

”Kaikki tämä oli maalauksellisen kiehtovaa”

Louis Sparre taiteen ja kulttuurin vaikuttajana Suomessa 1889–1908

Henrika Solin
Pro gradu -tutkielma
Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Huhtikuu 2026

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Henrika Solin

”Kaikki tämä oli maalauksellisen kiehtovaa”. Louis Sparre taiteen ja kulttuurin vaikuttajana Suomessa 1889–1908

Sivumäärä: 67

Taiteilija Pehr Louis Sparre af Söderborg (1863–1964) oli taidemaalari, huonekalusuunnittelija ja kirjailija. Italialais-ruotsalainen Sparre vietti osan elämästään Suomessa ja sai vaikutteita suomalaisesta art nouveauista ja karelianismista. Hän vaikutti merkittävästi Suomen taideteollisuuden perustaessaan Iris-huonekalu- ja keramiikkatehtaan Porvooseen.

Tutkielmassani tarkastelen taiteilija Sparren työuraa ja elämää Suomessa vuosina 1889–1908. Keskityn Sparren taiteilijauran kehittymiseen Suomessa. Tutkielmaani ohjaavat seuraavat kysymykset: miksi Suomi valikoitui Sparren määränpääksi, miten Sparre verkostoitui suomalaisissa taiteilijapiireissä, miten vuodet Suomessa vaikuttivat Sparren taiteilijauraan ja miten karelianismi vaikutti Sparren teoksiin. Tutkimuksessani käytän kulttuuri- ja sosiaalihistoriallista tutkimusotetta. Sovellettuna metodina on erilaisten visuaalisten ja kirjallisten lähteiden lähiluku ja vertailu.

Pääasiallinen tutkimusmateriaali on eri arkistoista löytyvä Sparrea koskeva kirjeenvaihto ja aikalaiskeskustelu sanomalehdissä. Louis Sparren kirjeenvaihto Akseli Gallen-Kallelan kanssa muodostaa tutkimukseni pääasiallisen materiaalin. Tarkastelen Kansalliskirjaston sanomalehtiarkiston avulla Sparren tuotantoa, näyttelyitä ja niihin liittyvää aikalaiskeskustelua erityisesti arvostelujen kautta. Louis Sparren puolison, Eva Mannerheim-Sparren muistelmateos *Taiteilijaelämää* (1951) avaa pariskunnan elämää vuoteen 1908 asti.

Tutkimustulokset osoittavat, että Suomi valikoitui Sparren määränpääksi opiskeluvuosina syntyneiden taiteilijayhteyksien kautta. Suomessa vietetyt vuodet olivat ratkaisevia hänen taiteellisen uransa muotoutumiselle. Sparre oli yksi niistä toimijoista, jotka varhaisessa vaiheessa suuntasivat taiteilijoiden mielenkiinnon kohti Karjalaa ja vaikuttivat siten karelianismin syntyyn ja leviämiseen. Sparren taiteellinen ja taideteollinen toiminta Suomessa kytkeytyi tiiviisti suomalaiseen art nouveauun ja karelianistiseen ajatteluun, mutta ei rajoittunut niihin.

Avainsanat: Louis Sparre, Eva Mannerheim-Sparre, karelianismi, art nouveau, nationalismi, Kalevala, Iris-tehdas, maalaustaide, Akseli Gallen-Kallela, 1800- ja 1900-lukujen vaihde, realismi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkielman tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymykset	5
1.2	Tutkimusaineisto ja lähestymistavat	6
1.3	Tutkimustilanne	9
2	Taiteilijauran muotoutuminen ja suuntautuminen Suomeen	11
2.1	”Luomaan nuorelle, voimakkaalle isänmaalleen omituisen, täydellisesti kansallisen taiteen”	12
2.2	Monipuolinen tekijä ja kulttuurihenkilö	18
3	Taiteilijaverkostot ja ulkopuolisuuden kokemus	23
3.1	”Taide on julmin ja armottomin ala”	26
3.2	Kiinnittyminen suomalaiseen taidekenttään	28
4	Kansallisuus ja karelianismi taiteessa	33
4.1	Maalaukset kansallisten aiheiden ja karelianismin innoittamana	36
4.2	Kalevala-kuvitukset	40
5	Taideteollisuus ja Iris AB	46
5.1	Huonekalusuunnitelmat	49
5.2	Pariisin maailmannäyttely vuonna 1900	50
5.3	Konstindustriell Ritbyrå Eva & Louis Sparre	52
5.4	Arts and Crafts -liikkeen vaikutus	54
6	Johtopäätökset	57
	Kuvaluettelo	60
	Lähdeluettelo	62

1 Johdanto

Taiteilija Louis Sparre (1863–1964) on tunnettu erityisesti taidemaalarina, graafikkona, huonekalusuunnittelijana ja kirjailijana. Hän oli Ruotsin kansalainen mutta asui 17 vuotta Suomessa ja vaikutti erityisesti suomalaisella taidekentällä.

Sparre ystävystyi opiskeluaikanaan Pariisissa useiden suomalaisten taiteilijoiden kanssa. Erityisen merkittäväksi muodostui ystävyys Akseli Gallen-Kallelan¹ (1865–1931), ja myöhemmin Albert Edelfeltin (1854–1905) kanssa. Verkostoituminen oli luonnollista Pariisiin pohjoismaisissa opiskelupiireissä. Ystäviensä innoittamana hän matkusti ensimmäisen kerran Suomeen vuonna 1889 ja muutti maahan kaksi vuotta myöhemmin. Mentyään naimisiin Eva Mannerheimin (1870–1957) kanssa vuonna 1893 Sparre asettui puolisoineen asumaan Suomeen vuoteen 1908 asti, kunnes Suomen poliittinen tilanne johti muuttoon Ruotsiin.²

Sparren Suomessa viettämä aika sijoittui hänen uransa muotoutumisvaiheeseen. Hän osallistui aktiivisesti näyttelyihin ja etsi omaa ilmaisuaan eri taiteenlajien parissa. Erityisesti muotokuvamaalaus muodostui tärkeäksi toimeentulon lähteeksi, mutta hänen taiteellista suuntautumistaan ohjasivat vahvasti suomalaisuusaate ja karelianismi. Hän matkusti laajasti Karjalassa ja Kainuussa etsien aiheita, jotka vastasivat aikakauden pyrkimystä kuvata ”aito” suomalainen maisema ja kansa.³ Ensimmäinen matka Suomeen vuonna 1889 oli hänelle hyvin merkityksellinen, ja hän kommentoi kuinka kaikki koettu oli ”maalauksellisen kiehtovaa”.⁴

Merkittävin käännekohta Sparren uralla Suomessa oli Aktiebolaget Iris -tehtaan perustaminen Porvooseen. Teollisen muotoilun ja taideteollisuuden murros, joka oli saanut alkunsa Isossa-Britanniassa, heijastui myös Suomeen, ja häntä inspiroivat erityisesti William Morrisin (1834–1896) ajatukset taiteen ja käsityön yhdistämisestä. Iris-tehtaassa valmistettiin Sparren suunnitteleamia huonekaluja sekä Alfred William Finchin (1854–1930) käyttökeramiikkaa. Vaikka tehdas toimi vain viiden vuoden ajan ennen konkurssiaan, se oli merkittävä saavutus suomalaisen taideteollisuuden kehityksessä. Tehtaan konkurssin jälkeen Sparre jatkoi

¹ Axel Gallén vaihtoi syntymänimensä vuonna 1907 Akseli Gallen-Kallelaksi. Käytän taiteilijasta hänen myöhempää nimeään, koska se on vakiintuneempi ja tunnetumpi taidehistoriassa.

² Tamminen 2007, 73–74.

³ Konttinen 1991, 147–148.

⁴ Louis Sparren kommentti kirjassa Mannerheim-Sparre 1951, 70.

suunnittelutyötä niin sanotun Pikku-Iriksen⁵ kautta yhdessä puolisonsa kanssa ja palasi samalla aktiivisemmin maalaustaiteen pariin.⁶

Tässä tutkimuksessa esitän, että Sparrea ei tule tarkastella ainoastaan Suomen taiteen sivuhenkilönä, vaan aktiivisena kulttuurisena toimijana. Hän näyttäytyy erityisesti kulttuurisena välittäjänä, joka toi kansainvälisiä vaikutteita Suomen taide-elämään ja osallistui karelianismin varhaiseen muotoutumiseen. Toisaalta hänen asemansa jäi ristiriitaiseksi. Vaikka hän oli tiiviisti mukana suomalaisissa taiteilijaverkostoissa, hänen ulkomaalainen taustansa vaikutti siihen, ettei häntä täysin sisällytetty kansalliseen taidekaanoniin. Sparren ura avaa siten laajemman näkökulman siihen, miten suomalainen taide ja kansallinen identiteetti rakentuivat vuorovaikutuksessa rajojen, liikkuvuuden ja ulkopuolisuuden kokemusten kanssa.

1.1 Tutkielman tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Tutkielmassani tarkastelen taiteilija Sparren työuraa ja elämää Suomessa vuosina 1889–1908. Tutkimus keskittyy hänen taiteilijauransa kehitykseen sekä niihin tekijöihin, jotka vaikuttivat hänen asemaansa suomalaisessa taide- ja kulttuurikentässä 1800–1900-lukujen vaihteessa. Tutkimukseni rajautuu ajallisesti vuosiin 1889–1908, alkaen Sparren ensimmäisistä Suomen matkoista vuosina 1889 ja 1890, hänen muutostaan Suomeen 1891 ja päättyen hänen muuttoonsa Ruotsiin 1908.

Tutkielma etenee seuraten Louis Sparren elämän ja uran keskeisiä vaihteita ja tarkastelee hänen toimintaansa eri näkökulmista tutkimuskysymysten ohjaamana. Aluksi luon kokonaiskuvan Sparresta taiteilijana, muotoilijana ja kulttuurivaikuttajana sekä määrittelen tutkimuksen lähtökohdat, tavoitteet ja aineistot.

Tutkielmaa ohjaavat seuraavat tutkimuskysymykset: miksi Suomi valikoitui Sparren määränpääksi, miten Sparre verkostoitui suomalaisissa taiteilijapiireissä ja millä tavoin Suomessa vietetyt vuodet vaikuttivat hänen taiteelliseen uraansa. Lisäksi tarkastelen, millaisia merkityksiä art nouveulle, karelianismille ja erämaaromantiikalle annettiin Sparren tuotannossa ja häntä koskevassa aikalaiskeskustelussa.

Tutkielman tavoitteena on tuottaa aiempaa monipuolisempi ja syvempi kuva Sparresta toimijana Suomen taide-elämässä. Tarkoituksena on tuoda esiin hänen kokemuksiaan,

⁵ Viralliselta nimeltään *Konstindustriell Ritbyrå Eva & Louis Sparre*.

⁶ Supinen 1993, 12–15, 102.

ristiriitaista asemaansa ja merkitystään osana aikakauden kulttuurisia ja taiteellisia keskusteluita. Samalla tutkimus pyrkii täydentämään aiempaa Sparre-tutkimusta, jossa hänen roolinsa on jäänyt osittain marginaaliin muun muassa hänen kansallisuutensa ja monialaisen uransa vuoksi. Tutkimuksen tavoitteena ei ole laatia kattavaa teosluetteloa tai kronologista elämäkertaa. Sen sijaan pyrkimyksenä on syventää ymmärrystä Sparren asemasta ja merkityksestä suomalaisessa taide-elämässä tarkastelemalla niitä puhetapoja ja merkityksenantoja, joiden kautta hänen uraansa ja toimintaansa on jäsennetty.

Oma mielenkiintoni Sparrea kohtaan heräsi opintoni alkuvaiheessa työskennellessäni kotimuseo Casa Haartmanissa Naantalissa. Museossa esillä ollut Iris-keramiikka herätti huomioni ja halusin perehtyä aiheeseen laajemmin. Pian kävi ilmi, että itse Iris-tehtaan perustajasta oli saatavilla niukasti tietoa, etenkin hänen taiteellisesta urastaan.

1.2 Tutkimusaineisto ja lähestymistavat

Tutkimuksessa hyödynnän suomalaista arkistoaineistoa ja muita aikalaislähteitä, joiden avulla avaan Sparren uraa ja toimintaa Suomessa. Keskeisenä lähdeaineistona toimivat Sparrea koskevat kirjeet ja muut kirjalliset aineistot. Kirjallisten lähteiden lisäksi hyödynnän taideteosten lähilukua, jonka avulla tarkastelen, miten Sparren tuotanto kytkeytyy nationalismiin, karelianismiin ja erämaaromantiikan aihepiireihin.

Lähestymistapani perustuu biografiseen analyysiin, jossa Sparren elämänvaiheita ja tuotantoa tarkastellaan suhteessa aikakauden taide- ja kulttuurihistorialliseen kontekstiin. Tutkimus perustuu arkistoaineistojen, erityisesti kirjeenvaihdon, muistelmateosten ja lehtiaineistojen lähilukuun sekä visuaalisten aineistojen kontekstuaaliseen analyysiin.

Tutkimuksessa käytettyihin lähteisiin liittyy myös keskeisiä tulkinnallisia haasteita. Erityisesti Maarit Leskelä-Kärki on keskittynyt omaelämäkerrallisiin aineistoihin, kuten kirjeisiin, päiväkirjoihin ja muistelmiin, sekä niihin liittyviin metodologisiin kysymyksiin. Hänen tutkimuksensa painottuvat henkilöhistorialliseen ja elämäkerralliseen tutkimukseen ja kirjoittamiseen. Kirjeenvaihto ja muistelmateokset ovat luonteeltaan subjektiivisia ja tilanteeseen sidottuja, eikä niitä voida tulkita suorina tapahtumakuvauksina.⁷ Elämäkerrallinen kirjoittaminen on lisäksi aina sidoksissa omaan aikaansa, ja samasta elämästä voidaan muodostaa erilaisia, toisinaan keskenään kilpailevia tulkintoja.⁸ Kirjeet ovat usein retorisia ja

⁷ Kalela 2010, 40–41, 51–52.

⁸ Leskelä-Kärki 2012, 33–36.

suunnattuja tietyille vastaanottajalle, mikä vaikuttaa siihen, miten kirjoittaja esittää itsensä ja kokemuksensa. Samoin Eva Mannerheim-Sparren muistelmateos vuodelta 1951 rakentaa osaltaan tietynlaista kuvaa Sparresta ja pariskunnan elämästä, mikä edellyttää lähteen harkitsevaa lukemista. Historialliset lähteet eivät siis ole suoria kuvauksia menneisyydestä, vaan tulkinnallisia esityksiä, joiden merkitys on sidoksissa niiden syntytilanteeseen ja käyttötarkoitukseen.⁹

Tärkeimpiä arkistoaineistoja tutkimuksessani ovat Gallen-Kallelan Museon arkistokokoelmissa säilytettävät Louis Sparren kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle vuosilta 1889–1932 sekä Åbo Akademin kirjaston arkistossa säilytettävä Victor Westerholmin ja Sparren kirjeenvaihto. Lisäksi Svenska litteratursällskapetin arkistokokoelmista löytyvät Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen Alexandra Edelfeltille ovat tarjonneet merkittävää vertailu- ja taustamateriaalia.

Kirjeet ovat pääosin ruotsinkielisiä, mutta Sparre kirjoitti ajoittain myös ranskaksi, suomeksi ja englanniksi. Kielten vaihtelu heijastaa sekä hänen monikielistä taustaansa että eri vastaanottajien kanssa muodostuneita suhteita. Erityisesti Gallen-Kallelan kanssa käyty kirjeenvaihto on sävyltään henkilökohtaista ja tunteikasta. Kirjeissä käsitellään taiteen ohella myös tunteita, arkea ja perhe-elämää, ja niiden perusteella suhde näyttäytyy läheisenä ja luottamuksellisena. Samalla kirjeenvaihdossa on havaittavissa myös jännitteitä, ajoittaiset erimielisyydet ja turhautumisen sävyt viittaavat siihen, että suhde ei ollut ristiriidaton. Sen sijaan Sparren ja Westerholmin välinen kirjeenvaihto on sävyltään muodollisempaa ja keskittyy pääasiassa käytännön ja työn kysymyksiin. Tämä viittaa ennen kaikkea ammatilliseen suhteeseen, jossa henkilökohtaiset sävyt jäävät taka-alalle.

Sparren elämää käsittelee myös puoliso Eva Mannerheim-Sparren kirjoittama muistelmateos *Taiteilijaelämää* (1951), joka avaa pariskunnan elämää vuoteen 1908 asti. Kirjassa mainitut teokset, näyttelyt sekä niiden vuosiluvut ja paikkakunnat tarjoavat arvokasta tietoa Sparren taiteellisesta urasta ja sen kehityksestä. Kirja painottuu Mannerheim-Sparren henkilökohtaisiin muistoihin ja kokemuksiin Sparren elämästä ja urasta. Louis Sparre oli kuitenkin aktiivisesti mukana kirjaa kirjoitettaessa, ja välillä Sparre saa puheenvuoron kirjassa, kertoen omia muistojaan tapahtuneesta. Mannerheim-Sparre on tukeutunut

⁹ Kalela 2010, 40–41, 51.

ensisijaisesti omiin kokemuksiinsa, jolloin kirjan arvo tutkimuslähteenä on rajallinen. Koska teos on kirjoitettu jälkikäteen, muistikuvat ovat voineet ajan myötä vääristyä.

Tutkimuksessa hyödynnän myös Kansalliskirjaston digitaalisia aineistoja sekä sanomalehtiarkistoja, joiden avulla tarkastelen Sparren tuotantoa, näyttelyitä ja niihin liittyvää aikalaiskeskustelua erityisesti arvostelujen kautta. Sanomalehtiaineisto tarjoaa näkymän siihen, miten Sparren teoksia vastaanotettiin omana aikanaan, millaisia merkityksiä niille annettiin ja millaisiin taide- ja kulttuurikeskusteluihin ne yhdistyivät. Lisäksi aineiston avulla on mahdollista hahmottaa Sparren asemaa aikansa taidekentässä sekä vertailla eri lehtien ja kirjoittajien näkökulmia toisiinsa.

Museoaineistoista keskeinen on Porvoon museon hallinnoima AB Iris - taideteollisuuskokoelma, joka on yksi merkittävimmistä Suomessa. Kokoelmaan kuuluu yli 300 Sparren ja Alfred William Finchin suunnittelemaa esinettä. Lisäksi tutkimuksessa hyödynnetään Kansallisgallerian aineistoja, joihin sisältyy maalauksia, viivasyövytyksiä, luonnoksia ja kirjeitä Sparren uran eri vaiheilta.

Teoreettisesti tutkimus nojaa kansallisen kulttuurin rakentumisen ja kulttuurisen toimijuuden käsitteisiin, joiden avulla analysoin Sparren asemaa, verkostoja ja nationalististen ihanteiden merkitystä suomalaisessa taide- ja taideteollisuuskentässä. Tutkielman teoreettinen viitekehys pohjautuu kulttuuri- ja sosiaalishistorialliseen ajatteluun, jossa kansallinen kulttuuri ymmärretään historiallisesti rakentuneena ja taiteessa, muotoilussa ja kulttuurisissa käytännöissä tuotettuna ilmiönä. Renja Suominen-Kokkosen mukaan taiteentutkimuksessa keskeistä ei ole arvottaa teoksia, vaan ymmärtää ja selittää niitä suhteessa omaan aikaansa ja yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Tällainen sosiaalishistoriallinen lähestymistapa korostaa, että taide kietoutuu valtasuhteisiin, instituutioihin ja ideologioihin, jolloin sekä taiteen tuotanto että vastaanotto näyttäytyvät sosiaalisina ilmiöinä.¹⁰ Liityn tutkimukseen, jossa Sparre otetaan osaksi taide- ja kulttuurikentän toimijuutta.

Taidehistoriallisessa tutkimuksessa on lisäksi kiinnitetty huomiota siihen, että käsitys ”Suomen taiteesta” ei ole itsestään selvä tai ajaton, vaan historiallisesti rakentunut. 1800–1900-lukujen vaihteessa taidehistoria kytkeytyi tiiviisti kansalliseen ideologiaan, jossa taide nähtiin osana kansakunnan yhtenäistä kulttuurista kehitystä. Tällöin korostettiin ajatusta ”kansanomaisuudesta” ja taiteen orgaanisesta, yhtenäisestä kehityslinjasta, jossa taide ilmensi

¹⁰ Suominen-Kokkonen 1998, 151–153.

kansan henkeä ja identiteettiä. Myöhemmässä tutkimuksessa tätä näkemystä on problematisoitu osoittamalla, että Suomen taiteen historia ei ole muodostunut selkeärajaisena kokonaisuutena, vaan siihen liittyy alueellisia, kielellisiä ja poliittisia jännitteitä. Kysymys siitä, ketkä ja mitkä ilmiöt kuuluvat ”Suomen taiteen” piiriin, on ollut jatkuvan väittelyn kohteena.¹¹

1.3 Tutkimustilanne

Sparre teki pitkän ja monipuolisen uran Suomessa taidemaalarina, taidegraafikkona sekä erityisesti huonekalusuunnittelijana ja yritysjohtajana. Vuonna 1908 hän siirtyi jatkamaan uraansa Ruotsissa, mutta säilytti yhteytensä Suomeen. Taidehistoriallisessa tutkimuksessa hän on kuitenkin jäänyt eräänlaiseksi väliinpuotoajaksi. Suomessa hänet on usein luokiteltu ruotsalaiseksi taiteilijaksi, minkä vuoksi tutkimuksen painopiste on kohdistunut hänen suomalaisiin aikalaisiinsa. Ruotsissa puolestaan hänen tuotantoaan on käsitelty niukasti, osittain siksi, että merkittävä osa hänen urastaan sijoittui Suomen kontekstiin. Tämä kaksijakoinen asetelma on vaikuttanut siihen, että Sparre ei ole vakiintunut selkeästi kummankaan maan taidehistorialliseen kaanoniin. Suomessa hänen myöhempi muuttonsa Ruotsiin sekä jäämisensä Gallen-Kallelan kaltaisten keskeisten taiteilijoiden varjoon on osaltaan vähentänyt tutkimuksellista huomiota, kun taas Ruotsissa hänen suomalaisvaiheensa on etäännyttänyt häntä kansallisesta taidehistoriasta.

