

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap

2 • 2025



TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimittajat:

Ville Hakanen, Katve-Kaisa Kontturi & Marja Lahelma

Päätoimittajat:

Ville Hakanen, Katve-Kaisa Kontturi & Marja Lahelma

Toimituskunta: Nina Kokkinen, Juhana Lahti, Marie-Sofie Lundström, Mari Mäkiranta, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström

Ulkoasu ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

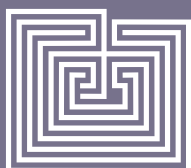
ISSN: 2242-0665

Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: co Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Kannen kuva: Aino Marsio-Aalto kuvasi Gustaf Welinin työssään Viipurin kirjastoa kuvaamassa. Aino Marsio-Aalto. Valokuva, 1935. Alvar Aalto Säätiö, 43-004-038, kaikki oikeudet pidätetään.

tahiti.journal.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Sisälllys | Innehåll | Contents

Pääkirjoitus | Ledare | Editorial

Ville Hakanen, Katve-Kaisa Kontturi & Marja Lahelma <i>Kieli ja kuvat todellisuuden rakentajina</i>	4
--	---

Vertaisarvioidut artikkelit | Referentgranskade artiklar | Peer-reviewed articles

Asko Mäkelä  <i>Alvar Aallon ja Gustaf Welinin valokuvan talo</i>	7
Jan Rydén Bonmot  <i>En vildvinsomsluten politisk gemenskap. Materialiserade kooperativa ideal i Stockholm 1915–1930</i>	32
Kalle Lampela  <i>Kuvataiteen kriteerit ja kategoriat Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020</i>	51

Katsausartikkelit | Översiktsartiklar | Review articles

Lauri Ockenström <i>Arkkitehtuurin klassikon kääntämisen haasteista, osa I: kauneus vai viehättävyys? Vitruviuksen venustas-käsitteen klassinen ja moderni kulttuurihistoria</i>	70
---	----

Puheenvuorot | Kommentarer | Commentaries

Kari Tuovinen <i>Taidekokoelman estetiikkaa</i>	78
--	----

Väitökset | Disputationer | Dissertations

Paula Julin <i>Tarkoitus pyhittää keinot. Kiinteistökehittämisen ja kulttuuriympäristön suojelun diskurssit 2010-luvun suomalaisessa kaupunkisuunnittelussa, esimerkkinä Tikkurilan kirkon kortteli</i>	85
Essi Syrén <i>Tuhoamista ja tulevaisuuden rakentamista. Destruktiivisuus saksalaisessa 1900-luvun alun avantgardessa.</i>	92

Kieli ja kuvat todellisuuden rakentajina

Ville Hakanen, Katve-Kaisa Kontturi & Marja Lahelma

doi.org/10.23995/tht.178286



Taidehistorian, estetiikan ja kulttuuriympäristön tutkimuksessa on pitkälti kyse kielestä ja merkitysten välittämisestä: tämänkin *Tahiti*-lehden nume-

ron sivuilla kirjoittajat esittävät tulkintoja tutkimuskohteistaan ja todellisuudesta. Samalla he asettuvat osaksi esitysten ja uudelleenesitysten ketjua, jonka alkupistettä on käytännössä mahdotonta saavuttaa. Tutkimuskohteina olevat merkitykset – ja käsitykset todellisuudesta ylipäänsä – muodostuvat jatkuvista rajanvedoista, joiden keskeisimmät välineet ovat kieli ja kuva.

Tämän numeron artikkeleita yhdistää niiden kiinnostus merkityksenmuodostuksen monipolvisuutta kohtaan. Artikkelit liittyvät eri aikakausiin ja käsittelevät aiheitaan eri mittakaavoissa, mutta ne kytkeytyvät tavalla tai toisella siihen, miten käsitteet, luokittelut, diskursiiviset käytännöt ja visuaaliset esitykset eivät ainoastaan kuvaa todellisuutta, vaan aktiivisesti tuottavat sitä. Pienetkin vivahde-erot kielenkäytössä määrittävät sitä, mitä arvostamme taiteena tai

edellyttämme ympäristöltämme. Samalla usein katveeseen jäävät taidekentän toimijat asetetaan rooleihinsa rajanvetäjinä ja merkityksenmuodostajina: taiteen tekijöinä.

Asko Mäkelä kiinnittää huomionsi siihen, että käsitykset arkkitehtuurin merkkiteoksista syntyvät yleensä valokuvien välityksellä tai ainakin myötävaikutuksella. Tämä herättää kysymään, missä rakennus oikeastaan muodostuu. Mäkelän artikkeli tarkastelee sitä, kuinka Gustaf Welinin arkkitehtuurivalokuvat vaikuttivat Aino ja Alvar Aallon kansainvälisen maineen rakentumiseen 1920–1930-luvulla. Hän osoittaa, että arkkitehtuurivalokuvat eivät olleet dokumentteja vaan osa median rakentamaa mielikuva-arkkitehtuuria, jossa rakennus sai uuden olemassaolon useiden tekijöiden “valokuvan talona”.

Jan Rydén Bonmot’n artikkeli paljastaa, miten kieli, diskurssit ja kulttuuriset ihanteet muuttuvat konkreettisiksi tiloiksi – ja toisin päin. 1910–1920-lukujen Tukholman osuustoiminnallisten asuinalueiden vihreät pihat eivät syn-

tyneet pelkästään teknisistä ja taloudellisista reunaehdoista, vaan niille haettiin merkitystä mielikuvista, joiden juuret olivat syvällä kansallisissa ihanteissa. Ne kiteytyvät esimerkiksi käsitteisiin “trevnad” ja “svenskhet” – viihtyisyys ja ruotsalaisuus. Puutarhakaupunginosien kuvaukset niitä rakennuttaneiden asunto-osuuskuntien tuottamassa materiaalissa kietoivat modernisaation, rakennustekniikan kehityksen ja maaseudun idealisoinnin osaksi kansalaisuuden ja hyvinvointiyhteiskunnan muotoutumista.

Kalle Lampela tarkastelee artikkelissaan taiteen “portinvartijoiden”, Suomen kuvataidelehtien, arvioita kuvataiteen laadusta vuosina 1960–2020. Pääpaino aineistossa on Suomen taiteilijaseuran ja sittemmin Kustannus Oy Taiteen julkaisemassa vaikutusvaltaisessa *Taide*-lehdessä. Kriitikoiden ja taiteilijoiden artikuloimat rajanvedot sulkivat sekä yksittäisiä tekijöitä että kokonaisia taiteenlajeja “hyvän taiteen” ulkopuolelle. Se millä volyyymilla rajanvetoja on tehty, muuttui tutkittuna ajanjaksona selvästi. Lampela havainnoi, että 2000-luvulla hierarkisointia harjoittivat lähinnä yksittäiset kirjoittajat siinä missä 1960–1980-luvuilla arvottaminen oli institutionalisoidumpaa. Oli kyse sitten videon tai sarjakuvan poissulkemisesta taiteen piiristä tai taiteen, viihteen ja julkisuuden suhteiden arvioinnista, yhtä kaikki rajanvedot havainnollistavat hyvin sanojen ja tekstien valtaa, joka tässäkin tapauksessa perustuu diskursiiviseen toistoon.

Lauri Ockenström puolestaan vie Vitruviuskäännöstä koskevassa katsauksessaan kielen vallan vielä kauemmas menneisyyteen ja osoittaa, että myös antiikin arkkitehtuurikäsitteet ovat vuosien kuluessa muovautuneita tulkintaketjuja. Ockenström avaa Vitruviuksen *venustas*-käsitteen kulttuurihistoriaa ja käännöksellisiä ongelmia, jotka paljastavat käsitteen moniaistisen, ei-modernin luonteen. *Venustas*-käsitettä ei voi yksiselitteisesti kääntää kauneudeksi, vaikka usein näin on tehty. Ockenströmin analyysissä Vitruviuksen termien käännösten vivahteet ja semanttiset painot ovat kaikkea muuta kuin viattomia tai neutraaleja: ne

ohjaavat sitä, miten ymmärrämme arkkitehtuurin arvoa ja esteettisiä periaatteita. Klassikkoaseman saavuttaneen teoksen käännöstyössä yksi sana voi kyseenalaistaa koko vakiintuneen, normiksi muodostuneen tulkinnan.

Tuovisen puheenvuoro täydentää kokonaisuutta tarkastelemalla, miten museokokoelmien arvo ja merkitys rakentuvat institutionaalisissa prosesseissa, joita ohjaavat niin käsitteet kuin käytännötkin. Tuovisen määrittelemät ydinkäsitteet ovat avainteokset, yhtenäisyys ja edustavuus, ja taidekokoelman keskeisiksi elementeiksi hän ehdottaa rakennetta, prosessia ja sisältöä. Tällaiset luokitukset voivat vaikuttaa objektiivisilta, mutta Tuovisen analyysissä ne paljastuvat historiallisten valintojen, painotusten ja rajauksien tuotteiksi. Kokoelmien rakentumiseen liittyy aina myös kertomisen ja unohtamisen mekanismeja sekä kielellisiä ja käsitteellisiä ratkaisuja. Taidekokoelmien muotoutuminen ja kokoelmia koskeva puhe kertookin myös siitä, millaista taidehistoriaa halutaan esittää ja millaiset kertomukset jäävät marginaaliin.

