiloihin. Kuvien leviäminen ja yleistymisen ei kuitenkaan vähentänyt kohteidensa arvoa, vaan ehkä entisestäänkin korosti sitä, kuka on tarpeeksi arvokas kuvattavaksi ja laajasti esiteltäväksi.<sup>445</sup> Piispojen osalta voi sanoa, että painokuvat ja sanomalehdistö tekivät heistä uudella tavalla tunnettuja. Nämä kuvat loivat enemmän mielikuvaa piispoista kuin heistä maalatut muotokuvat, jotka olivat (ja ovat edelleen) vain pienen joukon nähtävissä heidän kodeissaan, edustustiloissa ja tuomiokapitulissa.

2000-luvulla voi sanoa, että piispojen näkyminen mediassa (tv, internet, lehdistö) antaa heistä hiukan erilaisen kuvan kuin heistä maalatut muotokuvat. Vuoden 2018 uskonnolliseksi uutiseksi nostettiin piispojen näkyvyys. Tämä johtui viidestä piispanvaalista, jotka käytiin vuoden aikana. Piispanvihkimykset ovat osa kuvamaailmaa, jossa liturgisilla asusteilla, piispan hiipoilla ja sauvoilla on näyttävyytensä vuoksi erityinen asema. Muotokuvaan tämä kuvasto ei kuitenkaan ole kovin vahvasti siirtynyt.

## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET

### Vallan kuvat

Tutkimuksen kuluessa on tarkasteltu koko Suomen muotokuvan historian kaarta piispojen virallisten muotokuvien kautta. Niitä on lähestytty monitieteellisesti yhdistämällä perinteistä ikonologista ja tyyllillistä tarkastelua Hans Beltingin kuva-antropologiseen lähestymistapaan. Erityisesti on pyritty löytämään saumakohtia, joissa kuva selkeästi muuttuu, sillä se heijastaa muutoksia piispan asemassa ja roolissa aikansa kulttuurissa.

Selittäväenä tekijänä voivat olla myös taidemaailmassa tapahtuneet konventioiden muuttumiset. Solfrid Söderlindin tutkimus 1800-luvun muotokuvista on toiminut lähtökohtana sen huomioimiseen, kuinka muotokuvien jako käyttötarkoituksen mukaisesti yksityisiin ja virallisiin vaikuttaa taiteilijoiden käyttämiin kuvakonventioihin ja ohjaa maalausprosessia.

Tärkeimpänä arkistolähteenä olen käyttänyt Museoviraston arkistossa säilytettävää laajaa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen muotokuvakeräyksen kyselyaineistoa. Aineisto on vaikea löytää, sillä sitä

---

<sup>444</sup> Söderlind 1993, 137.

<sup>445</sup> Söderlind 1993, 93, 139, 185.

ei jostakin syystä ole sisällytetty SMY:n arkistoluetteloon. Karl Konrad Meinanderin muotokuvatutkimuksen perusteos *Porträtt i Finland före 1840* perustuu tähän aineistoon. Sen kanssa käyn vuoropuhelua varhaisempien teosten osalta, sillä suurin osa teosten attribuonneista ja ajoituksista perustuu hänen arvioihinsa.

Vaikka lähtökohtana ei ole ollut yksittäisten kokoelmien historian tarkastelu, tutkimuksen kuluessa on käynyt ilmi, että perinteisiä mielikuvia piispojen muotokuvien lähtökohdista tulee korjata.

Muotokuvasarjojen muutos on hidasta ja perustuu jatkuvuudelle. Esimerkiksi käytäntöjen muuttuminen virkapukeutumisessa välittyy muotokuvaan aikaviiveellä. Osoittautuu myös, että muotokuvat eivät onnistu välittämään kaikkia piispan aseman ulottuvuuksia.

### 1517-1721

Ensimmäinen tunnettu piispojen virallinen muotokuva on vuodelta 1652. Tähän kuvaan kiteytyvät muutokset, jotka kumpuavat jo reformaatiosta yli sata vuotta aikaisemmin, vaikka lopullisesti luterilaisittain määritelty piispan rooli vakiintuu vasta 1500-luvun loppuvuosina ja 1600-luvun alussa. Luterilainen näkemys korostaa piispan virkaa osana papin virkaa. Reformaation seurauksena piispan kuvaamisen perinne kokee suurimman muutoksensa, kun luovutaan piispan liturgisesta asusta, jossa hänet on totuttu esittämään keskiaikaisissa kuvissa. Tästä eteenpäin hänet esitetään mustassa papin asussa, johon kuuluvat liperit, viittamainen kappi ja kalotti päähineenä. Eron korostaminen katolisen ja luterilaisen ajatusmaailman välillä on teema, joka toistuu aina 2000-luvulle saakka.

1600-luvun muotokuvien tarkastelu on osoittanut, että muotokuvien yksityinen käyttö on ollut piispoille tuttua jo johtuen heidän aatellisesta taustastaan, joten sen voi katsoa olevan lähtökohta muotokuvien maalaamiselle.

Virallisten muotokuvien kokoelmien alkuperäinen ympäristö on puolestaan ollut yliopisto eli Turun Akatemia, jossa piispat ovat olleet sijaiskanslereina ja rehtoreina johtaen käytännössä yliopistoa. Helsingin yliopisto on osannut arvostaa tätä perinnettä ja on hankkinut vuosien saatossa kopiot tuihoutuneista teoksista. Hiippakuntien muotokuvasarjat alkavat vasta huomattavasti myöhemmin.

Piispan esittäminen papin mustassa virka-asussa on yhdistetty luterilaisiin korostuksiin ulkoisesta koreilemattomuudesta, vaatimattomuudesta ja nöyryydestä. Harvat säilyneet 1600-luvun muotokuvat antavat pettävästi tällaisen vaikutelman. Olen esittänyt, että mielikuva on liian yksipuolinen, sillä piispojen kuvat ovat korostetusti vallan kuvia, jotka nostavat esiin kuvattavan merkittävän aseman.

Niissä korostuu myös säädyn aseman korostaminen, sillä 1600-luvulla heidän asemansa on ollut keskeinen ja kiistaton niin yksilöinä kuin säätynsä keskeisinä edustajina.

Osa kuvien yksinkertaisuudesta selittyy karoliinisen barokin muotokuvakäytäntöjen pohjalta. Tuntemme kuitenkin Ruotsista myös ikonografisesti monipuolisempia piispojen kuvaamisen tapoja. Kokonaiskuvan saaminen ajasta on vaikeaa, sillä suurin osa alkuperäisteoksista on tuhoutunut ja hävinnyt tulipaloissa ja sodissa.

Kaikki taiteilijat ovat olleet ulkomaisia. Ruotsissa keskeinen taiteilija on ollut hovimaalari David Klöcker Ehrenstrahl. Suomessa puolestaan saksalaissyntyinen, Turkuun asettunut Jochim Neiman. Suomessa säilyneistä teoksista vanhin on saksalaissyntyisen Anders Ulichin teos vuodelta 1696.

## 1721-1800

1700-luvun näkyvin ikonografinen elementti on peruukki, jonka merkitys säädyn ilmaisijana korostuu. Peruukki leimasi kantajansa sivistyneistöön, sääty-yhteiskunnan sosiaalisen hierarkian yläpäähän kuuluvaksi sekä myös varakkaaksi, sillä se on ylellisyysesine, jonka kautta erottauduttiin yhteiskunnan keskeisten henkilöiden joukkoon. Kuninkaalliset huomionosoitukset vuosisadan loppupuolella ovat toinen erottuva yksityiskohta, joka ilmaisee selkeästi sen vahvan ja suoran kontaktin, joka piispoilla on hallitsijaan. Tämä side on ollut vahva jo reformaation jälkeisillä piispoilla, mutta kuvatasolla se näyttäytyy vasta 1700-luvun lopun kuvissa.

1700-luvun muotokuvat ovat korostetun yksinkertaisia puolivartalokuvia yksinkertaisilla taustoilla. Esitän, että suurin syy sille on se, että muotokuvat on alun perin maalattu yksityiskäyttöön, josta ne on myöhemmin lahjoitettu virallisiin kokoelmiin. Tämä selittää sen, miksi ne eivät noudata virallisen muotokuvan konventioita, joista tuntemme paljon esimerkkejä Ruotsissa säilyneistä muotokuvista. Ne eivät myöskään viitaa mitenkään piispan asemaan yliopiston johtajana.

Taiteilijat ovat kaikki tunnettuja ja keskeisiä taiteilijoita Ruotsissa. Suomeen asettuneista taiteilijoista keskeisiä ovat Margareta Capsia ja Nils Schillmark, jonka muotokuvat muodostavat Porvoon hiippakunnan<sup>446</sup> kokoelman ytimen ja alun. Tyylipiirteissä korostuvat vuosisadan puolivälin varsin hillityt rokokoo vaikutteet, jotka näkyvät vaaleampina sävyinä, siloteltuna kuvaustapana sekä hyväntahtoisina ilmeinä. Vuosisadan loppupuolen kustavilainen klassismi tuo kuviin realismia ja pelkistystä.

1750-luku on virallisten muotokuvien kokoelmien kannalta ratkaisevaa, sillä Turun Akatemia aloittaa aktiivisesti kuvien hankkimisen aikaisemmin tuhoutuneiden tilalle. Ensimmäinen virallinen hiippakun-

---

<sup>446</sup> Nykyisen Tampereen hiippakunnan.

tien muotokuvakokoelma syntyy Porvooseen 1782, jonka jälkeen hankitaan muotokuvat kaikista piispoista niin, että sarja täydentyy lopullisesti vuosiin 1802-1803 mennessä, jonka jälkeen se jatkuu katkeamattomana. Ajoitus poikkeaa aikaisemmista, joiden mukaan kokoelmat olisivat alkaneet jo 1721 Viipurin hiippakunnan asettuessa Porvooseen.

Erikoistapauksina käsitellään Isak Rothoviuksen ja Daniel Jusleniuksen muotokuvia, jotka valaisevat taiteilijoiden käytössä olleita erilaisia piispojen kuvaamisen toteutusmahdollisuuksia.

## 1800-luku

1800-luvun muotokuvat voi jakaa kahteen joukkoon. Vuosisadan alkupuoliskon muotokuvien yhtäläisyydet valtakunnan johtavien viranhaltijoiden muotokuvaan ovat ilmeiset. Kunniamerkit ovat korostetussa roolissa ja kuvarajaus keskittyy kuvaamaan vain olennaisen puolivartalo- ja rintakuvissa. Näissä muotokuvissa korostuvat piispojen kuuluminen valtakunnan eliittiin. Suora suhde hallitsijaan ja tämän luottomiehenä toimiminen näyttäytyy kuvissa lukuisin tavoin. Ruotsalaiset kunniamerkit eivät ehdi esiintyä kovin kauaa, sillä valtakunnan vaihtuminen tuo venäläiset kunniamerkit niiden tilalle.

Kirkollista erityisasemaa korostaa kuviin ilmestyvä piispan kultainen rintaristi, joista kaksi saatiin Suomeen 1805 Ruotsin kuninkaan lahjoittamina. Venäjän keisarit palkitsivat uskollisia kannattajiaan huomionosoituksilla vähintään yhtä näyttävästi ja piispojen osalta siitä on lukuisia esimerkkejä. Kolmas kultainen Kuopion<sup>447</sup> piispanristi oli edeltäjiä painavampi. Lisäksi arkkipiispa Jakob Tengström ja Kuopion piispa Robert Frosterus saavat timanttiristit.

Vuosisadan loppupuolen muotokuvissa valokuvan vaikutus näkyy yllättävän selvästi. 1860-luvulla yleistyneen valokuvan vaikutus näkyy erityisesti realistisena maalaustapana, jossa taiteilijat maalavat suoraan valokuvan mukaisesti, vaikka pyrkivätkin ajan ihanteiden mukaisesti peittämään sen, että valokuva toimii pohjana. Hallitsijakuvista lainattu istuva asento, joka on perinteinen kuvakonventio piispoja esitettäessä, ilmestyy kuviin. Se ilmaisee valtaa ja hallitsevaa asemaa, mutta tässä yhteydessä se johtuu enemmän valokuvan poseerausasentojen lainaamisesta. Muotokuvan kuvarajaus laajenee tässä vaiheessa polvikuvaksi ja kuvakoko kasvaa hiukan miljöömuotokuvan käytäntöjen mukaisesti.

Yllättäen kunniamerkit katoavat osasta muotokuvia 1870-luvulta lähtien. Asia jää kuitenkin osin arvoitukseksi, sillä piispat käyttivät kunniamerkkejä vielä 1900-luvun valokuvissakin. Ajan kuvakonventiot eivät tätä muutosta tukisi, vaan kyseessä täytyy olla tietoinen viittaus piispan asemassa tapahtu-

---

<sup>447</sup> Nykyisen Oulun hiippakunnan.

neisiin muutoksiin, jotka tapahtuvat samanaikaisesti. Schaumanin kirkkolaki 1869 aloittaa kehityksen, jossa valtio ja kirkko pyritään erottamaan toisistaan. Aatteellisesti positivistinen tieteen korostaminen, keskustelu evoluutio-opista ja uusi raamatuntutkimus haastavat perinteisiä käsityksiä. Beckiläinen raamattuteologia, joka hallitsee kirkollista ajattelua, korostaa kirkon asemaa, vaikka antaakin valtiolle varauksettoman tukensa.

Kaikki taiteilijat ovat tunnettuja ja arvostettuja muotokuvistaan. Heidän taustansa osoittaa, että siiteet Ruotsiin säilyivät vahvana, vaikka myös suomalaiset taiteilijat ovat ensimmäistä kertaa vahvasti edustettuna. Yllättäen Venäjän vaikutus näkyy vain välillisesti joidenkin taiteilijoiden koulutuksen kautta. Koulutustaustan kansainvälisyys näkyy koko tarkasteltavana ajanjaksona. Erityisesti voi nostaa esiin Helene Schjerfbeckin, jonka muotokuva piispa Otto I. Collianderista on tiettävästi hänen ainoa tunnettu tilausteoksensa.

Aikakauden kansainväliset tyylivirtaukset näkyvät teoksissa selkeästi. Vuosisadan alkupuolta hallitsee romantiikka, jonka vaikutus ulottuu aina 1870-luvulle. Erityisesti valovaikutelmin korostetaan tunnelmaa, vaikka kuvat muuten ovat pelkistettyjä ja kuvarajaus keskittyy pään seutuun. Loppupuolta vuosisadasta hallitsee realismi varsin totuudenmukaisella ja valokuvamaisella tarkkuudella. Valokuvan vaikutuksesta kuvarajaus on laajentunut. Biedermeier-tyylin vahva vaikutus näkyy erityisesti Johan Erik Lindhin keskeisenä roolina 1830-60 -luvuilla siloteltuina ja voimakkaan värisinä teoksina.

Turun palo 1827 vaikuttaa ratkaisevasti uusien kokoelmien syntymiseen. Erityisesti Helsinkiin siirtynyt yliopisto aloittaa muotokuvien hankinnan monin tavoin. Uudet yliopiston tilat mahdollistavat sen, että piispojen muotokuvien kopiot sijoitetaan keskeisille paikoille 1830-luvulta alkaen, vaikka viimeisiä hankintoja tehdään n. 100 vuotta myöhemmin.

Porvoon hiippakunnan sarja on jatkunut katkeamattomana. Kirkon piirissä viralliset muotokuvat näyttävät muualla yleistyvän vasta vuodesta 1875 alkaen, jolloin ensimmäiset muotokuvat maalataan sekä Kuopion<sup>448</sup> että Turun hiippakuntiin. Tästä eteenpäin sarjat täydentyvät automaattisesti. Vaikuttaisi vahvasti siltä, että Turun hiippakunnan varhaisten piispojen muotokuvien kopioita on maalattu suuri joukko vasta 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, vaikka asian varmistaminen vaatisikin tarkempaa arkistotutkimusta.

Samoihin aikoihin kirkollisten muotokuvasarjojen vakiintumisen kanssa sijoittuu myös Eduskunnan puhemiesten muotokuvien sarjan alku 1879, johon kuuluu viisi piispojen muotokuvaa pappissäädyn puhemiehinä.