Taidehistoriassa biografinen tutkimus on viime vuosikymmenen aikana laajentunut koskemaan myös muita taidekentän toimijoita kuin varsinaisia taiteilijoita. Samalla taiteilijoiden kohdalla tarkastelun kohteeksi on noussut aiempaa monipuolisemmin heidän toimintansa eri ulottuvuudet pelkän perinteisen elämäkerrallisen ja teoskeskeisen lähestymistavan sijaan. Tällaisesta tutkimussuuntauksesta esimerkkejä tarjoavat muun muassa Camilla Hjelm väitöskirjassaan *Gösta Stenman och hans konstsalong* (2009), Riitta Ojanperän väitöstutkimus *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide* (2010) ja Mari Tossavaisen väitöskirja *Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920* (2012).

Iris-tehtaan toimintaa on kartoittanut keskeisesti Marja Supinen, joka käsitteli lisensointityössään (1983) laajasti tehtaan elinkaarta ja julkaisi myöhemmin tähän tutkimukseen pohjautuvan teoksen *A.b. Iris: Suuri yritys* (1993). Teos tarjoaa kokonaiskuvan tehtaan toiminnasta ja tuotannosta, keskittyen Louis Sparreen ja Alfred William Finchiin.

¹¹ Lukkarinen 1998, 20–21.

Marita Munck ja Marketta Tamminen ovat puolestaan esitelleet Porvoon museon kokoelmissa säilytettäviä Sparren suunnittelema huonekaluja teoksessaan *Louis Sparren huonekaluja. Iris-tehdas ja Louis Sparren huonekalutaide. Luettelo Porvoon museon Sparre-huonekaluista 1897–1905* (1990). Erityisen merkittävää on, että Munck ehti haastatella Sparrea sekä muita Iris-tehtaaseen liittyneitä keskeisiä toimijoita toimiessaan Porvoon museon intendenttinä.¹² Sparren huonekalutaidetta ovat käsitelleet myös muun muassa Marketta Tamminen ja Juha Jämbäck teoksessa *Louis Sparre. Huonekalutaidetta* (2013).

Sparrea koskeva tutkimus on pitkälti keskittynyt yksittäisiin osa-alueisiin, kuten huonekalutaiteeseen tai Iris-tehtaaseen, eikä hänen toimintaansa ole tarkasteltu kokonaisvaltaisesti osana suomalaisen taidekentän verkostoja ja ideologisia murroksia. Tutkimukseni pyrkii osaltaan paikkaamaan tätä aukkoa tarkastelemalla Sparrea paitsi taiteilijana myös Suomen taide- ja kulttuurielämän aktiivisena toimijana. Erityisesti huomio kohdistuu hänen verkostoihinsa, kansainvälisiin vaikutteisiinsa sekä siihen, miten hänen asemansa ulkopuolisena vaikutti hänen rooliinsa Suomen taidekentällä. Sparren tapaus avaa samalla laajemman näkökulman siihen, miten taidehistorialliset kategoriat rakentuvat ja miten ne voivat samalla rajata näkyvyyttä niiltä toimijoilta, jotka eivät asetu yksiselitteisesti kansallisiin kehyksiin.

¹² Munck & Tamminen 1990, 24.

2 Taiteilijauran muotoutuminen ja suuntautuminen Suomeen

Louis Sparre syntyi kesällä 1863 Italian Gravellassa. Hänen vanhempansa, ruotsalainen kreivi Pehr Ambjörn Sparre af Söderborg (1828–1921) ja italialainen Teresita Barbavara di Gravello (1844–1867), olivat asuneet Italiassa jo joitakin vuosia ennen lapsen syntymää, mutta palasivat tämän jälkeen Ruotsiin. Äiti viihtyi huonosti Karlskronan kylmässä ja pimeässä ilmastossa, ja muutaman Ruotsissa vietetyn vuoden jälkeen hän palasi poikansa kanssa takaisin Gravelloonaan. Hän oli jo pitkään sairastellut ja kuoli lapsen ollessa nelivuotias. Tämän jälkeen isä palasi matkoiltaan ja vei lapsensa asumaan Pariisiin. Sparre kävi kuitenkin koulunsa Tukholmassa, missä hän myös aloitti taideopintonsa iltakoulussa.¹³

Isä Ambjörn Sparre teki uransa liikemiehenä ja keksijänä ja matkusti työnsä vuoksi laajalti Euroopassa. Hän perusti vuonna 1854 Tukholmaan kirjapainon, joka valmisti postimerkkejä, juuri käyttöön otetun järjestelmän mukaisesti. Muutaman vuoden kuluttua hän luopui yrityksestä ja muutti Pariisiin ja jatkoi keksijäntyötään kehittämällä muun muassa aseita, polkupyöriä, lentokoneita ja sukellusveneitä. Erityisen pitkään hän työskenteli polkupyöränrenkaiden parissa tavoitteenaan kehittää kumi, joka ei kuluisi tai puhkeaisi. Ambjörn Sparren hankkeet olivat usein suurisuuntaisia, mutta käytännössä huonosti menestyneitä ja johtivat lopulta merkittäviin taloudellisiin vaikeuksiin. Perhe suhtautui vanhaan herra Sparreen hieman hyväntahtoisen huvittuneesti. Hän puhui usein tulevista miljoonista, joita hänen keksintönsä tuottaisivat, mutta nämä lupaukset eivät koskaan toteutuneet.¹⁴

Isänsä toiveesta Sparre muutti koulunkäynnin jälkeen Pariisiin, sillä isä olisi halunnut hänen ryhtyvän myös keksijäksi. Sparre ei kuitenkaan ollut kiinnostunut tästä urapolusta, vaan aloitti isänsä vastahakoisuudesta huolimatta taideopintonsa Pariisissa Académie Julianissa vuonna 1889. Opiskeluaikanaan Sparre vietti aikaa tiiviissä neljän ystävän ryhmässä, johon kuuluivat hänen lisäksi Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), Emil Wikström (1864–1942) ja Eero Järnefelt (1863–1937). Sparren kanssa samaan aikaan ei opiskellut muita ruotsalaisia, joten ystävyystyminen suomalaisten kanssa oli luontevaa.¹⁵ Erityisesti ystävyys Gallen-Kallelan kanssa muodostui läheiseksi ja pitkäaikaiseksi.¹⁶

¹³ Mannerheim-Sparre 1951, 23–25, 56.

¹⁴ Supinen 1993, 13.

¹⁵ E.K. ”Åldrig svensk greve lyckligast i Finland”. *Hbl* 2.11.1962.

¹⁶ Gallen-Kallela-Sirén 2001, 67, 72.

Ranska, erityisesti Pariisi, oli 1800–1900-lukujen vaihteessa keskeinen vaikutteiden lähde monille suomalaisille ja pohjoismaalaisille taiteilijoille. Ranskaa pidettiin kulttuurin, taiteen ja sivistyksen ihannemaana, ja ranskalainen taide nähtiin modernina ja edistyksellisenä vaihtoehtona esimerkiksi saksalaisille vaikutteille. Ranskalainen taide ja kulttuuri vahvistivat Suomen taiteilijoiden eurooppalaista identiteettiä ja tukivat samalla kansallisen itsetunnon ja suomalaisen taiteen kehittymistä. Monet suomalaiset taiteilijat, kuten Albert Edelfelt, omaksuivat ranskalaisia taideihanteita ja toivat niitä mukanaan Suomeen, mikä edisti suomalaisen taiteen uudistumista.¹⁷

2.1 ”Luomaan nuorelle, voimakkaalle isänmaalleen omituisen, täydellisesti kansallisen taiteen”

Sparren taidesuuntautumista leimasi romanttinen kiinnostus muinaisuuteen ja syrjäisiin seutuihin. Aluksi häntä kiehtoi erityisesti Skotlanti, jonka ylängöistä, järivistä ja vanhoista linnoista hän sai runsaasti inspiraatiota. Vähitellen Karjala kuitenkin syrjäytti Skotlannin hänen tärkeimpänä kiinnostuksen kohteenaan.¹⁸

Sparre tapasi Akseli Gallen-Kallelan Pariisissa vuonna 1888 ja yritti houkutella tätä matkalle Skotlantiin, mutta Gallen-Kallela sai hänet sen sijaan suuntaamaan Suomeen. Hän saapui ensimmäisen kerran Suomeen kesäkuussa 1889 ja vietti kesän yhdessä Gallen-Kallelan kanssa Keski-Suomessa, missä he kalastivat, patikoivat ja elivät tarkoituksella yksinkertaista, lähes askeettista elämää luonnon keskellä. Sparren omien muistojen mukaan matka oli poikkeuksellisen onnistunut ja vaikutti ratkaisevasti hänen myöhempään päätökseensä palata Suomeen ja lopulta asettua maahan pysyvämmiin. Jo ennen matkaa kaksikko rakensi mielikuvaa tulevasta retkestään. He kävivät kuvauttamassa itsensä Daniel Nyblinin valokuvausstudioissa (kuva 1). Lavastettu valokuva esittää heidät istumassa mättäillä aseistautuneina revolvereilla, kivääreillä ja puukoilla, varustautuneina ikään kuin erämaan valloittajiksi. Kuva ei dokumentoi todellista tilannetta, vaan heijastaa pikemminkin aikakaudelle tyypillistä erämaaromanttista mielikuvitusta ja taiteilijoiden halua samaistua ”autenttiseen” luontokokemukseen.¹⁹

¹⁷ Ks. esim. Ranki 2023, 71.

¹⁸ Sihvo 2003, 267.

¹⁹ Gallen-Kallela-Sirén 2001, 96–97.



Kuva 1 Louis Sparre (vas.) ja Axel Gallen-Kallela (oik.) erämaalavasteissa vuonna 1890. Kuva: Daniel Nyblin.

Valokuva toimii siten kiinnostavana esimerkkinä siitä, miten suomalainen erämaa ei ollut Sparrelle pelkästään konkreettinen matkakohde, vaan myös mielikuvien ja odotusten rakentama tila, johon liittyi sekä seikkailun että taiteellisen inspiraation ulottuvuuksia.

Mannerheim-Sparren kirjassa *Taiteilijaelämää* (1951) Sparre kertoo omin sanoin kesästä Ekolan torpassa, ensimmäisellä matkallaan Suomeen Gallen-Kallelan kanssa:

Ruokana oli pääasiallisesti leipää, kehlollinen viiliä, muikkuja ja maitoa sekä suolalla maustettua kahvia. Kaikki tuntui minusta uudelta ja ihmeen ihanalta. Nyt toteutui täysin unelmani erämaaelämästä, joka oli ruokkinut mielikuvitustani varhaisista poikavuosistani lähtien. Metsästys ja kalastus ja saaliin valmistus öisillä metsänuotioilla, käynnit seudun talonpoikaistaloissa, suomalainen sauna, jossa alastomat vartalot kuulsivat höyryssä, hiljaiset hetket pihalla kylvyn jälkeen, jolloin miehet istuivat piippujaan tupruttelemassa, kaikki tämä oli maalauksellisen kiehtovaa.²⁰

Sparrea kiehtoi uudenlainen, askeettisempi elämäntapa. Elinolot olivat yksinkertaiset ja vaatimattomat, mutta juuri tämä karuus teki niistä hänelle kiinnostavia. Ruoka oli hänen mukaansa hyvää, vaikka se olikin vailla hienostelua ja ylellisyyttä. Koko matka palautti mieleen nuoruuden ihanteet vapaasta ja luonnonläheisestä elämästä, jossa arki rakentui

²⁰ Mannerheim-Sparre 1951, 70.

läheisessä suhteessa ympäröivään luontoon.²¹ Vaikka matka ei ollut Sparrelle erityisen tuottoisa maalauksellisessa mielessä,²² oli se kokemuksena merkittävä ja syvästi vaikuttava. Se tarjosi hänelle uusia näkökulmia sekä vahvisti hänen kiinnostustaan kansanomaiseen elämään ja ympäristöön, mikä heijastui myöhemmin hänen taiteessaan.

Kirjeessään Gallen-Kallelalle 11. maaliskuuta 1890 Sparre kirjoittaa: ”Nej dessa 6 månader i Finland varo för vackra, sådant upprepas ej mer”.²³ Matka oli eittämättä tehnyt suuren vaikutuksen Sparreen, ja niin hän palasi myös seuraavana kesänä Suomeen, tällä kertaa Ruokolahteen. Siellä hän maalasi ensimmäiset Suomessa tehdyt maalaukset *Sunnuntailepo* (*Söndagsvila* ja *Suomalainen maalaistyttö* (*Finsk bondflicka*)). Molemmat olivat esillä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä vuonna 1891, ja toinen niistä myytiin.²⁴

Sparren paluusta Suomeen kirjoitettiin lehdissä, missä puhuttiin nuoresta lahjakkaasta taidemaalariesta, joka on ihastunut Suomen luontoon, kansaan ja oloihin. Sparren ja Gallen-Kallelan matkustelu Keski-Suomessa oli harvinaista, ja lehdessä puhutaan jopa ensimmäisestä taiteilijoiden tekemästä matkasta Karjalaan. Sparre ja Gallen-Kallela olivatkin suunnannäyttäjiä, sillä heidän jälkeensä tapahtui taiteilijapiireissä muutos suhtautumisessa kotimaanmatkailuun.

Vuoksen varrella viipyi hra Sparre pari kuukautta ja lähti sitten syksymmällä taiteilija Aksel Gallénin seurassa matkoille, jota ennen ei tietäksemme kukaan suomalainen taiteilija ole tehnyt. Hra Gallénin oli tehtävä detaljitutkimuksia suurta tekeillä olevaa Aino-teostaan varten ja teki sen tähden Kuhmoniementä, jossa oli oleskellut kaiken kesää, matkan Vienan Karjalaan. Jo ennestään tutustuneena kansan-epokseemme ja palaen halusta saada omin silmin nähdä sitä kansaa, jossa Kalevankansan omituisuudet ja tavat ehkä parhaiten ovat säilyneet ja jossa vieläkin runot elävinä kulkevat suusta suuhun, liittyi nuori ruotsalainen taiteilija hra Gallénin seuraan, ja niin lähdettiin matkalle osittain jalkasin, osittain venekyydissä Lentiiran kautta Venäjän Karjalaan.²⁵

Kahden Suomessa vietetyn kesän jälkeen Sparre kirjoitti kokemuksistaan kirjeen *Päivälehteen* ja päätti kirjoituksensa näin:

Maisemamaalaja on yllämainituissa seuduissa Pohjanmaata ja Venäjän Karjalaa löytävä suuren työalan ja laatumaalaja on miltei joka askeleella löytävä aiheita, jotka voittavat harjaantuneimman ja mielikuvituksesta rikkaimman sepityskyvyn. Tässä tarjoutuu Suomen taiteilijoille tilaisuus, jota muitten maiden taiteilijat epäilemättä tulevat kadehtimaan, — luomaan nuorelle, voimakkaalle isänmaalleen

²¹ Mannerheim-Sparre 1951, 77.

²² Gallen-Kallela-Sirén 2001, 99.

²³ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 11.3.1890, GKM.

²⁴ Mannerheim-Sparre 1951, 78.

²⁵ ”Ruotsalainen taidemaalari kreivi Louis Sparre”. *Aura* 10.10.1890.

omituisen, täydellisesti kansallisen taiteen. Matkan vaikeudet voivat monasti olla suuret, mutta yksilölliset ja isänmaalliset tulokset varmaan tulevat korvaamaan, jopa palkitsemaan nämä vaikeudet. Helsingissä 6 p. lokakuuta 1890. Louis Sparre.²⁶

Sparre kertoo tekstissään siitä, millaisia mahdollisuuksia Suomen luonto ja eri alueet tarjoavat erityisesti suomalaisille taiteilijoille. Hänen mukaansa tällaiset alueet tarjoavat taiteilijoille erityisen tilaisuuden luoda nuorelle ja vahvistuvalle kansakunnalle oma, selvästi kansallinen taide. Liikkuessaan Kivijärven ympäristön kylissä he pääsivät suoraan kosketuksiin paikallisen väestön ja kansanelämän kanssa. Samalla alueen karu mutta kaunis luonto, omintakeinen rakennuskanta sekä kansanpuvut tarjosivat runsaasti aineistoa taiteelliseen työkentelyyn ja tutkimukseen. Lokakuussa 1890 *Aura*-lehdessä kirjoitettiin Sparren matkoista ja hämmästyksestä, etteivät kotimaiset taiteilijat hyödynnä näitä maisemia omissa töissään.

Matkoillaan taiteilijat työskentelivät ahkerasti aamusta iltaan, ja luonnoskirjat olivat täynnä harjoitelmia ja luonnoksia. Sparre kertoo matkoistaan suurella innostuksella ja hän hämmästelee sitä, etteivät kotimaiset taiteilijat ole aktiivisemmin hakeutuneet näille seuduille, joissa hänen mukaansa piilee runsaasti taiteellisesti arvokkaita aiheita, erityisesti Koillis-Suomessa ja Venäjän Karjalassa. Ulkopuolinen katse saattaa nähdä paikallisessa ympäristössä sellaista arvoa, jota kotimaiset taiteilijat eivät vielä olleet täysin tiedostaneet tai hyödyntäneet.²⁷

Sparre koki, ettei ollut vielä saanut tarpeekseen Suomen luonnosta, ja alkoi suunnitella viettävänsä kokonaisen kesän matkoilla. Hän oli uransa alkuvaiheessa ja etsi selvästi vielä omaa tyyliään. Hän oli aikaisemmilla matkoillaan saanut hyvän kuvan suomalaisista ja odotti innolla yhteistyötä suomalaisten taiteilijoiden kanssa. Hän piti kuitenkin tärkeänä, että matkalle lähtisi mukaan henkilö, joka osasi suomen kieltä. Koska Gallen-Kallela ei tällä kertaa voinut osallistua, sai Sparre vuonna 1892 suostuteltua ystävänsä Emil Wikströmin mukaansa matkalle.

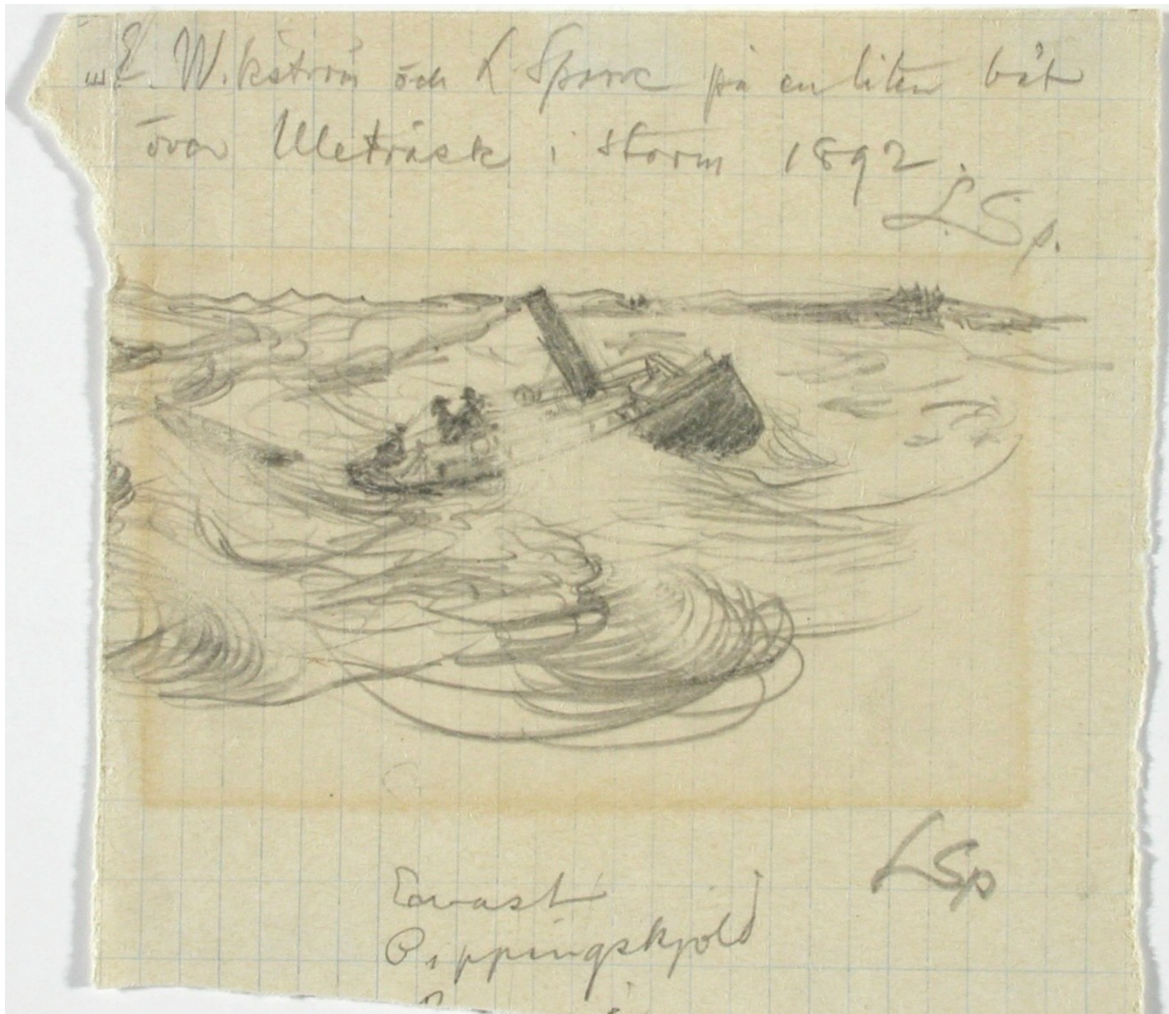
Matkan tarkoituksena oli kuvittaa Kalevalaa sekä löytää seudut ”...missä tuo kansaneeposrunolaulajien suussa yhä eli ja missä tavat ja menot olivat vielä monessa suhteessa samanlaiset kuin muinoin Kalevalan ja Pohjolan kansojen keskuudessa...”²⁸. Ote on Sparren myöhemmin kirjoittamasta kirjasta *Kalevalan kansaa katsomassa* (1930), joka on matkan aikana syntyneistä muistiinpanoista ja päiväkirjamerkinnöistä koottu teos. Teos

²⁶ ”Ulkomalainen taiteilija Suomessa”. *PL* 7.10.1890.

²⁷ ”Ruotsalainen taidemaalari kreivi Louis Sparre”. *Aura* 10.10.1890.

²⁸ Sparre 1930, 17.

sisältää runsaasti yksityiskohtaista kuvausta rakennuksista, vaatetuksesta, koristeista ja tavoista, ja se on kuvitettu Sparren omilla piirroksilla.