Tässä *Tahiti*n numerossa julkaistaan lisäksi Paula Julinin ja Essi Syrénin taidehistorian väitöksiin liittyvät lektiot. Myös heidän väitöstudiumuksensa kiinnittyvät siihen, miten kieli, käsitteet ja argumentaation muodot rakentavat ja haastavat sosiaalista järjestystä. Julin osoittaa, kuinka kiinteistökehittämisen ja kulttuuriympäristön suojelun kilpailevat puhuvat ohjaavat kaupunkisuunnittelua. Käsitteet ja kielenkäyttö rajaavat sitä, millaisia ympäristöjä pidämme säilyttämisen arvoisina eikä kerran sisäistettyä diskurssia hevilla kyseenalaisteta. Syrén taas analysoi 1900-luvun alun saksalaisen avantgarden destruktiivisuutta ja näyttää, miten dadaistien ja muiden kokeellisten taiteilijoiden radikaalit keinot vastasivat yhteiskunnan tilaan, joka määriteltiin kielen ja modernin elämänmuodon kriisiksi. Hänen tarkastelemassaan taiteessa poliittisuus, provokaatio ja utopian hahmottelu kietoutuvat toisiinsa paljastaen avantgarden sekä purkavana että uutta rakentavana liikkeenä.



Taide syntyy, määrittyy ja muotoutuu sen kielellisissä ja kuvallisissa esityksissä, joiden tuottajilla on myös vastuu siitä, millaisia rajoja he esityksissään vetävät. Tämä *Tahiti*-lehden numero muistuttaa siitä, että sanat, käsitteet ja kuvat eivät ole neutraaleja välineitä. Niillä on kulttuurista valtaa, joka ohjaa sekä menneisyyden tulkintaa että tulevaisuutta koskevaa päätöksentekoa. Ne tuottavat käsitystämme todellisuudesta. Näin paljastuu myös mahdollisuus aktiiviselle toimijuudelle: pyrimme siihen, että *Tahiti* on jatkosakin paikka, jossa merkitysten muodostumisen prosesseja avataan ja jossa käsitteitä ja mielikuvia tutkitaan, puretaan ja ajatellaan uudelleen.

Ville Hakanen

Katve-Kaisa Kontturi

Marja Lahelma

Alvar Aallon ja Gustaf Welinin valokuvan talo

Asko Mäkelä

doi.org/10.23995/tht.164281



Artikkelissa tutkin Gustaf Welinin arkkitehtuurivalokuvien osuutta Aino ja Alvar Aallon maailmanmaineen muodostumisessa 1928–1935. Tämä on ensimmäinen laajempi tutkimus Welinistä. Poikkeuksellisen hyvillä tiedoillaan valokuvauksesta Aallot ymmärsivät modernin valokuvan merkityksen arkkitehtuurin markkinoinnissa ja myös osallistuivat Welinin kuvauksiin. Kansainvälisissä julkaisuissa näyttävästi esitetyt Welinin valokuvat olivat osa 1930-luvulla arkkitehtuurilehdissä muotoutunutta ”mielikuva-arkkitehtuuria”. Esitän valokuvina julkaistun arkkitehtuurin tarkasteluun käsitettä ”valokuvan talo”, joka soveltuu arkkitehtuurivalokuvan tulkintaan paremmin kuin reproduktio. Tutkimuksen teoreettisena viitekehystenä on Walter Benjaminin ”Reproduktionsbarkeit”, jossa toisinnettavan taiteen tuottamiseen ja tulkintaan voi osallistua usea ”auteur”.

Asiasanat: arkkitehtuurilehdet, arkkitehtuurivalokuvaus, markkinointi, modernismi, valokuvan talo



Alvar Aallon suhdetta arkkitehtuurivalokuviin ei ole aiemmin tutkittu. Arkkitehtuurivalokuvista muodostui kuitenkin hänen propagandansa, mainonnan ja markkinoinnin ydin (Mäkelä 2024, 24). Modernin valokuvauksen ja siihen sisältyvät vaikutusmahdollisuudet Aino ja Alvar Aalto tunsivat jo 1920-luvun lopulla. Syrjäiseen Suomeen rakentanut arkkitehtipariskunta tarvitsi tuotantonsa markkinointivalokuvien tekijäksi riittävän ammattitaitoisen valokuvaajan. Valokuvien piti herättää huomiota *Arkkitehti*-lehden lisäksi myös ulkomaisissa julkaisuissa. He valitsivat tehtävään turkulaisen valokuvaaja Gustaf Welinin. Ruotsin Östersundissa syntynyt Gustaf Welin (1885–1969) oli opiskellut valokuvausta kotipaikkakunnallaan ja Tukholmassa ennen muuttoaan Helsinkiin vuonna 1907. Vuonna 1911 hän muutti Turkuun, jossa hän eli elämänsä loppuun saakka. Huolimatta Welininin arkkitehtuurivalokuvien näyttävästä julkaisusta kansainvälisissä ammattilehdissä, Weliniä ei mainita ulkomaisessa arkkitehtuurivalokuvauksen historian tutkimuksessa. Suomessakin hän on jäänyt vain muutamaan mainintaan (Čeferin 2002 & 2003; Taskinen 2003a & 2003b).

Tässä ensimmäisessä laajemmassa tutkimuksessa Welinistä tarkastelen, kuinka Aino ja Alvar Aallon maailmanmaine rakentui Welinin arkkitehtuurilehdissä julkaistujen arkkitehtuurivalokuvien avulla vuosien 1928–1935 välillä. Osoitan, kuinka Welininiltä tilatut arkkitehtuurivalokuvat Aino ja Alvar Aallon tuotannosta liittyivät valokuvan, markkinoinnin ja arkkitehtuurilehdistön yhteistoimintaan, jossa rakennettiin mielikuvia funktionalistisesta arkkitehtuurista. Tutkimukseni liittyy 1900-luvun lopulla alkaneeseen julkaistujen arkkitehtuurivalokuvien tutkimukseen. Siinä julkaistuja arkkitehtuurivalokuvia tarkastellaan reproduktioina ja osana massatuotannon kulttuuria ja sen tuottamista (Colomina 1998; Tahl 2009). Beatriz Colominan määritelmän mukaan modernin arkkitehtuurin todellinen paikka on siitä julkaistussa valokuvassa (Colomina 1994, 14). Julkaistun arkkitehtuurivalokuvauksen tutkimuksissa valokuvaaja

ja valokuvan taiteellinen ilmaisu jäävät kuitenkin usein sivuun, koska niissä yleisesti käytetty käsite ”reproduktio” viittaa lähinnä kuvan tekniisiin ominaisuuksiin. Siksi esitän arkkitehtuurivalokuvan tutkimukseen uuden käsitteen: ”valokuvan talo”, joka ottaa huomioon myös ilmaisun, ja sen, kuinka arkkitehtuurivalokuvaus liittyy arkkitehtuurilehdistössä muodostuvaan ”mielikuva-arkkitehtuuriin”.

Tutkimuksen kuva-aineistona ovat lähinnä arkkitehtuurilehdissä julkaistut Welinin ja Aino Marsio-Aallon valokuvat Arkkitehtuuri- ja designmuseon (ADM) ja Alvar Aalto Säätiön (AAS) arkistoissa. Analysoin Welinin kuvastoa mainoskuvan ja taidevalokuvan risteytymänä ja tulkiten niiden käyttöä vuorovaikutuksessa 1920- ja 1930-lukujen arkkitehtuurilehtien julkaisukulttuurin kanssa. Lähestymistapani perustuu ajatukseen, että julkaistulla valokuvalla on Walter Benjaminin vuonna 1936 esittämän teorian mukaan useita tekijöitä, ”auteureja” (Benjamin 2022). Osoitan, että Aino ja Alvar Aalto vaikuttivat Welinin valokuvauksen tyylin muutokseen maalaustaidetta jäljittelevästä piktorialismista kohti modernia ilmaisua. Valokuvauksen moderni tyyli sopi 1930-luvulla arkkitehtuurilehdistön uusiin tavoitteisiin, jotka perustuivat Bauhausin opettajan László Moholy-Nagyn ajatuksiin (Elwall 2004, 126–129). Aino ja Alvar Aalto olivat ystäviä paitsi Moholy-Nagyn myös useiden tunnettujen arkkitehtuurikriitikkojen kanssa vuodesta 1929 lähtien (Schildt, 2007, 316–326; Aalto-Alanen 2021, 105–117; Launonen 2004, 169–193). Alvar Aalto vastasi arkkitehtitoimisto Alvar Aalto & Co.:n markkinoinnista (Mäkelä 2024) ja oli keskeinen toimija, kun kansainvälinen arkkitehtuurilehdistö rakensi mielikuvia toimiston tuotannosta. Alvar Aallosta käytän lyhyesti nimeä Aalto ja Aino Aallosta itsenäistä taiteilijanimeä Aino Marsio-Aalto silloin, kun hän esiintyy tekstissä valokuvaajana.