---

<sup>448</sup> Nykyinen Oulun hiippakunta.

## 1900-luku

Suurin osa muotokuvista sijoittuu 1900-luvulle, jolloin piispat kuvataan liperiasuun eli katfaaniin pu-keutuneena. Tämä on ymmärrettävää siksi, että hiippakuntien määrä lisääntyy huomattavasti tänä aikana. Siihen vaikuttaa myös se, että ennako-odotuksista poiketen Turun hiippakunnan lukuisat kopiot näyttävät sijoittuvan tähän aikajaksoon. Myös Porvoon hiippakunnan iso kopiojoukko 1920-luvun alusta nostaa teosten kokonaismäärää.

Olen tarkastelussani keskittynyt erityisesti 1900-luvun alkupuoliskoon, jota leimaa uudenlainen kansainvälistyminen. Se näkyy taiteilijoissa, jotka lainaavat tietoisesti vaikutteita ja kuvamalleja vanhasta eurooppalaisesta taiteesta. Esikuvina toimivat erityisesti Italian 1500- ja 1600-lukujen kuuluisat paviin ja kardinaalien muotokuvat. Piirre näkyy taiteilijoiden keinona halki vuosisadan.

Taiteellisten esikuvien käyttö korostaa istuvaan asentoon sisältyviä viittauksia valtaan ja hallitsevaan asemaan, joka näyttäytyy myös uudenlaisessa tavassa esittää piispa seisovana. Muotokuvien viittaukset piispan johtajan roolin voi tulkita pyrkimyksenä toimia koko kansakunnan johtajana. Niissä näyttäytyy erityisesti heidän roolinsa tuomiokapitulin johtajana. Teoksien vakaa ja vakava ilmapiiri tuntuu korostavan myös perinteeseen liittymistä, jota vahvistavat käsissä olevat kirjat.

Kuvatavan muutokseen sopii se, että kansainvälisten kontaktien kautta kirkon piirissä syntyy uudenlainen teologinen käsitys piispan erityisestä asemasta ja virasta, jolloin häntä ei enää katsota vain papin viran edustajana. Vaikutteet tulevat ekumeenisen liikkeen ja erityisesti Englannin anglikaanikirkon kautta. Voimistuva kiinnostus liturgiaan tukee kehitystä, jonka seurauksena hiippakuntiin aletaan hankkimaan piispan uusia liturgisia asuja. Jo vuonna 1917 hanke oli vireillä, kun Suomesta aiottiin tehdä kuningaskunta. Vuonna 1930 otetaan käyttöön piispan hiippa ja sauva ensimmäisen kerran reformaation jälkeen. Myös näyttävät kuorikaavut hankitaan vähitellen.

Kehitystä kuvaavat termit korkeakirkollisuus ja matalakirkollisuus. Kielenkäytössä tulevat esille myös luterilaisuuden ja katolisuuden vastakkaisuus. Vastustavia voimia on myös paljon, joten uusien käytäntöjen vakiintuminen tapahtuu vasta 1900-luvun loppupuolella. Myös sotavuodet ja sen jälkeinen aika vaikuttavat siihen, että muotokuvissa uudenlainen piispan viran korostaminen ei näy kuin viitteellisesti.

Kaikki taiteilijat ovat suomalaisia ja useimmat ovat tunnettuja muotokuvamaalareita. Heidän päätymistään tilausteoksen toteuttajiksi näyttää yhtenä painotuksena olevan alueellinen valinta, vaikka edelleen tunnetut tekijät ovat eniten edustettuina. Naistaiteilijoiden määrä lisääntyy ja kopion tekijöinä käytetään arvostettuja taiteilijoita, vaikka nämä eivät olisi pelkästään muotokuvamaalareita.

1900-luvun alku tuo hetkellisesti voimakkaat värit teoksiin, mutta pian sävyt jälleen vaimenevat ja kuvien yleissävy pysyy tummana. Ne alkavat saada voimakkaampaa väriä uudestaan 1970-luvulta alkaen erityisesti taustoissa. Rohkeat muotokokeilut, erilaisten taidevirtausten näkyminen ja taiteilijan oma persoonallinen tyyli erottuvat vuosisadan taiteellisissa keinovalikoimissa.

Nykyisinkin käytössä oleva tapa maalata piispa tämän 60-vuotispäivänä saa alkunsa 1920- ja -30-luvuilla.

## 2000-luku

Teologinen käsitys piispan erityisestä asemasta vankistui koko 1900-luvun. Näkyvänä merkinä siitä on piispojen violetti paita, joka otetaan käyttöön 1960-luvulla erotukseksi pappien mustasta paidasta. Muotokuvissa se esiintyy hallitsevasti vasta 2000-luvulla ja kertoo omalta osaltaan muotokuva-perinteen jatkuvuudesta ja muutoksen hitaudesta.

Teokset ovat korostetun värikkäitä ja piispojen asennot epämuodollisia. Uudet kuvatekniikat ovat tietoista erottautumista perinteestä kuten myös symbolien käyttö. Pyrkimyksenä on erottautuminen aikaisemmasta virallisen muotokuvan jäykkyydestä, vaikka samalla vastapainoksi monen muotokuvan kuvakulma vahvistaa piispojen auktoriteettiasemaa. Piispat esitetään jo vakiintuneeseen tapaan istuvina tai seisovina ja kuvarajaus on puolivartalo- tai polvikuva. Osa kuvista on miljöömuotokuvaksi luettavissa, vaikka suurin osa ei viittaa suoranaisesti mihinkään tunnistettavaan tilaan. Pyrkimyksenä tuntuu olevan yksilön ja tämän persoonan kuvaaminen.

Toisaalta piispan violetti paita ja kultainen risti on nostettu vahvasti esille viran tunnuksina. Piispan esittäminen kaftaaniin pukeutuneena on väistymässä. Muotokuvista heijastuvat piispoihin kohdistuvat uudenlaiset odotukset ja ristiriitaiset vaatimukset julkisuudessa esiintymisestä, vaikka samalla osa kuvista korostaa perinteeseen liittymistä.

Joihinkin kuviin on tullut mukaan uutena piirteenä liturginen asu. Kuvaustapa lähestyy keskiaikaista, reformaatiota edeltänyttä kuvaperinnettä, mutta huomattavasti yksinkertaisemmassa muodossa ilman kaikkia viran tunnuksia, sillä piispan perinteiset tunnuksat hiippa ja piispansauva eivät kuvissa kuitenkaan esiinny. Kuvaustapa liittyy liturgiseen uudistukseen, jota 1900-luvun lopulta asti valmisteltiin ja sen synnyttämään kiinnostukseen piispan aseman osoittamiseen ulkoisin tunnusmerkein. Piispan virka aletaan teologisesti näkemään jatkumona alkukirkollisista (ja katolisista) perinteistä, joten katolisuutta kohtaan tunnetut aikaisemmat ennakkoluulot alkavat väistyä. Puhe ”kolmisäikeisestä virasta” korostaa piispan viran kuulumista kirkon olemukseen. Vanhasta perinteestä ammentamista vahvistavat myös hiljaisuuden liikkeen painotukset.

Taiteilijoiden joukossa on edelleen paljon tunnettuja muotokuvamaalareita ja alueellinen vaikutus näkyy jonkun verran. Piispan rooli taiteilijan valitsijana korostaa lähtökohtien vaihtelua.

#### Kenttäpiispat 1965-

Kenttäpiispan virka perustettiin 1943, vaikka jo 1941 presidentti Ryti myönsi arvonimen sotarovasti Johannes Björklundille ja samana vuotena ylipäällikkö Mannerheim luovutti henkilökohtaisena lahjana tälle kenttäpiispan ristin. Viran perustaminen liittyy sotavuosien kokemuksiin ja sotilaspapiston aseman vakiintumiseen. Arvostuksesta kertoo se, että viranhaltija kuuluu kenraalikuntaan.

Muotokuvat korostavat kunniamerkkinauhojen ja asun kautta kenttäpiispan asemaa Puolustusvoimien virkana. Kirkossa viran roolista piispakunnan osana on keskusteltu sen perustamisesta saakka. Jäsenyys kirkolliskokouksessa ja piispainkokouksessa kertoo siitä, että virka on nähty arvokkaaksi.

Maalattuja muotokuvia seitsemän kuvan sarjassa on vain kolme. Ensimmäiset ovat vuodelta 1965, jolloin harrastelijataiteilija, kenttärhovasti Eino Ilmari Alitalo maalasi kaksi teosta. Vuodelta 1978 on Tapani Raittilan maalaus, joka tehtiin Puolustusvoimien kirkollisen työn 60-vuotisjuhlien yhteyteen. Maalattujen muotokuvien perinne ei tämän jälkeen kuitenkaan jatkunut, vaan muut kuvat ovat pienikokoisia valokuvia, jotka on otettu kunkin virkauran aikana.

#### Suomen evankelisluterilainen lähetyshiippakunta

Lähetyshiippakunta, jonka edeltäjänä toimi Missionsprovinsen i Sverige och Finland vuodesta 2005 alkaen, on perustettu 2013 protestina luterilaisen kirkon kehitykselle. Sen muotokuvat on otettu mukaan esimerkkinä piispojen muotokuvaperinteen jatkuvuudesta ja muutoksesta.

Taiteilija Ville Löppösen maalaamat piispojen muotokuvat ovat vuosilta 2011 ja 2014. Ne poikkeavat Suomen ev.-lut. kirkon muotokuvista, sillä niissä piispa on esitetty kokovartalokuvissa täydellisessä liturgisessa asussa kuvitteellisessa maisemassa. Taiteilija on dramatisoinut tilan, jolloin teoksista on tullut symbolisia kokonaisuuksia. Muotokuvissa korostuvat valossa oleva piispa ja ympäröivä ja uhkaava pimeys. Ne ovat selkeitä viittauksia Lähetyshiippakunnan ja erityisesti sen piispan viran kiistanalaisuudesta.

Kuvien poikkeavuus ei johdu pyrkimyksestä korostaa eroa luterilaisen kirkon piispojen muotokuvien perinteeseen, vaan taiteilijan omista lähtökohdista ja esikuvana toimineista tunnetuista barokin ajan taideteoksista. Nykytaiteilija Francis Bacon on myös vaikuttanut toisen muotokuvan kuvakieleen.

Lähetyshiippakunta on korostanut voimakkaasti luterilaisuuttaan ja määritellyt piispan asemaa tietoi-

sesti reformaation lähtökohdista käsin, vaikka muotokuvissa taiteellisten esikuvien käyttö on johtanut katolisen kuvamaailman näkymiseen.

#### Kuvavälineen vaikutus

Lopuksi esitän lyhyen viittauksen kuvavälineen vaikutuksesta kuvasta saataviin vaikutelmiin Hans Beltingin ja Solfrid Söderlindin huomioiden pohjalta. Esiin nousee perinteiseen öljyvärimaalaukseen liittyvä ainutlaatuisen erillisteoksen korostus. Samoin litografisten menetelmien kehitys 1800-luvun lopulla tuo esiin kuinka ensimmäistä kertaa oli mahdollista, että piispat tulivat tunnetuiksi myös laajan yleisön parissa. Painokuviiin ja sanomalehtiin valikoituivat kuvattavaksi kansakunnan historiassa merkkihenkilöiksi mielletyt. Nykyajan medium eli media esittää piispat usein liturgisissa varusteissaan kirkollisten juhlien yhteydessä, mutta tämä kuvasto ei ole siirtynyt muotokuvaan.

## 7 LÄHDELUETTELO

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

#### Helsingin yliopisto (HY)

##### Taidehistorian oppiaine (THO)

von Bonsdorff, Bengt, 1963. Jochim Neiman och den äldsta traditionen inom porträttmåleriet i Finland. Mikrokortti. Pro gradu -tutkielma.

##### Yliopistomuseo (YM)

Tietokanta. Helsingin yliopiston taideteokset.

Taideteosinventointi Vuorikoski, Pia ja Pehkonen, Katariina

Teologinen tiedekunta, 3.7.2012. Excel-taulukko.

#### Kansalliskirjasto (KK)

##### Digitaalinen arkisto (DA)

##### Opetusministeriön I arkisto

Kirjediaari 1925-1925 (Aa:8), Domkapitlet: Borgå stift

##### Valtioneuvoston pöytäkirjat

Opetusministeriön esittely 21.1.1926

#### Kuopion hiippakunnan arkisto (KHA)

##### Irtaimistoluettelo 2015

Järveläinen, Petri, 2008

Piispat muovaavat hiippakuntaa. Capitol-lehti. Kolme A4 sivua.

#### Mikkelin hiippakunnan arkisto (MHA)

##### 2.2.9. Irtaimistorekisteri

Kalustoluettelo 2014

Museoviraston arkisto (MA)

Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto (SMYA)

Muotokuvalettelot

U III 2: 47 C 10

I Porträtter 1896

II Porträtter 1896

III Porträtter 1896, 97, 98

U III 2: 47 C 11 I

IV Porträtter 1898

U III 2: 47 C 11 II

V Porträtter 1904

Turun museoiden arkisto (TMA)

Tietokanta. Turun museoiden taideteokset.

Tunnistekortit: piispojen muotokuvat.

Turun arkkihiippakunnan arkisto (TAA)

Lahjakirjat 6.3.1994

Teodor Schalinin muotokuvat arkkipiispa Gustaf Johansson ja tämän puoliso sekä maalaus arkkipiispantalosta ennen 1930-lukua.

Taideteokset 1996

Salovaara, Kirsti, 14.11.2016

Tekijän arkisto

Suullisia tietoja antaneet

Mattila, Ouri 12.1.2016. Mikkelin hiippakunta, dekaani.

Särkiö, Pekka, 7.2.2017 Helsinki, kenttäpiispa.

Vuorma, Anna-Maija, 2.5.2017. Oulun hiippakunta, toimistos sihteeri.

#### Sähköpostit

Marjo Aurekoski-Turjas, sähköpostit tekijälle 5.1., 19.1., 23.1.2017. Turun museokeskus, tutkija.

Hans-Olof Boström, sähköposti tekijälle 31.12.2016. Karlstad, Taidehistorian professori emeritus.

Maria Brynielsson, sähköposti tekijälle 6.2.2018. Vaxjö Stiftshistoriska Sällskap, sihteeri.

Ulrika Grägg, sähköposti tekijälle 30.1.2018. Turku, Stiftelsen för Åbo Akademi, intendentti.

Sakari Häkkinen, sähköposti tekijälle 31.5.2016. TT, Kuopion hiippakunta, dekaani.

Seppo Häkkinen, sähköposti tekijälle 4.1.2019. Mikkelin hiippakunta, piispa.

Teija Jyrkkiö, sähköposti tekijälle 28.3.2018. Helsinki, Kansallisgalleria, intendentti.

Petri Järveläinen, sähköpostit tekijälle 3.2.2018. Lapinlahti, Portaanpään kristillinen opisto, rehtori.

Virva Kolho, sähköpostit tekijälle 17.-18.1.2017. Opiskelija Helsingin yliopisto, latinan kieli ja taidehistoria.

Jens Linder, sähköposti tekijälle 20.2.2018. Växjö stiftshistoriska sällskap, sihteeri.

Liisa Lindgren, sähköposti tekijälle 12.2.2019. Helsinki, eduskunta, intendentti.

Ville Löppönen, sähköposti Lähetyshiippakunnalle 1.6.2011. Savonlinna, taiteilija.

Ville Löppönen, sähköposti Lähetyshiippakunnalle 3.6.2014. Savonlinna, taiteilija.

Marko Marttila, sähköposti tekijälle 16.12.2016. Mikkelin hiippakunta, dekaani, TT.

Eeva Pitkäranta, sähköposti tekijälle 11.5.2017. Helsinki, Lähetyshiippakunta, kansliasihteeri.

Pekka Särkiö, sähköpostit tekijälle 8.10. ja 9.10.2017. Helsinki, kenttäpiispa, TT.

Alexander Wißmann, sähköposti tekijälle 15.12.2016. Universität Mainz, Institut für Geschichtliche Landeskunde, tutkija.

## SÄHKÖISET LÄHTEET

Galleria Academica. Helsinki: Yliopistomuseon verkkosivut.