Kuva 2 Ateneumin arkistosta löytyy Sparren luonnos Oulujärvellä veneilystä myrskyn keskellä Wikströmin kanssa. Kuva: Kansallisgalleria / Nina Pätilä.

Wikströmin ja Sparren matka alkoi Kuhmoniemen kirkonkylästä. Oppaaksi he saavat Sparrelle jo ennestään tutun Renne Haverisen, joka oli ollut aikaisemmalla matkalla Sparren ja Gallen-Kallelan oppaana ja apuna.²⁹ Matkalla kaverukset kävivät myös Gallen-Kallelaa tapaamassa Paanajärvellä, missä hän oli vaimonsa ja tyttärensä kanssa.

Matka suoritettiin osittain veneellä ja osittain patikoiden. Veneellä matka oli välillä hyvinkin jännittävä ja rankka. Pikaisessa ruutupaperille tehdyllä piirroksessa näkyy vene, joka keinuu korkeiden aaltojen keskellä (kuva 2). Veneessä näkyy olevan kolme henkilöä. Kuvan yläpuolella lukee ”E. Wikström och L. Sparre på en liten båt över Uleträsk i storm 1892. L.Sp.”.

²⁹ Sparre 1930, 20.

Matkoillaan 1890-luvulla Kainuussa ja Vienan Karjalassa Sparre myös valokuvasi. Hänen ottamansa lasinegatiivit tarjoavat arvokasta tietoa alueen elämästä ja elinkeinoista. Vuosina 1892–1894 otetut kuvat esittävät muun muassa tervanpolttoa, tervaveneiden kuljetusta sekä Kajaanin kaupunkimaisemaa. Kuvat havainnollistavat tervakaupan keskeistä merkitystä alueelle. Hänen toimintansa ei ainoastaan tallentanut paikallista elämää, vaan myös vaikutti muiden taiteilijoiden kiinnostukseen Karjalaa kohtaan.³⁰



Kuva 3 Ruovedellä vuonna 1892 maalattu *Kevätpuro (Värbäcken)* herätti Eva Mannerheimin kiinnostuksen Ateneumissa. Kuva: Henrika Solin.

Muuttaessaan kesällä 1891 pysyvästi Suomeen Sparre oli intoa täynnä. Kesäksi hän asettui Ruovedelle ja vietti melkein koko kesän erakkona huonon suomen kielen taitonsa takia. Hänen oli vaikea ymmärtää tai puhua paikallisten kanssa ja hän vietti paljon aikaa yksin, meloen kanootillaan ja etsien maalauspaikkoja.³¹

³⁰ Sparren kuvat Kainuusta ja Venäjän Karjalasta <https://www.museovirasto.fi/fi/kokoelma-ja-tietopalvelut/kuvakokoelmat/ajankohtaista/kamera-lehden-artikkelit-2020/kreivin-aikaan>, haettu 25.5.2022.

³¹ Mannerheim-Sparre 1951, 73.

Eva Mannerheimin ja Sparren tiet kohtasivat ensimmäisen kerran syksyllä 1892, Suomen taiteilijain näyttelyssä Ateneumissa. Eva Mannerheim-Sparre (1870–1957) oli suomalainen taiteilija, kirjailija ja muotoilija. Hän oli marsalkka Carl Gustaf Emil Mannerheimin sisar ja kuului vaikutusvaltaiseen Mannerheim-sukuun. Mannerheimit ja Edelfeltit olivat perhetuttuja ja Albert oli järjestänyt Evalle mahdollisuuden osallistua näyttelyyn parilla puuveistoksellaan. Eva suuntautui taideurallaan erityisesti tekstiilitaiteeseen ja kirjansidontaan. Hänen sidostöissään näkyy art nouveaun vaikutus.³²

Sparre muistelee kirjeessään pariskunnan ensitapaamista *Kevätpuron* edessä (kuva 3), joka selvästi oli mieleenpainuva, sillä pari avioitui vuonna 1893 Helsingissä. Liiton solmimista vaikeutti se, että Sparre oli ”irtolaisena” poistettu Ruotsin puolella kirkonkirjoista, koska oli asunut ulkomailla niin kauan.³³

Huhtikuussa maalasin Kevätpuron ja tällöin seisoin usein ulkona aivan Pappilan lähellä 7 asteen pakkasessa, ylläni turkislakki, lammasnahalla vuorattu takki ja ihanat harmaat huopatosut. Ja sormiani palelsi. Tällä taululla suoritin läpimurtoni maalarina Suomessa. Se asetettiin näytteille syksyllä 1892 Suomen Taiteilijain ensimmäisessä³⁴ näyttelyssä Ateneumissa. Juuri Kevätpuron edessä näyttelyssä laskettiin perusta elämäni onnelle. Siinä tutustuin näyttelyn avajaispäivänä neiti Eva Mannerheimiin.³⁵

Mannerheimien perhe otti iloisen ja energisen Sparren hyvin vastaan.³⁶ Häämatkalle pariskunta lähti Itä-Suomeen, luultavasti Akselin ja Mary Gallen-Kallelan häämatkan innoittamana. Tämä oli myös Evalle uutta ja jännittävää, ja hänkin aloitti suomen kielen opiskelun.³⁷ Häämatkasta pariskunta kirjoitti puoli vuosisataa myöhemmin kirjan *Bröllopsresan. Beskrivning av en resa i Fjärr-karelen sommaren 1893* (1945).

2.2 Monipuolinen tekijä ja kulttuurihenkilö

Sparret asuivat vuosina 1897–1900 Porvoossa sairaalan lähellä sijaitsevassa Villa Wilhelmsbergissä, jota kutsuttiin myös Orrelaksi. Vuonna 1900 he muuttivat lähemmäs keskustaa taloon, jota ei enää ole jäljellä. Myöhemmin he jättivät Porvoon ja muuttivat Helsinkiin. Sparre muutti perheineen Ruotsiin vuonna 1908 asuttuaan sitä ennen vuosia Helsingissä. Muuttoon vaikutti todennäköisesti useita tekijöitä, joista yksi keskeinen oli samana vuonna alkanut toinen sortokausi (1908–1917). Kyseessä oli Venäjän keisarikunnan

³² Tamminen 2007, 77.

³³ Kontinen 1991, 147.

³⁴ Ensimmäinen Suomen Taiteilijain näyttely järjestettiin vuonna 1891.

³⁵ Louis Sparren kirje Aili Palménille 17.7.1955. Palmén, Aili. ”Iloja muistojen perspektiivistä”. *US* 8.10.1978.

³⁶ Mannerheim-Sparre 1951, 84–86.

³⁷ Kontinen 1991, 152.

toteuttama venäläistämispolitiikan vaihe, jossa keisari Nikolai II pyrki tiukentamaan otettaan Suomen suuriruhtinaskunnasta ja kaventamaan maan autonomiaa.³⁸

Heti muutettuaan Porvooseen vuonna 1897 Sparre ryhtyi aktiivisesti edistämään historiallisten rakennusten sekä kaupungin historiallisen asemakaavan suojelua. Hänen toimintansa ei rajoittunut pelkkään mielipiteenilmaisuuksiin, vaan hän pyrki konkreettisesti vaikuttamaan kaupunkikuvan säilyttämiseen ja arvostuksen lisäämiseen. Sparre lukeutui niihin toimijoihin, jotka puolustivat vanhaa kaupunkimiljöötä aikana, jolloin sitä uhkasivat uudet kaavoitusihanteet ja kaupunkirakenteen uudistaminen säännönmukaisemmaksi. Tämän kulttuuriperintötyön keskeisenä virstanpylväänä voidaan pitää hänen 3. huhtikuuta 1898 Porvoon Vanhalla Raatihuoneella pitämänsä esitelmää *Det Gamla Borgå – Vanha Porvoo*, jonka pohjalta hän laati myös samannimisen pamfletin.³⁹

Sparren toiminta kytkeytyi laajempaan aikakauden keskusteluun historiallisten kaupunkiympäristöjen säilyttämisestä. Keski-ikäisten pikkukaupunkien, kuten Porvoon, Naantalien ja Rauman, arvo alettiin vähitellen tunnustaa osana kansallista kulttuuriperintöä, vaikka niiden säilyttäminen edellytti aktiivista vaikuttamistyötä. Keskustelu kärjistyi myöhemmin julkisiksi kannanotoiksi ja polemiikkeiksi, joissa historiallisten ympäristöjen arvo asetettiin vastakkain aikakauden rationalististen ja teknistaloudellisten suunnitteluperiaatteiden kanssa. Vastakkain asettuivat toisaalta insinööriveroinen, järjestelmällisyyttä ja tehokkuutta korostava kaupunkisuunnittelu sekä toisaalta taiteilijoiden ja arkkitehtien ajama näkemys historiallisten kerrostumien merkityksestä. Tässä kontekstissa Sparren varhainen toiminta Porvoossa näyttäytyy osana laajempaa pyrkimystä suojella ja arvottaa suomalaista kaupunkiperintöä.⁴⁰

Tämä ei ollut ensimmäinen kerta, kun Sparre halusi suojella vanhaa rakennuskantaa. Jo vuonna 1894 oli Sparre kirjoittanut *Suomen Kuvalehteen* mielipiteensä Kajaanin kirkon suojelusta. Tunteellisessa tekstissään hän kokee Kajaanin kirkon olevan tuomittu kuolemaan ja että hän varmasti on niiden harvojen joukossa, jotka tuntevat ihailua ja kunnioitusta vanhaa temppeleä kohtaan. Kirkon suojelussa ei Sparre valitettavasti onnistunut, ja kirkko purettiin vuonna 1895.⁴¹

³⁸ Ks. esim. Meinander 2014, 186–189.

³⁹ Konttinen 1991, 162.

⁴⁰ Nikula 1989, 175.

⁴¹ Sparre, Louis, ”Kajaanin kirkko”. *Suomen Kuvalehti* 11/1894, 164.

Sparre osoitti syvällistä ymmärrystä Porvoon rikkaaseen historialliseen perintöön ja sen kulttuuriseen merkitykseen. Hän ei ainoastaan tarkastellut kaupunkia esteettisestä näkökulmasta, vaan hahmotti sen osana laajempaa kansallista ja kulttuurihistoriallista kokonaisuutta. Tässä hengessä hän viittasi Porvooseen nimityksellä Runebergin kaupunki (Runebergstad)⁴², korostaen kaupungin yhteyttä Johan Ludvig Runebergiin ja tämän perintöön.



Kuva 4 Porvoo oli keskeinen motiivi Sparren teoksissa. Etenkin Porvoon kirkko toistuu hänen teoksissaan usein. Kuva: Ett Hem / Vesa Aaltonen.

Sparren esitys herätti laajaa julkista keskustelua rakennussuojelun tärkeydestä, ja sen seurauksena perustettiin asemakaavakomitea. Komitean tehtävänä oli laatia uusi asemakaava, joka huomioi alueen historiallisen ja visuaalisen arvon. Sparren näkemykset vaikuttivat merkittävästi vuonna 1911 vahvistettuun vanhan Porvoon kaavaan, jonka laati arkkitehti Gustaf Nyström. Tässä kaavassa painotettiin historiallisten arvojen ja vanhanaikaisen kaupunkikuvan säilyttämistä uudisrakentamisen ohjenuorana.⁴³

Sparren pamfletista teki erityisen sen 30 tussipiirustusta, jotka muodostivat ainutlaatuisen visuaalisen kokonaisuuden. Piirrokset esittivät Porvoon katuja, rakennuksia ja niiden yksityiskohtia, tuoden esiin kaupungin arvokkaan ja säilyttämisen arvoisen ilmeen.⁴⁴ Porvoo oli Sparrelle tärkeä aihe maalauksissa ja grafiikkatöissä, joissa yksi käytetyimmistä aiheista on Porvoon kirkko (kuva 4).

⁴² Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 27.1.1901, GKM.

⁴³ Nikula 1989, 175.

⁴⁴ Konttinen 1991, 162.

Vuonna 1907 alkoi hanke ensimmäisen suomalaisen näytelmäelokuvan tekemiseksi nimeltä *Salaviinanpolttajat*. Hankkeen vetäjä oli helsinkiläisen elokuvateatterin ja valokuvausstudion omistaja K. E. Ståhlberg. Kuvaajana toimi Frans Engström ja ohjaajana Teuvo Puro. Taiteelliseksi neuvonantajaksi pyydettiin Sparrea, ja häntä on myös kutsuttu elokuvan toiseksi ohjaajaksi. Sparren osallistumisesta itse elokuvan tekoon ei ole paljon tietoa, ja itse elokuvakin on kadonnut. Sparren kerrotaan kuitenkin valinneen esimerkiksi kuvauspaikat. Elokuvan valmistuttua sitä esitettiin useissa kaupungeissa ympäri Suomea. Viimeisen kerran se nähtiin 1924 Italiassa Helge Lindbergin toimesta, minkä jälkeen sen arvellaan tuhoutuneen.⁴⁵

Elokuva kertoi kahden salapolttajan elämästä korvessa, jota häiritsee viinan ostaja sekä poliisi. Hupaisassa elokuvassa esiintyy myös porsas, joka syö viinankeitosta jäljelle jäänyttä rankkia. Lehtikritiikit elokuvasta olivat niukkasanaisia, mutta mainitsivat usein kiitokset Sparrelle hyvästä työstä. *Hufvudstadsbladet* kirjoitti: ”Artisten, greve Louis Sparre har ordnat det hela och bilden, som utfallit synnerligen klar och tydlig, har fotograferats af Atelier Apollo”.⁴⁶ Elokuva kuvailtiin kuitenkin myös hauskaksi *Kansan Lehden* arvostelussa vuodelta 1907: ”Huvittava kuvasarja oli suomalainen Salaviinanpolttajat, jonka kreivi Louis Sparre on järjestänyt ja Kansallisteatterin näyttelijät esittäneet varsinaisesti Atelieri Apolloa varten”.⁴⁷

Muutettuaan Ruotsiin Sparre jatkoi monipuolista ja aktiivista taiteilijanuraansa Tukholmassa vuodesta 1909 lähtien. Hän työskenteli useilla eri aloilla, kuten kirjansitojana, keraamikkona, graafikkona ja maalarina. Hän saavutti mainetta erityisesti muotokuvamaalarina, ja hänen hienovarainen värinkäyttönsä sekä tarkka ihmiskuvauksensa toivat hänelle runsaasti tilaustöitä niin talouselämän kuin aristokratiankin piiristä. Hän oli liittynyt Sveriges Konstnärsförbundetiin jo vuonna 1888 ja osallistui epäsäännöllisesti heidän järjestämiinsä näyttelyihin jo Suomen aikanaan ylläpitääkseen yhteyksiään Ruotsiin.⁴⁸

Vaikka Sparre asettui pysyvästi Ruotsiin, hän säilytti yhteytensä Suomeen ja palasi maahan ajoittain työtehtävien merkeissä. Esimerkiksi vuonna 1919 hän maalasi kamariherra Hjalmar Linderin muotokuvan Mustiossa ja vuonna 1930 yli-intendentti Axel Lagreliuksen muotokuvan. Pitkään Ruotsissa asuttuaan hän kuitenkin huomasi suomen kielen taitonsa

⁴⁵ ”När Sylvi filmades”. *Hbl* 25.4.1943.

⁴⁶ ”Lönnbrännare. Den första finska...”. *Hbl* 31.5.1907.

⁴⁷ Lippo, ”Eläviä kuvia”. *Kansan Lehti* 10.9.1907.

⁴⁸ Mannerheim-Sparre 1951, 146.

heikentyneen; kirjeessään Antti Haloselle vuonna 1951 hän toteaa, ettei ollut käyttänyt kieltä vuosikymmeniin.⁴⁹

⁴⁹ Louis Sparren kirje Antti Haloselle 29.4.1951, PHS.

3 Taiteilijaverkostot ja ulkopuolisuuden kokemus

Aloitettuaan opiskelunsa Pariisissa Sparre ystävystyi ja tutustui ennen kaikkea suomalaisiin taideopiskelijoihin. Hänet otettiin taidepiireissä hyvin vastaan niin Pariisissa kuin Suomessakin, ja hänen erityisiä vahvuuksiaan vaikuttavat olleen kielitaito, huumori, vaatimattomuus ja mielenkiintoinen sukuhistoria⁵⁰ Muutettuaan Suomeen ja matkustellessaan hän tapasi muita samanmielisiä taiteilijoita.

Opiskeluaikanaan Sparre teki mielellään akvarellimaalauksia, sillä öljyväri tuotti hänelle vaikeuksia. Hän kokeili myös muotokuva- ja maisemamaalausta, teki tilaustöitä ja matkusti Ranskan maalauskyltiin maalaamaan. Välillä rahatilanne oli tiukka, vaikka hän yritti elää suhteellisen säästeliäästi.⁵¹ Kirjeissään Gallen-Kallelalle Sparre kuvailee elämäänsä ja vaikutelmiaan vuoden 1890 aikana melko kriittiseen ja henkilökohtaiseen sävyyn. Hän oli selvästi tyytymätön saamaansa taidekoulutukseen, hän koki ilmapiirin tukahduttavaksi, ihmiset kyllästyttäväksi ja työn pelkäksi vanhan toistamiseksi.

Samma tjocka illaluktande atmospher, samma tråkiga menniskor, samma modeller med ett ord aldeles samma skit som förut. Du kan ej tro hvad jeg känner det hårdt efter 7 månaders bandlös frihet åter befinna mig i denna milieu de peintres.⁵²

Yhteenvetona kirjeet kertovat Sparren tyytymättömyydestä opintoihin Académie Julianissa. Monet skandinaaviset taiteilijat kaipasivat uusia tuulia, mikä näkyi heidän kokemuksissaan ulkopuolisuudesta Pariisin metropolin taide-elämässä sekä pohdinnoissa Pohjolan luonnon erityislaadusta ja sen kuvaamisen vaikeudesta.⁵³

Uransa alkuvaiheista lähtien Sparrella oli poikkeuksellisen hyvät sosiaaliset taidot, ja hänen oli helppo luoda uusia kontakteja. Häntä kuvailtiin iloiseksi, energiseksi ja puheliaaksi persoonaksi. Riitta Konttinen kuvailee teoksessaan *Taiteilijapareja* (1991) Sparrea kosmopoliitiksi, joka sopeutui luontevasti uuteen maahan.⁵⁴ Laaja kielitaito sekä kreivin arvonimi helpottivat epäilemättä hänen pääsyään taidepiireihin. Jo opintojensa alkuvaiheessa, tutustuttuaan Axel Galléniin⁵⁵, hänelle avautui yhteyksiä muihin taiteilijoihin. Suomen taide-elämä 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa oli pitkälti ruotsinkielistä, joten kieli ei ollut

⁵⁰ Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 27.4.1890 ja 13.5.1890, SLS.

⁵¹ Mannerheim-Sparre 1951, 73.

⁵² Louis Sparren kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle 14.1.1890 ja 11.3.1890, GKM.

⁵³ Lukkarinen 2004, 73.

⁵⁴ Konttinen 1991, 147.

⁵⁵ Axel Gallén vaihtoi syntymänimensä vuonna 1907 Akseli Gallen-Kallelaksi.

esteenä. Lisäksi Sparre oppi nopeasti suomea matkustellessaan erityisesti suomenkielisillä alueilla.

Sparren ensitapaaminen Gallen-Kallelan kanssa Pariisissa osoittautui hänen elämänsä kannalta ratkaisevaksi. Ystävykset viettivät paljon aikaa yhdessä maalatan, kävellen sekä oleskellen kahviloissa ja ravintoloissa. Ystävyys säilyi merkittävänä Sparren elämässä vielä myöhempinäkin vuosina, vaikka Sparren muutto Ruotsiin vuonna 1908 muutti heidän suhteensa luonnetta, kun välimatka kasvoi. Gallen-Kallelan ystävyys oli vahvin side, joka piti Sparren kiinnittyneenä Suomeen myös myöhemmin⁵⁶. Gallen-Kallela toteaa Sparrelle 30. lokakuuta 1896 päivätyssä kirjeessään, että Sparren ”hyvä maku” ja ”tarmokas innostuneisuus” ovat olleet merkittäviä Suomen kannalta. Hän painottaa, että tällaiset ansiot tulisi tunnistaa ja lausua ääneen jo henkilön eläessä, eikä vasta jälkikäteen nekrologeissa.⁵⁷

Vuonna 1888 Sparre tutustui Gallen-Kallelan välityksellä Pariisissa ruotsalaiseen taidemaalari Anders Zorniin (1860–1920). Tästä suhteesta muodostui pitkäaikainen ja merkityksellinen. Sparre oli jo varhain ihaillut Zornin taidetta, erityisesti hänen akvarellejaan. Zornista tuli Sparrelle mentori ja taiteellinen ohjaaja. Zorn opetti hänelle erityisesti etsaustekniikkaa.⁵⁸ Sparre kuuluikin ensimmäisiin etsauksen taitajiin Suomessa ja sai töistään myönteistä palautetta.⁵⁹ Zornin avulla Sparre sai myös pienen pastelliteoksensa esille Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1887, millä oli konkreettista merkitystä hänen uransa alkuvaiheessa.⁶⁰

Zornin Pariisin-kodissa järjestetyt illalliskutsut tarjosivat Sparrelle tilaisuuden laajentaa verkostoaan. Näissä yhteyksissä hän todennäköisesti tapasi myös Albert Edelfeltin, josta tuli myöhemmin Sparren perheen läheinen tuttava. Vuoden 1890 Suomen matkan suunnitteluun oli osallistunut myös Edelfelt. Sparre matkusti ensin Edelfeltin äidin, Alexandra Edelfeltin luokse. Edelfelt kirjoittaa äidilleen ystävänsä saapumisesta Suomeen:

Unge Sparre, som älskar Finland, tack vare hans beundran för Gallén, har sett mina Ruokolaksskizzer, och nu fått en lust att tillbringa sommarn hos Elli i Immola by. – Han ber mig därför ta reda på om hon kan ta emot honom. Han lär sig finska och är nöjd med litet.⁶¹

⁵⁶ Mannerheim-Sparre 1951, 145.

⁵⁷ Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle 30.10.1896, TKK.

⁵⁸ Svensson 2023, 219.

⁵⁹ Öhquist 1912, 433.

⁶⁰ Mannerheim-Sparre 1951, 73–74.

⁶¹ Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 1890, SLS.