Alussa selvitän, millainen oli se arkkitehtuurilehdistön maailma, jossa Arkkitehtitoimisto

Alvar Aalto & Co.:n tuotantoa markkinointiin 1930-luvun alkupuolella. Tämän jälkeen esitteen käyttämäni käsitteet, joista keskeisin on arkkitehtuurivalokuvan tarkasteluun kehittämäni ”valokuvan talo”. Tutkin rakennuksittain, miten Welin on kuvannut Lounais-Suomen Maalaistalon (1927–1928), Turun Sanomien toimitalon (1928–1929), Paimion Tuberkuloosiparantolan (1929–1933) ja Viipurin kirjaston (1927–1935). Nämä edustavat Aaltojen tuotannon kansainvälisen tunnettuuden ja Welinin valokuvauksen kannalta olennaisia kohteita. Tarkastelen näihin kohteisiin liittyvien arkkitehtuurivalokuvien avulla Welinin kuvien julkaisemista osana arkkitehtuurilehdistön julkaisukulttuuria sekä tutkin Aino ja Alvar Aallon osuutta Welinin kuvien julkaisemisessa. Lopuksi esitän kriittisen käsityksen siitä, millaisena moderni arkkitehtuurivalokuvaus näkyy arkkitehtuurilehdissä 1930-luvun alkupuolella, ja pohdin Aallon ja Welinin asemia arkkitehtuurin mediamaailmassa.

Welin ja ”New Vision”

Aaltojen ja Welinin yhteistyön aikaan kansainvälinen arkkitehtuurilehdistö oli muutoksessa. 1930-luvun alkaessa lähes 80 ammattilehteä kilpaili samoista lukijoista ja osa kansainvälistä tyyliä manifestoivista arkkitehtuurilehdistä tavoitteli uutta lukijakuntaa kuvalehtimäisyydellä (Elwall, 2004, 126–127; Kelly, 2022, 54–57; Pare 1982, 24). Populaarimmalla sisällöllä haluttiin houkutella ammattilaisten lisäksi keskiluokkaisia lukijoita, koska lehdistöllä koettiin olevan kansaa valistava velvoite (Kelly 2022, 13–15, 45–47, 54). Kasvava visuaalisuus nykyaikaisti arkkitehtuurivalokuvauksen. Silti arkkitehtuurilehdet joutuivat julkaisemaan heikkolaatuisiakin valokuvia niiden dokumentaarisen arvon vuoksi, kuten Marius af Schultén totesi *Arkkitehti*-lehdessä vuonna 1932 (af Schultén 1932, 44). Moholy-Nagyn opein arkkitehtuurivalokuvaus alkoi siirtyä dokumentaarisuudesta valokuvataiteen suuntaan ja sopeutui näin modernin kuvakielen eri käyttötapoihin – myös mainoksiin. (Elwall 2004, 54–57, 126–129).

New Yorkin Museum of Modern Artin (MoMA) vuoden 1932 funktionalismin läpimurroksi Amerikassa muodostuneen näyttelyn jälkeen valokuvia funktionalismista tarjottiin lehdistölle valtavasti. Niitä katsottiin nyt uudessa visuaalisessa ympäristössä. Amerikkalaistyylinen mainonta, neonvalot, elokuvat sekä Saksan ja Italian fasismin manipulatiivinen poliittinen kuvasto kamppailivat näkyvyydestä ja vaikuttamisesta arkkitehtuurilehtien sivuilla. Niiden kasvavan visuaalisuuden myötä arkkitehtuurivalokuvauksen tehtävä muuttui arkkitehtuurin tuotannon dokumentoinnista rakennustaiteen uutisten visualisoinniksi (Hardt & Brennen 1999B, 20).

Myös taiton merkitys arkkitehtuurilehdistössä muuttui Hélène Jannièren tutkimuksen mukaan 1930-luvulle tultaessa kuvan noustessa keskiöön. Esimerkiksi *Das neue Frankfurt* -lehti (1926–30) tuotti kuvakertomuksia, *Bilderberichte*, jossa kuvakoosteina esiteltiin kulttuuritapahtumia, uusia taloja, fotogrammeja tai näyttelyitä Pariisista ja Berliinistä. Uutta arkkitehtuuria markkinoitiin uudelle lukijakunnalle ilmiönä nimeltä ”New Vision” (Jannièr 2016, 1). Graafisia vaikutteita ”New Vision” sai Theo van Doesburgin artikkelista ”Das Buch und seine Gestaltung” (van Doesburg 1929, 569) ja Moholy-Nagyn kirjoista Bauhausin julkaisusarjassa. Moholy-Nagyn uudenlaisten arkkitehtuurivalokuvien periaatteet (Moholy-Nagy 1927, 6, 25–27, 46) ja kuvalehtimäinen taitto levisivät arkkitehtuurilehdissä 1930-luvulla *Architectural Review*’in ja *L’Architecture d’Aujourd’hui*’n kautta (Elwall 2004, 126–129, viite 63; Jannièr 2016, 10–12).

Lehdistössä esitellyn arkkitehtuurivalokuvan voi ymmärtää vapaan tiedonvälityksen tuottamaksi uutiseksi. Sellaisena se herättää luottamusta. Kuvaa ei yleensä liitetty mainoksen kaltaista kuvalevaa kuvatekstiä, joka ohjaisi katsojan mielikuvia rakennuksesta tai edes kertoisi kohteen käyttökelpoisuudesta (Heiskala 1991, 43–44). Uusien ajatusten julistus toteutettiin arkkitehtuurikriitikköjen esseissä sekä uutuuksia käsittelevissä artikkeleissa ja niiden kuvakoosteiden kuvateksteissä.

Yhä näyttävämmillä valokuvilla, uudennlaisella taitolla ja julistavilla teksteillä vahvistettiin kansainvälisen tyylin ideologian mukaisesti uskoa yhteiseen hyvään tulevaisuuteen (MoMA, ei pvm.; Goodhart-Rendell 1937, 33). Näillä tuotettiin funktionalististen talojen arkkitehtuurivalokuville haluttu lukutapa, jolla muokattiin käsitystä arkkitehtuurista. Lehdet rakensivat tästä modernista maailmasta visuaalisia spektaakkeleita, joissa talot esitettiin kuuluisuuksina, eräänlaisina valokuvamalleina. Welinin valokuvat soveltuivat tähän uuteen visuaalista spektaakkelia tavoittelevaan kuvastoon. Ne julkaistiin näyttävästi, ja ne erottuivat muista lähes toistensa kaltaisista funktionalismin rakennuksien valokuvista.

Walter Benjaminin mukaan toisinnettavassa teoksessa, kuten valokuvassa, hälventyy alkuperäisen teoksen autenttisuuden ajatus, eikä autenttisuutta voi siinä rakentaa vain yhden tekijän varaan (Benjamin 2022, 105–110; Elo 2005, 69). Arkkitehtuurilehdessä tekijöitä olivat arkkitehdin lisäksi toimittaja, joka yleensä oli arkkitehtuurikriitikko, valokuvaaja, lehden toimituskunta ja taiteija. Vaikuttavien valokuvien julkaisu oli arkkitehtuurilehtien tavoite myynnin edistämiseksi jo 1800-luvulla ja liiketoimintaa ohjasi omistajan näkemys. Siksi kuvauksiin saattoi osallistua lehden edustaja. Esimerkiksi uuden arkkitehtuurivalokuvauksen huomattavimman lehden, englantilaisen *Architectural Review*'n kuvaajien Mark Oliver Dellin ja H. L. Wainwrightin kuvauksia seurasi ja ohjasi kuvauspaikalla usein lehden henkilökuntaa (Elwall 2004, 88, 128).

Beatriz Colominan toimittamassa antologiassa *Architecturereproduction* arkkitehtuurivalokuva ja arkkitehtuurilehdistö ymmärretään marxilaisittain arkkitehtuurin tuotantovälineinä osana kulttuuriteollisuutta (Colomina 1988). Colomina kuvailee rakennuksen ja valokuvan välille muodostuvaa mielikuvamekanismia käsitteellä ”Image Mechanism” (Colomina 1996, 97). Kyse on kuitenkin prosessista, jossa sen eri toimijat

vaikuttavat lopputulokseen vaihtelevassa järjestyksessä (Higgott & Wray 2014). Aalto oli taitava osallistumaan tähän julkaistun arkkitehtuurivalokuvan tuotantoprosessiin muun muassa käyttämällä sosiaalisia suhteitaan päätoimittajiin ja arkkitehtuurikriitikkoihin. Tämä lisäsi myös hänen henkilönsä tunnettuutta Aino ja Alvar Aallon arkkitehtuurin edustajana.