<https://www.helsinki.fi/sites/default/files/atoms/files/galleriaacademica.pdf> (viitattu 26.1.2019)

Bringemeier, Martha, 1974. Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika - Sutane - Schaubе – Talar. Ein Beitrag zu einer geistesgeschichtlichen Kostümforschung. Münster: Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde. Lwl-verkkosivut.

[http://www.lwl.org/voko-download/BilderNEU/422\\_Bringemeier.pdf](http://www.lwl.org/voko-download/BilderNEU/422_Bringemeier.pdf) (viitattu 24.11.2017).

Huhta, Ilkka, 2000 (päivitetty 3.2.2012). Kares, Olavi. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003044> (viitattu 11.2.2019)

URN:NBN:fi-fe20051410

Huotari, Voitto, 2016. Kalevi Toiviainen – piispani ja työtoverini 1978-1993. Kalevi Toiviaisen muistopuhe 2.3.2016. Mikkeli: Mikkelin hiippakunnan verkkosivut.

[https://asiakas.kotisivukone.com/files/mikkelinhiippakunta.evl.kotisivukone.com/Piispani\\_ja\\_tyotoverini.pdf](https://asiakas.kotisivukone.com/files/mikkelinhiippakunta.evl.kotisivukone.com/Piispani_ja_tyotoverini.pdf) (viitattu 24.11.2017).

Ijäs, Matti, 2001 (päivitetty 1.2.2012) Gummerus, Jaakko. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003001> (viitattu 10.2.2019)

URN:NBN:fi-fe20051410

Kaisti, Riikka, 2000b. Kaikkien hiippakuntien äiti. Turku: Turun arkkihiippakunnan verkkosivut.

<https://www.arkkihiippakunta.fi/tietoa-hiippakunnasta/kaikkien-hiippakuntien-aiti/> (viitattu 3.2.2019).

Kasvavaa yhteyttä, 2017. Julistus kirkosta, eukaristiasta ja virasta. Suomalaisen luterilais-katolisen dialogikomission raportti. Helsinki: Suomen evankelis-luterilainen kirkko ja Katolinen kirkko Suomessa. Kirkkohallituksen verkkosivut.

[http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/E2FDED38BFC017B4C2257C71003652FE/\\$FILE/Kasvavaa%20yhteyt%20t%20webfinal.pdf](http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/E2FDED38BFC017B4C2257C71003652FE/$FILE/Kasvavaa%20yhteyt%20t%20webfinal.pdf) (viitattu 12.12.2018)

Kirkon sanasto. Aamenesta öylättiin. Helsinki: Kirkkohallituksen verkkosivut.

<https://evl.fi/sanasto> (viitattu 24.11.2017).

Kiuru, Hannu, 2017. Mietteitä piispa Irja Askolan muotokuvan äärellä. Blogi Ruttopuiston rovasti Hannu Kiuru, 05.10.2017. Helsinki: Kotimaa24.fi verkkosivut.

<https://www.kotimaa24.fi/blogit/mietteita-piispa-irja-askolan-muotokuvan-aaella/> (viitattu 24.11.2017)

Lähetyshiippakunta. Helsinki: Suomen evankelisluterilaisen lähetyshiippakunnan verkkosivut.

<http://www.lhpk.fi/tietoa-lahetyshiippakunnasta/> (viitattu 9.2.2019)

Meškauskaitė, Živilė, 2015. Takaisin kosketukseen – Maria Orans- ja Rukoileva Maaria -korujen vaiheista. Tahiti 02/2015, 9 [alkuperäisen tekstin sivut ovat numeroimatta]. Helsinki: Taidehistorian Seuran verkkojulkaisu.

<http://tahiti.fi/02-2015/tieteelliset-artikkelit/takaisin-kosketukseen---maria-orans-ja-rukoileva-maaria-korujen-vaiheista/> (20.5.2018)

Mustakallio, Hannu, 2002 (päivitetty 24.8.2012). Koskimies, Juho Rudolf. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.  
<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003046> (viitattu 9.2.2019)  
URN:NBN:fi-fe20051410

Pohjola, Juhana, 2016. Piispan virka Suomen luterilaisessa perinteessä. Helsinki: Luterilainen.net verkkosivut.  
<http://www.luterilainen.net/piispan-virka-suomen-luterilaisessa-perinteessa/> (viitattu 2.12.2018)

Pääsikunnan määräys, 2012. Kunnia- ja ansiomerkkien kantaminen, määräys 26.4.2012 Pääsikunnan henkilöstöosasto. Helsinki: Puolustusvoimien verkkosivut, 1-14.  
<https://puolustusvoimat.fi/documents/1948673/2258496/PEVIESTOS-kunnia-ja-ansiomerkkien-kantaminen-liitteinen.pdf/7c836895-b805-4ad7-bb16-c7b55da4035b/PEVIESTOS-kunnia-ja-ansiomerkkien-kantaminen-liitteinen.pdf.pdf> (viitattu 21.1.2019)

Sjögren, Bengt O.T., 2005. Biskopskorset 200 år. Skara Stiftshistoriska Sällskaps medlemsblad 2005:1. Skara: Skara Stiftshistoriska Sällskap. Skara Stiftshistoriska Sällskapin verkkosivut.  
<http://www.skarastiftshistoriska.nu/wp-content/uploads/2013/06/Medlemsblad0501.pdf> (viitattu 21.1.2019)

Sorensen, Lee, ed. Belting, Hans. Durham: Dictionary of Art Historians verkkosivut.  
<http://www.arthistorians.info/beltingh>. (viitattu 25.11.2018)

Tarkiainen, Kari, 2000. Fredenheim, Carl Fredrik. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.  
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/5994> (viitattu 9.1.2019)  
URN:NBN:fi-fe20051410

Tiensuu, Kyllikki, 2001a. (päivitetty 27.2.2012). Bergenheim, Edvard. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.  
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3133> (viitattu 27.1.2019)  
URN:NBN:fi-fe20051410

Tiensuu, Kyllikki, 2001b. Melartin, Erik Gabriel. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.  
<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003555> (viitattu 9.2.2019)  
URN:NBN:fi-fe20051410

Tietoa hiippakunnasta. Turku: Turun arkkihiippakunnan verkkosivut.  
<https://www.arkkihiippakunta.fi/tietoa-hiippakunnasta> (viitattu 24.11.2018)

Turun Akatemiatalo 200 vuotta verkkosivut. Kirkon palveluksessa. Turku: Kansallisgalleria et al.  
<https://akatemiatalo200.com/> (23.9.2018)

Uutishuone. Tiedotearkisto 04.10.2017. Irja Askolan muotokuva on Elina Brotheruksen valokuvataidetta. Helsinki: Kirkkohallituksen verkkosivut.  
[https://evl.fi/uutishuone/tiedotearkisto/\\_/items/item/14803/Irja+Askolan+muotokuva+on+Elina+Brotheruksen+valokuvataidetta](https://evl.fi/uutishuone/tiedotearkisto/_/items/item/14803/Irja+Askolan+muotokuva+on+Elina+Brotheruksen+valokuvataidetta) (viitattu 23.9.2018).

Virkapukutyöryhmän selvitys, 2009. Pappien virkapukuun liittyvistä käytännöllisistä, esteettisistä ja teologisista näkökohdista toimenpide-ehdotuksineen. Pöytäkirjan liite, piispainkokous 10.2.2009. Helsinki: Kirkkohallituksen verkkosivut.

[http://kappeli.evl.fi/kkhasha.nsf/7b71ae23c1dcb5bcc22572980062dd0b/2966599901e6441ac22574100044f7ee/\\$FILE/Pukuselvitysliite.pdf](http://kappeli.evl.fi/kkhasha.nsf/7b71ae23c1dcb5bcc22572980062dd0b/2966599901e6441ac22574100044f7ee/$FILE/Pukuselvitysliite.pdf) (viitattu 24.11.2017).

Vourikoski [po. Vuorikoski], Pia, 2012. Galleria Academica: the Portrait Collection of the University of Helsinki. *Opuscula Musealia, vol. 20*. Ed. Krzysztof Stopka. Kraków: Jagiellonian University Museum, 29-44. Kraków: Jagiellonian Universityn verkkosivut.  
<http://www.ejournals.eu/Opuscula-Musealia/2012/Volume-20/> (viitattu 24.11.2017).

Väänänen, Kyösti, 2011. Turun hiippakunnan paimenmuisto 1554–1721 -verkkójulkaisu. *Studia Biographica* 9. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.  
<https://kansallisbiografia.fi/paimenmuisto> (viitattu 25.11.2017).

## KIRJALLISUUS

Alm, Göran et.al., 1996. Signums svenska konsthistoria. [5], Renssansens konst. Lund: Signum.

Alm, Göran et.al., 1997. Signums svenska konsthistoria. [6], Barockens konst. Lund: Signum.

Alm, Göran et.al., 1998. Signums svenska konsthistoria. [8], Den gustavianska konsten. Lund: Signum.

Arell, Berndt et.al., toim., 1993. Galleria Academica Aboensis. *Galleria Academica Aboensis. Åbo Akademis konstsamling*. Turun taidemuseon julkaisuja 1/1993. Turku: Åbo konstmuseum, 8-9, kuvat 13, 16-17.

Aspelin, J[ohannes].R[einhold]., 1942. Kirkollinen muotokuvastomme. *Opuscula Aspeliniana I. Kirjoitelmia kulttuurihistoriamme varhaistaipaleelta. J. R. Aspelinin satavuotispäiväksi 1. VIII. 1942*. Toim. J.R. Aspelin & Ella Kivikoski. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 302-306.

Bell, Marja-Liisa, 2004. Nils Schillmark. *Pinx - maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa* (2. p). Toim. Anssi Mäkinen. Espoo: Weilin+Göös, 54-57.

Belting, Hans, 2005. Toward an Anthropology of the Image. *Anthropologies of Art*. Ed. Mariët Westermann. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 41-58.

Belting, Hans, 2011. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press.

Belting, Hans, 2017. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press.

von Bonsdorff, Bengt, 1988. Kuvataide 1600- ja 1700-luvulla. *Ars - Suomen taide* 2. Toim. Sarajas-Korte, S. Espoo: Weilin+Göös, 257-319.

von Bonsdorff, Bengt, 1990. Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen. *Amos Anderson* 26.1.-18.3.1990. Amos Anderssonin taidemuseon julkaisuja, Uusi sarja no 1. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo, 4-10.

- von Bonsdorff, Bengt, 1998. 6. Kuvataide, Uudenkaupungin rauhasta vuoteen 1809. *Suomen taiteen historia. Keskiajalta nykyaikaan*. Espoo: Schildts, 120-131.
- Boström, Hans-Olof, 2012. Biskopsporträtt i Karlstads stift. Karlstadt: Stiftshistoriska Sällskapet i Karlstadt.
- Cavalli-Björkman, Görel, 2015a. Porträtt av vetenskapsmän. *Kungl. Vetenskapsakademiens porträttsamling*. Toim. Görel Cavalli-Björkman & Karl Grandin. Stockholm: Atlantis, 11-24.
- Cavalli-Björkman, Görel, 2015b. Med akademien i ryggen. Samtal mellan Görel Cavalli-Björkman, Bo Larsson och Gunnar Öquist den 12 april 2014. *Kungl. Vetenskapsakademiens porträttsamling*. Toim. Görel Cavalli-Björkman & Karl Grandin. Stockholm: Atlantis, 127-131.
- Charles, Victoria and Carl, Klaus H., 2011. *1000 portraits of genius*. New York: Parkstone International.
- Dahlström, Lotten, 1940. Porträtt Från Den Fornä Åbo akademi. Åbo: Åbo akademi.
- Dantini, Michele, 2002. Inventio vai imitatio. Muotokuvataide Ingresistä Picassoon. *Muotokuvat*. Toim. Gloria Fossi. Espoo: Weilin+Göös, 269-304.
- Haavio, Jaakko, 1979. Kiitavi aika. Vierähtävät Vuodet 2, 1960-1977. [Helsinki]: Kirjapaja.
- Hakala, Liisa-Maria & Enbom, Carla, 1994. Taidetta eduskunnassa. Helsinki: Eduskunta.
- Hanka, Heikki, 2002. Kirkon ja maallisen vallan kuvat 1500- ja 1600-luvulla. *Suomen kulttuurihistoria 1. Taivas ja maa*. Toim. Tuomas M.S. Lehtonen ja Timo Joutsivuo. Helsinki: Tammi, 337-345.
- Harmanen, Eija, 2006. Haasteena yhteys. Lapuan hiippakunnan viisi vuosikymmentä 1956-2006. Helsinki: Kirjapaja.
- Heininen, Simo, 1976. Lehtorikapitulista professorikapituliksi 1604-1721. *Turun tuomiokapituli 1276-1976*. Toim. Kauko Pirinen. Turku: Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli, 111-229.
- Heininen, Simo & Heikkilä, Markku, 1996. Suomen kirkkohistoria.
- Heininen, Simo, 2008. Turun piispat. Pyhästä Henrikistä Mikko Juvaan. Helsinki: Edita.
- Heininen, Simo et.al. (toim.), 2005. Viipurin, Porvoon, Tampereen hiippakunnan historia 1554-2004. Helsinki: Edita.
- Heinäemies, Kati (toim.), 1990. Ars universitaria 1640-1990. Muotokuvia Helsingin yliopiston kokoelmista. Sinebrychoffin taidemuseo 29.3.1990-27.5.1990: näyttelyluettelo. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hintze, Bertel, 1927. Helsingfors universitets porträttsamling. Beskrivande förteckning. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Huusko, Timo, 2002. Suomalaiset muotokuvat. *Muotokuvat*. Toim. Gloria Fossi. Espoo: Weilin & Göös, 322-352.
- Ilmakunnas, Johanna, 2017. Muotokuvien merkitys aateliskulttuurissa. *Minä en ole minä – Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia*. Sinebrychoffin taidemuseo 8.6.-31.12.2017: näyttelyluettelo. Toim. Reetta Kuojärvi-Närhi & Kirsi Eskelinen. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, 49-67.

- Immonen, Visa ja Kirjavainen, Heini, 2016. Piispansauvan mysteeri. *Pohjoinen reformaatio*. Toim. Mari Heinonen & Marika Räsänen. Turku: Turku Centre for Medieval and Early Modern Studies & Turun historiallinen yhdistys, 97-102.
- Jarlert, Anders, 1997. Porträtt av biskopar i sin tid. Göteborg: Göteborgs stiftshistoriska sällskap.
- Johannesson, Kurt, 1997. En gudomlig ordning. *Signums svenska konsthistoria. [6], Barockens konst*. Red. Göran Alm et.al. Lund: Signum.
- Joutsivuo, Timo, 2002. Humanismi ja suurvallan puolustus. *Suomen kulttuurihistoria 1. Taivas ja maa*. Toim. Lehtonen, Tuomas M.S. ja Joutsivuo, Timo. Helsinki: Tammi, 372-384.
- Kaisti, Riikka (toim.), 2000a. Suomen hiippakunnat. *Ornatus episcoporum. Suomen piispojen liturginen asu*. Toim. Kaisti, Riikka. Turku: Suomen kirkon hiippakunnat, Turun ja Kaarinan seurakuntayhtymä ja Turun tuomiokirkkomuseo, 115-119.
- Kaksi piispaa, 1935. Lauri Ingman, Jaakko Gummerus. Kuvajulkaisu. Helsinki: Otava.
- Kallio, Rakel, 2006. Suomalainen muotokuva. Helsinki: Tammi.
- Knapas, Rainer, 2012. Tiedon valtakunnassa. Helsingin yliopiston kirjasto – Kansalliskirjasto 1640-2010. SKST 1347, Kansalliskirjaston julkaisuja 78. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karlsson, Eva-Lena, 2001. Samhällets stötspelare. *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel*. Toim. Görel Cavalli-Björkman et.al. Stockholm: Atlantis, 221-239.
- Klinge, Matti, 1984. Professoreita. 35 professoria kuninkaallisen Turun, sittemmin Suomen keisarillisen Aleksanterin-, nyttemmin Helsingin yliopiston 35 vuosikymmeneltä. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti et al., 1987. Perustaminen ja tarkoitus. *Kuninkaallinen Turun Akatemia 1640-1808. Helsingin Yliopisto 1640-1990 I*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 12-107.
- Klinge, Matti, 2004. Edustusmuotokuvat. *Pinx - maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa (2. p)*. Toim. Anssi Mäkinen. Espoo: Weilin+Göös, 76-81.
- Kortekangas, Paavo, 1976. Nykymuotoinen tuomiokapituli 1870-1976. *Turun tuomiokapituli 1276-1976*. Toim. Kauko Pirinen. Turku: Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli, 387-516.
- Kortekangas, Paavo, 2005. Tampereen hiippakunta 1923-1959. *Viipurin, Porvoon, Tampereen hiippakunnan historia 1554-2004*. Helsinki: Edita, 357-492.
- Koskenvesa, Esko, 1983. Borgå gamla domkapitel 1723-1923. *Huset vid Kungsvägen. Borgå domkapitel 1723-1983*. Borgå: Tryckeri och tidnings Ab i Borgå, 37-95.
- Koskenvesa, Esko, 2005. Porvoon hiippakunta 1721-1869. *Viipurin, Porvoon, Tampereen hiippakunnan historia 1554-2004*. Helsinki: Edita, 65-216.
- Kärki, Pekka, 1983. Domkapitelshuset i Borgå och dess historia. *Huset vid Kungsvägen. Borgå domkapitel 1723-1983*. Borgå: Tryckeri och tidnings Ab i Borgå, 5-29.
- Larsson, Lars Olof, 2001. Porträttens retorik. *Ansikte mot Ansikte. Porträtt Från Fem Sekel*. Red. Lindell, Ingrid. Nationalmuseum 4.10.2001-27.1.2002. Nationalmusei utställningskatalog nr 626. Stockholm: Atlantis, 33-45.
- Lilius, Elisabeth, 2002. Hanna Frosterus-Segerstråle. Hämeenlinnan taidemuseo 25.5.-8.9.2002. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 1/2002. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo.