Tack för bestyret om Sparrens logis – han är ytterst förtjust. Han tycks tro att man bara behöfver bo på landet i Finland för att göra riktigt originel och duglig konst. Finska lär han sig och som han har mycket godt språkhufvud (han talar alldeles utan accent franska, engelska o. italienska) så tror jag han nog kommer till rätta.⁶²

Om några dagar kommer Sparre. Jag ber honom gå upp till Er för att få nödiga instruktioner. Bry er ej om att traktera honom, han fick så god mat hos oss i Lördags – för resten är han mycket anspråkslös. Vill Annie höra god franska, så tala med honom. Han reser härifrån den 20 till Lybeck.⁶³

Kirjeistä selviää, että Edelfeltiä selvästikin huvitti Sparren halu matkustaa maalle maalaamaan, mutta hän oli kannustava auttaessaan matkajärjestelyissä. Häntä kiehtoivat myös Sparren kielellinen kyvykkyys, ja hän suosittelikin, että hänen pikkusiskonsa Annie harjoittelisi ranskan kieltä vierailun aikana. Sparren kielellinen lahjakkuus oli muutenkin harvinaislaatuista ja etenkin englanninkielentaito vaikutti hänen matkusteluunsa ja kykyynsä solmia tuttavuuksia. Pariisissa ja muissa suurkaupungeissa viihtynyt Edelfelt ei täysin ymmärtänyt taiteilijatovereidensa viehtymystä erämaahan ja suhtautui turhautuneesti Sparren tapaan puhua alati ”...Sotkamosta, kansasta ja luvatusista maista!”⁶⁴.

Sparren häissä bestmanina toimi taiteilija Gunnar Berndtson (1854–1895), jonka Sparre oli tavannut opintojensa aikana Pariisissa. He liikkuvat samoissa taiteilijapiireissä Suomessa ja ulkomailla, ja heidän suhteensa oli sekä ammatillinen että henkilökohtainen. Berndtson keskittyi yksityiskohtaisiin historiamaalauksiin ja porvarillisen elämän kuvauksiin, kun taas Sparrea kiinnostivat erityisesti kansanomaiset aiheet, vaikka myös hänen tuotannossaan näkyi historiamaalauksen vaikutus. Ystävyys jäi kuitenkin lyhyeksi Berndtsonin sairastuttua ja kuoltua jo vuonna 1895. Kyseessä oli luultavasti hänen matkoiltaan saamansa sairaus, joka oli vaivannut häntä jo pidemmän ajan.⁶⁵ Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluu Sparren lyijykynäpiirros Berndtsonista kuolinvuoteellaan.

Sparre tapasi säännöllisesti taiteilijatuttaviaan Hotelli Kämpissä. Nämä tulevaisuuden kuuluisuudet olivat muun muassa Gallen-Kallela, Ville Vallgren (1855–1940), Robert Kajanus (1856–1933), Jean Sibelius (1865–1957), Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Väinö Blomstedt (1871–1947) ja Karl August Tavaststjerna (1860–1898). Varhaisessa vaiheessa Sparre kuitenkin tunsikin etäännyvänsä tästä piiristä, ja muiden piiriin kuuluneiden taiteilijoiden suosima symbolismi jäi hänelle vieraaksi⁶⁶. Kirjeenvaihdossa Edelfeltin kanssa kävi Eva

⁶² Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 27.4.1890, SLS.

⁶³ Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 13.5.1890, SLS.

⁶⁴ Lukkarinen 2004, 107.

⁶⁵ Arell & Hoffman 1998, 33.

⁶⁶ Mannerheim-Sparre 1951, 136–137.

Mannerheim-Sparren mukaan ilmi, että myös Edelfelt koki vieraantuneensa Kämpin piirin alkoholihöyryisestä filosofoinnista. Hän rohkaisi Sparrea jatkamaan omaa uraansa välittämättä muiden mielipiteistä.⁶⁷

Sparren alkuperäinen ystäväpiiri Pariisissa, johon kuuluivat Gallen-Kallela, Wikström ja Järnefelt sekä myöhemmin myös Halonen, jakoi pitkälti samanlaisen taiteellisen ja aatteellisen kiinnostuksenkohteiden kentän. Heitä yhdisti erityisesti innostus kansankuvaukseen, halu matkustaa etsimään ”aitoa” tai ”oikeaa” Suomea sekä syvä kiinnostus Kalevalaa kohtaan. He kaikki tekivät eräretkiä löytääkseen näitä aiheita. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa nationalismilla oli suuri vaikutus ja yhteisöön kuuluminen oli tärkeää kansallisen identiteetin rakentumisen aikana.⁶⁸ Erityisesti Sparre, joka oli viettänyt lapsuutensa ja nuoruutensa Italiassa, Ranskassa ja Ruotsissa eikä kokenut omaavansa yhtä vahvaa kansallista identiteettiä kuin suomalaiset kollegansa, ihaili varmasti heidän syvää innostustaan kotimaataan kohtaan.

3.1 ”Taide on julmin ja armottomin ala”

Sparre innostui helposti suurista ja kunnianhimoisista hankkeista, mutta hänen työskentelyään varjostivat ajoittainen epävarmuus ja synkät mielialat. Mannerheim-Sparre kuvaa muistelmissaan tilanteita, joissa Sparre ei kyennyt aloittamaan tai viimeistelemään maalauksiaan. Alakuloisuus seurasi usein vastoinkäymisiä, kuten näyttelyihin ja kilpailuihin liittyneitä kriittisiä arvioita.⁶⁹

Epävarmuus näkyi jo Pariisin opiskeluaikoina. Kirjeessään Gallen-Kallelalle Sparre kuvaa opetusympäristöä pitkästytäväksi ja turhauttavaksi sekä epäilee omaa osaamistaan. Hän toteaa, ettei hänen maalauksestaan tule hyvää, ja vihjaa synkästi, että tilanteesta on olemassa ”toinenkin tie ulos”. Kirjeeseen piirretty pääkallo ja revolveri konkretisoivat hänen mielentilaansa ja viittaavat voimakkaaseen turhautumiseen ja itse-epäilyyn.⁷⁰

Samanlainen epävarmuus toistuu myöhemmässä kirjeenvaihdossa. Syyskuussa 1895 päivätyssä kirjeessään Sparre kuvaa kesäänsä maalaustyön kannalta epäonnistuneeksi ja kertoo turhautuneensa erityisesti vaimostaan maalaamaansa kokovartalomuotokuvaan. Teos

⁶⁷ Mannerheim-Sparre 1951, 128, 130.

⁶⁸ Lukkarinen 2004, 34–35, 72.

⁶⁹ Mannerheim-Sparre 1951, 95, 127.

⁷⁰ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 14.1.1890 ja 11.3.1890, GKM.

herätti hänessä niin voimakasta tyytymättömyyttä, että hän päätyi polttamaan sen. Kirjeen lopussa hän kuitenkin ilmaisee toiveensa paremmasta menestyksestä tulevaisuudessa.⁷¹

Kirjeenvaihto paljastaa, että Sparren epävarmuus ei rajoittunut yksittäisiin tilanteisiin, vaan oli toistuva osa hänen taiteilijaidentiteettiään. Esimerkiksi kirjeessään 19. lokakuuta 1897 hän kuvaa taidetta ”julmimmaksi ja armottomimmaksi” alaksi (”Konst är det grymmaste och obarmhäftigaste i verlden – inga ursäcker”) ja korostaa työn henkistä kuormittavuutta sekä yksinäisyyden kokemusta.⁷²

Toisaalta kirjeet osoittavat myös, ettei Sparren epävarmuus ollut pelkästään lamaannuttavaa. Se kytkeytyi tiiviisti hänen kunnianhimoonsa ja kunnianhimoisiin taiteellisiin tavoitteisiinsa. Vuonna 1895 Sparre voitti ensimmäisen palkinnon Vaasan kirkon alttaritaulukilpailussa. Kirjeessään Gallen-Kallelalle Sparre kertoo kuulleen, että äänestys oli poliittinen. Fennomaanit äänestivät Halosta ja svekomaanit häntä.⁷³ Kilpailuun kutsuttiin viisi taiteilijaa, mutta lopulta vain Sparre ja Pekka Halonen osallistuivat. Halonen varoitti Sparrea työn haastavuudesta, sillä kirkkoneuvostolla oli merkittävä vaikutusvalta teoksen lopulliseen muotoon.⁷⁴ Sparre työsti teosta pitkään ja koki sen toteuttamisen kuormittavana. Gallen-Kallelalle alttaritaulutilausta koskevassa kirjeessään Sparre kuvaa tehtävää yhtä aikaa sekä raskaaksi velvollisuudeksi että tärkeäksi mahdollisuudeksi. Työ on ”vaikea”, mutta samalla ”hyvä harjoitus” ja tilaisuus toteuttaa pitkään kaivattu maalaus.⁷⁵ Myös varhaisemmassa Sotkamosta kirjoitetussa kirjeessä hahmottuu jännite odotusten ja todellisuuden välillä. Sparre toteaa, ettei oleskelu ole ollut erityisen miellyttävää ja kritisoi olosuhteita, mikä paljastaa eron hänen romanttisten odotustensa ja konkreettisen kokemuksen välillä.⁷⁶

Kokonaisuutena tarkastellen Sparren kirjeet piirtävät kuvan taiteilijasta, jonka työskentelyä leimasivat samanaikaisesti kunnianhimo, itse-epäily ja voimakkaat tunne-elämän vaihtelut. Epävarmuus ei ainoastaan rajoittanut hänen toimintaansa, vaan myös ohjasi sitä: se pakotti hänet jatkuvaan itsearviointiin, uusien ratkaisujen etsimiseen ja pyrkimykseen omien rajojen ylittämiseen. Tässä mielessä epävarmuus voidaan Sparren kohdalla nähdä olennaisena osana hänen taiteellista prosessiaan eikä pelkästään sen esteenä.

⁷¹ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle syyskuu 1895, GKM.

⁷² Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 19.10.1897, GKM.

⁷³ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1.1.1896, GKM.

⁷⁴ Kokkinen 2019, 103–104.

⁷⁵ Louis Sparren kirje Pekka Haloselle 27.1.1896, PHS.

⁷⁶ Louis Sparren kirje Pekka Haloselle 26.3.1894, PHS.

3.2 Kiinnittyminen suomalaiseen taidekenttään

Sparre osallistui aktiivisesti näyttelyihin sekä Suomessa että ulkomailla, ja hänen tuotantonsa kattoi laajan aihekirjon. Keskeisiä teemoja olivat muotokuvat, kansankuvaukset ja maisemat, joissa karelianismin vaikutus oli merkittävä. Hänen ilmaisunsa säilyi koko uran ajan realistisena, ja hän kiinnitti erityistä huomiota valon ja varjon vaihteluun sekä tunnelman rakentamiseen.

Sparren ulkomaalainen tausta vaikutti ajoittain myös hänen työskentelymahdollisuuksiinsa, erityisesti mallien ja aiheiden valintaan. Matkustaessaan yhdessä Gallen-Kallelan kanssa Karjalassa Gallen-Kallela käytti nuorta paikallista tyttöä alastonmallina. Sparren astuessa tilaan tyttö kuitenkin piiloutui kiireesti vaatteidensa taakse, sillä vieraskielinen ja ulkomaalainen taiteilija herätti hänessä hämmennystä ja epävarmuutta. Sparren puutteellinen suomen kielen taito korosti entisestään tätä etäisyyttä. Tapaus havainnollistaa konkreettisesti, miten Sparren asema ulkopuolisena vaikutti hänen mahdollisuuksiinsa toimia paikallisessa ympäristössä ja osallistua samoihin työskentelytilanteisiin kuin suomalaiset kollegansa.⁷⁷

Kuten monilla muillakin taiteilijoilla, myös Sparrella oli usein taloudellisia vaikeuksia. Tulot olivat epäsäännöllisiä ja riippuivat pitkälti maalausten myynnin onnistumisesta. Tämän vuoksi Sparre solmi aikaisessa vaiheessa sopimuksen Tilgmannin painotalon kanssa ja hyödynsi osaamistaan muun muassa savukerasioiden ja muiden vastaavien painotuotteiden suunnittelussa.⁷⁸ Sparre kuvitti myös kirjoja, joista ehkä merkittävin on Johan Ludvig Runebergin *Hirvenhiihtäjien* kuvitus vuodelta 1892. Sparren ystävä Emil Wikström kirjoitti jo vuonna 1892 Westerholmille huolestaan Sparren asemasta Suomessa. Hänen mukaansa Sparre, joka oli jo usean vuoden ajan työskennellyt maassa ja antanut sille paljon, jäi kuitenkin ”diletanttien taiteilijattarien” varjoon. Wikström koki, että naispuoliset taiteilijat eivät olisi saaneet kilpailla samoista mahdollisuuksista kuin miehet.⁷⁹

Lokakuussa 1890 Sparre osallistui Suomen Taideyhdistyksen syysnäyttelyyn kahdella teoksella. Pienempi maalaus *Kestikievarissa* esittää neljätoistavuotiaista kestikievarin tytärtä tuvan oviaukossa ilmoittamassa matkustajille hevosen olevan valjastettu. Suuremmassa teoksessa *Pyhäräuha* taustalla avautuu auringon valaisema metsä, jossa kaatuneet rungot viittaavat hiljattain riehuneeseen myrskyyn. Etualalla verannan kulmalla istuu karjalainen

⁷⁷ Gallen-Kallela-Sirén 2001, 108.

⁷⁸ Mannerheim-Sparre 1951, 74.

⁷⁹ Tossavainen 2012, 362.

talonpoika sivuttain katsojaan nähden, mietteläänä luontoa tarkastellen.⁸⁰ Molemmissa teoksissa korostuu Sparren kiinnostus kansanomaisiin aiheisiin sekä ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen.

Vuonna 1893 Sparre osallistui ensimmäistä kertaa Turun Taideyhdistyksen näyttelyyn, mutta suhtautui sen vastaanottoon kriittisesti. Hänen mukaansa yleisön kiinnostus kohdistui kevyempiin ja viihteellisempiin aiheisiin, kuten kissanpentuja tai eksoottisia tanssijoita esittäviin teoksiin. Tätä taustaa vasten hänen oma vakavampi ilmaisunsa näyttäytyi jännitteisessä suhteessa yleisön makuun. Sparren henkilökohtaiseen suhtautumiseen kissa-aiheeseen vaikutti myös se, että hän kärsi voimakkaasta kissa-allergiasta, jota ei 1800-luvun lopulla juuri ymmärretty. Taideyhdistyksen näyttelyä seuraavana vuonna Sparre vuokrasi Gunnar Berndtsonin ateljeen maalatakseen tilausmuotokuvan Eva Cronstedtista, mikä vahvisti hänen kiinnostustaan muotokuvamaalaukseen ja loi pohjaa myöhemmille tilaustöille.⁸¹

Suomen taiteilijain syysnäyttelyssä 1894 oli Sparrella näytteillä monta teosta, jotka saivat myönteistä kritiikkiä Kasimir Leinolta *Päivälehdessä*.

Kreivi Louis Sparre on puolikymmentä vuotta täällä Suomessa oltuaan ehtinyt perehtyä oloihimme niin hyvin, että häntä jo tekisi mieli pitää suomalaisena taiteilijana. Se innostus Suomen kansan alkuperäiseen elämään ja omituiseen luonteeseen, joka hänet tänne toi ja joka houkutteli hänet pitkille Karjalanmatkoille, ei hänessä ole vähimmässäkään määrässä laimentunut. Varsinaisen kansan parissa pitkät ajat oleskeltuaan on hän oppinut ymmärtämään sen näkökantoja ja tapoja sekä oivaltamaan sille luonteenomaiset piirteet. Ja kun hän tätä maata ja kansaa todellakin rakastaa, onnistuu hän myöskin sitä kuvatessaan yhä paremmin.⁸²

Suomen Taiteilijain näyttelyssä Ateneumissa vuonna 1895 Sparre sijoitettiin nuorten taiteilijoiden joukkoon. Arvostelujen mukaan hän muodosti yhdessä nuoren Pekka Halosen sekä vanhempien Albert Edelfeltin ja Berndt Lindholmin kanssa näyttelyn keskeisen vetovoiman. Kritiikissä korostettiin hänen laajaa kokemustaan, teknistä osaamistaan ja energistä työskentelytapaansa. Häntä kuvattiin lämminhenkiseksi ja ahkeraksi taiteilijaksi, joka toimi osin akateemisten konventioiden ulkopuolella. Arvosteluissa käsiteltiin myös hänen kansallista asemoitumistaan. Jac. Ahrenberg totesi kritiikissään hänen ”muuttuneen ruotsalaisesta suomalaiseksi”. Hänen kehitystään kuvattiin vapaana ja luontoon

⁸⁰ ”Svenske artisten grefve Louis Sparre...”. *Hbl* 8.10.1890.

⁸¹ Mannerheim-Sparre 1951, 140, 145, 166.

⁸² Leino, Kasimir, ”Suomen taiteilijain syysnäyttely”. *PL* 6.11.1894.

suuntautuneena, ja hänen realistinen ilmaisunsa liitettiin tarkkaan luonnonhavainnointiin. Samalla hänen herkkyytensä nähtiin piirteenä, joka avasi mahdollisuuden myös uusien taidesuuntausten vaikutuksille.⁸³

Samaisessa näyttelyssä Sparre sai sekä kiitosta että kritiikkiä muotokuvamaalarina. Henri Marteausta ja kreivi P. A. Sparrea esittävät muotokuvat luettiin näyttelyn parhaimmiston. Toisaalta joissakin teoksissa arvostelija havaitsi liiallista asetelmallisuutta sekä puutteita piirtämisessä, erityisesti käsien kuvauksessa. Maisemamaalauksissa hänen katsottiin kuitenkin olleen vahvempi, teosten tunnelmallisuutta ja melankolista sävyä pidettiin onnistuneina. Erityismaininnan sai maalaus *Kvällsdimmor*, jonka värien ja kokonaisvaikutelman todettiin jättävän voimakkaan vaikutelman.⁸⁴

Teoksessa *Kirkkoväkeä jäällä* (*Hemvändande kyrkofolk*) (1894) Vuokatinvaara kohoaa taustalla. Sparre palasi aiheeseen useissa versioissa (kuva 5). Erityisesti pukujen yksityiskohtainen kuvaus osoittaa Sparren kiinnostusta kansanelämän esittämiseen. Maalaus



Kuva 5 Sparre teki monta versiota kyseisestä aiheesta. Kyseinen versio *Kirkkoväestä jäällä* on vuodelta 1896. Kuva: Henriika Solin.

⁸³ Ahrenberg, Jac., ”Finska konstnärernas utställning”. *Hbl* 10.11.1895.

⁸⁴ Ahrenberg, Jac., ”Finska konstnärernas utställning”. *Hbl* 10.11.1895.

pohjautuu luonnoksiin, jotka hän teki Sotkamossa Kainuun maisemissa.⁸⁵ Kirjeessään Gallen-Kallelalle vuodelta 1894 Sparre kertoo työstävänsä kyseistä aihetta, mutta sanoo viimeistelevänsä sen vasta seuraavana vuonna. Hän kertoo, että kuvassa on suuri joukko ihmisiä palaamassa kirkosta hiihtäen. Taustalla näkyy Okkolan tila ja Pöllyvaara.⁸⁶

Pian Iris-tehtaan perustamisen jälkeen Sparre myönsi kirjeessään Gallen-Kallelalle, ettei ollut juuri ehtinyt tarttua siveltimeen, koska oli ”nykyään nikkarina”.⁸⁷ Vasta monen vuoden kuluttua Sparre myönsi kirjeessään heränneensä Iriksen jälkeisestä horroksesta maalaamaan. Hän löysi taas iloa maalaamisesta, kun malleina olivat hänen omat lapsensa, Clas ja Pehr.⁸⁸

Viimeisenä Suomen vuotenaan 1908 Sparre järjesti yhdessä vaimonsa kanssa näyttelyn Ateneumissa. Näyttelyssä esillä olleet muotokuvat edustivat hänen vahvinta osaamisaluettaan. *Helsingin Kaiku* -lehden arvostelussa kiitettiin hänen huolellista ja eleganttia maalaustapaansa, hienovaraista värinkäyttöään ja onnistunutta yhdennäköisyyttä. Samalla todettiin, että joidenkin teosten asennot vaikuttivat paikoin liian sommitelluilta. Arviossa todetaan, että hänen teoksissaan on ”selvä yleismaailmallinen piirre”, mutta samalla myös tiettyä pintapuolisuutta, eikä käsittely tavoita kuvattujen aiheiden ”sisintä ydintä”. Kritiikin mukaan tämä korostui erityisesti hänen piirustuksissaan, kun taas maisemamaalauksissa aiheen omaksuminen nähtiin onnistuneempana. Arvio kiteyttää osuvasti Sparren tuotannon kaksijakoisuuden, tekninen taituruus oli kiistaton, mutta ilmaisun luonnollisuus herätti toisinaan epäilyksiä.⁸⁹

Sparren teoksissa suomalaisuus ei näyttäydy pelkästään aihevalintana, vaan myös tunnelmassa, valon käsittelyssä ja arjen yksityiskohtien tarkassa havainnoinnissa. Erityisesti teoksissa *Ensi lumi* ja *Kirkkoväkeä jäällä* suomalaisuus rakentuu värimaailman, lumen, pukeutumisen ja liikkeen, kuten hiihtämisen, kautta. Näin Sparre ei toiminut ainoastaan suomalaisen luonnon ja kansanelämän kuvaajana, vaan myös aktiivisena merkitysten muokkaajana ja visuaalisen kuvaston rakentajana. Samalla hänen realistinen ilmaisunsa asetti hänet hienoiseen jännitteeseen suhteessa aikakauden uusiin symbolistisiin ja modernisoiviin suuntauksiin.

⁸⁵ Lonkila 2016, 116.

⁸⁶ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.4.1894, GKM.

⁸⁷ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1.10.1897, GKM.

⁸⁸ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 25.2.1903, GKM.

⁸⁹ ”Sparrein taidenäyttely”. *Helsingin Kaiku* 22.2.1908.

Kirjeenvaihto Victor Westerholmin kanssa paljastaa Sparren viimeisen Suomen vuoden tuntemuksia, sillä hän ei kokenut itseään tervetulleeksi Suomen taiteen näyttelyihin. Tammikuun 31. päivänä 1907 päivätyssä kirjeessä Sparre kiittää Westerholmia kutsusta Berliinissä järjestettävään suomalaisen taiteen näyttelyyn. Vastauksessaan Westerholmille Sparre kertoo päättäneensä, että ei jatkossa osallistu näyttelyihin suomalaisten taiteilijoiden kanssa, jos he esiintyvät kansakuntana. Hän kirjoittaa ymmärtäneensä, ettei häntä pidetä varsinaisesti suomalaisena eikä hänen osallistumistaan erityisesti toivota.⁹⁰ Tämä ulkopuolisuuden kokemus on erikoista, kun ottaa huomioon hänen laajat verkostonsa ja vahvan kiinnittymisensä suomalaiseen taide-elämään. Sosiaalisesta aktiivisuudesta huolimatta hänen taiteilijaidentiteettinsä jäi Suomessa osin ristiriitaiseksi ja neuvoteltavaksi.