Valokuvan talo ja mielikuva-arkkitehtuuri

Eri representaation keinoista juuri arkkitehtuurivalokuvalla ajatellaan olevan tarkimmat mahdollisuudet tallentaa talon ominaisuuksia. Käsitys liittyy valokuvan materiaalisuuden ontologiaan (Seppänen 2014, 72–79): kohteesta heijastuva valo siirtyy sellaisenaan kameraan ja toisintaa siten nähdyn dokumentaarisenä representaationa, joka on monistettavissa valokuvalisin menetelmin. Vastaava ajatus ilmenee myös käsitteessä ”reproduktio” (englanniksi ”reproduction”), jota käytetään yleisesti julkaistusta arkkitehtuurivalokuvasta tehdyissä tutkimuksissa (esim. Colomina 1998). Niissä keskitytään arkkitehtuurivalokuvan teknisiin ominaisuuksiin kuvan jäljentämisenä tai kopiointina, tai kuvan käytettävyyteen eri medioissa. ”Reproduktio” ei kuitenkaan kuvasta riittävällä tavalla valokuvan luonnetta rakennettuna kuvana, sillä valokuva on aina kuvaajan rajausta ja tulkintaa nähdystä. Tämä korostuu arkkitehtuurivalokuvan sanallisissa kuvailuissa, joissa katseen, tunteen ja paikan suhde on tärkeä osa kuvan tulkintaa (Pallasmaa 2005; Robinson 2012; Zimmerman 2014; Borree 2022, 420–440, 435–437). Tulkinnallinen ulottuvuus ei korostu myöskään Walter Benjaminin käyttämässä saksankielisessä käsitteessä ”Reproduzierbarkeit”, vaikka myös tulkinnalla on osansa teoksen virtuaalisuudessa, eli kuvitteellisuudessa, teosta toisinnettaessa (Benjamin 2022; Elo 2005, 194–201).

Korostetusti paikkaan liittyvänä valokuvana arkkitehtuurivalokuvaus tarvitsee käsitteen, jossa rakennus, sitä katsova katse ja katsojan tulkinta voisivat kohdata. Siksi ehdotan ”reproduktion”

rinnalle käsitettä ”valokuvan talo”, joka korostaa arkkitehtuurivalokuvan tulkinnallisuutta mekaanisen kopioinnin tai jäljentämisen sijaan. Käsitteiden eroa voi kuvailla siten, että ”reproduktio” ymmärretään enemmän dokumentaariseksi, kuvittelun ulkopuolella olevaksi. ”Valokuvan talo” puolestaan syntyy kuvittelussa, jonka kohteena on fotonien katsojalleen piirtämä talo. ”Valokuvan talo” muodostuu talon, valokuvaajan tulkinnan, katsojan tulkinnan ja kuvan käytön vuorovaikutuksessa. Kokemuksellisen merkityksen muodostajana ”valokuvan talo” soveltuu myös arkkitehtuurivalokuvan fenomenologiseen tarkasteluun.

Jean Paul Sartren kuvitteluteorian mukaan arkkitehtuurivalokuvaa katsottaessa aistien hajanaiset havainnot sidotaan yhteen aikaisempien arkkitehtuurikokemusten muistojen kanssa mentaaliseksi kuvaksi, jota ajatellaan todellisena (Sartre 1936). ”Valokuvan taloa” voi ajatella valokuvalisena näyttämönä, jossa osallistutaan julkaistun rakennustaiteen ”mielikuva-arkkitehtuurin” maailmaan. Valokuvaajan luomaan ”valokuvan taloon” voi kuvitella menevänsä sisään katseella, joka johdattaa tulkitsemaan taloa tuttujen materiaalien ja aikaisemmin koettujen tilallisten elämysten avulla (Berger 1972, 11). Näiden varassa ”valokuvan talo” avautuu katsojalleen valokuvan esittämissä rajoissa. Katsoja muodostaa talosta aivoissaan moniaistisen mentaalisen ”valokuvan talon”, jonka kuvitteellisessa tilassa hän kykenee liikkumaan. Uudempi havaintopsykologinen tutkimus on osoittanut kuvitteluteorian oikean suuntaiseksi. Kliinisten tutkimusten mukaan ihmisellä on kyky ikään kuin nähdä sisäisin silmin kuvitelmiaan (Kosslyn et. al 2015). ”Valokuvan talo” ei ole esine, vaan valokuvan pohjalta rakentuva yksilöllinen mielikuva talosta. Se sivuuttaa autenttisuuden, kun talon ”aura”, sen elävä läsnäolo tilassa ja ajassa, muuttuu katsojan mielessä ”valokuvan talon” ”auraksi”. Vasta itse talossa vieraillessa voi käsittää, millaisena valokuva talon esitti.

”Mielikuva-arkkitehtuuria” käytän yleiskäsitteenä julkaistuina valokuvina katsottavan arkkitehtuurin kulttuurille. Se kattaa yksittäisen arkkitehtuurivalokuvan lisäksi valokuvina markkinoidun, mediassa julkaistun ja katsotun arkkitehtuurin. Englanninkielisessä kirjallisuudessa ”mielikuva-arkkitehtuuri” -käsitettä (”Image Architecture”) käytetään postmodernista arkkitehtuurista ja myöhemmästä ”wau-arkkitehtuurista” tietokoneella markkinointitarkoituksiin toteutettujen havainnekuvien yhteydessä (Ahlava 2002; Baudrillard 2003). Esitän, että ”mielikuva-arkkitehtuuri” virisi kuitenkin jo 1850-luvulla, kun arkkitehdin tuotannon esittely painettuna arkkitehtuurivalokuvana alkoi. Ilmiöksi ”mielikuva-arkkitehtuuri” muodostui arkkitehtuurilehdistössä 1930-luvulla, jolloin visuaalisen kulttuurin speaktaakkeli ja sen tuotantoprosessit syntyivät (Benjamin 2022). Käsitteiden ”valokuvan talo” ja ”mielikuva-arkkitehtuuri” avulla tarkastelen, kuinka Aallot osallistuivat Welinin valokuvien avulla varhaisen 1930-luvun arkkitehtuurin visuaalisen kulttuurin speaktaakkeliin vuorovaikutuksessa eri tekijöiden kanssa.

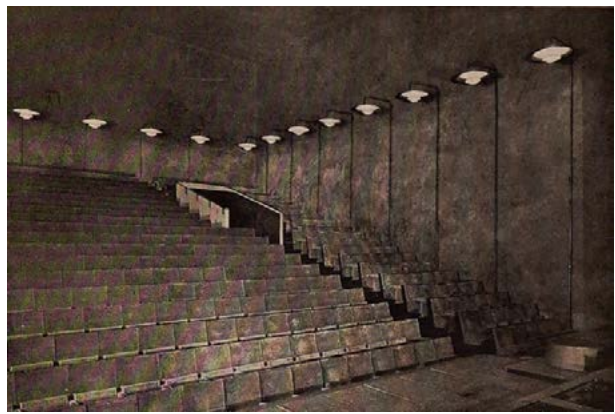
Maalaistentalon modernia ja piktorialismia

Gustaf Welinin yhteistyö Aaltojen kanssa alkoi vuonna 1928 Lounais-Suomen Maalaistentaloista, jossa eri tyyli sekoittuivat vielä niin Aaltojen arkkitehtuurissa kuin Welinin valokuvauksessakin. Maalaistentalon arkkitehtuurissa Aallon klassismiin yhdistyy jo funktionalismin piirteitä. Aalto korostaa *Tulenkantajat*-lehden haastattelussa (”Nykyajan arkkitehtuuria, Alvar Aallon haastattelu,” 1929, 36) funktionalismin ajatuksia, jotka Maalaistentalossa ovat vielä viitteellisiä. Welinin valokuvissa Maalaistentaloista on puolestaan piirteitä piktorialismista, ekspressionismista ja modernismista. Tämä oli yleistä arkkitehtuurivalokuvaajilla 1920-luvulla (Elwall 2004, 91–93, 122). Welinin kuvaustyyli kuitenkin myös uudistui hänen kuvatessaan Maalaistentaloa. Hän kuvasi kohdettaan lähempää kuin dokumentoivissaan samaan aikaan kartanoita ja kirkkoja.