- Lindberg, Bo, 1998. 10. Maalaustaide romantiikasta realismiin. *Suomen taiteen historia. Keskiajalta nykyaikaan*. Espoo: Schildts, 186-215.
- Lindgren, Liisa, 2012. (2. täydennetty p.) Puhemiesten muotokuvat ja puhuttelemisen taito. *Puhemiehet. Muotokuvia eduskunnan kokoelmista*. Toim. Liisa Lindgren. Helsinki: Eduskunta, 7-8, 12-21.
- Matinolli, Eero, 1976. Turun tuomiokapitulin matrikkeli. Turku: Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli.
- Mattila, Ouri, Mäkitalo, Tuula ja Peura, Esa-Matti, (toim.), 2004. Kaakonkulman kapituli. Savonlinnan, Viipurin ja Mikkelin hiippakunta 1897-2004. Helsinki: Kirjapaja.
- Meinander, K.[arl] K.[onrad], 1920. Finska prästpoträtt från svenska tiden. *Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja III 1913*. Helsinki: SKHS, 145-171.
- Meinander, K.[arl] K.[onrad], 1931. Porträtt i Finland före 1840-talet. Helsingfors: Söderström.
- Meriläinen, Juha, 2016. Julkisoikeudellinen asema. *Kirkon tulevaisuuskomitea. Mietinnön liiteosa*. Suomen ev.-lut. kirkon julkaisuja 48. Helsinki: Kirkkohallitus, 122-140.
- Mustakallio, Hannu, 2009. Pohjoinen hiippakunta. Kuopion-Oulun hiippakunnan historia 1850-1939. Helsinki: Kirjapaja.
- Mustakallio, Hannu (toim.), 2012. Kirkollisia vaikuttajia. Pyhästä Henrikistä nykypäivään. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Neovius, A. 1891. Special-katalog öfver domkapitels-arkivet i Borgå. Helsingfors: Utgivarens förlag.
- Nieminen, Heikki-Tapio, 2011. Piispainkronikka. Sodanjälkeiset arkkipiispat, piispat ja kenttäpiispat lähikuvassa. Helsinki: Edico.
- Niskanen, Hannu, 2004. Sotarovastista kenttäpiispaksi. *Kaakonkulman kapituli. Savonlinnan, Viipurin ja Mikkelin hiippakunta 1897-2004*. Toim. Ouri Mattila et. al. Helsinki: Kirjapaja, 106-108.
- Norrman, Ragnar, 2014. Biskopar i Uppsala 1594-2014. Porträtt och korta biografier. Serie II Pastorat och präster, Band II:1. Uppsala: Stiftshistoriska kommitén i Uppsala.
- Ockensröm, Lauri ja Fält, Katja, 2012. Ikonologia. *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg ja Satu Kähkönen. JYY julkaisusarja 86. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 189-208.
- Ockensröm, Lauri, 2012. Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö. *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg ja Satu Kähkönen. JYY julkaisusarja 86. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 211-230.
- Okkonen, Onni, 1961. Galleria academica. Yliopistomiesten muotokuvia. Porvoo: WSOY.
- Olin, Martin, 2000. Det karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet. Stockholm: Raster.
- Paarma, Jukka, 2000. Piispa ja piispanvirka Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa. *Ornatus episcoporum. Suomen piispojen liturginen asu*. Toim. Riikka Kaisti. Turku: Suomen kirkon hiippakunnat, Turun ja Kaarinan seurakuntayhtymä ja Turun tuomiokirkkomuseo, 9-16.
- Paarma, Jukka, 2012. Apostolinen perintö ja kirkon ääni. Oulun piispat arkkipiispaa vihkimässä. *Crux spes unica. Risti, ainoa toivo. Piispa Olavi Rimpiläinen 75 vuotta*. Toim. Jouko M.V. Heikkinen & Veijo Koivula Helsinki: Aurinko, 12-22.

- Paarma, Jukka, 2015. Arkkiipiispantalo. Historia ja sen asukkaat. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Palin, Tutta, 2004a. Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Palin, Tutta, 2004b. Muotokuvamaalaus Suomessa. *Pinx-maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa*. (2.p.) Toim. Anssi Mäkinen. Espoo: Weilin+Göös, 44-47.
- Palin, Tutta, 2007. Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvulta taidekoti Kirpilässä. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto ja Taidekoti Kirpilä.
- Panofsky, Erwin, 1962 (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Pirinen, Kauko, 1976. Keskiajan ja uskonpuhdistuskauden tuomiokapituli 1276-1604. *Turun tuomiokapituli 1276-1976*. Toim. Kauko Pirinen. Turku: Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli, 13-110.
- Pointon, Marcia, 1993. *Hanging the head. Portraiture and social formation in eighteenth-century England*. New Haven: Yale University Press.
- Pointon, Marcia, 2013. *Portrayal and the search for identity*. London: Reaktion Books.
- Poteri, Juha, 2018. Suomen sotilaspapisto 100 vuotta. Itsenäisen Suomen puolustusvoimien kirkollinen työ vuosina 1918-2018. Helsinki: Puolustusvoimat.
- Priha, Päikki, 2000. Piispankaavut, hiipat, stolat ja sauvat. *Ornatus episcoporum. Suomen piispojen liturginen asu*. Toim. Riikka Kaisti. Turku: Suomen kirkon hiippakunnat, Turun ja Kaarinan seurakuntayhtymä ja Turun tuomiokirkkomuseo, 33-114.
- Ranius, Allan, 1982. *Porträttsamlingen vid Stifts- och landsbiblioteket i Linköping. Förteckning*. Linköping: Stifts- och landsbiblioteket i Linköping.
- Ringbom, Lars Ivar, 1937. Äldre porträtt i Åbo stads historiska museum. *Finskt Museum XLIV*. Toim. C.A. Nordman. Helsinki: Finska Fornminnesföreningen, 1-11.
- Ringbom, Sixten & von Bonsdorff, Bengt, 1998. 4 Kuvataide. Uskonpuhdistuksesta isoonvihaan. *Suomen taiteen historia. Keskiajalta nykyaikaan*. Espoo: Schildts, 85-99.
- Ripatti, Jaakko, 2014. Karjalan luterilaiset seurakunnat evakossa. Viipurin-Mikkelin hiippakunta, sota ja siirtoseurakunnat 1939-1949. Kirjokansi 55. Paavali Juustenin säätiö. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Saard, Riho 2015. Piiskopkondade, piiskopiameti ja insiigniate ajalugu Eestis. *The History of Bishopricks, the Office of Bishop and Episcopal Insignia in Estonia*. Tallinn: EELK Konsistorium.
- Saarelma, Antti, 2006. Jusleniuksen tekstin mysteeri. Kysy papilta-palsta. *Tampereen Kirkkosanomata, joulukuu 2006*. Tampere: Tampereen seurakunnat, 15.
- Salonen, Irma, 2004. Johan Erik Lindh. *Pinx-maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa*. (2.p.) Toim. Anssi Mäkinen. Espoo: Weilin+Göös, 64-67.
- Salonen, Kirsi, 2016. Rooma, Tukholma ja Turku. Reformaatio ja muuttuva kirkollinen hallinto. *Pohjoisten reformaatio*. Toim. Mari Heinonen & Marika Räsänen. Turku: Turku Centre for Medieval and Early Modern Studies & Turun historiallinen yhdistys, 73-89.

Samuelsson, Owe, 1994. Biskopsporträtten på Östrabo. Växjö stiftshistoriska sällskap, meddelande nr 17. Växjö: Växjö stiftshistoriska sällskap.

Schneider, Norbert, 1994. The art of the portrait. Masterpieces of European portrait-painting 1420-1670. Köln: Taschen.

Sepponen, Eero, 2000. Piispan liturginen asu ja piispanviran tunnukset Suomen kirkossa aikojen saatossa. *Ornatus episcoporum. Suomen piispojen liturginen asu*. Toim. Riikka Kaisti. Turku: Suomen kirkon hiippakunnat, Turun ja Kaarinan seurakuntayhtymä ja Turun tuomiokirkkomuseo, 17-31.

Seppälä, Suvianna, 2016. Piispan taloudellinen asema ennen ja jälkeen reformaation. *Pohjoinen reformaatio*. Toim. Mari Heinonen & Marika Räsänen. Turku: Turku Centre for Medieval and Early Modern Studies & Turun historiallinen yhdistys, 198-202.

Seppänen, Liisa, 2016. Turun kaupunkikuva ja reformaation jäljet. *Pohjoinen reformaatio*. Toim. Mari Heinonen & Marika Räsänen. Turku: Turku Centre for Medieval and Early Modern Studies & Turun historiallinen yhdistys, 179-197.

Sidén, Karin, 2001. Familjeporträtt i 1600-talets Sverige. *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel*. Toim. Görel Cavalli-Björkman et.al. Stockholm: Atlantis, 59-69.

Stolt, Bengt, 1964. Kyrklig skrud enligt svensk tradition. Stockholm: Diakonistyrelsens bokförlag.

Särkiö, Pekka, 2018. Kenttäpiispan ristin luovutus. *Suomen sotilaspapisto 100 vuotta. Itsenäisen Suomen puolustusvoimien kirkollinen työ vuosina 1918-2018*. Juha Poteri. Helsinki: Puolustusvoimat, 175-177.

Söderlind, Solfrid, 1993. Porträttbruk i Sverige 1840-1865. En funktions- och interaktionsstudie. Carlsson.

Tallgren, A[arne]. M[ichaël]., 1920. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja XXX. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Tampereen hiippakunnan piispat 1721-. Muotokuvagalleria, 2004. Tampere: Tampereen hiippakunnan tuomiokapituli.

Tiensuu, Kyllikki, 1976. Nuorempi lehtorikapituli 1828-1870. *Turun tuomiokapituli 1276-1976*. Toim. Kauko Pirinen. Turku: Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli, 313-385.

Toiviainen, Kalevi, 2004. Kaakonkulman hiippakunta 1897-1945. *Kaakonkulman kapituli. Savonlinnan, Viipurin ja Mikkelin hiippakunta 1897-2004*. Helsinki: Kirjapaja, 13-81.

Träskman, Gunnar, 1983. Det svenska stiftet. Borgå domkapitel 1923-1983. *Huset vid Kungsvägen. Borgå domkapitel 1723-1983*. Borgå: Tryckeri och tidnings Ab i Borgå, 96-150.

Tuhkanen, Tuija, 2005. "In memoriam sui et suorum posuit": Lahjoittajien muistokuvat Suomen kirkkoissa 1400-luvulta 1700-luvun lopulle. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Valkeavaara, Alpo (toim.), 1989. Paimenet, lauma ja laitumet. Kuopio: Kustannuskiila.

Valkonen, Markku ja Valkonen, Olli, 1999. Kauneuden jäljillä. Suomen taiteen vuosituhanet. Porvoo: WSOY.

Viran tunnukset ja virkapukeutumisen ohjeet, 2001. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piispainkokouksen 13.9.2000 asettaman työryhmän mietintö. Helsinki: Kirkkohallitus.

Vuori, Timo Tapani, 2011. Paimen vailla hiippakuntaa. Kenttäpiispan viran synty ja vaikutus sotilaspaiston asemaan Suomen puolustusvoimissa ja kirkossa vuosina 1939–1944. Helsinki: omakustanne.

Vuorikoski, Timo, 1981. Johdatusta muotokuvamaalauksen problematiikkaan. Tapani Raittilan muotokuva professori Kari Karhusesta. *Muotokuva. Kolme kirjoitusta muotokuvamaalauksesta*. Toim. Timo Vuorikoski. Helsinki: Otava, 61-95.

Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 2004. Ihmisen kuvaksi. *Katse kameraan. Valokuvamuotokuvia Museoviraston kokoelmista*. Toim. Sirkku Dölle, Satu Savia ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Helsinki: Museovirasto ja Musta Taide, 9-25.

Väänänen, Kyösti, 1994. ”Hela ståndet frögdar sig åt Hans Maj:ts så ädelmodigt och uwäldigt utdelta nåd.” De finländska prästernas ordnar och övriga nådevedermälen under svenska tid. *Historiska och litteraturhistoriska studier 69*. Toim. Helena Solstrand-Pipping. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 203-238.

West, Shearer, 2004. *Portraiture*. New York: Oxford University Press.

Widén, Bill, 1976. Isonvihan jälkeinen professorikapituli 1721-1828. *Turun tuomiokapituli 1276-1976*. Toim. Kauko Pirinen. Turku: Turun arkkihiippakunnan tuomiokapituli, 231- 311.

Ångström Grandin, Inga-Lena, 1997a. Det profana måleriet. *Barockens konst. Signums svenska konsthistoria, 6*. Red. Göran Alm et.al. Lund: Signum, 351-427.

Ångström Grandin, I-L., 1997b. Det kyrliga måleriet. *Barockens konst. Signums svenska konsthistoria, 6*. Red. Göran Alm et.al. Lund: Signum, 428-471.

## 8 LIITTEET

Piispat virkavuosien mukaan

Nro	Etunimi	Sukunimi	Syntymäpäivä	Kuolinpäivä	Piispa aloitus	Piispa lopetus	Hiippakunta
1	Isak	Rothovius	1.11.1572	10.2.1652	1627	1652	Turku
2	Aeschillus	Petraeus	1.1.1593	27.9.1657	1652	1657	Turku
3	Johannes	Terserus	1.3.1605	12.4.1678	1658	1664	Turku
4	Johannes	Gezelius vanhempi	3.2.1615	20.1.1690	1664	1690	Turku
5	Johannes	Gezelius nuorempi	6.9.1647	10.4.1718	1690	1718	Turku
6	Herman	Witte	25.11.1666	24.3.1728	1721	1728	Turku
7	Johannes	Gezelius nepos	6.5.1686	18.5.1733	1721	1733	Porvoo <sup>449</sup>
8	Daniel	Juslenius	10.6.1676	17.7.1752	1734	1744	Porvoo

<sup>449</sup> Vuodesta 1923 Tampere. Siitä eteenpäin Porvoo viittaa uuteen ruotsinkieliseen hiippakuntaan.