Sparren taide liittyy kansalliseen heräämiseen. Itsenäisyysliike ja suomalaisuuden korostaminen loivat kulttuurisen ilmapiirin, jossa luonnon, metsien ja järvimaisemien kuvaaminen sai ideologisen merkityksen. Suomi oli Sparrelle merkityksellinen sekä taiteellisenä että kulttuurisena viitekehyksenä. Suomen luonto, kansanperinne ja kulttuuri tarjosivat hänelle aiheet ja symbolisen ympäristön, jossa hänen taiteensa muotoutui. Syrjäinen Suomi tarjosi hänelle tuoreuden ja autenttisuuden ulottuvuutta. Samalla hänen roolinsa paikallisen kulttuurin vahvistamisessa teki hänestä keskeisen, joskin osin ristiriitaisen, toimijan Suomen taiteessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.

⁹⁰ Louis Sparren kirje Victor Westerholmille 31.1.1907, ÅAB.

4 Kansallisuus ja karelianismi taiteessa

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa vaikuttanutta kulttuurista ja taiteellista suuntausta, joka korosti kansallista identiteettiä, historiaa ja perinteitä, on ajoittain kutsuttu ”kansallisromantiikaksi”. Se oli osa laajempaa romantiikan aikakauden perintöä, mutta sen painopiste oli erityisesti kansakuntien omaleimaisuuden korostamisessa. Euroopassa yleinen ajatus kansallisista tyyleistä vaikutti myös Suomeen, mutta selkeän suomalaisen tyylin löytäminen oli vaikeaa.⁹¹

Ritva Wäre problematisoi käsitettä ”kansallisromantiikka” väitöskirjassaan *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa* (1991). Wäreen mukaan ajatus kansallisromanttisesta tyylistä on osittain jälkikäteen rakennettu ja hän käyttääkin termiä *nationalismi*. Tekstissä nationalismia käsitellään laajana ja monimerkityksisenä ilmiönä, joka kattaa kansallisuusaatteen, kansallistunteen ja isänmaallisuuden. Sitä ei määritellä tarkasti yhdeksi ilmiöksi eikä arvoteta, vaan sitä käytetään neutraalina käsitteenä silloin, kun tarkempi määrittely ei ole tarpeen. 1800- ja 1900-luvun vuosisadan vaihteen Suomessa sillä oli kaksi keskeistä ulottuvuutta. Toisaalta oli kielinationalismi, joka liittyi suomalaisuus- ja ruotsalaisuusliikkeeseen, ja toisaalta isänmaallinen nationalismi, joka liittyi Venäjä-suhteeseen ja pyrkimykseen valtiolliseen itsenäisyyteen.⁹²

Hannes Sihvo on tutkimuksissaan ja esimerkiksi teoksessaan *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana* (2003), osoittanut, että 1880-luvulta lähtien Venäjän Karjalaan suuntautuneiden retkien keskeisenä innoittajana toimi Kalevala-romantiikka sekä ajatus kansan alkuperäisestä suomalaisuudesta. Sama ilmiö ulottui myös Suomen puoleiseen Karjalaan, Kainuuseen ja Kuusamoon tehtyihin matkoihin. Karjalan väestöä pidettiin autenttisena ja alkuperäisenä suomalaisuuden edustajana.⁹³

Karelianismi tarkoittaa taiteessa ja tieteessä ilmennyttä ihannoivaa kiinnostusta Karjalaa kohtaan. Karelianismi oli yritys luoda suomalainen taideilmaisuus yhdistämällä Karjalan kansanperinne, Kalevalan mytologia ja eurooppalaiset taidesuuntaukset.⁹⁴ Termin ”karelianismi” loi Yrjö Hirn teoksessaan *Matkamiehiä ja tietäjiä. Tutkielmia suomalaisesta*

⁹¹ Wäre 1989, 120–121.

⁹² Wäre 1991, 17.

⁹³ Sihvo 2003, 402.

⁹⁴ Sarajas-Korte 1989, 250–251.

sivistyksestä ja Kalevalaromantiikasta (1939), jossa hän tarkastelee erityisesti Akseli Gallen-Kallelan Kalevala-romantiikkaa.⁹⁵

Karjala-innostus heräsi Suomen autonomian aikana. Suomen suuriruhtinaskunnassa Venäjän vallan aikana pidettiin tärkeänä kansallisen menneisyyden ja identiteetin rakentamista. Tätä varten julkaistiin erilaisia historiankirjoituksia, mutta keskeisimpään asemaan nousi suomenkielinen runoepos Kalevala. Elias Lönnrot (1802–1884) kokosi teoksen kansanrunoista ja -lauluista keruumatkoillaan muun muassa Karjalassa. Kalevala julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1835.⁹⁶

1800-luvun kuluessa Kalevalasta muodostui keskeinen muinaissuomalaisuuden ja kansallisen kulttuurin symboli. Samalla Karjala alkoi näyttäytyä alueena, jossa uskottiin säilyneen alkuperäistä, autenttista suomalaisuutta. Tämä käsitys ohjasi monien tutkijoiden ja taiteilijoiden matkoja alueelle. Karjalaan suuntautuivat niin kansatieteilijät, kansanrunouden ja kielten tutkijat kuin myös maantieteilijät ja luonnontieteilijät. Heidän keräämänsä aineisto ja havaintonsa vahvistivat käsitystä Karjalasta eräänlaisena suomalaisuuden alkulähteenä ja loivat perustaa karelianistiselle ajattelulle. Karelianismi ei kuitenkaan rajoittunut pelkästään tieteelliseen tutkimukseen, vaan sillä oli merkittävä vaikutus myös taiteeseen. Taiteilijat hakivat Karjalasta aiheita, muotoja ja tunnelmia, joiden avulla voitiin rakentaa kansallista kuvastoa.⁹⁷

Sparre oli keskeinen hahmo karelianismin varhaisvaiheissa 1800-luvun lopulla. Hän osallistui aktiivisesti yhteiskunnalliseen keskusteluun Kalevala-aiheisesta taiteesta ja korosti erityisesti Karjalan merkitystä suomalaisen taiteen lähteenä. Sparren mukaan suomalaisilla taiteilijoilla oli vielä runsaasti ammennettavaa Karjalasta, jossa oli säilynyt aineistoa, jota ei ollut vielä taiteellisesti hyödynnetty. Hän näki Karjalan eräänlaisena ”taiteellisena tutkimusretkenä”, joka odotti tekijöitään.⁹⁸

Sparren rooli karelianismissa on jäänyt tutkimuksessa usein Gallen-Kallelan varjoon. Toki Gallen-Kallelalla vaikutti merkittävästi Sparren kiinnostuksen heräämisessä aihetta kohtaan, etenkin kun hän lainasi Sparren ateljeeta maalatakseen Aino-taulun ensimmäisen version vuosina 1888–89. Sparrella oli tuolloin valoisa, korkea ateljee, missä Gallen-Kallela sai

⁹⁵ Sihvo 2003, 14.

⁹⁶ Sihvo 2003, 14–16.

⁹⁷ Sihvo 2003, 100–101.

⁹⁸ Wahlroos 2024, 8.

maalattua alastonharjoitelmia mallin mukaan.⁹⁹ Aineiston tarkastelu osoittaa, että Sparre ei ollut ainoastaan karelianismi-liikkeen tarkkailija, vaan osallistui aktiivisesti sen ideologiseen muotoutumiseen. Hänen kirjoituksensa ja matkakuvauksensa korostavat Karjalan merkitystä taiteellisenä resurssina ja kansallisen kuvaston lähteenä. Tässä mielessä Sparre voidaan nähdä yhtenä niistä toimijoista, jotka varhaisessa vaiheessa suuntasivat taiteilijoiden mielenkiinnon kohti Karjalaa ja vaikuttivat siten karelianismin syntyyn ja leviämiseen.

Sparren ja Gallen-Kallelan välisissä kirjeissä Karjala näyttäytyy paikkana, jossa voidaan toteuttaa ”reellare arbete” eli vakavampaa ja järjestelmällisempää työskentelyä. Myös ranskankielinen ilmaus ”*piocher dur*”¹⁰⁰ korostaa fyysisen ja intensiivisen työn ideaa.¹⁰¹ Karjala ei siis esiinny romanttisena kohteena, vaan kurinalaisen työn ympäristönä, jossa taiteilija voi keskittyä olennaiseen ilman kaupunkielämän häiriötekijöitä. Kirjeissään Gallen-Kallelalle Sparre suunnitteli matkoja Suomeen ja edelleen pohjoiseen, jopa Lappiin, ja liittää niihin voimakkaan odotuksen autenttisesta kokemuksesta. Hän kuvaa luonnonläheisiä ympäristöjä ja arkisia tilanteita tavalla, joka korostaa niiden välitöntä ja ”todellista” luonnetta verrattuna ateljeetyöskentelyyn. Tämä asenne kytkeytyy hänen aiemmin ilmaisemaansa ihailuun Karjalaa kohtaan ja vahvistaa käsitystä siitä, että hänen taiteellinen identiteettinsä rakentui nimenomaan näissä koetuissa ympäristöissä.

Hyvin pian Sparren matkojen jälkeen matkustivat Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff Kainuuseen ja julkaisivat myöhemmin kirjan *Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja* (1901). Aikalaistutkijoiden kritiikistä huolimatta julkaisua on myöhemmin luonnehdittu suomalaisen arkkitehtuurin Kalevalaksi ja kansallisen taideteollisuustyylin klassiseksi tiennäyttäjäksi. Lisäksi siitä on muodostunut eräänlainen Venäjän Pohjois-Karjalan materiaalisen kulttuurin yleisesitys, jota myöhemmät tutkijat, matkalaiset ja kulttuuriperinnön tuottajat ovat eri tavoin hyödyntäneet. Blomstedt ja Sucksdorff kulkivat hyvin paljon samoja reittejä, joita Sparre oli matkojensa aikana kulkenut. Syy tähän oli suurelta osin se, että Sparre oli suosittelut reitin varrelta löytyviä kiinnostavia nähtävyyksiä, kestikievareita ja oppaita.¹⁰²

Suomen taiteessa metsä, järvet ja erämaat olivat keskeisiä aiheita. Sparrella tämä tyylisuuntaus tuli erityisesti esille hänen sisustus- ja huonekalusuunnittelussaan, mutta myös taiteessa. Etenkin Sparren aikaisessa maalaustaiteessa nationalismi ja karelianismi olivat

⁹⁹ Sarajas-Korte 1989, 251.

¹⁰⁰ Ranskan kielen idiomi, joka tarkoittaa ahkerointia tai kovaa työskentelemistä.

¹⁰¹ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 20.4.1890, GKM.

¹⁰² Lonkila 2016, 15, 97.

edustettuina. Sparre oli keskeinen hahmo suomalaisessa taideteollisuudessa ja muotoilussa 1900-luvun alussa. Myös hänen suunnittelemansa huonekalut ja sisustukset yhdistivät suomalaisen art nouveau perinteen.

4.1 Maalaukset kansallisten aiheiden ja karelianismin innoittamana

Louis Sparren taiteilijauran alkuvaiheen tunnetuimpia teoksia on *Ensi lumi* (*Första snön*) (1891) (kuva 6). Maalaus esittää kahta henkilöä hämärässä sisätilassa. Etualalla nuori tyttö istuu pöydän ääressä nojaten oikeaa kättään pöytää vasten ja pitäen vasemmalla kädellä kiinni saavista. Tytön takana istuu aikuinen, joka on kumartunut katsomaan ulos ikkunasta. Ikkunasta näkyy maisema, jossa ensilumi pyryttää ja puut ovat vielä lumettomat. Ikkunasta tuleva valo osuu henkilöiden kasvoihin, hiuksiin ja käsiin, kun taas muu huone jää varjoon.¹⁰³



Kuva 5 *Ensi lumi* -teos valittiin Pariisin salonkiin, ja raati arvosti teoksen "suomalaisuutta". Kuva: Kansallisgalleria / Matti Janas.

Ensi lumi -teos lähetettiin myös Pariisin Salonkiin, jossa se valittiin esille asetettavaksi. Edelfelt, joka istui Salongin raadissa, lähetti kirjeessään Sparrelle raadin kommentteja. Raadin

¹⁰³ Supinen 1993, 14.

mielestä aikuisen kasvot olisi pitänyt maalata peittoon ja tytön käsi oli epäonnistunut. Taulusta kuitenkin näki, että se oli Suomesta, joka oli raadin mieleen, ja suurin osa jäsenistä äänesti taulun puolesta.¹⁰⁴ Kirjeestä ei selviä, mikä raadin mielestä teki taulusta suomalaisen. Mahdollisesti maalauksen synkkä tunnelma ja väritys, ulkona pyryttävä lumi tai vaaleahiuksinen lapsi.

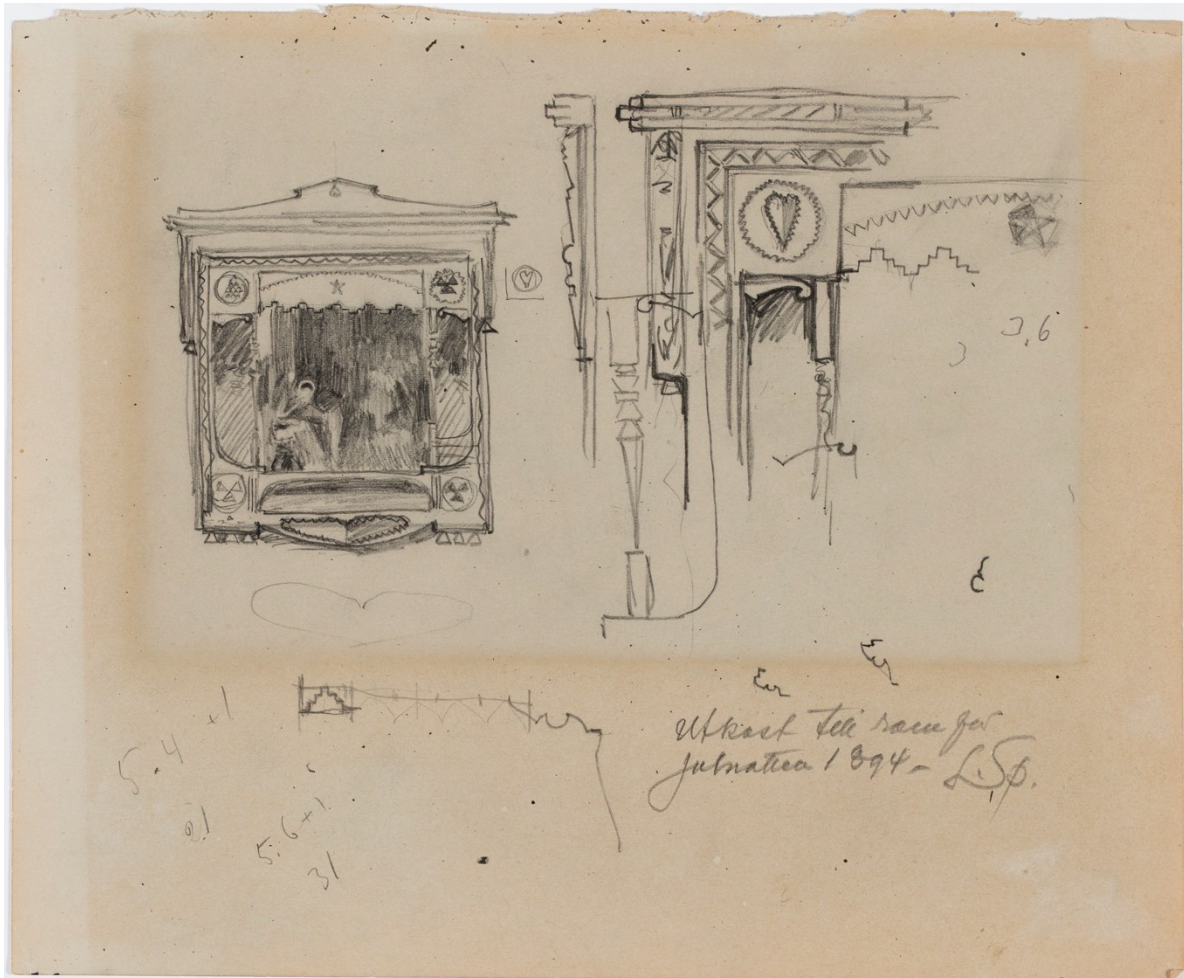


Kuva 6 Kansallisgallerian kokoelmassa on luonnos *Rimmin Iitasta* vuodelta 1890. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen.

Vuonna 1890 valmistui myös muotokuva *Rimmin Iita*. Ruovedellä, Helvetinjärven alueella, Sparren mallina toimi nuori Iita, joka asui Rimmin torpassa. Iita esiintyy useissa Sparren teoksissa, kuten lyijykynäpiirroksessa (kuva 7) ja *Ensi lumi* -maalauksessa (kuva 6). Hänen nuoret, viattomat kasvonsa ja vaaleat hiuksensa edustavat Sparrelle suomalaista lapsuutta.

¹⁰⁴ Mannerheim-Sparre 1951, 92.

Rimmin torpan perheellä on laajempikin merkitys suomalaisessa taiteessa: torpan isäntä Uljaska Iivana Ahtonen toimi Väinämöisen mallina Akseli Gallen-Kallelan Aino-triptyykissä. Näin Sparren ja Gallen-Kallelan työskentely kietoutui samaan kansalliseen kuvastoon.¹⁰⁵



Kuva 7 Luonnos *Jouluyö*-teoksesta vuodelta 1894. Luonnoksessa näkyy myös yksityiskohta kehyksestä. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen.

Kirjeessä 22. huhtikuuta 1894 Sparre kuvailee maalaustaan *Jouluyö* (*Julnatt*). Hän rakentaa aiheen yhdistämällä uskonnollisen ydinkohtauksen ja arkisen suomalaisen ympäristön. Teoksen keskiössä ovat Maria ja lapsi, jotka on sijoitettu intiimiin ja rauhalliseen hetkeen talonpoikaistuvassa. Kuvan oikealle puolelle sijoittuvat talonpojat ja sisätilan esineistö, kuten pöytä, tuoli ja piippua polttava mies, kun taas taustalla muut henkilöt tarkkailevat tapahtumaa. Lisäksi yksityiskohdat, kuten lelut, vaatteet, pihapiiri ja tähti, viittaavat jouluyöhön. Näillä elementeillä Sparre kertoo rakentavansa kohtauksesta tunnistettavan ja samalla symbolisen esityksen suomalaisesta joulusta.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Lonkila 2016, 106.

¹⁰⁶ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.4.1894, GKM.

Valolla on teoksessa keskeinen rooli. Sparre mainitsee, että valo lankeaa päähenkilöihin vasemmalta, mikä korostaa heidän asemaansa sommittelun keskipisteenä. Hän kiinnittää huomiota myös työskentelyprosessiin ja toteaa maalauksen olleen vaikea toteuttaa, sillä hän työsti sitä tuvassa lampun valossa. Tämä johti merkittäviin eroihin, kun taiteilija tarkasteli teosta myöhemmin luonnonvalossa.¹⁰⁷

Aikalaiskritiikki osoittaa kuitenkin, että juuri nämä ratkaisut herättivät ristiriitaisia reaktioita. *Hufvudstadsbladetin* Werner Söderhjelm arvioi teoksen myönteisesti, pitäen *Jouluyö*-teosta Sparren näyttelyn taiteellisesti korkeatasoisimpana työnä. Arvostelussa korostetaan teoksen vilpittömyyttä (”innerlighet och pietet”) sekä hahmojen ilmeikkyyttä, erityisesti Marian rauhallista olemusta ja taustalla olevien talonpoikien luomaa tunnelmaa. Lisäksi kehuaan teoksen yksinkertaista ilmaisua sekä kehyksen pienoismaisemia, joita pidetään omaperäisenä ja hienona ideana.¹⁰⁸ Tässä tulkinnassa teoksen kansallinen konteksti ei heikennä uskonnollista sisältöä, vaan tarjoaa välineen emotionaalisen ja hartauden sävyttämän ilmaisun kehittämiseen. Söderhjelm arvostaa myös Sparren värienkäytön kehittymistä: ”Konstnären har dessutom kommit bort från det tunga och mörka, som tidigare besvärade hans palett, och målar nu i lediga och behagliga färger.”¹⁰⁹

Sen sijaan *Åbo Tidningin* päätoimittaja Gustaf Cygnaeus suhtautuu *Jouluyö*-maalaukseen huomattavasti kriittisemmin. Arvostelija toteaa, että teoksen runsas elementtien määrä ja symbolinen viitteellisyys jättävät katsojan epävarmaksi sen tulkinnasta. Erityisesti uskonnollisen aiheen ja kansallisen kontekstin yhdistäminen näyttäytyy ongelmallisena: vaikka teos muistuttaa kuninkaiden kumarrusta, sen ”nationalisointi” jää arvostelijan mukaan perustelematta.¹¹⁰ Tämä kritiikki osoittaa, että Sparren pyrkimys siirtää universaali kristillinen kertomus suomalaiseen miljööseen ei ollut itsestään selvästi hyväksytty tai ymmärretty ratkaisu. On mahdollista, että ratkaisu näyttäytyi erityisen poikkeavana osalle

¹⁰⁷ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.4.1894, GKM

¹⁰⁸ S. [Söderhjelm, Werner], ”Finska Konstnärernas utställning. Symbolister och närbesläktade. - Sparre. - Öfversikt”. *Hbl* 7.11.1894. Sama kritikko S. oli 13.10.1894 kirjoittanut arvostelun Albert Edelfeltistä. Tästä Edelfelt kirjoittaa äidilleen Alexandra Edelfeltille kirjeessä 18.10.1894: ”Den kritik i Hufvudstadsbladet som Mamma skickade mig var ju särdeles varmt och vackert skrifven. Männe det vara Meyer Söderhjelm. Salin är det väl ej.” Seuraavana päivänä, 19.10.1894, hän kirjoittaa äidilleen uudelleen: ”Jaså det var Meyer som skref detta vackra om mig. Jag skall i afton sätta mig ned och skrifva till honom och tacka honom.”. Werner Söderhjelmä kutsuttiin myös Meyeriksi.