Maalaistentalo esiteltiin vuonna 1929 *Arkkitiehti*-lehdessä (Aalto 1929B, 83–87). Moderni visuaalinen kieli näkyy lehden uudistetussa bauhauslaisessa taitossa (Laine 2003, 30–31). Lehden toimituksellisena ajatuksena oli esitellä lukijoille rakennuksen ohella jokin ajankohtainen aihe. Welinin valokuviissa tämä oli uutta aikakautta ilmentävä sähkövalo ja uudet lamputyypit. Voimakkuudeltaan vielä vaatimattomien sähkölampujen luomat valon ja varjon vaihtelut rytmittävät valokuviissa portaikon ja teatterisalin arkkitehtuuria (kuva 1). Tilojen hämysyyttä Welin ilmensi tekemällä valokuvauksen piktorialismin suosimia hieman utuisia vedoksia, joihin modernin arkkitehtuurin geometriset muodot loivat kontrastia. Welin kuvasi valitsevassa valossa, ja lisävaloja käyttäessäänkin hän pyrki välittämään katsojalle luonnollisen tilavaikutelman ja valon, joka tuotti pehmeitä varjoja. Tämä sopi Aallolle, joka piti likaisista ikkunoista, joista valo siilautuu pehmeästi sisälle huoneeseen (Lahti 1997, 169).

Rakennuksen julkisivun Welin esitti elokuvan kohtauksen kaltaisella tavalla. Kuvassa yksinäinen mies seisoo pallovalaisimien valossa, lipan alla suojassa sateelta (kuva 2). Tämä poikkesi perinteisestä päivänvalossa kuvatusta arkkitehtuurivalokuvastosta. Arkkitehtuurilehdissä yökuvia käytettiin uudentyyppisen julkisivuvalaistuksen esittelyn lisäksi taitollisena vaihteluna ja tehokeinona. Ne vaikuttivat myös arkkitehtuuripiirustuksiin (Vanhakoski 1992, 289). Valokuvien rajausta on selkeä Le Corbusierin *Vers Une Architecture* -kirjassa käytettyjen valokuvien tapaan. Joissain Welinin otoksissa näkyy jo hyvinkin modernistinen, rakennuksen geometrisia muotoja korostava kuvaustapa, etenkin silloin, kun hän rajaa kuvan modernismia ennakoivaan muotoaiheeseen portaikoissa ja teatterin aulassa (kuva 3).

Teatterin aulaan oli sijoitettu pelistä rakennettu kollaasi, joka toimi teatterisalin paikanosoittajana Schildt 1994, 294; Laaksonen, 2018, 76). Kaksiulotteisena valokuvana *Tulenkanta*



Kuva 1. Gustaf Welin. Valokuva Lounais-Suomen Maalaistentalon ”kansanvaltaisesta” teatterisalista, *Arkkitiehti* (6) 1929. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.



Kuva 2. Gustaf Welin. Valokuva Lounais-Suomen Maalaistentalon julkisivusta elokuvamaisesti ja piktorialistiseen tyyliin, *Arkkitiehti* (6) 1929. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.



Kuva 3. Lounais-Suomen Maalaistentalossa Welinin modernistinen valokuva syntyi arkkitehtuurin muodoista. Gustaf Welin. Valokuva Maalaistentalon portaikosta, *Arkkitiehti* (6) 1929. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.

jat-lehden kannessa teos näyttää fotomontaasilta (kuva 4). Arkkitehtuurista tehty kollaasi yhdistää eri taidemuotojen uusia ilmaisutapoja ja tavoitteita. Kollaasin aihe, teatterisali, ilmentää Aallon kiinnostusta aikakauden ajatuksiin sosialis-tisesta kokeilevasta teatterista. Aino ja Alvar Aalto tutustuivat Moholy-Nagyn opastuksella Berliinissä vuonna 1930 uusiin valokuvauksen käyttötapoihin lavastustaiteessa (Schildt 2007, 317). Näkemäänsä Aalto sovelsi radikaalilla tavalla Maalaistentalon näyttämöllä Hagar Olsso-nin S.O.S.-näytelmän lavastuk-sessa jo saman vuoden syksyllä (Marjanen 1930, 86–88; Piscator 1929). Teatterisalin jyrkästi nousevaa katsomoa Aalto luonnehti kansanvaltaiseksi, koska siitä puuttui aitioiden tuoma luokkajako (”Nykyajan arkki-tehtuuria, Alvar Aallon haastat-telu,” 1929, 38; kuva 1). Kaikki katsoivat esitystä samasta suun-nasta eräänlaisen kollektiivisesti näkevän silmän tavoin. Tässä on viitteitä Bauhausin ja venäläisen avantgarden teatterin ja kame-rataiteen ajatuksiin asettaa kohde ja katsoja uudenlaiseen suhteeseen toisiinsa nähden (Crary 1995, 26–29, 40–50, 55; Camp 2007). Aaltojen uusista pyrkimyksistä huolimatta Maalaistentalossa oli ehkä liikaa klassismin piirteitä muodostukseen uutiseksi kansainväliselle lehdistölle.

Turun Sanomien toimitalon modernit valokuvat

Sen sijaan Turun Sanomien toimitalo oli muodikkaasti ”newsy” (Strengell 1924, 41), ja Aalto tavoitteli sille kansainvälistä uutisarvoa jo sen valmistuessa. Valokuvilla oli osansa jo Aallon



Kuva 4. Lounais-Suomen Maalaistentalon teatterin paikannäyttjä, peltinen kollaasi, muuttuu painettuna kuvana fotomontaasin kaltaiseksi. Gustaf Welin. Valokuva, *Tulenkantajat* (3) 1929. Kuva: Asko Mäkelä, CC BY 4.0.

suunnitellessa rakennusta. Turun Sanomien toimitalo edusti Pohjoismaissa uusinta uutta funktionalismia nauhaikkunoita myöten. Colomina tulkitsee valokuvausta harrastaneen Le Corbusierin saaneen nauhaikkunan idean kameran filmiliuskasta: hän muutti yhden ikkunaruu-dun vertikaalin porte-fenêtre -kehyksen toisiaan seuraaviksi filmiliuskaa muistuttaviksi horisontaaliksi fenêtre-en-longueur -ikkunoiksi (Colomina 1994, 136–139). Samanlaiset ikkunat tehtiin myös Turun Sanomien toimitaloon. Rakennuksen suunnittelussa Aalto sovelsi Le Corbusierin ajattelua sekä ulkomaisten julkaisujen valokuvia funktionalismista.

Julkisivun suuren lasi-ikkunan taakse suunniteltiin heijastettavaksi sekä päivän lehden uutissivu että mainostajia palveleva osoitejärjestelmä. Tätä esittävässä arkkitehtitoimiston tekemässä montaasissa (kuva 5) on lyijykynällä tehtyyn piirustukseen leikattu ilmoitusseinää katseleva kulkija. Esitystapa muistuttaa fotomontaaseja Moholy-Nagyn kirjassa *Malerei Photographie Film*, jonka valokuvaaja Eino Mäkinen arvioi *Valokuvaus*-lehdessä vuonna 1929 (Mäkinen 1929, 15–18; Mäkinen 1930, 2–9). Turun Sanomien toimitalon julkisivun suuri ikkuna toteutui, mutta uutissivua siihen ei koskaan heijastettu. Uutisarvonsa se kuitenkin täytti, kun se julkaistiin *Arkkitehti*-lehdessä ja Saksassa *Stein Holz Eisen*-lehdessä 1929 jo ennen talon valmistumista (Aalto 1929A, 9; Völkers 1929, 618). *Stein Holz Eisen* esitteli *Tulevaisuuden uutissivun* ohella myös Standardivuokratalon (1927–1928) kolmella Aino Marsio-Aallon valokuvalla.

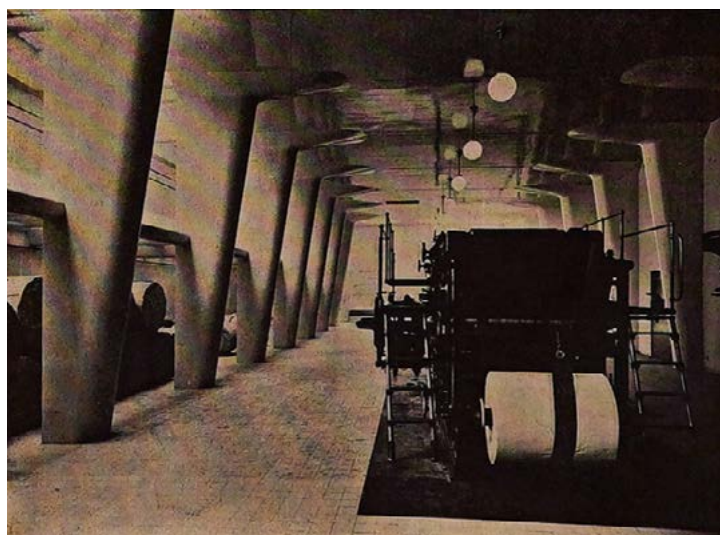
Aino Marsio-Aalto pohjusti Turun Sanomien toimitalon kuvaustapaa, kun hän kuvasi sen rakentamista pienkameralla (Mäkelä 2019). Näistä kuvista Aallot saivat hyvän käsityksen sopivista kuvakulmista Welinin kuvauksia varten. Aalloilla oli jo tuolloin tietoa ja näkemystä siitä, miten he halusivat Welinin kuvaavan moderniksi muuttuvaa arkkitehtuuriaan. Welin toteuttikin toimitalosta julkaistavien valokuvien kuvauksen 1930 hyvin eri tavalla kuin Maalaistentaloissa: piktorialismi on kuvissa lähes tiessään. Muutos Welinin kuvaustavassa Lounais-Suomen Maalaistentaloista Turun Sanomien toimitaloon on huomattava. Welin ei kuitenkaan tässäkään vaiheessa kokonaan hylännyt piktorialismia.