Nro	Etunimi	Sukunimi	Syntymäpäivä	Kuolinpäivä	Piispa aloitus	Piispa lopetus	Hiippakunta
9	Jonas	Fahlenius	30.10.1674	11.10.1748	1734	1748	Turku
10	Johan	Nylander	20.8.1698	10.6.1761	1745	1761	Porvoo
11	Johan	Browallius	30.8.1707	25.7.1755	1748	1755	Turku
12	Karl F.	Mennander	19.7.1712	22.5.1786	1757	1775	Turku
13	Gabriel	Fortelius	11.8.1700	24.11.1788	1762	1788	Porvoo
14	Jakob	Haartman	8.3.1717	6.3.1788	1776	1788	Turku
15	Jakob	Gadolin	13.10.1719	26.9.1802	1788	1802	Turku
16	Paul	Krogius	22.3.1724	12.1.1792	1789	1792	Porvoo
17	Zacharias	Cygnaeus van- hemp	1.11.1733	5.6.1809	1792	1809	Porvoo
18	Jakob	Tengström	4.12.1755	26.12.1832	1803	1817	Turku
19	Mauno	Alopaeus	16.12.1743	8.8.1818	1809	1818	Porvoo
20	Zacharias	Cygnaeus nuor- rempi	23.9.1763	14.6.1830	1819	1820	Porvoo
21	Johan	Molander	25.5.1762	28.1.1837	1821	1837	Porvoo
22	Erik G.	Melartin	11.1.1780	8.7.1847	1833	1847	Turku
23	Carl G.	Ottelin	1.5.1792	18.10.1864	1838	1864	Porvoo
24	Edvard	Bergenheim	18.9.1798	19.2.1884	1850	1884	Turku
25	Robert V.	Frosterus	14.2.1795	20.5.1884	1851	1884	Kuopio <sup>450</sup>
26	Frans L.	Schauman	24.9.1810	28.6.1877	1865	1878	Porvoo
27	Anders J.	Hornborg	21.12.1821	8.12.1883	1878	1883	Porvoo
28	Torsten	Renvall	23.10.1817	16.10.1898	1884	1898	Turku
29	Johan V.	Johnsson	14.6.1832	18.9.1884	1884	1884	Porvoo
30	Gustaf	Johansson <sup>451</sup>	10.1.1844	24.7.1930	1885	1896	Kuopio
31	Carl H.	Alopaeus	5.4.1825	10.3.1892	1885	1892	Porvoo
32	Herman	Råbergh	4.9.1838	3.3.1920	1892	1920	Porvoo
33	Gustaf	Johansson	10.1.1844	24.7.1930	1897	1899	Savonlinna
34	Otto I.	Colliander	9.4.1848	17.12.1924	1897	1899	Kuopio
35	Otto I.	Colliander	9.4.1848	17.12.1924	1899	1924	Savonlinna
36	Gustaf	Johansson	10.1.1844	24.7.1930	1899	1930	Turku
37	Juho R.	Koskimies	24.9.1859	8.2.1936	1900	1936	Oulu/Kuopio
38	Jaakko	Gummerus	13.10.1870	24.11.1933	1920	1933	Porvoo/Tampere
39	Max	von Bonsdorff	23.8.1882	12.2.1967	1923	1954	Porvoo <sup>452</sup>
40	Erkki	Kaila	2.6.1867	9.12.1944	1925	1935	Viipuri

<sup>450</sup> Vuodesta 1923 Oulu.

<sup>451</sup> Sama piispa saattaa esiintyä useammassa kohtaa, sillä heidät on sijoitettu hiippakunnittain. Tästä eteenpäin usean piispan kohdalla virkavuodet sijoittuvat 1-3 hiippakuntaan.

<sup>452</sup> Tästä eteenpäin Porvoo viittaa uuteen ruotsinkieliseen hiippakuntaan.

Nro	Etunimi	Sukunimi	Syntymäpäivä	Kuolinpäivä	Piispa aloitus	Piispa lopetus	Hiippakunta
41	Lauri	Ingman	30.6.1868	25.10.1934	1930	1934	Turku
42	Aleksi	Lehtonen	21.6.1891	27.3.1951	1934	1945	Tampere
43	Yrjö	Loimaranta	26.12.1874	27.12.1942	1935	1942	Viipuri
44	Erkki	Kaila	2.6.1867	9.12.1944	1935	1944	Turku
45	Juho A.	Mannermaa	29.5.1871	6.2.1943	1936	1943	Oulu
46	Eino	Sormunen	27.6.1893	7.7.1962	1939	1961	Kuopio
47	Johannes	Björklund	13.9.1888	17.12.1962	1941	1956	Puolustusvoimat
48	Yrjö	Vallinmaa	8.7.1892	4.7.1943	1943	1943	Oulu
49	Väinö	Malmivaara	7.11.1879	14.11.1958	1943	1954	Oulu
50	Ilmari	Salomies	17.7.1893	26.12.1973	1943	1951	Viipuri/Mikkeli
51	Aleksi	Lehtonen	21.6.1891	27.3.1951	1945	1951	Turku
52	Eelis	Gulin	29.12.1893	4.8.1975	1945	1966	Tampere
53	Martti	Simojoki	17.9.1908	25.4.1999	1951	1959	Mikkeli
54	Ilmari	Salomies	17.7.1893	26.12.1973	1951	1964	Turku
55	Georg	Rosenqvist	1.1.1893	1.1.1961	1954	1961	Porvoo
56	Olavi	Heliövaara	21.2.1891	12.10.1980	1954	1963	Oulu
57	Toivo	Laitinen	25.11.1905	24.11.1977	1956	1969	Puolustusvoimat
58	Eero	Lehtinen	11.7.1911	6.4.2007	1959	1974	Lapua
59	Martti	Simojoki	17.9.1908	25.4.1999	1959	1964	Helsinki
60	Osmo	Alaja	26.1.1915	30.6.2001	1959	1978	Mikkeli
61	Karl-Erik	Forssell	27.11.1905	2.5.1995	1961	1970	Porvoo
62	Olavi	Kares	24.3.1903	6.10.1988	1962	1974	Kuopio
63	Pekka	Tapaninen	5.4.1893	24.2.1982	1963	1965	Oulu
64	Aarre	Lauha	1.4.1907	3.5.1988	1964	1972	Helsinki
65	Martti	Simojoki	17.9.1908	25.4.1999	1964	1978	Turku
66	Hannes	Leinonen	7.3.1916	8.3.1986	1965	1979	Oulu
67	Erkki	Kansanaho	11.7.1915	7.12.2003	1966	1981	Tampere
68	Yrjö	Massa	7.4.1918	6.2.1983	1969	1978	Puolustusvoimat
69	John	Vikström	1.10.1931		1970	1982	Porvoo
70	Aimo	Nikolainen	10.7.1912	24.9.1995	1972	1982	Helsinki
71	Yrjö	Sariola	1.6.1932		1974	1995	Lapua
72	Paavo	Kortekangas	4.11.1930	21.7.2013	1975	1981	Kuopio
73	Mikko	Juva	22.11.1918	1.1.2004	1978	1982	Turku
74	Viljo	Remes	11.4.1926	15.11.2016	1978	1986	Puolustusvoimat
75	Kalevi	Toiviainen	3.8.1929	7.12.2015	1978	1993	Mikkeli
76	Olavi	Rimpiläinen	12.8.1937		1980	2000	Oulu
77	Jukka	Malmivaara	13.10.1916	14.4.2002	1981	1984	Kuopio

Nro	Etunimi	Sukunimi	Syntymäpäivä	Kuolinpäivä	Piispa aloitus	Piispa lopetus	Hiippakunta
78	Paavo	Kortekangas	4.11.1930	21.7.2013	1981	1996	Tampere
79	John	Vikström	1.10.1931		1982	1998	Turku
80	Samuel	Lehtonen	3.2.1921	20.8.2010	1982	1991	Helsinki
81	Erik	Vikström	6.11.1941		1983	2006	Porvoo
82	Matti	Sihvonen	3.8.1932		1984	1996	Kuopio
83	Jorma	Laulaja	8.4.1941		1986	1995	Puolustusvoimat
84	Eero	Huovinen	27.10.1944		1991	2010	Helsinki
85	Voitto	Huotari	14.2.1943		1993	2009	Mikkeli
86	Jorma	Laulaja	8.4.1941		1995	2004	Lapua
87	Hannu	Niskanen	18.8.1952		1995	2012	Puolustusvoimat
88	Wille	Riekkinen	21.7.1946		1996	2012	Kuopio
89	Juha	Pihkala	1.1.1942		1997	2008	Tampere
90	Jukka	Paarma	1.12.1942		1998	2010	Turku
91	Ilkka	Kantola	17.3.1957		1998	2005	Turku
92	Samuel	Salmi	19.3.1951		2001		Oulu
93	Mikko	Heikka	19.9.1944		2004	2012	Espoo
94	Simo	Peura	15.6.1957		2004		Lapua
95	Gustav	Björkstrand	25.10.1941		2006	2009	Porvoo
96	Seppo	Häkkinen	2.6.1958		2009		Mikkeli
97	Kari	Mäkinen	5.1.1955		2010		Turku
98	Irja	Askola	18.12.1952		2010	2017	Helsinki
99	Matti	Väisänen	24.2.1934		2010	2013	Lähetyshiippakunta
100	Kaarlo	Kalliala	3.11.1952		2011		Turku
101	Pekka	Särkiö	17.1.1963		2012		Puolustusvoimat
102	Risto	Soramies	13.12.1946		2013		Lähetyshiippakunta

Hiippakunnat virallisessa ikäjärjestyksessä

I Turun arkkihiippakunta 1276

Vuodesta 1997 arkkipiispan lisäksi Turun arkkihiippakunnan piispan virka.

## II Tampereen hiippakunta 1923

Alun perin Viipurin hiippakunta 1554, josta tuli Porvoon hiippakunta 1721.

## III Oulun hiippakunta 1923

Alun perin Kuopion hiippakunta 1850, joka siirtyi 1900 Ouluun.

## IV Mikkelin hiippakunta 1945

Alun perin Savonlinnan hiippakunta 1897, josta tuli Viipurin hiippakunta 1925.

## V Porvoon hiippakunta (Borgå stift) 1923

Ruotsinkielisenä tästä alkaen. Toimi aikaisemmin vuodesta 1721 alkaen. Katso Tampereen hiippakunta.

## VI Kuopion (uusi) hiippakunta 1939

## VII Lapuan hiippakunta 1956

## VIII Helsingin hiippakunta 1959

## IX Espoon hiippakunta 2004

## Muotokuvat ajoitetut

Nro	Piispa sukunimi	Taiteilija		Ajoitus	Kork.	Leveys	Sijainti
1	Rothovius	Jochim	Neiman	1.1.1652 <sup>453</sup>	88	72	Nationalmuseum
2	Terserus	David	Ehrenstrahl	1.1.1675	87	67	Nationalmuseum
3	Gezelius nuorempi	Anders	Ulich	1.1.1696	80	64	Åbo Akademi
4	Browallius	Margareta	Capsia	1.1.1750	89	74	Helsingin yliopisto
5	Rothovius	Gustaf	Lundberg	1.1.1764	104	88	Helsingin yliopisto
6	Fortelius	Nils	Schillmark	1.1.1783	70	57	Tampere
7	Krogius	Nils	Schillmark	1.1.1790	73	55	Tampere
8	Cygnaeus vanhempi	Carl F.	von Breda	1.1.1800	74	62	Tampere
9	Gadolin	Johan Erik	Hedberg	1.1.1800	65	53	Helsingin yliopisto
10	Tengström	Gustaf W.	Finnberg	1.1.1826	84	67	Helsingin yliopisto
11	Gezelius nepos	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	88	75	Helsingin yliopisto

<sup>453</sup> 1.1. on tietokantaohjelman vaatima päiväys eikä viittaa todelliseen päivään. Se on kaikissa niissä, joiden tarkkaa päivää ei tiedetä.

Nro	Piispa sukunimi	Taiteilija		Ajoitus	Kork.	Leveys	Sijainti
12	Gezelius nuorempi	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	85	75	Helsingin yliopisto
13	Gezelius nuorempi	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	88	75	Helsingin yliopisto
14	Gezelius vanhempi	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	87	74	Helsingin yliopisto
15	Ottelin	Berndt	Godenhjelm	1.1.1866	62	52	Tampere
16	Schauman	Bernhard	Reinhold	1.1.1871	61	51	Porvoo
17	Schauman	Bernhard	Reinhold	1.1.1871	118	94	Helsingin yliopisto
18	Bergenheim	Erik Johan	Löfgren	1.1.1875	110	84	Turku
19	Frosterus	Erik Johan	Löfgren	1.1.1875	75	63	Oulu
20	Bergenheim	Frederik	Ahlstedt	1.1.1879	115	88	Eduskunta
21	Johnsson	Fredrik	Ahlstedt	1.1.1886	59	45	Tampere
22	Renvall	Frederik	Ahlstedt	1.1.1889	115	88	Eduskunta
23	Johansson	Fredrik	Ahlstedt	1.1.1897	75	60	Oulu
24	Renvall	Louis	Sparre	1.1.1898	84	109	Turku
25	Alopaeus (Carl H.)	Fredrik	Ahlstedt	1.1.1898	75	52	Tampere
26	Colliander	Helene	Schjerfbeck	1.1.1899	58	47	Oulu
27	Tengström	Eero	Järnefelt	1.1.1901	114	87	Eduskunta
28	Johansson	Berndt	Lagerstam	1.1.1907	114	87	Eduskunta
29	Mennander	Väinö	Blomstedt	1.1.1914	73	57	Helsingin yliopisto
30	Råbergh	Hanna	Frosterus-Segerstråle	1.1.1914	83	63	Tampere
31	Koskimies	Eero	Järnefelt	1.1.1920	80	64	Oulu
32	Råbergh	Hanna	Frosterus-Segerstråle	1.1.1924	82	63	Porvoo
33	Johansson	Teodor	Schalin	1.1.1925	100	72	Turku
34	Gummerus	Wilho	Sjöström	1.1.1930	87	70	Tampere
35	Kaila	Anna	Snellman	1.1.1937 <sup>454</sup>	98	80	Turku
36	Ingman	Tauno	Miesmaa	1.1.1937	98	80	Turku
37	Råbergh	Hanna	Frosterus-Segerstråle	1.1.1938	82	62	Helsingin yliopisto
38	Råbergh	Hanna	Frosterus-Segerstråle	1.1.1938	82	62	Helsingin yliopisto
39	Mannermaa	Tauno	Miesmaa	1.1.1940	80	64	Oulu
40	Colliander	Antti	Lindeblom	1.1.1943	56	41	Kuopio
41	von Bonsdorff	Verner	Thomé	1.1.1943	82	62	Porvoo
42	Sormunen	Antti	Lindeblom	1.1.1943	65	54	Kuopio
43	Johansson	Vera	Cronhjelm	1.1.1945	68	56	Mikkeli
44	Colliander	Vera	Cronhjelm	1.1.1945	69	55	Mikkeli
45	Kaila	Vera	Cronhjelm	1.1.1945	69	56	Mikkeli

<sup>454</sup> Teoksessa vuosiluku on päällemaalattu. Ajoitus Kortekangas 1976, 394.