¹⁰⁹ S. [Söderhjelm, Werner], ”Finska Konstnärernas utställning. Symbolister och närbesläktade. - Sparre. - Öfversikt”. *Hbl* 7.11.1894.

¹¹⁰ G. C. [Cygnaeus, Gustaf], ”Konstutställningen i stadshuset. II”. *ÅT* 14.4.1895.

suomenruotsalaisista ja ruotsalaisista kriitikoista, kun tekijä itse oli (puoliksi) ruotsalainen aatelismies.

Vielä jyrkempi on ruotsalaisen Claës Lundinin *Stockholms Dagbladissa* ilmestynyt arvio, jota referoitiin lehdissä Suomessa. Lundin kritisoi teoksen suorastaan epäonnistuneen. Hän kokee, että uskonnollisen aiheen pukeminen nykyajan asuun näyttäytyy keinotekoisena ja epäuskottavana. Marian hahmo ei hänen mukaansa välitä pyhyyttä, eikä taustalla olevia talonpoikia voi uskottavasti tulkita itämaan viisaiksi miehiksi. Arkiset esineet, kuten rukki ja kello, korostavat teennäistä vaikutelmaa, ja koko teos leimataan uskonnollisesti falskiksi genremaalaukseksi (”falskreligiös genremålning”). ”Hvarför skall denna konstnär, som dock är ganska begåfvad, icke söka vara originel?”, kysyy Lundin kesken arvion.¹¹¹ Tämä kritiikki paljastaa selkeän vastareaktion Sparren strategialle yhdistää pyhä ja arkinen: siinä missä taiteilija pyrki luomaan symbolisen kokonaisuuden, kritikko kokee lopputuloksen epäautenttisenä ja jopa ristiriitaisena.

Näiden arvostelujen valossa *Jouluyö* näyttäytyy teoksena, joka heijastaa aikakauden pyrkimystä kansallistaa kuvataidetta, mutta samalla paljastaa tämän projektin ongelmat. Sparren ratkaisu yhdistää kristillinen ikonografia suomalaiseen talonpoikaisympäristöön tuottaa jännitteen, joka jakaa kriitikot, osa näkee siinä syvällistä tunnetta ja omaperäisyyttä, toiset taas epäonnistuneen ja keinotekoisien kompromissin.

Kirjeen ja kritiikin välinen vertailu syventää tulkintaa. Sparre itse korostaa teoksen symbolista luonnetta ja pyrkimystä kuvata ”suomalaista jouluyötä”, kun taas kriitikot kamppailevat tämän symboliikan tulkinnan kanssa. Tämä osoittaa, että teoksen merkitys ei ollut yksiselitteinen, vaan rakentui vuorovaikutuksessa taiteilijan intentioiden ja katsojien odotusten välillä.

4.2 Kalevala-kuvitukset

Vaikka Kalevala-kuvituksesta tulevat usein ensimmäisinä mieleen Akseli Gallen-Kallelan maalaukset ja reliefit, oli aihe keskeinen myös monille muille taiteilijoille. Jo 1800-luvun puolivälistä lähtien Kalevalan runot tarjosivat kuvataiteelle inspiroivia ja laajasti hyödynnettyjä aiheita. Esimerkiksi Robert Wilhelm Ekman (1808–1873), B. A. Godenhjelm (1799–1881) ja Johan Kortman (1858–1923) toteuttivat uransa aikana useita Kalevala-aiheisia teoksia. Savo-Karjalainen osakunta oli jo järjestänyt Kalevala-kuvituskilpailun edistääkseen

¹¹¹ Esim. ”Om Finlands konst på utställningen”. *NPr* 28.7.1897.

kansallisen taiteen syntyä, sillä kotimaisista taiteilijoista koettiin olevan puutetta, ja vuonna 1891 kilpailu järjestettiin uudelleen.¹¹²

Myös Sparre kiinnostui Kalevalasta 1890-luvulla ja maalasi siihen liittyviä teoksia. Kiinnostus syntyi pitkälti Gallen-Kallelan vaikutuksesta, sillä tämä työskenteli samaan aikaan intensiivisesti Kalevala-aiheiden parissa. Sparre luki Kalevalan ruotsiksi ensimmäisen kerran vuonna 1890. Kyse oli luultavasti vuonna 1849 ilmestyneestä Uudesta Kalevalasta. Sparre kirjoittaa 20. marraskuuta 1890 päivätyssä kirjeessään Gallen-Kallelalle työstävänsä teoksia, jotka hän aikoi lähettää tämän suositteluun kilpailuun. Tämän Savo-Karjalaisen osakunnan järjestämän Kalevala-aiheisen kuvauskilpailun voitti Gallen-Kallela vuonna 1891.¹¹³

Jag har tagit till uppgift att illustrera den af sex rimor sammansatta Kullervo-myten. Jag gör en stor teckning till hvarje sång och hinner jag sedan, gör jag väl också några små vignetter. Jag hoppas kunna skicka deg den i början af Januari och jeg hoppas du är god nog att anordna om deras utställande i täflingen som, du lofvade.¹¹⁴

Aiheekseen Sparre oli valinnut Kullervo-myytin, josta hän suunnitteli kuuden kuvan sarjan. Kirjeessään Gallen-Kallelalle hän kertoo kuvittavansa Kalevalan kuudesta runosta koostuvaa Kullervo-tarinaa ja kuvailee tehtävää ”pirun vaikeaksi”. Sparre lähetti valmiit teokset Gallen-Kallelalle, joka puolestaan toimitti ne kilpailuun.¹¹⁵

Myöhemmin Sparre sai tietää, että myös Eero Järnefelt aikoi osallistua samaan kilpailuun samalla aiheella. Sparre suhtautui tilanteeseen kuitenkin luottavaisesti, sillä hän katsoi lähestymistapojen ja tyylien eroavan riittävästi toisistaan. Hän kuitenkin myönsi, että Järnefeltin teokset saattoivat olla jossain määrin hänen omiaan parempia.¹¹⁶ Kilpailun ratkettua Sparren työt saivat järjestäjiltä kiitosta erityisesti siitä, että ne edustivat toivottua realistista ilmaisua kilpailun ohjeiden mukaisesti.¹¹⁷

Jag har gjort 6 st. i tillhvara runa handlande om Kullervo. Det är aqvarellerade pennteckningar. Sej mig hvad du tycker om min ide med infattningen. Eero har också skickat af en händelse Kullervo historien. Vi visste ej att vi gjorde samma. Hans äro kanske i det afseende bättre då de äro mera illustrativt tagna än mina, som äro tafvelaktigare. Jag är förrfärrligt nyfiken på utgången.¹¹⁸

¹¹² Sihvo 2003, 266–267.

¹¹³ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 20.11.1890, GKM.

¹¹⁴ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 20.11.1890, GKM.

¹¹⁵ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 20.11.1890, GKM.

¹¹⁶ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.1.1891, GKM.

¹¹⁷ Sihvo 2003, 267.

¹¹⁸ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 22.1.1891, GKM.

Sparren kuudesta teoksesta, neljä on lahjoitettu Kansallisgalleriaan, nämä ovat *Kullervo katkaisee veitsensä kiveen*, *Kullervo ja ”siniviitta viian eukko”*, *Kullervo ja hänen sisarensa reessä* ja *Kullervon surma*, kaikki maalattuja vuonna 1891.¹¹⁹



Kuva 9 *Kullervo katkaisee veitsensä kiveen* (1891)
Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen.



Kuva 10 *Kullervo ja ”siniviitta viian eukko”* (1891)
Kuva: Kansallisgalleria / Antti Karvinen.

Kullervo katkaisee veitsensä kiveen (kuva 9) esittää hetkeä, jossa Kullervo huomaa veitsensä katkenneen yrittäessään leikata leipää, jonka sisään on kätkeyty kivi. Kohtaus sijoittuu järvimaisemaan, jossa taustalla näkyy laiduntavia eläimiä. Etualalla on eväskori ja maahan putoava leipä. Kullervon asu on pelkistetty, mutta sisältää koristeellisia osia, kuten vyön ja rintakorun. Runo kuvan vieressä on:

Veti veitsensä tupesta
leivän leikkaellaksensa:
veitsi vierähti kivehen,
kasahutti kalliohon;
terä vierä veitsosesta,
katkesi kurauksuesta.

¹¹⁹ Teoksia oli kaiken kaikkiaan kuusi. Kahden muun teoksen aiheista en ole löytänyt tietoa.

Kullervo ja siniviitta viian eukko (kuva 10) esittää siniseen viittaaan pukeutunutta vanhempaa naista ja Kullervo metsässä. Taustalla näkyy mäntyjä ja kalliota. Runo kuvan vieressä on:

Tuollapa sinun isosi,
tuolla kaunis kantajasi
Lapin laajalla rajalla,
kalalammin laitehella.



Kuva 11 Kullervo ja hänen sisarensa reessä (1891) Kuva: Kansallisgalleria / Janne Mäkinen.

Kullervo ja hänen sisarensa reessä esittää metsäistä talvimaisemaa (kuva 11). Keskiössä on hevosen vetämä reki, jossa on kaksi henkilöä. Luminen maisema ja tumma kuusimetsä muodostavat rauhallisen mutta samalla uhkaavan taustan kohtaukselle. Reessä ovat Kullervo ja hänen sisarensa, joista jälkimmäinen on kaatunut taaksepäin ja vaikuttaa järkyttyneeltä. Kullervo kumartuu hänen puoleensa, ja tilanteen jännite sekä traaginen sävy korostuvat hahmojen asennoissa ja liikkeessä. Reen vieressä on sukset ja sauva. Reen edessä oleva hevonen on vauhkoontunut ja maalauksen etualalla lentää korppi.

Käy, neito, rekoseheni,
armas, alle villtteni,
syömähän omeniani,
puremahan päähkeniä!

Sylen, kehno, kelkkahasi,
retkale, rekosehesi!
Vilu on olla viltin alla,
kolkko korjassa eleä.



Kuva 12 *Kullervon surma* (1891) oli yksi kuudesta Sparren tekemästä teoksesta kilpailuun. Kuva: Kansallisgalleria / Antti Karvinen.

Kullervon surma esittää Kullervon kuolemaa (kuva 12). Teoksen yläosa kuvaa metsäistä järvimaisemaa iltavalaistuksessa. Etualalla näkyy maahan kaatunut mieshahmo, joka nojaa miekkaansa. Hahmo on Kullervo, ja kohtausta vastaa Kalevalan kertomusta, jossa Kullervo surmaa itsensä miekallaan. Maisema koostuu järvestä, vastarannalla näkyvästä metsänrajasta, puista, kivistä ja maapohjasta. Värimaailma on lämminsävyinen ja viittaa ilta- tai auringonlaskun hetkeen.

Se oli surma nuoren miehen,
kuolo Kullervo urohon,
loppu ainakin urosta,
kuolema kovaosaista.

Kaikki teokset on asetettu maalatun, puuta muistuttavan koristekehyyksen sisään. Kehyksiin on kaiverrettu Kalevalan runotekstiä, mikä sitoo kuvat tiiviisti kirjalliseen lähteeseensä.

Koristeaiheet ammentuvat suomalais-ugrilaisesta kuvaperinteestä ja vahvistavat teosten kansallista luonnetta. Kehys ei ole pelkkä rajausta, vaan olennainen osa teoksen merkitysrakennetta, joka yhdistää kuvan, tekstin ja ornamentin kokonaisuudeksi.

Savo-Karjalaisen osakunnan kilpailun ratkettua taiteilijoiden ehdotuksista kirjoitti mielipiteitään Thiodolf Rein *Valvojan* ja tuntematon kriitikko *Uuteen Savo*on vuonna 1891.

Mielenkiintoa herättäviä ovat erittäin hra Louis Sparren 6 värillistä kuvaa Kullervo sadusta. Ne ovat kaikki taitavasti suoritettuja ja todistavat, että hra S. on tutkinut kansanelämää itäisissä rajamaissamme sekä suomalaista muinaistiedettä, mikä sitä enemmän ansaitsee kiitosta, kuin hra S. on ulkomaalainen (ruotsalainen).¹²⁰

Hra Sparre, nuori ruotsalainen maalari, on hänkin lähettänyt kuusi maalausta Kullervo-tarusta. Ihmeteltävästi on hän niin lyhyessä ajassa voinut käsittää puhtaasti suomalaisia aiheita.¹²¹

Aikalaisarvioissa Sparren teokset saivat kiitosta erityisesti siitä, että hän ulkomaalaisena kykeni omaksumaan suomalaisia aiheita. Etenkin filosofian professori Th. Rein painotti *Valvojassa* Sparren osaamista ottaen huomioon, että hän oli ”ulkomaalainen”. Sparren asema ulkomaalaisena tekee hänen Kalevala-tulkinnostaan erityisen kiinnostavia. Arvioissa korostettiin hänen kykyään ymmärtää ja kuvata ”suomalaista” aiheistoa.

Kalevala-aiheinen taide oli tuohon aikaan voimakkaassa nousussa, ja erilaisilla kilpailuilla pyrittiin edistämään kansallisen kuvaston syntyä. Sparre osallistui ilmiöön osana laajempaa taiteilijajoukkoa, vaikka Gallen-Kallelasta tuli lopulta tunnetuin Kalevala-aiheiden kuvittaja. Sparre oli varhaisessa vaiheessa mukana suuntaamassa katsetta Karjalaan ja rakentamassa pohjaa karelianistiselle liikkeelle.¹²² Kaiken kaikkiaan Sparre näyttäytyi aktiivisena toimijana, joka yhdisti kansainvälisiä vaikutteita suomalaiseen taide-elämään.

¹²⁰ Rein, Th., ”Muutama sana Kalevalan kuvittamisesta”. *Valvoja* 4/1891, 223.

¹²¹ ”Kuvallinen Kalevala”. *Uusi Savo* 10.3.1891.

¹²² Wahlroos 2024, 9.

5 Taideteollisuus ja Iris AB

Kirjeessään 23. huhtikuuta 1897 Gallen-Kallelalle Sparre kertoo pohtineensa mahdollisuutta aloittaa jonkinlaista taideteollista toimintaa. Hän on vakuuttunut siitä, että taiteen tulisi yhdistyä käytännölliseen elämään. Pelkkä maalaaminen ei riitä, tarvitaan myös esineitä, huonekaluja ja kokonaisuuksia, joissa taiteellinen ajattelu tulee näkyviin.¹²³ Itse ajatus taideteollisuuden uudistamisesta Suomessa oli syntynyt jo aikaisemmin Gunnar Berndtsonin kanssa. Kaverukset olivat haaveilleet muutoksesta, missä huonekalut eivät enää olisi ”vääristeltyjä jäljennöksiä” vanhoista tyyleistä. Berndtsonin aikaisemmin mainittu aikainen kuolema esti kuitenkin hänen osallistumisensa.¹²⁴

Sparre matkusti vuonna 1896 vaimonsa kanssa Isoon-Britanniaan tapaamaan *The Studio* -lehden päätoimittajaa Charles Holmea (1848–1923). Holme oli englantilainen journalisti, taidekriitikko ja kustantaja, joka tunnetaan erityisesti *The Studio* -lehden perustajana. Hän aloitti uransa silkki- ja villakaupan parissa ja toimi kansainvälisesti muun muassa Aasiassa, mikä herätti hänen kiinnostuksensa eri kulttuurien taiteeseen ja käsityöperinteisiin. Vetäytyttyään liike-elämästä Holme perusti vuonna 1893 *The Studio* -lehden, josta tuli merkittävä foorumi kuvataiteen ja taideteollisuuden esittelylle. Lehden kautta hän edisti erityisesti kansainvälistä taidevaihtoa sekä lisäsi kiinnostusta kansantaiteeseen ja käsityöhön 1900-luvun alussa. Sparre oli vuodesta 1895 *The Studion* Suomen-kirjeenvaihtaja, kirjoittaen useaan otteeseen Suomen taideoloista.¹²⁵

Holme oli erittäin kiinnostunut skandinaavisesta taiteesta ja keskusteli aiheesta Sparren kanssa monta tuntia. Sparre esitteli ideansa uudistaa taideteollisuutta ja sen arvostusta Suomessa. Ideana oli luoda pelkistettyjä, hyödyllisiä esineitä suomalaiseen makuun. Sparret kävivät myös vierailulla Holmen pariskunnan luona, Red Housessa, joka oli alun perin William Morrisin rakennuttama koti.¹²⁶ Matkan aikana pariskunta kävi myös Liberty & Co -tavaratalossa, missä runsas määrä sisustusesineitä sai Sparren pään pyörälle. Esillä oli erilaisia kankaita, huonekaluja ja keramiikkaa. Liberty & Co -tavaratalo oli suuri inspiraation lähde tulevaisuuden Iris-myymälöille. Pariskunnan Euroopan matka jatkui vielä Hollantiin ja Belgiaan, missä he kiersivät näyttelyitä ja saivat lisää ideoita tuleviin suunnitelmiin.¹²⁷

¹²³ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 23.4.1897, GKM.

¹²⁴ Mannerheim-Sparre 1951, 143–144.

¹²⁵ Supinen 1993, 12.

¹²⁶ Mannerheim-Sparre 1951, 167.

¹²⁷ Supinen 1993, 18.

Pian Suomeen palattuaan Sparre aloitti keskustelut lankonsa, varatuomari Carl E. J. Mannerheimin (1865–1915), kanssa uuden yhtiön perustamiseksi. Yhtiön perustajajäsenenä oli joukko nuoria miehiä, jotka sijoittivat yhtiön alkupääomaan.¹²⁸ Sparren tavoitteena oli luoda kotimainen tuotantolaitos, joka valmistaisi huonekaluja, sisustusesineitä ja koristesineitä taiteellisesti korkeatasoisella, mutta teollisesti toteutettavalla tavalla. Sparre piti tärkeänä, että tuotanto perustuisi mahdollisimman pitkälle kotimaisiin materiaaleihin ja suomalaisten taiteilijoiden ja suunnittelijoiden tekemiin malleihin.¹²⁹

Vuonna 1897 Porvooseen perustettiin uusi yhtiö nimeltä Aktiebolaget Iris. Yhtiön pääkohteena oli huonekalujen ja taidekeramiikan suunnittelu ja valmistus. Keskeisinä hahmoina olivat tehtaan perustaja ja huonekalujen suunnittelija Sparre sekä keraamikko ja taiteilija Alfred William Finch (1854–1930), joka toimi taidekeramiikan osaston johtajana. Sparre kiinnostui Finchin keramiikasta matkustaessaan Belgiassa ja heti hänet tavattuun pyysi häntä muuttamaan Suomeen vastaamaan tehtaan keramiikkatuotannosta. Finch, joka ei aikaisemmin ollut käynyt Suomessa, kiinnostui tästä aikaisemmin ainoastaan taiteesta tuntemastaan maasta ja matkusti jo samana vuonna Suomeen aloittaen työt tehtaalla.¹³⁰

Tehtaan mallisto sai vaikutteita muun muassa Arts and Crafts -liikkeestä sekä belgialaisesta maalaiskeramiikasta. Sparre ja Finch olivat molemmat John Ruskinin ja William Morrisin ihailijoita. Suunnittelussa ja toteutuksissa oli vahvasti esillä kodikkuus, lämpö ja viihtyisyys.¹³¹ Sparren suunnittelemat interiöörit ovat suurelta osin hävinneet, mutta säilyneiden sisustusten, huonekalujen, valokuvien ja piirustusten perusteella on mahdollista hahmottaa hänen sisustusideansa ja suunnitteluperiaatteensa. Hänen tuotantonsa edusti aikansa suomalaista art nouveau -ajattelua, jossa korostui kokonaisvaltainen lähestymistapa sisustukseen ja tilalliseen kokonaisuuteen. Sparrella oli huomattava vaikutus suomalaisen taideteollisuuden kehitykseen. Hän oli keskeinen hahmo ornamenttiikan muotoutumisessa ja ammansi vaikutteita erityisesti karjalaisesta kansanperinteestä sekä keskiajan koristetaiteesta.

Anna-Liisa Amberg tarkastelee väitöskirjassaan ”*Kotini on linnani*”. *Kartano ylemmän porvariston omakuvana* (2003) 1800- ja 1900-lukujen vaihteen rakennus- ja sisustussuunnittelun ajatusmaailmaa. Hänen mukaansa kokonaisvaltainen suunnittelu ymmärrettiin arkkitehdin tai sisustusarkkitehdin taideteoksena, jossa rakennus, sisustus ja

¹²⁸ Supinen 1993, 20.

¹²⁹ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 23.4.1897, GKM.

¹³⁰ Supinen 1993, 28.

¹³¹ Supinen 1993, 10, 16.

esineistö muodostivat yhtenäisen kokonaisuuden. Tämä ajattelu vahvistui erityisesti taiteilijahuviloiden yleistyessä sekä Suomen Käsityön Ystävien pyrkimyksissä kehittää ja vakiinnuttaa niin sanottu ”suomalainen tyyli”.¹³²

Huonekalujen ja keramiikan vastaanotto oli päällisin puolin positiivinen, mutta esineiden käytännöllisyys herätti huomioita. Vuonna 1899 Sparre ja Finch esittelivät Iris-tehtaan mallistoa Suomen Taiteilijaseuran näyttelyssä. Arkkitehti-kriitikko Gustaf Strengell nostaa kirjoittamassaan arvostelussa esille Sparren suunnitteleman keltaisen tuolin. Strengellin mielestä tuolin selkänoja on liian kapea ja jalkojen asento epäkäytännöllinen. Sen sijaan toinen, jyrkempi tammituoli ja siihen kuuluva pöytä saavat myönteisen vastaanoton. Näyttelyssä oli esillä myös Sparren suunnittelema hopeakannu, jota Strengell pitää sen selkeiden linjojen ansiosta erittäin onnistuneena. Finchin keramiikka puolestaan vaikuttaa Strengellin mukaan sekä epäkäytännölliseltä että mitäänsanomattomalta.¹³³

Tehtaan suunnitelmana ei alun perin ollut, että myynnissä olisi ainoastaan Sparren suunnittelemaa huonekaluja, vaan ajatuksena oli saada muitakin taiteilijoita ja osajia suunnittelemaan tehtaalta. Sparren toiveena oli esimerkiksi houkutella Gallen-Kallela mukaan toimintaan, samoin muita nuoria lupaavia taiteilijoita, jotka asuivat tai viettivät aikaa Porvoossa. Tämä ei todellisuudessa toteutunut aivan suunnitelmien mukaan. Gallen-Kallelalla ei ollut aikaa, ja muuten suunnitelmat kaatuivat logistiikkaan ja rahaan.