Kuva 5. Arkkitehtitoimisto Alvar Aalto & Co.:n piirustus *Tulevaisuuden uutissivu* Turun Sanomien toimitalosta vuodelta 1929 sopi muodikkaan fotomontaasin ideaan. *Bauwelt* (25) 1931. Kuva: Asko Mäkelä, CC BY 4.0.

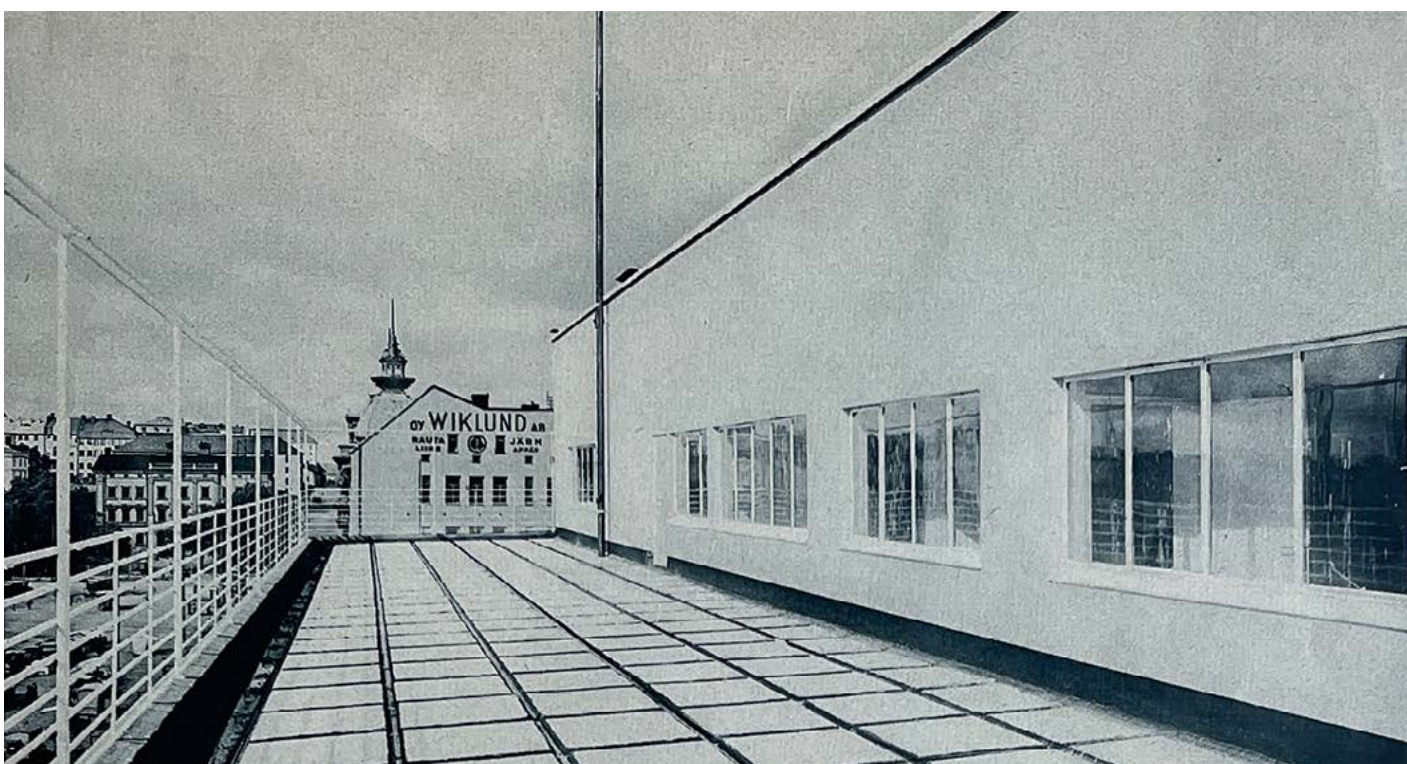
Tämä näkyy *Arkkitehti*-lehdessä, joka samassa numerossa esitteli Turun Sanomien toimitalon ohella Erik Bryggmanin Turkuun suunnitteleman Hospitz Betel -hotellin (Bryggman 1930, 91–96). Sen kuvissa korostuvat Maalaistentalon piktorialismin hämyinen tunnelma modernismin selkeän geometrisen muodon sijaan. Siksi oli syytä epäillä, että Aallot ohjeistivat Weliniä kuvaamaan omaa funktionalistista rakennustaan modernistiseen tapaan. Welin oli ennen kaikkea ammattivalokuvaaja, joka toteutti työnsä tilaajan toiveiden mukaisesti. Tämä näkyy saman aikaisissa kartanokuvissa (Nikander 1933, 26–37). Ne Welin kuvasi tilaajalle soveltuvalla tavalla: perinteisesti suoraan edestä piktorialistiseen tyyliin.

Turun Sanomien toimitalon uutisoinnissa vuonna 1930 käytettiin Welinin valokuvia,

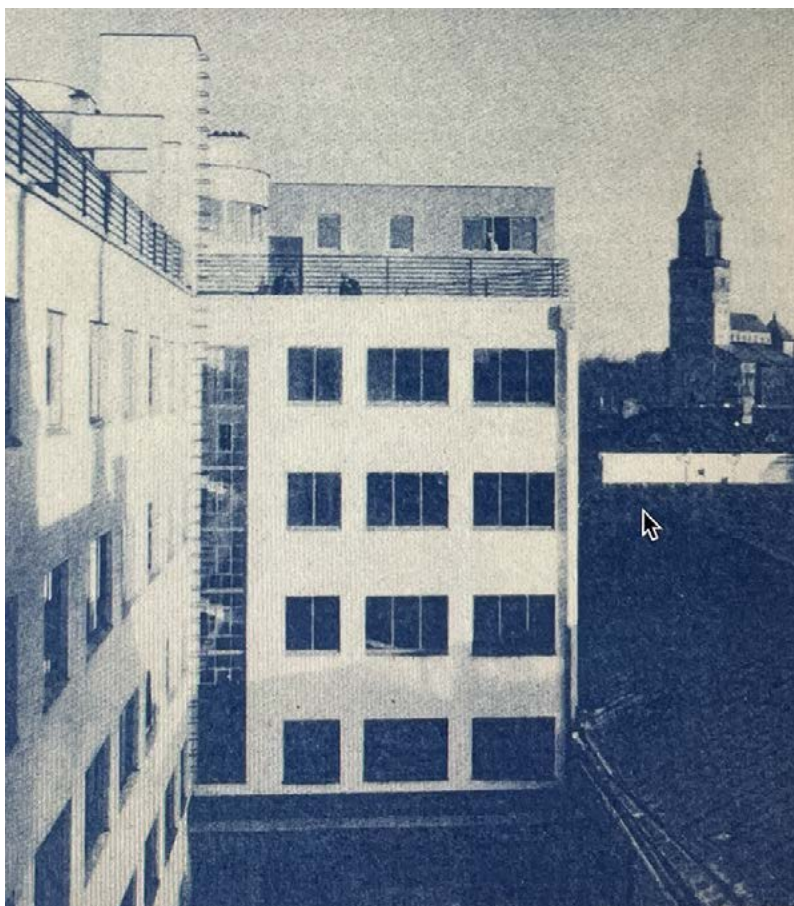


Kuva 6 (vas.). *Arkkittehti* ja *Bauwelt* julkaisivat Turun Sanomien toimitalon julkisivusta Welinin valokuvan, joka oli esillä myös MoMA:n näyttelyssä 1932. Gustaf Welin. Valokuva, *Bauwelt* (25) 1931, taitos arkistokappaleessa. Kuva: Asko Mäkelä, CC BY 4.0.

Kuva 7 (yllä). *Arkkittehti*-lehden kansikuvassa Welin käyttää kattotalon lisäksi painokoneen takana lisävaloa näyttämään tilan arkkitehtonista ideaa. Gustaf Welin. Valokuva Turun Sanomien toimitalosta, *Arkkittehti* (6) 1930. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.



Kuva 8. Sigfried Giedion ja László Moholy-Nagy valitsivat *Bauwelt*-lehteen Welinin näkemyksen Turun Sanomien toimitalon kattoterassista. Se edustaa kuvatyyppeä, joka yleistyi myöhemmin funktionalismin kuvastossa. Gustaf Welin. Valokuva, *Bauwelt* (25) 1931. Kuva: Asko Mäkelä, CC BY 4.0.