Nro	Piispa sukunimi	Taiteilija		Ajoitus	Kork.	Leveys	Sijainti
46	Loimaranta	Vera	Cronhjelm	1.1.1945	69	56	Mikkeli
47	Lehtonen	Eero	Snellman	1.1.1947	71	59	Tampere
48	Vallinmaa	Mikko	Asunta	1.1.1947	80	64	Oulu
49	Malmivaara	Anna	Snellman	1.1.1949	81	65	Oulu
50	Salomies	Eero	Snellman	1.1.1949	92	73	Mikkeli
51	Gummerus	Martha?	Neiglick-Platonoff? <sup>455</sup>	1.1.1950	91	72	Porvoo
52	Lehtonen	Atte	Laitila	1.1.1951	98	79	Turku
53	Melartin	Harald	Smedberg	1.1.1953	74	58	Helsingin yliopisto
54	Salomies	Axel	Haartman	1.1.1953	99	79	Turku
55	Gulin	Erkki	Kulovesi	1.1.1957	91	72	Tampere
56	Rosenqvist	Teodor	Schalin	1.1.1957	82	61	Porvoo
57	Simojoki	Oso Ensio	Heickell	1.1.1958	109	81	Mikkeli
58	Heliövaara	Pentti	Koivisto	1.1.1961	81	64	Oulu
59	Lehtinen	Veikko	Vionoja	1.1.1963			Lapua
60	Kares	Juha	Järveläinen	24.3.1963	66	54	Kuopio
61	Alaja	Tauno	Miesmaa	1.1.1965	109	81	Mikkeli
62	Simojoki	Tapani	Raittila	1.1.1965	80	64	Helsinki
63	Laitinen	Eino Ilmari	Alitalo	1.1.1965	54	45	Puolustusvoimat
64	Björklund	Eino Ilmari	Alitalo	1.1.1965	54	45	Puolustusvoimat
65	Tapaninen	Tapani	Raittila	1.1.1965	80	64	Oulu
66	Lauha	Veikko	Vionoja	1.1.1967	80	64	Helsinki
67	Simojoki	Pekka	Partanen	1.1.1968	99	80	Turku
68	Forssell	Åke	Hellman	1.1.1970	83	61	Porvoo
69	Leinonen	Olavi	Tarkkonen	1.1.1973	81	64	Oulu
70	Kansanaho	Pentti	Melanen	1.1.1975	99	80	Tampere
71	Kansanaho	Pentti	Melanen	1.1.1975	91	80	Helsingin yliopisto
72	Juva	Tapani	Raittila	1.1.1976	122	103	Helsingin yliopisto
73	Massa	Tapani	Raittila	1.1.1978	54	45	Puolustusvoimat
74	Kortekangas	Oso Ensio	Heickell	1.1.1980	64	53	Kuopio
75	Vikström J.	Åke	Hellman	1.1.1981	83	61	Porvoo
76	Rimpiläinen	Paavo	Tolonen	1.1.1982	84	69	Oulu
77	Nikolainen	Ulla	Liuhala	1.1.1982	80	64	Helsinki
78	Sariola	Veikko	Vionoja	1.1.1982			Lapua
79	Juva	Åke	Hellman	1.1.1983	98	79	Turku

<sup>455</sup> Signeeraus M N-P.

Nro	Piispa sukunimi	Taiteilija		Ajoitus	Kork.	Leveys	Sijainti
80	Malmivaara	Veikko	Koponen	1.1.1984	67	54	Kuopio
81	Kortekangas	Timo	Vuorikoski	1.1.1990	73	60	Tampere
82	Lehtonen	Åke	Hellman	1.1.1990	80	64	Helsinki
83	Vikström	Vuokko	Kimari- Ermala	1.1.1991	99	79	Turku
84	Sihvonen	Juha	Järveläinen	1.1.1992	72	60	Kuopio
85	Toiviainen	Hannu	Konola	1.1.1992	99	79	Mikkeli
86	Vikström E	Åke	Hellman	1.1.2000	80	63	Porvoo
87	Laulaja	Timo	Vuorikoski	1.1.2001	92	73	Lapua
88	Pihkala	Timo	Vuorikoski	1.1.2002	74	72	Tampere
89	Huotari	Antti	Huovinen	1.1.2002	99	79	Mikkeli
90	Paarma	Olavi	Hurmerinta	1.1.2004	99	80	Turku
91	Huovinen	Silja	Rantanen	26.10.2004	120	80	Helsinki
92	Kantola	Tommi	Nordgren	1.1.2006	99	77	Turku
93	Riekkinen	Arja	Mäki	2.9.2006	75	62	Kuopio
94	Björkstrand	Fritz	Jakobsson	1.1.2009	98	78	Porvoo
95	Heikka	Ulla	Rantanen	19.9.2009	118	100	Espoo
96	Salmi	Raimo	Törhönen	1.1.2011	94	79	Oulu
97	Väisänen	Ville	Löppönen	24.11.2011	119	93	Lähetyshiippakunta
98	Kalliala	Antti	Huovinen	1.1.2012	99	80	Turku
99	Mäkinen	Antti	Huovinen	1.1.2014	99	77	Turku
100	Soramies	Ville	Löppönen	3.6.2014	99	79	Lähetyshiippakunta
101	Askola	Elina	Brotherus	4.10.2017	0	0	Helsinki
102	Peura	Timo	Vuorikoski	24.5.2018	92	71	Lapua
103	Häkkinen	Essi	Peltonen	1.6.2018	109	89	Mikkeli
104	Luoma	Jani	Laukkanen	12.9.2018	74	50	Espoo

Muotokuvat, ei varmistettua ajoitusta

Nro	Piispan sukunimi	Taiteilija		mahdollinen ajoitus	Kork	Lev	Sijainti
105	Gezelius nepos	Johan H.	Scheffel/ tuntematon	1720-luvun loppu/ 1730-luku	73	57	Tampere
106	Juslenius		tuntematon <sup>456</sup>	1744-52	79	63	Tampere

<sup>456</sup> Meinander 1931, 134, 175, Lorens Pasch vanhempi tai lähipiiri.

Nro	Piispan sukunimi	Taiteilija		mahdollinen ajoitus	Kork	Lev	Sijainti
107	Haartman	Anders	Eklund	1776-1803 <sup>457</sup>	76	58	Turku
108	Nylander	Nils	Schillmark <sup>458</sup>	1780-1803, luultavasti n. 1800	74	57	Tampere
109	Cygnaeus nuorempi	Per	Krafft nuorempi	1819-20? <sup>1</sup>	73	58	Tampere
110	Alopaeus M.		tuntematon <sup>459</sup>	1817-1895	72	59	Tampere
111	Molander	Johan E.	Lindh	1830-luku, 1821-1865	60	52	Tampere
112	Fahlenius		tuntematon	ennen 1850 <sup>460</sup>	80	63	Helsingin yliopisto
113	Tengström	Thomas	Legler?	1833-1873	32	25	Åbo Akademi
114	Terserus		tuntematon	1900-luvun alku <sup>461</sup>	70	57	Turku
115	Rothovius		tuntematon	1900-luvun alku	105	88	Turku
116	Gezelius vanhempi		tuntematon	1900-luvun alku	85	74	Turku
117	Gezelius nuorempi		tuntematon	1900-luvun alku	84	72	Turku
118	Witte		tuntematon	1900-luvun alku	80	69	Turku
119	Fahlenius		tuntematon	1900-luvun alku	77	61	Turku
120	Browallius		tuntematon	1900-luvun alku	86	70	Turku
121	Mennander		tuntematon	1900-luvun alku	70	57	Turku
122	Gadolin		tuntematon	1900-luvun alku	64	52	Turku
123	Tengström		tuntematon	1900-luvun alku	83	66	Turku
124	Melartin	Widolfa	von Engeström-Ahrenberg?	1877-1914	64	51	Turku
125	Hornborg	Berndt	Lagerstam	1900-l alku, n. 1907 <sup>462</sup>	113	86	Eduskunta
126	Hornborg	Berndt	Lagerstam	1900-l alku, n. 1907	82	61	Tampere
127	Terserus	Vivi	Munsterhjelm	1900-1931	87	75	Helsingin yliopisto
128	Witte	Vivi	Munsterhjelm	1900-1931	80	66	Helsingin yliopisto
129	Juslenius	Antti	Lindeblom?	1922-25? <sup>463</sup>	80	64	Porvoo
130	Nylander	Antti	Lindeblom?	1922-25?	75	58	Porvoo
131	Fortelius	Antti	Lindeblom?	1922-25?	71	58	Porvoo

<sup>457</sup> Oletettavasti alkuperäinen 1700-luvun maalaus. Maalattu luultavasti piispan eläessä ja ollessa virassaan 1776-88. Taiteilija kuoli 1803.

<sup>458</sup> Meinander 1931, 134 (Nils Schillmark tai Anders Eklund). Sama teos, s. 175 mahdollisesti Nils Schillmark.

<sup>459</sup> Tyyllisesti voisi olla J.E. Lindh tai Fredrik Westin, 1830-50 -luku.

<sup>460</sup> Jolloin HY:n kokoelmiin. Arviot ajoituksesta vaihtelevat kovasti alkaen 1700-luvun puolivälistä. Arvelut taiteilijasta vaihtelevat myös. Itse en pidä teosta Margareta Capsian teoksena.

<sup>461</sup> Turun hiippakunnan muotokuvien ajoitus perustuu tekstissä esittämäni kokoelman syntymisen ajoitukseen, joka tarvitsisi kuitenkin tarkemman arkistotutkimuksen.

<sup>462</sup> Lindgren 2012, 18.

<sup>463</sup> Arkistotutkimusta tarvittaisiin varmistamaan, ovatko kaikki Porvoon hiippakunnan kopiot saman taiteilijan tekemiä.

Nro	Piispan sukunimi	Taiteilija		mahdollinen ajoitus	Kork	Lev	Sijainti
132	Krogius	Antti	Lindeblom?	1922-25?	74	56	Porvoo
133	Cygnaeus vanhempi	Antti	Lindeblom?	1922-25?	75	63	Porvoo
134	Alopaeus	Antti	Lindeblom?	1922-25?	72	60	Porvoo
135	Cygnaeus nuorempi	Antti	Lindeblom?	1922-25?	73	58	Porvoo
136	Molander	Antti	Lindeblom?	1922-25?	61	53	Porvoo
137	Ottelin	Antti	Lindeblom?	1922-25?	63	53	Porvoo
138	Hornborg	Antti	Lindeblom?	1922-25?	104	75	Porvoo
139	Alopaeus H.	Antti	Lindeblom?	1922-25?	75	52	Porvoo
140	Gezelius nepos	Antti	Lindeblom?	1922-25?	74	57	Porvoo
141	Schauman		tuntematon	1923-26? luultavasti Antti Lindeblom	61	51	Tampere
142	Remes		tuntematon	1978-86	0	0	Puolustusvoimat
143	Laulaja		tuntematon	1986-1995	0	0	Puolustusvoimat
144	Niskanen		tuntematon	2005-2012	0	0	Puolustusvoimat
145	Särkiö		tuntematon	2012-	0	0	Puolustusvoimat

#### Muotokuvat ajoitetut, kopiot

Nro	Piispa sukunimi	Taiteilija		Ajoitus	Alkuperäisteoksen taiteilija	Alkuperäisen ajoitus
11	Gezelius nepos	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	Johan Henrik Scheffel	1720-luku
12	Gezelius nuorempi	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	Anders Ulich	1696
13	Gezelius nuorempi	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	Helena Arnell	1720-luku
14	Gezelius vanhempi	Johan Erik	Lindh	1.1.1839	David Klöcker Ehrenstrahl	1675
29	Mennander	Väinö	Blomstedt	1.1.1914	Lorens Pasch nuorempi (Per Krafft vanhempi - Isak Wacklin)	n. 1784 (1778 1757-58)
52	Gummerus	Martha?	Neiglick-Platonoff? <sup>464</sup>	1.1.1950	Wilho Sjöström	1930

#### Muotokuvat, ei varmistettua ajoitusta, kopiot

Nro	Piispan sukunimi	Taiteilija	mahdollinen ajoitus	Alkuperäisteoksen taiteilija	Alkuperäisen ajoitus
-----	------------------	------------	---------------------	------------------------------	----------------------

<sup>464</sup> Signeeraus M N-P.

Nro	Piispan sukunimi	Taiteilija		mahdollinen ajoitus	Alkuperäisteoksen taiteilija	Alkuperäisen ajoitus
110	Alopaeus M.		tuntematon <sup>465</sup>	1817-1895	Erik Wilhelm Le Moine	1817
113	Tengström	Thomas	Legler?	1833-1873	G. W. Finnberg	1826
114	Terserus		tuntematon	1839-1900-luvun alku <sup>466</sup>	David K. Ehrenstrahl/ Suomen historia?	1675/ 1906
115	Rothovius		tuntematon	1764 jälkeen, 1839-	Gustaf Lundberg	1764
116	Gezelius vanhempi		tuntematon	1839-1900-luvun alku	Johan Erik Lindh	1839
117	Gezelius nuorempi		tuntematon	1839-1900-luvun alku	Johan Erik Lindh	1839
118	Witte		tuntematon	1839-1900-luvun alku	Margareta Capsia	1751
119	Fahlenius		tuntematon	1839-1900-luvun alku	tuntematon, HY:n teos	1700-1800-luku
120	Browallius		tuntematon	1839-1900-luvun alku	Margareta Capsia	1750
121	Mennander		tuntematon	1839-1900-luvun alku	Lorens Pasch nuorempi	n. 1784
122	Gadolin		tuntematon	1800-1900-luvun alku	Johan Erik Hedberg	1800
123	Tengström		tuntematon	1826-1900-luvun alku	G. W. Finnberg	1826
124	Melartin	Widolfa	von Engeström-Ahrenberg?	1877-1914	Johan Zacharias Blackstadius	1846
127	Terserus	Vivi	Munsterhjelm	1900-1931	Aleksander Lauréus	1800-1823
128	Witte	Vivi	Munsterhjelm	1900-1931	Johan Henrik Scheffel	1720-luku
129	Juslenius	Antti	Lindeblom?	1922-25? <sup>467</sup>	tuntematon, Tamperre	1744-52
130	Nylander	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Nils Schillmark	1760-1803
131	Fortelius	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Nils Schillmark	1783
132	Krogius	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Nils Schillmark	1790
133	Cygnaeus vanhempi	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Carl Fredrik von Breda	1800
134	Alopaeus	Antti	Lindeblom?	1922-25?	tuntematon, Tamperre	1817 jälkeen
135	Cygnaeus nuorempi	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Per Krafft nuorempi	1819-20?
136	Molander	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Johan Erik Lindh	1821-1865

<sup>465</sup> Tyyllisesti voisi olla J.E. Lindh tai Fredrik Westin, 1830-50 -luku.

<sup>466</sup> Turun hiippakunnan muotokuvien ajoitus perustuu tekstissä esittämääni kokoelman syntymisen ajoitukseen.

<sup>467</sup> Arkistotutkimusta tarvittaisiin varmistamaan, ovatko kaikki Porvoon hiippakunnan kopiot saman taiteilijan tekemiä.

Nro	Piispan sukunimi	Taiteilija		mahdollinen ajoitus	Alkuperäisteoksen taiteilija	Alkuperäisen ajoitus
137	Ottelin	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Berndt Godenhjelm	1866
138	Hornborg	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Berndt Lagerstam	1907
139	Alopaeus H.	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Fredrik Ahlstedt	1898
140	Gezelius nepos	Antti	Lindeblom?	1922-25?	Johan Henrik Scheffel	1720-30 -luku
141	Schauman		tuntematon	1923-26? luultavasti Antti Lindeblom	Bernhard Reinhold	1871

## 9 KUVALUETTELO

Piispojen muotokuvat ikäjärjestyksessä, ensin ajoitetut ja sitten ajoittamattomat

Numerointi sama kuin teosluetteloissa, joissa taiteilija ja mitat on ilmoitettu.