Sparren ja Finchin työ tehtaan piirissä vaikutti merkittävästi suomalaiseen taideteollisuuteen. Etenkin Sparren kokoama tieto Euroopan mantereelta ja erityisesti Englannin tyyli-suunnista oli suureksi hyödyksi. Iris-tehtaalla ei luotu itsenäistä Sparren tyyliä, vaan yhdistettiin historiallisia tyyliä uudemman tyyli-suunnin kanssa.¹³⁴

Iriksen toiminta perustui aluksi vahvaan kotimaiseen suunnitteluun ja osin kotimaisiin materiaaleihin, mikä vastasi hyvin ajan kysyntää. 1900-luvun vaihteessa suomalainen taideteollisuus laajeni nopeasti, ja Iriksen kasvu heijasti tätä kehitystä. Yrityksen tuotannon voimakas laajentaminen osoittautui kuitenkin ennen aikaiseksi Suomen oloissa ja johti lopulta taloudellisiin vaikeuksiin. Tehdas jätti konkurssihakemuksen jo viiden toimintavuoden jälkeen.¹³⁵ Sparren toiminta liitetään suomalaisen taideteollisuuden uudistamiseen. *Borgå Nya Tidning* toteaa, että kotimainen huonekalutuotanto oli pitkään ollut riippuvainen ulkomaisista,

¹³² Amberg 2003, 139-140.

¹³³ Strengell, Gustaf, ”Finska konstnärernas utställning”. *NPr* 10.11.1899.

¹³⁴ Öhquist 1912, 434.

¹³⁵ Supinen 1993, 98.

erityisesti pietarilaisista ja eurooppalaisista malleista, joita kuvataan mauttomiksi ja vanhentuneiksi. Sparren nähdään edustavan uutta, kansainvälisistä virtauksista vaikutteita saanutta makusuuntaa, jonka katsotaan edistävän kotimaisen muotoilun kehitystä.

Kirjoituksen lopussa esitetään näkemys, jonka mukaan Iris-yhtiöllä ja Sparrella oli keskeinen rooli uuden sisustus- ja huonekalutyylin vakiinnuttamisessa. Erityisesti korostetaan ajatusta, että huonekalun koristeellisuus ei edellytä historiallisten tyylien jäljittelyä.¹³⁶

5.1 Huonekalusuunnitelmat

Sparren vuosina 1897–1908 suunnittelemat huonekalut luokitellaan Iris-huonekaluiksi, vaikka osa valmistettiin vasta Iris-tehtaan jälkeen Sparren omassa puusepäntuotuksessa. Huonekalujen tyyli vaihteli paljon. Art nouveau oli keskeisessä osassa, mutta Sparre suunnitteli tarvittaessa myös rokokoosta, uusklassismista ja myöhäisemmästä empirestä vaikutteita saaneita malleja.

Huonekalut tehtiin pääosin ulkomaisista puulajeista, mutta myös suomalaisesta koivusta. Puu viimeisteltiin kiillottamalla, vahaamalla, petsaamalla ja lakkaamalla, ja osa huonekaluista oli maalattuja. Koristelussa käytettiin intarsiaa, metalliosia ja lyijylaseja. Verhoiluissa suosittiin suurikuvioisia kasviaiheita, pellavaa, puuvillaa, samettia sekä toisinaan nahkaa ja kirjailtuja päällyksiä. Huonekaluissa käytetyt verhoilukankaat olivat usein Englannista tilattuja, William Morrisin suunnittelema kankaita. Sparren huonekaluissa oli harvoin leimoja. Iris-kaudelta tunnetaan ABI-polttoleima, Porvoon vaakuna ja vuosiluku 1898, ja myöhemmin Sparre käytti piirustustoimistonsa KR-leimaa.¹³⁷

Iriksen asiakaskunta muodostui pääosin Suomen taloudellisesta, sosiaalisesta ja kulttuurisesta eliitistä 1800–1900-lukujen vaihteessa. Asiakkaisiin kuului pankki- ja liikemaailman johtohahmoja, teollisuussukuja, aatelisia sekä varakkaita porvarisperheitä. Iris vetosi myös nuoriin, koulutettuihin ja kansainvälisesti suuntautuneisiin asiakkaisiin, jotka arvostivat uusia tyyliuusia ja modernia estetiikkaa. Asiakkaita oli aluksi runsaasti. Yksityishenkilöiden kiinnostus tilata koteihinsa kalustuksia oli sinänsä myönteinen merkki, mutta tarkat mielipiteet ja huonekaluihin liittyvät toiveet rajoittivat usein taiteellista ilmaisuja.¹³⁸

1900-luvun alkuvuosikymmeninä Sparre oli merkittävä julkisten tilojen sisustussuunnittelija Suomessa. Hänen tuotantonsa kytkeytyi läheisesti suomalaiseen art nouveau- henkiseen

¹³⁶ ”Iris”. *BNT* 4.2.1898.

¹³⁷ Supinen 1993, 81, 116–117.

¹³⁸ Supinen 1993, 93–95.

muotoiluun, jossa korostuivat kokonaisvaltaisesti suunnitellut sisustukset, huonekalut ja koriste-elementit.

Vuonna 1904 Sparre suunnitteli sisustuksen U. A. Heikelin avaamaan Porvoon Uuteen Apteekkiin, joka sijaitsi Vanhan Raatihuoneentorin varrella Sparren puusepänverstaan välittömässä läheisyydessä. Huonekalut olivat tammea ja sivupintoja koristivat tyylitellyt, vihreäksi sävytetyt kasviaiheiset puu-upotukset. Sama koristeaihe toistui apteekin tiskissä ja muussa kalustuksessa, mikä ilmentää Sparrelle ominaista sisustuksen kokonaisvaltaista suunnitteluperiaatetta. Lisäksi lyijylasi-ikkunat toimivat osana huonekalujen koristeellista ilmaisu.¹³⁹

Sparren – tai hänen piirustustensa pohjalta Iriksen työpajan toteuttamia – julkisten tilojen sisustuksia tehtiin myös muihin merkittäviin kohteisiin. Pääkaupungissa näihin lukeutuvat apteekkari J. F. Wichmannin rohdoskauppa Välikadulla (1899), Suomen Yhdyspankin konttori Nikolainkadulla (1903, nyk. Mannerheimintie), Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan tilaama Vanhan Ylioppilastalon uudistus (1900), ravintola Kaisaniemen sisustus ja kalustus sekä Otavan toimitusjohtajan huone. Tampereella hänen tuotantoonsa kuului Tammelantorin apteekin sisustus. Näiden töiden kautta Sparre vakiinnutti asemansa yhtenä aikakautensa keskeisimmistä julkisten tilojen sisustussuunnittelijoista Suomessa.¹⁴⁰

Sparren toiminta Iris-tehtaassa oli kunnianhimoinen yritys yhdistää taide ja käsityö moderniksi, kansallisesti tunnistettavaksi muotokieleksi. Iriksen linjaa kuitenkin arvioitiin myös kriittisesti. Sparren suosima ulkomainen, erityisesti englantilainen, suunnitteluihanne herätti vastustusta, ja tehdas miellettiin osin tuontikulttuurin edustajaksi. Näin alkuperäinen ajatus kotimaisen muotoilun kehittämisestä jäi osittain ristiriitaan käytännön toteutuksen kanssa.¹⁴¹

5.2 Pariisin maailmannäyttely vuonna 1900

Merkittävimpiä tapahtumia Iris-tehtaan historiassa oli osallistuminen Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1900. Iris-tehdas ja Suomen Käsityön Ystävät järjestivät yhdessä kilpailun, johon kutsuttiin 25 eri taiteilijaa, arkkitehtia tai taideteollista osaajaa. Kutsuttuja

¹³⁹ Supinen 1993, 106.

¹⁴⁰ Supinen 1993, 89, 93–95, 106.

¹⁴¹ Supinen 1993, 98.

henkilöitä olivat esimerkiksi Emil Wikström, Eero Järnefelt, Herman Gesellius ja Eliel Saarinen. Kutsutuista kaksi oli naisia, Signe Lagerborg ja Hilikka (Hilja) Finne.¹⁴²

Kilpailun tavoitteena oli tuottaa Pariisiin vuoden 1900 maailmannäyttelyyn suomalainen, kansalliseen perinteeseen pohjautuva mutta nykyaikainen sisustus, joka osoittaisi Suomen taideteollista osaamista. Kutsussa pyydettiin osallistujia korostamaan kotimaisia aiheita, yksinkertaisuutta ja mittasuhteiden hallintaa sekä välttämään etnografisia piirteitä.

Kilpailutyöhön toivottiin makuuhuoneen sisustusta, johon kuuluu sänky katoksella tai ilman, pieni sohva tai lepotuoli, tuoleja, päiväpeitto ja suurempi matto, verhot ja oviverho sekä haluttaessa lisänä esimerkiksi kaakeliuuni, keinutuoli, seinähyllä, peili ja valaisin.¹⁴³

Kilpailuun tuli kuitenkin vain kaksi vastausta, jotka eivät miellyttäneet Sparrea tai Suomen Käsityön Ystäviä. Kirjeessään Gallen-Kallelalle Sparre pyytääkin taiteilijaa tekemään suunnitelmat maailmannäyttelyä varten kutsussa esitettyjen ohjeiden mukaisesti.¹⁴⁴

Du vet ju lika väl som jag, och är därom lika övertygad, att Finland i industriell väg kommer att bliva föga konstnärligt representerat, ty varken konsthantverksföreningen eller slöjdföreningen har ännu visat sig mäktiga att frambringa något verkligt originellt av finsk karaktär. Mer eller mindre etnografiska efterapningar och införande av den numera så moderna engelska stilen är ju allt vad de hittills hunnit till. Nu skall Finland visa sig på en större världsmarknad. Resultatet av förevisningen kan ha sina stora både politiska och sociala följder. Om vi lyckas frambringa något på samma gång i arbete fulländat som till skarplynne säreget och därmed draga oss världens ögon ha vi i och med detsamma ryckt fram Finland i första ledet, ett resultat som man med aldrig så goda lotterilandskap och bondmålerier av diverse pseudokonstnärer eller goda pappers... och efterapade engelska bomullstyger kommer till.¹⁴⁵

Otteessa Sparre pyrkii vakuuttamaan Gallen-Kallelan siitä, kuinka merkittävää Suomen osallistuminen maailmannäyttelyyn olisi, ei ainoastaan taiteellisesti vaan myös poliittisesti. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Suomi sai esiintyä maailmannäyttelyssä omana kokonaisuutenaan. Aluksi Sparre rakentaa vastakkainasettelun ”aidon suomalaisen” ja ”jäljitellyn” välille. Hän kritisoi sekä etnografisia jäljitelmiä että ”modernia englantilaista tyyliä”, jotka hänen mukaansa eivät tuota ”todella omaperäistä suomalaista” ilmaisua. Tämä heijastaa laajempaa pyrkimystä löytää kansallinen tyyli, joka olisi samanaikaisesti sekä autenttinen että kansainvälisesti kilpailukykyinen. Lisäksi kirjeessä korostuu voimakkaasti taiteen poliittinen ulottuvuus. Sparre ei näe maailmannäyttelyä pelkästään esteettisenä

¹⁴² Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1898, GKM.

¹⁴³ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 1898, GKM.

¹⁴⁴ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 18.12.1898, GKM.

¹⁴⁵ Louis Sparren kirje Akseli Gallen-Kallelalle 18.12.1898, GKM.

areenana, vaan myös välineenä, jolla Suomi voi asemoida itsensä kansainvälisesti. Hänen mukaansa näyttelyn tuloksilla voi olla ”suuria poliittisia ja sosiaalisia seurauksia”. Tässä taide ja muotoilu näyttäytyvät osana kansallisen identiteetin rakentamista.

Lopuksi sitaatti tuo esiin ajatuksen omaperäisyydestä (”säreget”) kansallisena pääomana. Sparre esittää, että juuri erottuvuus, ei jäljittely, mahdollistaa Suomen nousemisen ”ensimmäiseen riviin”. Tämä ajattelu voidaan liittää laajempaan 1800-luvun lopun nationalistiseen ideologiaan, jossa kansakunnan arvo perustui sen oletettuun omaleimaisuuteen.

Gallen-Kallela suostui, vaikkakin oli pettynyt työstä maksettavaan palkkioon. Hänen lähetettyään Sparrelle suunnitelmiaan Sparre kuitenkin pettyi Gallen-Kallelan passiivisuuteen ja ilmaisee kirjeissään turhautumisensa siitä, ettei Gallen-Kallela vaikuta olevan kiinnostunut suunnitelmien hienosäädöstä tai töiden viimeistelystä. Useat Sparren kirjeistä jäivät ilman vastausta. Sparre viittaa toistuvasti siihen, ettei Suomen Käsityön Ystävillä ole ollut taloudellisia mahdollisuuksia maksaa suurempaa korvausta ja että Iris-tehdas on samanaikaisesti kärsinyt merkittävistä talousvaikeuksista muun muassa puutavarasta maksettujen korkeiden tullien vuoksi.¹⁴⁶

Pariisin maailmannäyttely vuonna 1900 vahvisti suomalaisen taiteen kansainvälistä näkyvyyttä ja kansallista itsetuntoa, sillä näyttely tarjosi areenan, jossa suomalaisuutta voitiin esittää tietoisesti muotoiltuna kokonaisuutena. Sparren ja Gallen-Kallelan esimerkki rohkaisi muitakin taiteilijoita suuntaamaan syrjäisemmille ja vähemmän tunnetuille alueille etsimään koskematonta luontoa ja kansanomaisia aiheita. Karjala ja Kainuu nousivat keskeisiksi mielenkiinnon kohteiksi, sillä niiden maisemissa ja paikallisessa elämäntavassa nähtiin aineksia aidosti suomalaiselle taiteelle. Syrjäseuduille matkustaminen oli sekä taiteellinen että ideologinen teko, sen avulla rakennettiin kansallista identiteettiä ja etsittiin visuaalista ilmaisua, joka erotti suomalaisen taiteen muista eurooppalaisista suuntauksista.

5.3 Konstindustriell Ritbyrå Eva & Louis Sparre

Sparren alkuperäinen innostus tehtaaseen vaihtui vähitellen pettymykseen. Hän koki epäonnistuneensa liiketoiminnassa, ja yrityksen kasvaessa hänen roolinsa taiteellisena

¹⁴⁶ Louis Sparren kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle 19.4. ja 14.8.1899, GKM.

suunnittelijana jäi yhä enemmän taka-alalle. Osakkaiden väliset ristiriidat ja näkemuserot Iris-tehtaan tulevaisuudesta johtivat lopulta siihen, että Sparre vetäytyi yrityksestä.¹⁴⁷

Sparre luopui virallisesti Iriksen johtajuudesta jo syyskuussa 1900, minkä jälkeen arkkitehti Mauritz Gripenberg nimitettiin yhtiön uudeksi johtajaksi. Sparre työskenteli Gripenbergin kanssa vielä vuoden 1900 loppuun saakka, mutta siirtyi tämän jälkeen jatkamaan yhteistyötä Iriksen kanssa yksityisenä suunnittelijana.¹⁴⁸ Iriksestä irtautumisen jälkeen Sparren pariskunta perusti Porvooseen taideteollisen piirustustoimiston nimeltä Konstindustriell Ritbyrå Eva & Louis Sparre, jota kutsuttiin myös nimellä ”Pikku-Iris”. Toiminnan yhteyteen perustettiin Sparren johtama puusepänerversta, joka sijoitettiin Porvoossa entiseen Guseffin taloon Museotorin laidalle. Verstaassa valmistettiin tilaustöinä uusia huonekaluja sekä restauroitiin vanhoja.¹⁴⁹

Piirustustoimiston palvelut olivat laaja-alaisia ja keskittyivät erityisesti kokonaisvaltaiseen sisustussuunnitteluun. Suunnitelmat kattoivat huoneiden, asuntojen ja huviloiden sisustukset ja sisälsivät huonekaluja, kaakeliuuneja, lyijylasitöitä, tapetteja, mattoja, verhoja sekä muita sisustuselementtejä. Lisäksi tuotteisiin kuului nahkaplastiikkaa, kuten albumeita, kirjankansia, adresseja ja erilaisia koriste-esineitä, jotka olivat erityisesti Mannerheim-Sparren käsialaa.¹⁵⁰

Toimiston kautta välitettiin suunnitelmia moniin eri käyttötarkoituksiin, mukaan lukien tekstiilisuunnittelua Tampellan puuvillatehtaalle. Vaikka kummallakaan Sparrella ei ollut varsinaista tekstiilialan koulutusta, yhteistyö osoittautui onnistuneeksi. Louis Sparre oli jo aiemmin voittanut Suomen Käsityön Ystävien pöytäliinakilpailun ehdotuksellaan *Louhi* (1898), minkä jälkeen pariskunta suunnitteli useita tekstiilejä Tampellalle. Suunnitelmien tekijyyttä on kuitenkin paikoin vaikea erottaa, sillä työt olivat usein yhteistyötä. Louis Sparre toimi myös Tampellan makutuomarina ja osallistui tuotantoon valittavien mallien arviointiin.¹⁵¹

Sparre sai yhden uransa merkittävimmistä toimeksiannoista 1900-luvun alkuvuosina voittaessaan Suomen Ylioppilaskunnan kilpailun Vanhan Ylioppilastalon modernisoinnista. Tilaajan toiveena oli luoda sisustuksiin ”suomalaista luonnetta”, johon Sparre vastasi ehdotuksellaan *Tallkottar och ekorrar*. Sisustuksessa hyödynnettiin luontoaiheisia koristeita,

¹⁴⁷ Supinen 1993, 98.

¹⁴⁸ Supinen 1993, 82.

¹⁴⁹ Supinen 1993, 102.

¹⁵⁰ ”Konstindustriell värkstad”. *Bbl* 29.1.1902.

¹⁵¹ Fernström & Satri 2018, 168–169.

ja materiaalivalinnoissa korostuivat kotimaiset puulajit, erityisesti mänty ja tammi. Huonekalut suunniteltiin kestäviksi ja vankkarakenteisiksi, mikä yhdisti suomalaisen art nouveau-estetiikan käytännöllisyyteen.¹⁵²

Sparre suunnitteli myös kaakeliuuneja sekä Iris-tehtaalle että myöhemmin muille valmistajille. Hänen uunimalleilleen olivat tyypillisiä elävät, läikehtivät värit, kuten syvät sinisen ja vihreän sävyt tai poltetun punainen, sekä koristeelliset, aaltoilevat ja pistekuviot. Hänen suunnittelemaansa malleja valmistettiin muun muassa Turun kaakelitehtaalla sekä Andstenin ja Tampereen tehtailla, joskin tuotantomääristä ei ole tarkkaa tietoa.¹⁵³

Huonekalusuunnittelijana Sparre teki yhteistyötä myös porvoalaisen Willberg & Boström -puusepänverstaan kanssa, joka toteutti hänen suunnittelemaansa massiivisia tammihuonekaluja esimerkiksi Suomen Yhdyspankin Forssan toimitaloon.¹⁵⁴ Lisäksi hänen tuotantoonsa kuului yllättävän laaja kirjo esineitä, kuten hauta-arkkuja ja arkkuvaunuja, joita valmistettiin Viktor Långin hautaustoimistolle ulkomaisten mallien mukaisesti.¹⁵⁵

Kun Sparren liikesuhteet Pietariin vaikeutuivat vuonna 1904 Japanin ja Venäjän sodan puhjettua, hän päätti seuraavana vuonna irtautua Pikku-Iriksestä vuonna. Tästä huolimatta yhteistyö Willberg & Boströmin kanssa oli sujunut niin hyvin, että Sparre antoi heille luvan jatkaa hänen suunnittelemaansa malliston käyttöä myös tulevaisuudessa.¹⁵⁶

Sparren ura Iriksen jälkeen osoittaa, että vaikka hänen teollinen hankkeensa päättyi pettymykseen, hänen toimintansa taideteollisuuden parissa ei suinkaan hiipunut. Päinvastoin hän laajensi toimintaansa monille eri aloille ja sovelsi osaamistaan joustavasti uusiin yhteyksiin. Sparre yhdisti suomalaisia art nouveau -ihanteita käytännölliseen muotoiluun ja toi taiteellisen ajattelun osaksi arjen esineistöä.

5.4 Arts and Crafts -liikkeen vaikutus

”Suomalainen tyyli” tarkoitti pyrkimystä luoda omaleimainen kansallinen ilmaisutapa, joka ammensi erityisesti suomalaisesta kansanperinteestä, Kalevala-aiheista ja paikallisista materiaaleista sekä käsityötekniikoista. Se ilmeni esimerkiksi yksinkertaistettuina muotoina, luonnonläheisinä koristeaiheina ja kansanomaisina ornamenttiikkoina. Samalla tyyli ei ollut

¹⁵² Supinen 1993, 88.

¹⁵³ Soiri-Snellman 2003, 83, 98–99.

¹⁵⁴ ”Ny bankbyggnad i Forssa”. *Hbl* 7.11.1907.

¹⁵⁵ ”Enligt utländskt mönster”. *Hbl* 27.10.1907.