Kuva 9. *Tulenkantajat*-lehden kansikuvassa Turun Sanomien toimitalon modernismi korostui Turun tuomiokirkon rinnalla. Terrassilla näkyvät Aino ja Alvar Aalto. Gustaf Welin. Valokuva, *Tulenkantajat* (6) 1930. Kuva: Asko Mäkelä, CC BY 4.0.

joiden ilmaisu oli uudistunut moderniksi valokuvaukseksi. *Arkkitehti*-lehti julkisti Turun Sanomien toimitalon pääuutisenaan kesällä 1930. Rakennus esiteltiin laajasti yhdeksällä sivulla (Aalto 1930, 82–90). Samoja kuvia käytettiin myöhemmin ulkomaisissa julkaisuissa. Rakennuksen esittelyn pääkuvaksi Aalto valitsi Welinin valokuvan toimitalon julkisivusta (kuva 6). Valokuva on kiinnostava, koska se noudattelee aikaisemman montaasin kuvakulmaa. Kuva tukee näkemystä siitä, että arkkitehti haluaa valokuvaajan kuvaavan rakennuksen usein ensimmäisten perspektiivikuvien aiheen, paikan ja suunnan mukaisesti. Tämä ensimmäinen visio rakennuksesta pyritään kantamaan lopulliseen toteutukseen saakka ja se muodostaa siten rakennuksen eräänlaisen arkkitehtonisen ytimen. (Sanaksenaho 2023). Sama katselusuunta

esiintyy useassa Aallon julkisivun luonnoksessa (Schildt 1994, 121, 125–126).

Welinin kuvauskohteiksi valikoitui aiemmin toissijaisina pidettyjä tiloja, kuten hissikuiluja, portaikkoja ja työsaleja, joita Aino Marsio-Aalto oli kuvannut. Porras-tilassa Welin tuo esille pintojen kiillon ja tilan kauneuden (Welin AAS 62–005–141; Marsio-Aalto 62–005–087). Painosalia kuva-
tessaan Welin käytti osuvasti lisävaloa näyttämään painotalon avoimen pohjaratkaisun rakenteellisen ja arkkitehtonisen idean (kuva 7). Valokuvissa korostuivat uudet kuvakulmat, ja kohteet, joiden kautta oli mahdollisuus tuoda esiin modernin arkkitehtuurin ja valokuvauksen geometrista ilmaisuja. Welinin valokuvat Turun Sanomien toimitalon terrassilta (kuva 8) ja julkisivusta edustavat tällaista kuvatyyppeä, joka yleistyi kansainvälisessä arkkitehtuurilehdistössä 1930-luvulla.

Tulenkantajat-lehden (nro 6, 1930) kansikuvana julkaistussa Welinin valokuvassa toimitalosta näkyy Turun tuomiokirkon torni (kuva 9). Se näyttää lehtitalon käytännöllisen sijainnin keskellä Turkua, joka oli tärkeää, jotta aamun lehdet saatiin jaettua nopeasti. Tätäkin tärkeämpää oli osoittaa, kuinka moderni Aaltojen suunnittelema talo oli verrattuna Turun muuhun rakennuskantaan. Kirkon ja lehtitalon rinnastuksen sanoma on selvä: on koittanut uusi aikakausi.

Kansainvälinen uutinen

Ulkomaiseen kiinnostukseen vaikuttivat Alvar Aallon tuoreet yhteydet tärkeimpiin modernismin ideologiaa edistäneisiin arkkitehteihin. Congrès Internationaux d'Architecture Moder-

ne (CIAM)-kokouksissa hän ystävystyi syksyllä 1929 Moholy-Nagyn ja Le Corbusierin kanssa. Aallon ystäviin kuuluivat myös Richard Neutra ja Frank Lloyd Wright (Schildt 2007, 300–302, 457, 498). Heitäkin kiinnosti valokuvaus ja valokuvaajan ohjaus markkinointikuvien tuotannossa (Colomina 1987, 6–23; Elwall 2004, 91; Baveridge 1992, 154–155; Rosa 1994, 47–59). Sveitsiläinen Sigfried Giedion ja englantilainen Philip Morton Shand olivat tärkeitä arkkitehtuurista kirjoittavia kriitikoita, joiden kirjoituksilla oli merkittävä vaikutus Aaltojen arkkitehtuurin tunnettuuteen (Schildt 2007, 279–357, 408–409).

Ulkomailla Turun Sanomien toimitalo esiteltiin ainakin kahdessa huomattavassa arkkitehtuurilehdessä. Saksalainen *Bauwelt* julkaisi kesäkuussa 1931 Sigfried Giedionin artikkelin yhteydessä seitsemän Aallolta saamaansa Welinin valokuvaa, jotka Giedion oli valinnut yhdessä Moholy-Nagyn kanssa, sekä mainitun, Aaltojen toimistossa piirretyn montaa *Tulevaisuuden uutissivu* (kuva 5; Giedion 1931). Moholy-Nagyt tutustuivat Turun Sanomien toimitaloon heinäkuussa 1931 (”Saksan suurin erikoislehti Suomen rakennustaiteesta”). *Architectural Record* esitteli toimitalon joulukuussa 1930 kahdella kuvasivulla (Larson 1930, 510, 516).

Oli tapana, että arkkitehtuurilehdet saivat kuvia toisiltaan ja lehdissä oli katsaus muiden esittelemiin rakennuksiin. Valokuvaajan nimeä ei kuitenkaan tavattu vielä liittää julkaistun kuvan yhteyteen. Welinin valokuvat lehdistölle välitti yleensä *Arkkitehti*-lehti. Valokuvia tilattiin ulkomaille myös ulkoministeriöstä (”Nuortuvaa Turkua” 1932, 4). Göran Schildtin mukaan arkkitehtuurikriitikko Robert W. Slott New Yorkista kirjoitti Aallolle 1929 saadakseen kuvia hänen uusimmista rakennuksistaan (Schildt 2007, 446). Aalto lähetti hänelle 31 valokuvaa Maa-laistentaloista ja valmistumassa olevasta Turun Sanomien toimitalosta, mutta niiden käytöstä ei ole tarkempaa tietoa. Tuolloin Yhdysvalloissa funktionalismista kirjoitettiin vasta vähän. Sikä-läiset arkkitehtuurilehtien toimittajat välttelivät

tarkoin harkitulla hiljaisuudella eurooppalaisen modernismin avantgarden kuvia ja ajatuksia. Joitain harvoja poikkeuksia olivat *Architectural Record*, johon Henry-Russell Hitchcock raporttoi Euroopan funktionalismista 1928, *House and Garden* ja *The New York Times* (Gregory 1982, 2). Aallon funktionalistisen arkkitehtuurin julkisuuden kannalta oli hyvä, että kiinnostus Yhdysvalloissa eurooppalaista uutta arkkitehtuuria kohtaan alkoi viritä Turun Sanomien toimitalon rakentamisen aikaan.

Welinin valokuva Turun Sanomien toimitalon julkisivusta (kuva 6) pohjusti poikkeuksellisella tavalla Aallon maailmanmainetta, kun se valittiin MoMA:n vuoden 1932 näyttelyyn *Modern Architecture: International Exhibition* (MoMA, ei pvm.; Riley 1992, 11). Legendaarisen maineen saaneessa näyttelyssä eurooppalaista funktionalismia tehtiin tunnetuksi vuoden 1922 jälkeen rakennettujen talojen pienoismallien ja valokuvien avulla. Yhdysvalloissa ”kansainvälinen tyyli” muuttui näyttelyn myötä funktionalismin rinnakkaistermiksi. Uusi termi neutralisoi Euroopassa asuntorakentamisen ongelmia ratkoneeseen funktionalismiin liitetyn sosialistisen leiman, millä oli suuri merkitys amerikkalaisessa kontekstissa (Colomina 1994, 201–212).

Näyttelyn kokosivat juuri opintonsa päättäneet arkkitehtuurihistorioitsija Henry-Russell Hitchcock ja arkkitehti Philip Johnson. Näyttelyn valmistelu aloitettiin 18.6.1930. Johnson ja Hitchcock matkustivat kesän 1930 Euroopassa museonjohtaja Alfred H. Barrin kanssa. Johnson otti Aaltoon yhteyttä Tukholmasta, ja he tapasivat Berliinissä vuonna 1931 (Riley 1992, 13–14; Schildt 1985, 167). Colominan mukaan näyttely muutti kansainvälisen tyylin korkeakulttuurista populaarikulttuuriksi, koska sen jälkeen kansainvälistä tyyliä julkaistiin kaikkialla (Colomina 1994, 202–207).