Kuvat Ari Luomajoki, jos ei muuta mainita



*Kuva 1 Isak Rothovius, 1652  
Nationalmuseum/Wikimedia Commons*



*Kuva 2 Johannes Terserus, 1675  
Nationalmuseum/Wikimedia Commons*

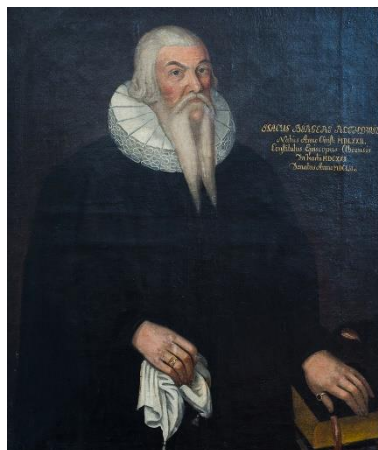
ei kuvaa

Kuva: Arnell 1993, 17

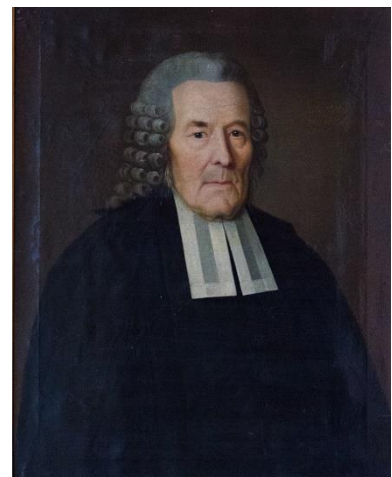
*Kuva 3 Johannes Gezelius  
nuorempi, 1696. ÅÅ*



*Kuva 4 Johan Browallius, 1750. HY*



*Kuva 5 Isak Rothovius, 1764, HY*



*Kuva 6 Gabriel Fortelius, 1783, Tampere*



*Kuva 7 Paul Krogius, 1790, Tampere*



*Kuva 8 Zacharias Cygnaeus vanhempi, 1800, Tampere*



*Kuva 9 Jakob Gadolin, 1800, HY*



*Kuva 10 Jakob Tengström, 1826, HY*



*Kuva 11 Johannes Gezelius nepos, 1839, HY*



*Kuva 12 Johannes Gezelius nuorempi, 1839, HY*



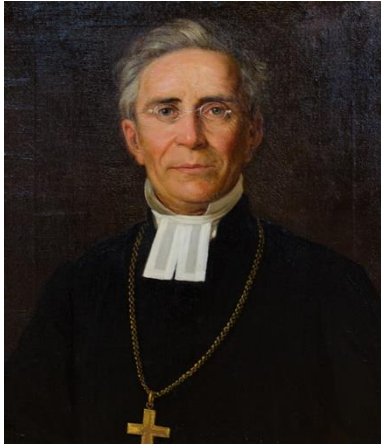
*Kuva 13 Johannes Gezelius nuorempi, 1839, HY*



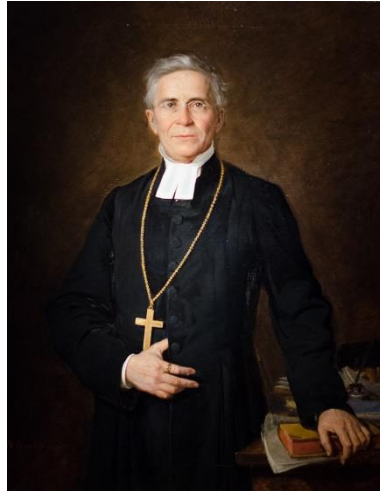
*Kuva 14 Johannes Gezelius vanhempi, 1839, HY*



*Kuva 15 Carl Gustaf Ottelin, 1866, Tampere*



*Kuva 16 Frans Ludvig Schauman,  
1871, Porvoo*



*Kuva 17 Frans Ludvig Schauman,  
1871, HY*



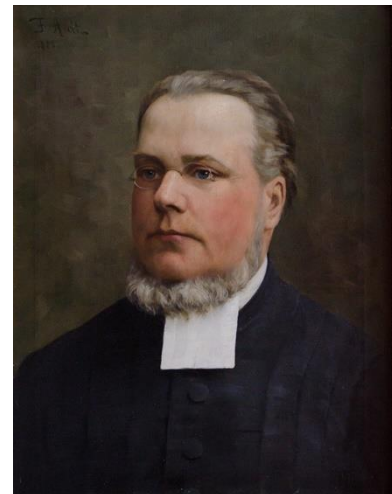
*Kuva 18 Edvard Bergenheim,  
1875, Turku*



*Kuva 19 Robert Valentin Frosterus,  
1875, Oulu*



*Kuva 20 Edvard Bergenheim, 1879  
Kuva: Pertti Nisonen / Eduskunta*



*Kuva 21 Johan Viktor Johnsson,  
1886, Tampere*



*Kuva 22 Torsten Thure Renvall, 1889  
Kuva: Pertti Nisonen / Eduskunta*



*Kuva 23 Gustaf Johansson, 1897, Oulu*



*Kuva 24 Torsten Thure Renvall, 1898, Turku*



*Kuva 25 Carl Henrik Alopaeus,  
1898, Tampere*



*Kuva 26 Otto Immanuel Colliander,  
1899, Oulu*



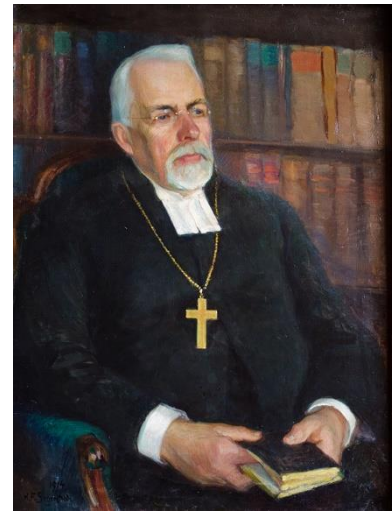
*Kuva 27 Jakob Tengström, 1901  
Kuva: Pertti Nisonen / Eduskunta*



*Kuva 28 Gustaf Johansson, 1907  
Kuva: Pertti Nisonen / Eduskunta*



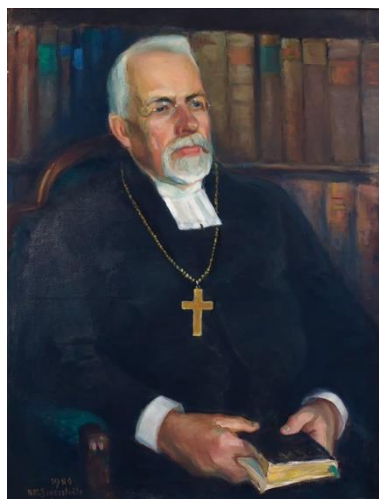
*Kuva 29 Karl Fredrik Mennander,  
1914, HY*



*Kuva 30 Herman Råbergh,  
1914, Tampere*



*Kuva 31 Juho Koskimies, 1920, Oulu*



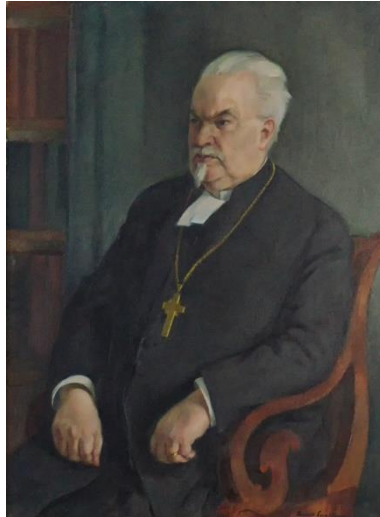
*Kuva 32 Herman Råbergh,  
1924, Porvoo*



*Kuva 33 Gustaf Johansson,  
1925, Turku*



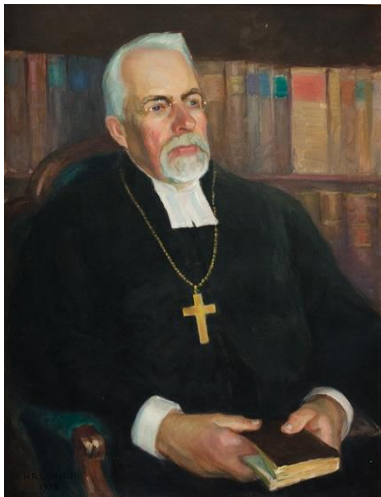
*Kuva 34 Jaakko Gummerus,  
1930, Tampere*



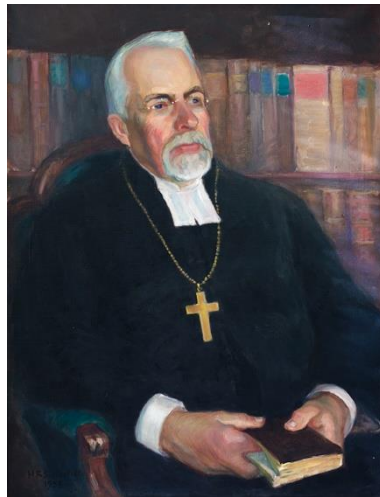
*Kuva 35 Erkki Kaila, 1937, Turku*



*Kuva 36 Lauri Ingman, 1937, Turku*



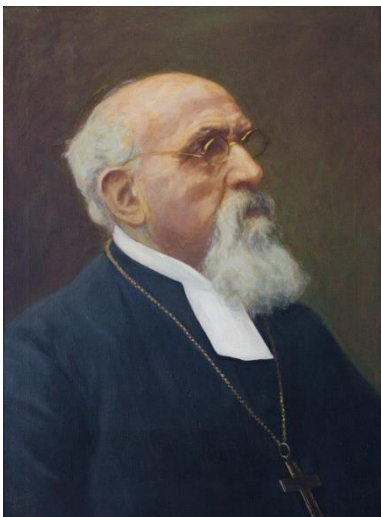
*Kuva 37 Herman Råbergh, 1938, HY*



*Kuva 38 Herman Råbergh, 1938, HY*



*Kuva 39 Juho Mannermaa, 1940, Oulu*



*Kuva 40 Otto Immanuel Colliander,  
1943, Kuopio*



*Kuva 41 Max von Bonsdorff,  
1943, Porvoo*



*Kuva 42 Eino Sormunen, 1943, Kuopio*



*Kuva 43 Gustaf Johansson,  
1945, Mikkeli*



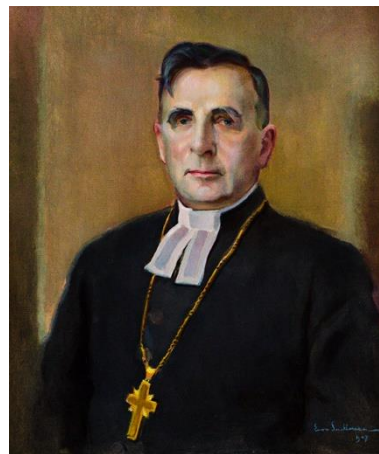
*Kuva 44 Otto Immanuel Colliander,  
1945, Mikkeli*



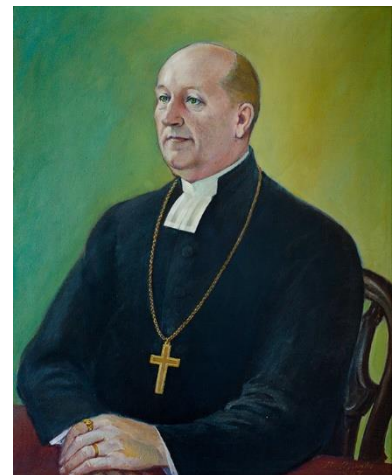
*Kuva 45 Erkki Kaila, 1945, Mikkeli*



*Kuva 46 Yrjö Loimaranta,  
1945, Mikkeli*



*Kuva 47 Alekski Lehtonen, 1947, Tam-  
pere*



*Kuva 48 Yrjö Vallinmaa, 1947, Oulu*



*Kuva 49 Väinö Malmivaara,  
1949, Oulu*



*Kuva 50 Ilmari Salomies, 1949, Mikkeli*



*Kuva 51 Jaakko Gummerus,  
1950, Porvoo*



*Kuva 52 Aleksis Lehtonen, 1951, Turku*



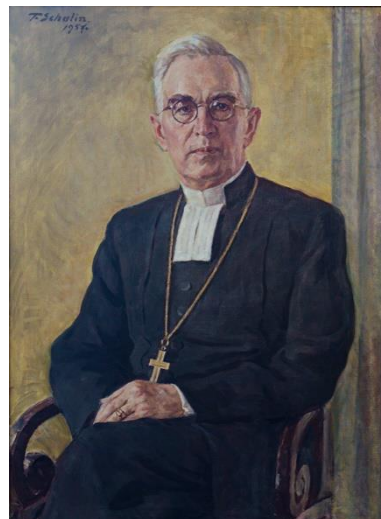
*Kuva 53 Erik Melartin, 1953, HY*



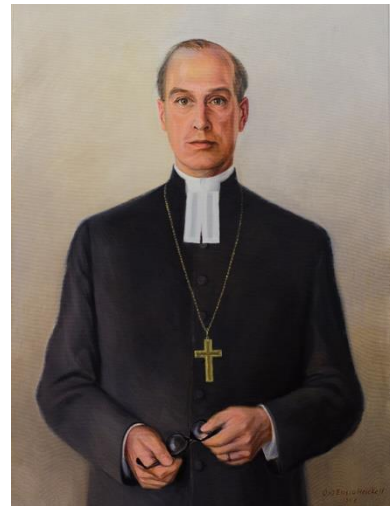
*Kuva 54 Ilmari Salomies, 1953, Turku*



*Kuva 55 Eelis Gulin, 1957, Tampere*



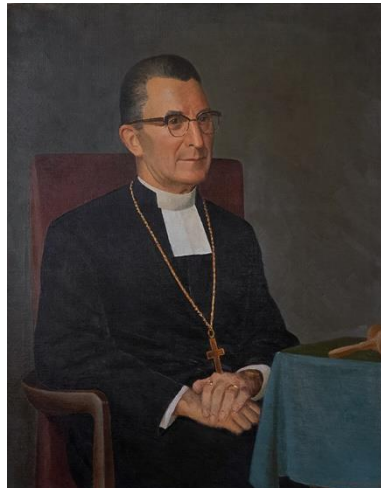
*Kuva 56 Georg Rosenqvist,  
1957, Porvoo*



*Kuva 57 Martti Simojoki, 1958, Mikkeli*



*Kuva 58 Olavi Heliövaara, 1961, Oulu*



*Kuva 59 Eero Lehtinen, 1963  
Kuva: Lapuan hiippakunta*



*Kuva 60 Olavi Kares, 1963, Kuopio*



*Kuva 61 Osmo Alaja, 1965, Mikkeli*



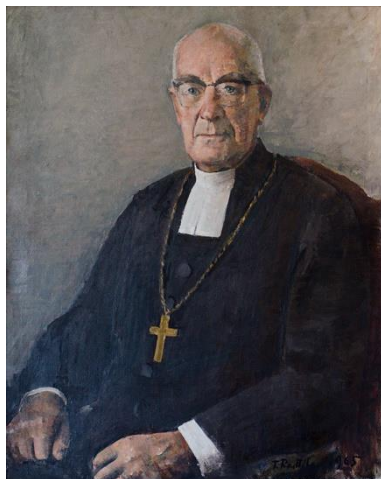
*Kuva 62 Martti Simojoki, 1965, Helsinki*



*Kuva 63 Toivo Laitinen, 1965, Puolustusvoimat*



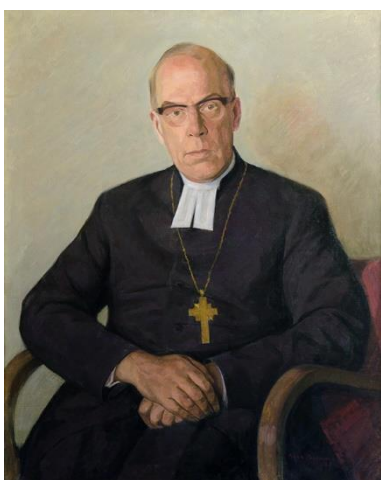
*Kuva 64 Johannes Björklund, 1965, Puolustusvoimat*



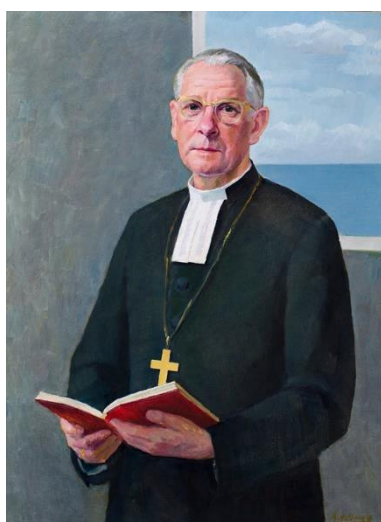
*Kuva 65 Pekka Tapaninen, 1965, Oulu*



*Kuva 66 Aarre Lauha, 1967, Helsinki*



*Kuva 67 Martti Simojoki, 1968, Turku*



*Kuva 68 Karl-Erik Forssell, 1970, Porvoo*



*Kuva 69 Hannes Leinonen, 1973, Oulu*



*Kuva 70 Erkki Kansanaho,  
1975, Tampere*



*Kuva 71 Erkki Kansanaho, 1975, HY*



*Kuva 72 Mikko Juva, 1976, HY*



*Kuva 73 Yrjö Massa,  
1978, Puolustusvoimat*



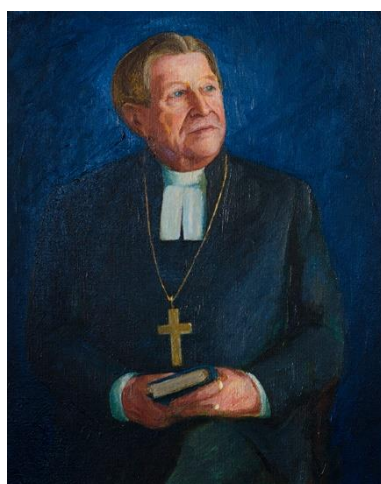
*Kuva 74 Paavo Kortekangas,  
1980, Kuopio*