¹⁵⁶ Supinen 1993, 111–113.

pelkästään perinteen jäljittelyä, vaan sitä kehitettiin moderniksi soveltamalla siihen kansainvälisiä vaikutteita, kuten englantilaisen Arts and Crafts -liikkeen ihanteita.¹⁵⁷

Liike vastusti historiallisten tyylien jäljittelyä ja teollisen massatuotannon hengettömyyttä, ihannoiden keskiaikaista käsityöläisyyttä ja kokonaisvaltaista taidekäsitystä. Tavoitteena oli tuoda taide osaksi arkea ja suunnitella kauniita, käyttökelpoisia esineitä kaikille, vaikka käytännössä käsityötuotteet jäivät usein varakkaiden saataville.¹⁵⁸

Sparren kirjoituksissa heijastui selvästi William Morrisin sekä koko englantilaisen Arts and Crafts -liikkeen ihailu. Sparre suhtautui kriittisesti historiallisiin tyyliin ja niiden jäljittelyyn ja korosti sen sijaan tervettä järkeä, tarkoituksenmukaisuutta sekä materiaalia ja muotoa palvelevaa ornamenttia. Sparre ei kuitenkaan torjunut koneellistamista, vaan näki siinä myös mahdollisuuksia tuotannon tehostamiseen ja tuotteiden hintatason kohtuullistamiseen. Hänen näkemyksensä olivat tältä osin käytännönläheisiä, ja samansuuntaisia ajatuksia esitti myös Alfred William Finch.¹⁵⁹ Sparre suhtautui varauksellisesti myös Henry van de Velden -tyyliin, jossa hän näki liiallista, jopa ”taikinamaista” muotokieltä. Wienin sesessionistien tuotantokin kiinnosti Sparrea, mutta hän koki sen samalla liian hienostuneeksi ja elitistiseksi, ikään kuin tulevaisuuden ihmisille tai kapealle yleisölle suunnatuksi.¹⁶⁰

Suomalaisissa taide- ja aikakauslehdissä Arts and Crafts -liike ja siihen liittyvät ideat nousivat esiin 1800–1900-lukujen vaihteessa osana laajempaa taideteollisuuden uudistusta. Keskustelussa korostettiin yksinkertaisuutta, tarkoituksenmukaisuutta, materiaalin kunnioittamista sekä taiteen tuomista osaksi arkea. Kirjoittajat, kuten Albert Edelfelt, Gustaf Strengell ja Jalmari Kekkonen, kritisoivat aikansa huonoa makua ja historiallisen tyylijäljittelyn pintapuolisuutta sekä peräänkuuluttivat uutta, modernia ja kansanomaisempaa ilmaisu. Aikalaiskeskustelussa painottui myös ajatus kokonaistaideteoksesta sekä taiteen saavutettavuudesta kaikille yhteiskuntaluokille. Samalla kuitenkin tunnistettiin ristiriita ihanteiden ja käytännön välillä, sillä käsityötuotteet jäivät usein kalliiksi.¹⁶¹

Tämä oli myös Sparren ajatus kokonaisvaltaisesta taiteesta, jossa rakennus, sisustus, huonekalut ja koriste-esineet muodostivat yhtenäisen esteettisen kokonaisuuden. Näin ”suomalainen tyyli” toimi sekä kulttuurisen identiteetin rakentajana että osana laajempaa

¹⁵⁷ Maunula 1989, 190–191.

¹⁵⁸ Heinänen 2006, 71.

¹⁵⁹ Supinen 1993, 99.

¹⁶⁰ Wäre 1991, 66.

¹⁶¹ Heinänen 2006, 75–77.

eurooppalaista taideteollisuuden uudistusta. Sparre kiinnitti huomiota myös työläisten työympäristön ja viihtyvyyden kehittämiseen, mikä heijastaa hänen omaksumiaan kansainvälisiä aatteita, erityisesti Arts and Crafts -liikkeen sosiaalisia ihanteita. Hän ei tarkastellut tuotantoa pelkästään taloudellisena toimintana, vaan pyrki parantamaan työntekijöiden arkea ja työolosuhteita. Sparre osallistui aktiivisesti tehtaan toiminnan organisointiin ja edisti yhteisöllisyyttä muun muassa järjestämällä työntekijöille yhteisiä tiloja ja toimintaa, kuten kerhohuoneen, jossa oli mahdollisuus lukemiseen, peleihin ja seurusteluun¹⁶². Tämä viittaa kokonaisvaltaiseen näkemykseen taideteollisuudesta, jossa esteettiset, sosiaaliset ja eettiset ulottuvuudet kietoutuvat yhteen.¹⁶³

¹⁶² Supinen 1993, 100.

¹⁶³ Maunula 1989, 192.

6 Johtopäätökset

Tässä pro gradu -tutkielmassa olen käsitellyt taiteilija Louis Sparren (1863–1964) uraa ja toimintaa Suomessa vuosina 1889–1908 erityisesti taiteilijaverkostojen, art nouveau ja karelianismin näkökulmista. Tutkimuksen tavoitteena on ollut selvittää, miksi Sparre valitsi Suomen asuin- ja työskentelymaakseen, miten hän verkostoitui suomalaisessa taidekentässä sekä millä tavoin Suomen vuodet ja erityisesti suomalainen art nouveau ja karelianismi vaikuttivat hänen taiteelliseen tuotantoonsa ja ammatilliseen suuntautumiseensa. Analyysi osoittaa, että Sparre oli aktiivinen ja merkittävä toimija suomalaisessa taide-elämässä, mutta hänen asemansa jäi monin tavoin ristiriitaiseksi ja osin marginaaliin.

Tutkimuksen perusteella Suomi valikoitui Sparren määränpääksi ensisijaisesti Pariisissa syntyneiden taiteilijaverkostojen kautta. Ystävyysuhteet erityisesti Akseli Gallen-Kallelaan ja Albert Edelfeltiin toimivat keskeisinä kiinnittymiskanavina suomalaiseen taidekenttään. Nämä verkostot eivät ainoastaan mahdollistaneet hänen matkansa Suomeen, vaan myös muoivasivat hänen käsitystään suomalaisesta taiteesta ja sen mahdollisuuksista. Hän inspiroitui suomalaisten kollegoidensa innostuksesta kotimaahan ja heidän vahvasta kansallisesta identiteetistään.

Sparren varhaiset vuodet ja hänen kehittymisensä taiteilijaksi Pariisin opintojen aikana sekä siellä syntyneet verkostot muodostuivat ratkaiseviksi tekijöiksi, jotka johdattivat hänet Suomeen ja loivat perustan hänen myöhemmälle uralleen. Suomeen asettumisen myötä Sparre kiinnittyi osaksi paikallista taide-elämää. Hän liikkui aktiivisesti taiteilijapiireissä ja rakensi laajoja verkostoja.

Sparren aika Suomessa sijoittui hänen uransa ratkaisevaan alkuvaiheeseen ja vaikutti olennaisesti hänen identiteettiinsä taiteilijana ja kulttuurivaikuttajana. Hän toimi monialaisesti taidemaalarina, muotoilijana ja taideteollisena yrittäjänä, ja hänen tuotannossaan yhdistyivät kansainväliset vaikutteet ja suomalaiset kansalliset ihanteet. Taiteen rinnalla Sparren toiminta laajeni taideteollisuuden puolelle. Aktiebolaget Iris -tehtaan perustaminen Porvooseen edusti hänen pyrkimystään uudistaa suomalaista taideteollisuutta Arts and Crafts -liikkeen periaatteiden mukaisesti.

Sparren taiteellinen tuotanto kytkeytyy vahvasti aikakauden kansallisiin ja poliittisiin virtauksiin. Erityisesti Karjalaan suuntautuneet matkat ja Kalevala-aiheet osoittavat hänen osallistuneen aktiivisesti karelianismin varhaiseen muotoutumiseen ja kansallisen kuvaston

rakentamiseen. Hänen varhaiset matkansa Keski-Suomeen ja Karjalaan osoittautuivat ratkaiseviksi hänen taiteelliselle kehitykselleen, ja hän omaksui nopeasti karelianismille keskeisen ajatuksen kansanperinteen ja luonnon merkityksestä taiteen lähteenä. Sparren kirjoituksissa ja kirjeissä korostuu ajatus Karjalasta eräänlaisena ”löytämättömänä” taiteellisenä alueena, joka tarjosi suomalaisille taiteilijoille mahdollisuuden luoda omaleimainen kansallinen kuvasto. Tässä suhteessa Sparre ei ollut pelkästään liikkeen seuraaja, vaan myös sen varhainen kehittäjä ja popularisoija.

Vuodet Suomessa vaikuttivat ratkaisevasti Sparren taiteelliseen suuntautumiseen. Erämaaromantiikka, suomalainen art nouveau ja karelianismi näkyvät hänen varhaisissa maalauksissaan, aihevalinnoissaan ja myöhemmin myös hänen muotoilu- ja sisustustyössään. Karelianismi tarjosi Sparrelle viitekehyksen, jonka kautta hän pystyi yhdistämään taiteelliset ihanteensa suomalaisen kansallisen kulttuurin rakentamiseen. Vaikka hänen kiinnostuksensa kansanomaisiin aiheisiin myöhemmin laimeni, niiden vaikutus säilyi osana hänen visuaalista ajatteluaan ja käsitystään taiteen yhteiskunnallisesta merkityksestä.

Karelianismin näkökulmasta Sparren merkitys on erityisen kiinnostava. Vaikka liike yhdistetään usein ennen kaikkea Gallen-Kallelaan, tämä tutkimus osoittaa, että myös Sparrella oli keskeinen rooli Karjalaan suuntautuneen taiteellisen kiinnostuksen varhaisvaiheessa. Hänen matkansa, kirjoituksensa ja esimerkkinsä vaikuttivat siihen, että muutkin taiteilijat alkoivat etsiä kansallisia aiheita syrjäisemmiltä alueilta.

Tutkimus tuo esiin myös Sparren roolin kulttuurisena välittäjänä. Hänen taustansa kansainvälisissä taidepiireissä, erityisesti Pariisissa, sekä hänen laaja kielitaitonsa mahdollistivat erilaisten taiteellisten vaikutteiden siirtymisen Suomen ja muun Euroopan välillä. Tämä näkyy sekä hänen maalaustaiteessaan että hänen toiminnassaan taideteollisuuden parissa. Vaikka Porvooseen perustettu Iris-tehdas epäonnistui taloudellisesti, sen kulttuurinen merkitys suomalaisen muotoilun historiassa oli huomattava.

Tutkimukseni osoittaa, että Sparren asema suomalaisessa taidekentässä oli kaksijakoinen. Yhtäältä hän verkostoitui tehokkaasti ja osallistui aktiivisesti aikansa keskeisiin taiteellisiin keskusteluihin. Toisaalta hänen ulkomaalainen taustansa ja osittainen ulkopuolisuuden kokemuksensa vaikuttivat siihen, ettei häntä täysin hyväksytty osaksi kansallista taidekaanonia. Sparren uraa tarkasteltaessa hän näyttäytyy eräänlaisena väliinputoajana suomalaisen ja ruotsalaisen taidekentän välissä. Vaikka hänen toimintansa oli merkittävää Suomessa, hänen Ruotsin kansalaisuutensa vaikeutti hänen sijoittamistaan yksiselitteisesti

kansallisiin taidehistorioihin. Tämä kaksijakoinen asema heijastui myös hänen kokemuksiinsa taiteilijayhteisön sisällä. Arkistolähteisiin, erityisesti Sparren kirjeenvaihtoon, perustuva analyysi tuo esiin hänen henkilökohtaiset kokemuksensa, epävarmuutensa ja ammatilliset ristiriitansa. Taiteilijan oma ääni, joka välittyy kirjeistä, syventää ymmärrystä hänen motiiveistaan, tavoitteistaan ja pettymyksistään.

Sparren näyttelytoimintaa ja kriittistä vastaanottoa tarkasteltaessa hahmottuu kuva taiteilijasta, joka oli samanaikaisesti arvostettu ja osittain kiistanalainen. Hänen teknistä osaamistaan, valonhallintaansa ja realistista ilmaisuaan arvostettiin laajasti, mutta kritiikki kohdistui usein teosten asetelmallisuuteen ja yksityiskohtien toteutukseen. Tämä viittaa siihen, että hänen taiteensa liikkui ateljeessa rakentuvan komposition ja luonnonhavainnointiin perustuvan realismin välimaastossa.

Sparren merkitystä suomalaisessa taidehistoriassa on todennäköisesti aliarvioitu, osittain hänen kansalaisuutensa vuoksi. Hän ei asetu selkeästi suomalaisen eikä ruotsalaisen taiteen kaanoniin, mikä on osaltaan johtanut siihen, että hänen uransa on jäänyt aiemmassa tutkimuksessa marginaaliin. Myöhemmissä elämänvaiheissaan Sparren toiminta säilyi monipuolisena, vaikka hänen siirtymisensä Ruotsiin vaikutti hänen asemaansa. Tästä huolimatta hänen yhteytensä Suomeen säilyivät, ja hänen työnsä vaikutukset ulottuivat yli kansallisten rajojen.

Tutkimuksen keskeinen tulos on, että Sparren taiteellinen ja taideteollinen toiminta Suomessa kytkeytyi tiiviisti suomalaiseen art nouveauon ja karelianistiseen ajatteluun, mutta ei rajoittunut niihin. Hän yhdisti kansallisia aiheita ja ihanteita kansainvälisen koulutuksensa ja verkostojensa kautta, mikä teki hänen tuotannostaan omaleimaista, mutta samalla vaikeasti sijoitettavaa aikansa kansallisiin kategorioihin.

Kuvaluettelo

- Kuva 1. Nyblin, Daniel 1890. *Louis Sparre (vas.) ja Axel Gallen-Kallela (oik.) erämaalavasteissa*. Arkkitehtuurin historian opetusdiat, Louis Sparre (A35) https://www.finna.fi/Record/aalto-repository.76afcc2a-32a4-4dba-a1cc-08dc1c37d02c_4b86c618-23d7-43e4-8c31-c4a1b7f8fcc7?sid=5321690173 (haettu 21.4.2026)
- Kuva 2. Sparre, Louis, *Oulujärvellä*, 1892. Lyijykynä paperille, 10.7 x 11.5 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Nina Pätilä.
- Kuva 3. Sparre, Louis, *Kevät puro (Vårbäcken)*, 1892. Öljy kankaalle. Yksityiskokoelma. Kuva: Henrika Solin.
- Kuva 4. Sparre, Louis, *Näkymä Porvoosta (Borgåvy)*. Öljy kankaalle, 23 x 33,5 cm. Ett Hem - museo / Åbo Akademin sällskap. Kuva: Ett Hem / Vesa Aaltonen.
- Kuva 5. Sparre, Louis, *Kirkkoväkeä jäällä (Hemvändande kyrkofolk)*, 1896. Öljy kankaalle, 37,5 x 56 cm. Föreningen Konstsamfundet. Kuva: Henrika Solin.
- Kuva 6. Sparre, Louis, *Ensi lumi (Första snön)*, 1891. Öljy kankaalle, 91 x 111 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo, Antellin kokoelmat. Kuva: Kansallisgalleria / Matti Janas.
- Kuva 7. Sparre, Louis, *Rimmin lita*, 1890. Lyijykynä paperille, 29 x 23.5 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen.
- Kuva 8. Sparre, Louis, *Jouluyö (Julnatten)*, luonnos teoksesta kehyksineen ja kehyksen kulma erikseen, 1894. Lyijykynä paperille, 17,5 x 21,4 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen
- Kuva 9. Sparre, Louis, *Kullervo katkaisee veitsensä kiveen*, 1891. Vesiväri paperille, 39,5 × 33 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen
- Kuva 10. Sparre, Louis, *Kullervo ja ”siniviitta viian eukko”*, 1891. Vesiväri paperille, 39,2 × 33 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Antti Karvinen.
- Kuva 11. Sparre, Louis, *Kullervo ja hänen sisarensa reessä*, 1891. Vesiväri paperille, 37,3 × 44,3 cm. Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Janne Mäkinen.

Kuva 12. Sparre, Louis, *Kullervon surma*, 1891. Vesiväri paperille, 37,5 × 44,5 cm.
Kansallisgallerian kokoelma / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Antti
Karvinen.

Lähdeluettelo

Arkistoaineisto

Gallen-Kallelan Museon arkisto (GKM), Espoo

Louis Sparren lähettämät kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle 1890–1901

Pekka Halosen seuran arkisto, Tuusulan museo (PHS), Tuusula

Louis Sparren lähettämät kirjeet Pekka Haloselle 1894, 1896

Louis Sparren lähettämä kirje Antti Haloselle 1951

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsingfors

Albert Edelfeltin lähettämät kirjeet Alexandra Edelfeltille 1890, 1894

Åbo Akademis bibliotek (ÅAB), Åbo

Louis Sparren lähettämä kirje Victor Westerholmille 1907

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aura 1890

Borgåbladet (Bbl) 1902

Borgå Nya Tidning (BNT) 1898

Hufvudstadsbladet (Hbl) 1890, 1894, 1895, 1907, 1943, 1962

Helsingin Kaiku 1908

Kansan Lehti 1907

Nya Pressen (NPr) 1897, 1899

Päivälehti (PL) 1890, 1894

Suomen Kuvalehti 1894

Uusi Savo 1891

Uusi Suomi (US) 1978

Valvoja 1891

Åbo Tidning (ÅT) 1895

Kirjallisuus

- Amberg, Anna-Liisa 2003. *'Kotini on linnani'. Kartano ylemmän porvariston omanakuvana: esimerkkinä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema Suur-Merijoki vuodelta 1904*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- Arell, Berndt & Christian Hoffman 1998. *Gunnar Berndtson. Salonkimaalari*. Oulu: Kaleva.
- Fernström, Päivi & Irja Satri 2018. *Pellavaliina. Tampellan damasti 1859–1977*. Helsinki: Maahenki.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne 2001. *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide*. Helsinki: Otava.
- Heinänen, Seija 2006. *Käsityö – taide – teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä*. Jyväskylä: Jyväskylä University Press.
- Hirn, Yrjö 1939. *Matkamiehiä ja tietäjiä. Tutkielmia suomalaisesta sivistyksestä ja Kalevalaromantiikasta*. Helsinki: Otava.
- Hjelm, Camilla 2009. *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Helsingfors: Statens konstmuseum.
- Ilvas, Juha 1996. *Sanan ja tunteen voimalla. Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä – A self-portrait in words: the letters of Akseli Gallen-Kallela*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kalela, Jorma 2010. ”Historian rakentamisen mieli ja tutkijan valinnat”. *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Toim. Grönholm, Pertti & Anna Sivula. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 40–59.
- Kokkinen, Nina 2019. *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto.
- Konttinen, Riitta 1991. *Taiteilijapareja*. Helsinki: Otava.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2012. ”Samastumisia ja etääntymisiä. Elämäkerta historiantutkimuksen kysymyksenä”. *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Nivala, Asko & Rami Mähkä. Turku: K&h-kustannus.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2024. ”Elämäkertatutkimus”. *Lähestymistapoja kirjallisuuteen*. Toim. Meretoja, Hanna, Aino Mäkikalli, Anna Helle, Kaisa Ilmonen & Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 36–47.
- Lonkila, Helena 2016. *Syvällä Sydänmaassa. Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Kainuu*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

- Lukkarinen, Ville 1998. ”Taiteen tarina”. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Elovirta, Arja & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 17–53.
- Lukkarinen, Ville & Annika Waenerberg 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mannerheim-Sparre, Eva 1951. *Taiteilijaelämää*. Suom. Palmén, Aili. Helsinki: Otava.
- Mannerheim-Sparre, Eva & Louis Sparre 1945. *Bröllopsresan. Beskrivning av en resa i Fjärr-karelen sommaren 1893*. Stockholm: Konstvärlden.
- Maunula, Leena 1989. ”Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870–1910”. *Ars. Suomen taide. 4*. Toim. Ahtola-Moorhouse, Leena, Eeva Rista, Salme Sarajas-Korte & Ritva Rätty. Espoo: Weilin+Göös, 182–196.
- Meinander, Henrik 2014. *Finlands historia. Linjer, strukturer, vändpunkter*. Helsingfors: Schildts & Söderström.
- Munck, Marita & Marketta Tamminen 1990. *Louis Sparren huonekaluja. Iris-tehdas ja Louis Sparren huonekalutaide. Luettelo Porvoon museon Sparre-huonekaluista 1897–1905*. Porvoo: Porvoon museoyhdistys.
- Nikula, Riitta 1989. ”Asemakaavoitus vuosisadan vaihteessa”. *Ars. Suomen taide. 4*. Toim. Ahtola-Moorhouse, Leena, Eeva Rista, Salme Sarajas-Korte & Ritva Rätty. Espoo: Weilin+Göös, 170–175.
- Näätänen, Seppo 1955. *Taidemaalareita Ruovedellä. Louis Sparre, Hugo Simberg, Ellen Thesleff, Gabriel Engberg*. Ruovesi: Ruoveden sanomalehti.
- Ojanperä, Riitta 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Sarajas-Korte, Salme 1989. ”Maalaustaide 1880-luvulla – ulkoilmarealismiksi” *Ars. Suomen taide. 4*. Toim. Ahtola-Moorhouse, Leena, Eeva Rista, Salme Sarajas-Korte & Ritva Rätty. Espoo: Weilin+Göös, 200–253.
- Sarantola-Weiss, Minna 1995. *Kalusteita kaikille. Suomalaisen puusepänteollisuuden historia*. Helsinki: Puusepänteollisuuden liitto.
- Sihvo, Hannes 2003. *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. 2. painos*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Soiri-Snellman, Helena 2003. *Turun kaakelin kakluunit. Turun kaakelitehtaan uunimallit vuosina 1874–1954*. Turku: Turun maakuntamuseo.

- Sparre, Louis 1930. *Bland Kalevalafolkets ättlingar. Anteckningar från en vandring i Fjärrkarelen 1892*. Borgå: WSOY.
- Suominen-Kokkonen, Renja 1998. ”Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet”. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Elovirta, Arja & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 151–172.
- Supinen, Marja 1993. *A.b. Iris. Suuri yritys*. Helsinki: Taide.
- Svensson, Per 2023. *Zorn ett liv, en tid*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Tamminen, Marketta 2007. ”Eva ja Louis Sparre”. *Sydän sydämelle. Pohjoismaisia taiteilijapareja – Vart hjärta har sin saga. Nordiska konstnärspar*. Toim. Tuija Wahlroos. Helsinki & Espoo: Minerva ja Gallen-Kallelan museo, 72–77.
- Tamminen, Marketta & Jämbäck, Juha. 2013. *Louis Sparre. Huonekalutaidetta*. Toim. Merja Herranen. Porvoo: Porvoon museo.
- Tossavainen, Mari 2012. *Kuvanveistotyö: Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Wahlroos, Tuija 2024. *Sydänmailla. Akselin ja Maryn kesä Kuhmossa 1890*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo.
- Wäre, Ritva 1989. ”Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa.” *Ars. Suomen taide*. 4. Toim. Ahtola-Moorhouse, Leena, Eeva Rista, Salme Sarajas-Korte ja Ritva Rätty. Espoo: Weilin+Göös, 112–156.
- Wäre, Ritva 1991. *Rakennettu suomalaisuus: Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Internet

Sparren kuvat Kainuusta ja Venäjän Karjalasta <https://www.museovirasto.fi/fi/kokoelma-ja-tietopalvelut/kuvakokoelmat/ajankohtaista/kamera-lehden-artikkelit-2020/kreivin-aikaan>, haettu 25.5.2022.