*Kuva 75 John Vikström, 1981, Porvoo*



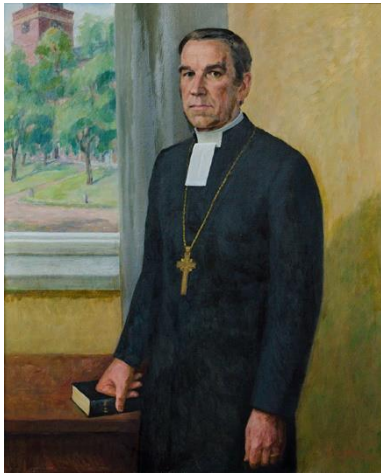
*Kuva 76 Olavi Rimpiläinen, 1982, Oulu*



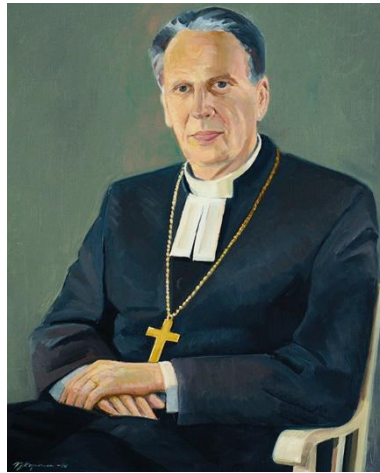
*Kuva 77 Aimo T. Nikolainen, Helsinki*



*Kuva 78 Yrjö Sariola, 1982  
Kuva: Lapuan hiippakunta*



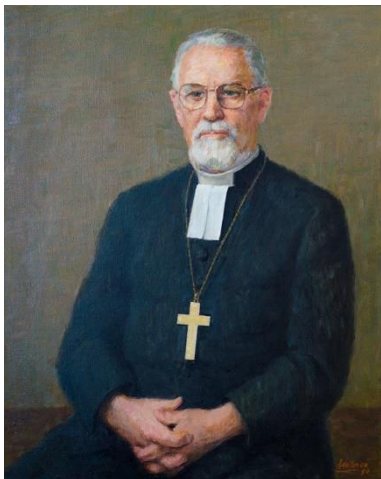
*Kuva 79 Mikko Juva, 1983, Turku*



*Kuva 80 Väinö Malmivaara, 1984 Kuopio*



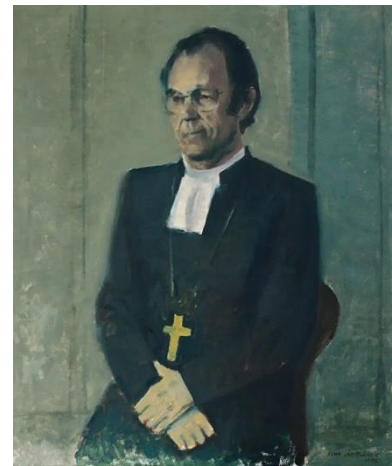
*Kuva 81 Paavo Kortekangas, 1990 Tampere*



*Kuva 82 Samuel Lehtonen, 1990, Helsinki*



*Kuva 83 John Vikström, 1991, Turku*



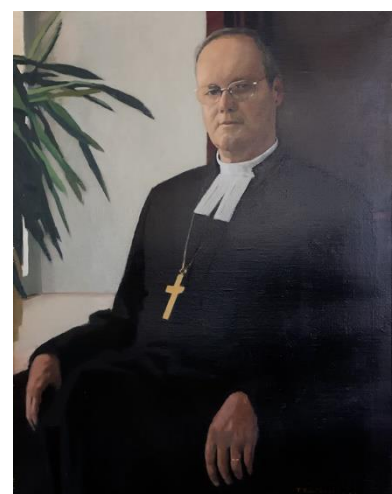
*Kuva 84 Matti Sihvonen, 1992, Kuopio*



*Kuva 85 Kalevi Toiviainen, 1992 Mikkeli*



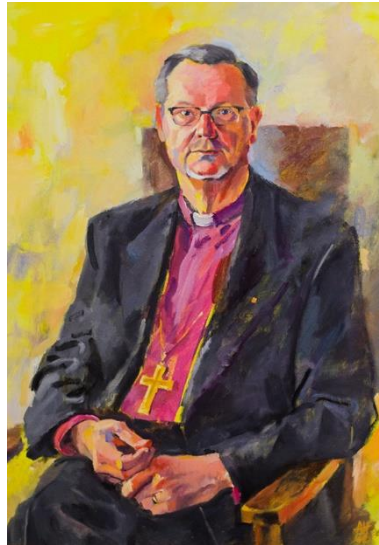
*Kuva 86 Erik Vikström, 2000, Porvoo*



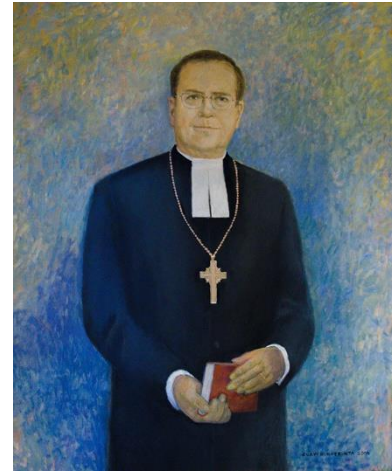
*Kuva 87 Jorma Laulaja, 2001  
Kuva: Lapuan hiippakunta*



*Kuva 88 Juha Pihkala, 2002, Tampere*



*Kuva 89 Voitto Huotari, 2002, Mikkeli*



*Kuva 90 Jukka Paarma, 2004, Turku*



*Kuva 91 Eero Huovinen, 2004, Helsinki*



*Kuva 92 Ilkka Kantola, 2006, Turku*



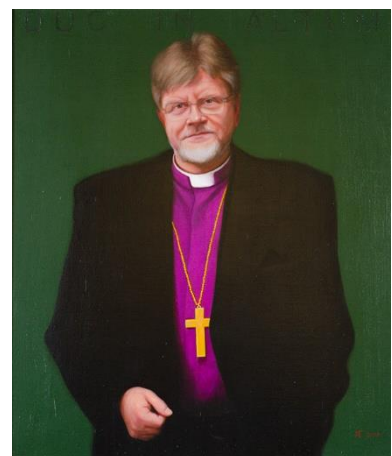
*Kuva 93 Wille Riekkinen, 2006, Kuopio*



*Kuva 94 Gustav Björkstrand,  
2009, Porvoo*



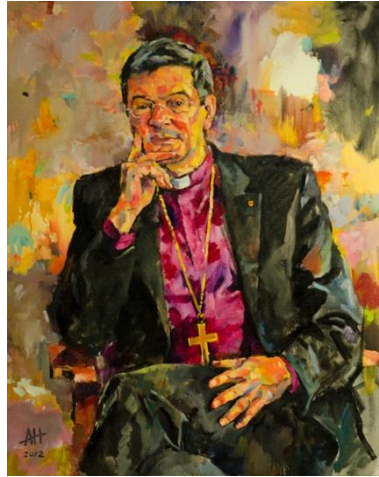
*Kuva 95 Mikko Heikka, 2009, Espoo*



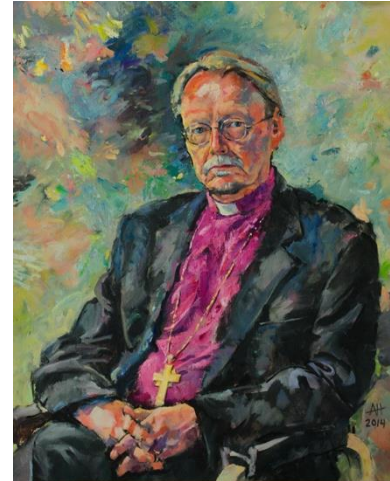
*Kuva 96 Samuel Salmi, 2011, Oulu*



Kuva 97 Matti Väisänen,  
2011 Lähetyshiippakunta  
Kuva: Ville Löppönen



Kuva 98 Kaarlo Kalliala, 2012, Turku



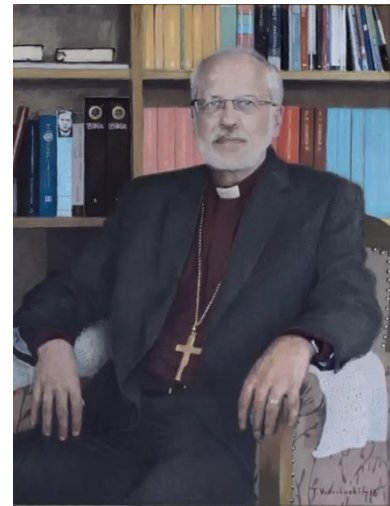
Kuva 99 Kari Mäkinen, 2014, Turku



Kuva 100 Yrjö Soramies,  
2014 Lähetyshiippakunta  
Kuva: Ville Löppönen



Kuva 101 Irja Askola, 2017  
Kuva: Elina Brotherus/Helsingin hiippakunta



Kuva 102 Simo Peura, 2018  
Kuva: Lapuan hiippakunta



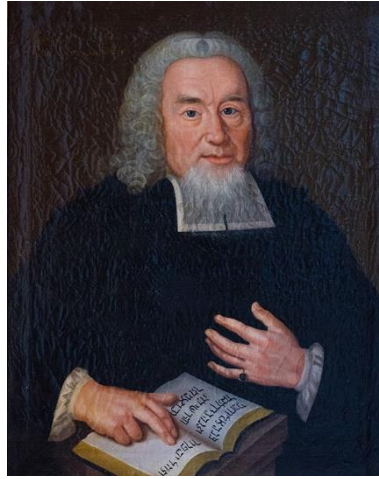
Kuva 103 Seppo Häkkinen,  
2018, Mikkeli



Kuva 104 Tapio Luoma, 2018  
Kuva: Jani Laukkanen/Espoon hiippakunta



*Kuva 105 Johannes Gezelius nepos,  
1720-30 -luku, Tampere*



*Kuva 106 Daniel Juslenius,  
1744-52, Tampere*



*Kuva 107 Jakob Haartman,  
1776-1803, Turku*



*Kuva 108 Johan Nylander,  
1780-1803, Tampere*



*Kuva 109 Zacharias Cygnaeus nuorempi,  
1819-20, Tampere*



*Kuva 110 Mauno Alopaeus,  
1817-1895, Tampere*



*Kuva 111 Johan Molander, 1821-65  
(1830-luku), Tampere*



*Kuva 112 Jonas Fahlenius,  
ennen 1850, HY*

ei kuvaa

*Kuva 113 Jakob Tengström, 1833-1873, ÅA*



*Kuva 114 Johannes Terserus,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 115 Isak Rothovius,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 116 Johannes Gezelius vanhempi,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 117 Johannes Gezelius nuorempi,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 118 Herman Witte,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 119 Jonas Fahlenius,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 120 Johan Browallius,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 121 Karl Fredrik Mennander,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 122 Jakob Gadolin,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 123 Jakob Tengström,  
1839-1900-luvun alku, Turku*



*Kuva 124 Erik Melartin,  
1877-1914, Turku*



*Kuva 125 Anders Hornborg, n. 1907,  
1900-luvun alku  
Kuva: Pertti Nisonen / Eduskunta*



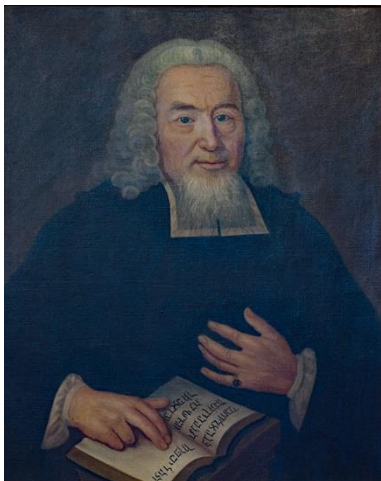
*Kuva 126 Anders Hornborg, n. 1907,  
1900-luvun alku, Tampere*



*Kuva 127 Johannes Terserus,  
1900-1931, HY*



*Kuva 128 Herman Witte,  
1900-1931, HY*



*Kuva 129 Daniel Juslenius,  
1922-25, Porvoo*



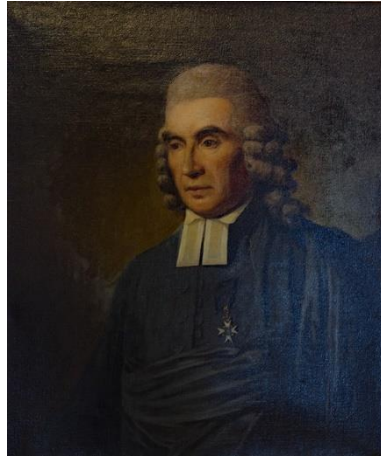
*Kuva 130 Johan Nylander,  
1922-25, Porvoo*



*Kuva 131 Gabriel Fortelius,  
1922-25, Porvoo*



*Kuva 132 Paul Krogius,  
1922-25, Porvoo*



*Kuva 133 Zacharias Cygnaeus van-  
hemp, 1922-25, Porvoo*



*Kuva 134 Mauno Alopaeus,  
1922-25, Porvoo*



*Kuva 135 Zacharias Cygnaeus nuo-  
rempi, 1922-25, Porvoo*



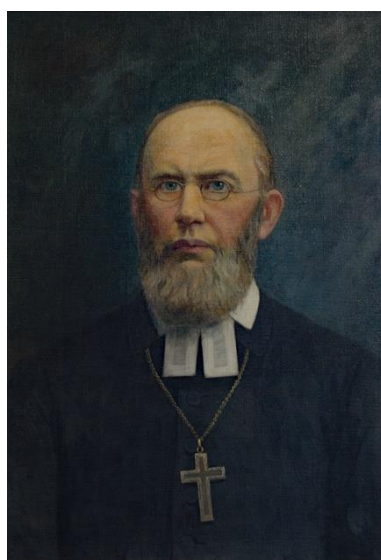
*Kuva 136 Johan Molander,  
1922-25, Porvoo*



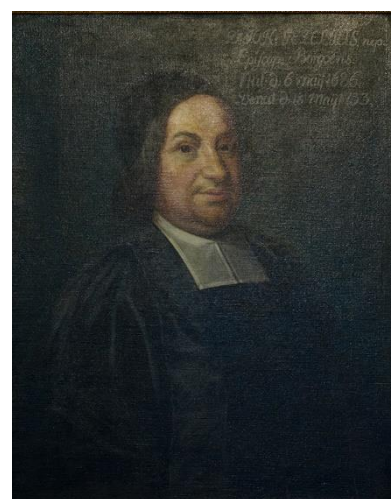
*Kuva 137 Carl Gustaf Ottelin,  
1922-25, Porvoo*



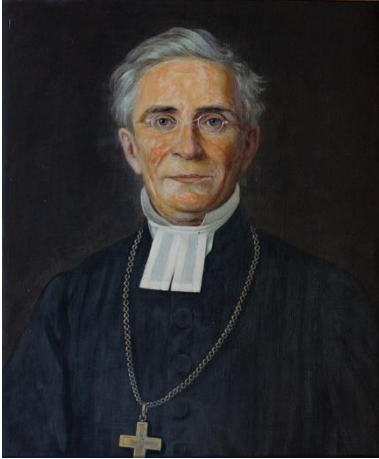
*Kuva 138 Anders Hornborg,  
1922-25, Porvoo*



*Kuva 139 Carl Henrik Alopaeus,  
1922-25, Porvoo*



*Kuva 140 Johannes Gezelius nepos,  
1922-25, Porvoo*



*Kuvat 142-145 kenttäpiispojen valokuvat, katso tekstin yhteydessä s. 94.*

*Kuva 141 Frans Ludvig Schauman,  
1922-25, Tampere*