Hitchcockin, Johnsonin ja Lewis Mumfordin toimittamasta näyttelyluettelosta kehkeytyi

arkkitehdeille varhainen modernin arkkitehtuurin lähde (Rosa 1998, 100; Schildt 2007, 657). Tunnetuimpien arkkitehtien tuotannon lisäksi oli näyttelyssä ja luettelossa esillä 40 valokuvaa uusista funktionalistisista rakennuksista 12 maasta. Näyttelyssä kohteet esitettiin vedoksista tehtyinä 90x180 cm kokoisina suurennoksina. Welinin valokuva Aallon Turun Sanomien toimitalon julkisivusta oli näistä yksi. (Riley 1992, 79, 221; Hitchcock 1951, 89–98). Tunnetuimmatkin rakennukset, kuten Mies van der Rohe ja Lilly Reichin Saksan paviljonki Barcelonan maailmannäyttelyssä 1929 esiteltiin vain kahdella valokuvalla ja pohjakaaviolla. (Riley 1992, 96; Tabibi 2005). Näyttely kiersi New Yorkin jälkeen pitkään Yhdysvalloissa (Riley 1992, 11; Colomina 2014, 207; Rosa 1998, 99–104). Welinin valokuvan vuoksi Aino ja Alvar Aallon tuotantoa tunnettiin Yhdysvalloissa jo 1930-luvun alussa. Näyttelyyn valinta olisi aikanaan ollut varsinainen uutispommi, mutta näyttelyn merkitystä ei vielä ymmärretty. Aaltojen osallistuminen uutisoitiin lyhyesti vain *Arkkitiedossa* näyttelyluettelon arvostelun yhteydessä:

Suomesta tiedoitetaan kahdella rivillä hyvin varmasti, että paras moderni työ luodaan Turussa ja että meidän parhaat nuoret arkkitehdit ovat Alvar Aalto ja Erik Bryggman, joista edellinen on myöskin ottanut osaa näyttelyyn Turun Sanomain toimitalolla (*Arkkitieda*, nro. 5, 1932, 77).

Hitchcock olisi halunnut näyttelyyn valokuvan Erik Bryggmanin Antwerpenin vuoden 1930 Expo-näyttelyyn suunnitteleman vanerista rakennetusta Suomen paviljongista. Bryggman jäi kuitenkin vain maininnaksi luettelossa (Hitchcock 1951, 89–98).

Paimion ratkaiseva hetki

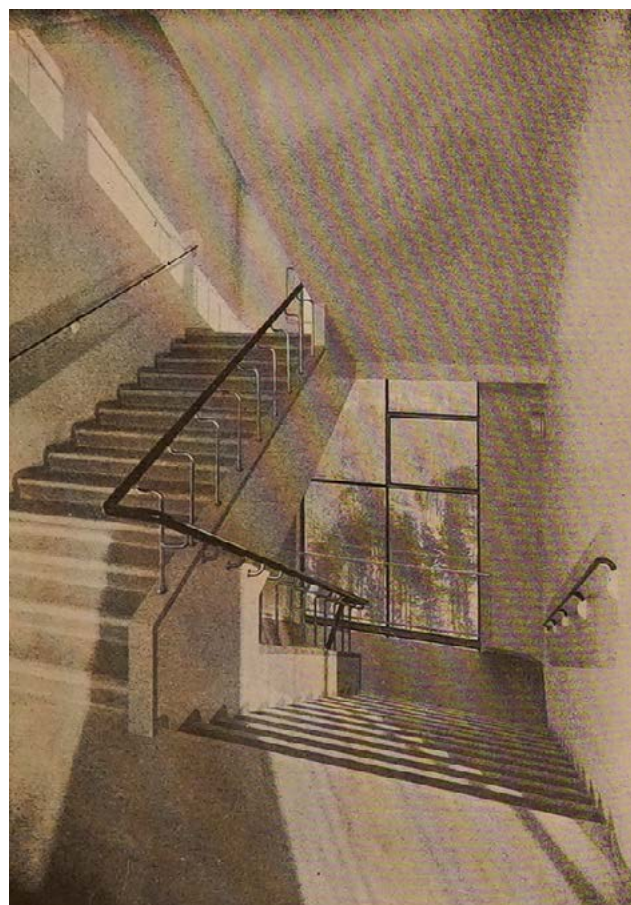
Paimion tuberkuloosiparantola on hyvä esimerkki siitä, kuinka arkkitehtuurivalokuvilla rakennettiin lehdistössä käsitystä modernismin arkkitehtuurista. *Arkkitieda*-lehden kuuden au-

keaman esittelyssä (Aalto 1933, 79–90) Welinin arkkitehtuurivalokuvia käytettiin kerronnalliseen tapaan. Ensimmäisen kerran lehden historiassa valokuvasarjat, piirustukset, teksti ja taitto yhdessä loivat esteettisesti miellyttävän, loogisesti etenevän tarinan, jossa on kuvareportaa- sin piirteitä (Taskinen 2003A, 16; Laine 2003, 30–37). Potilashuoneen uutuus: äänetön pesuallas esiteltiin montaasivalokuvalla ja sanomaa vahvistettiin esittelyssä (kuva 10). Aalto kuului tuolloin lehden toimituskuntaan, ja pystyi vaikuttamaan siihen, miten artikkeli taitettiin. *Arkkitieda* seurasi ulkomaisten arkkitehtuurilehtien uudistunutta toimituksellista linjaa, jossa rakennus oli yhä tärkeämpää esittää uutisena. Tätä tuki uudistunut taitto, jossa valokuville annettiin aikaisempaa enemmän tilaa. Paimion tuberkuloosiparantolalla oli kansainvälistä uutisarvoa, ja sen markkinointiin soveltuivat Aallon funktionalismiin vaikuttaneet biosentrisesti luontoa ja teknologiaa yhdistävät ajatukset (Mäkelä 2022, 37–38; Charitonidou 2020).

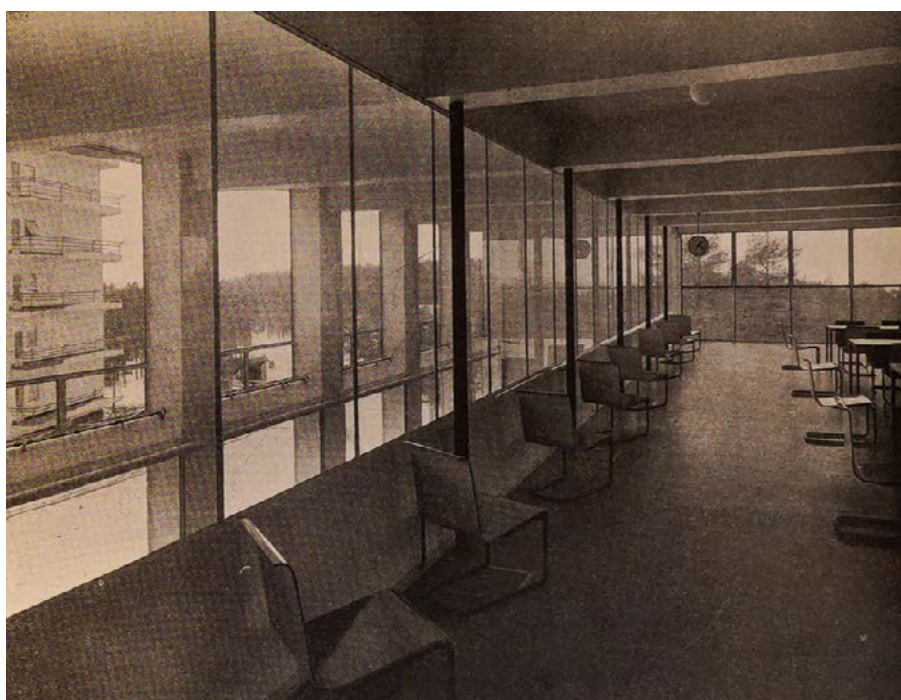
Paimion tuberkuloosiparantolan kuvauksissa Welin sisäisti jo hyvin Aaltojen ajatukset parantolan uutuuksista ja niistä kertovasta modernista kuvakielestä. Etenkin kuva pääportaikosta osoittaa ymmärrystä siitä, miten vallinneen käsityksen mukaan potilaiden terveydelle tärkeä mäntymetsä (Mäkelä 2022, 22) ja modernistinen valokuva yhdistetään (kuva 11). Kuva on otettu keuhkotalvella keskipäivän aikaan. Welin kokoa vallitsevassa valossa portaikon geometriset muodot yhteen ikkunasta avautuvan syväterävän mäntymetsän ja lähelle muodostuvan pehmeäreunaisen varjon kanssa. Varjon lähteenä on kuvaaja itse kameransa hupun alla. Welinin ilmaisu on hillityn ekspressiivistä huomion kiinnittyessä modernin rakennuksen geometrisiin linjoihin ja lasiseinillä luotuun läpinäkyvään tilaan. Kuvassa lukuhuoneesta (kuva 12) seinärakenteet jatkuvat ikkunarivistön ulkopuolelle ilmentäen Moholy-Nagyn arkkitehtuurivalokuvan teorian mukaisesti funktionalismin ajatusta virtaavasta tilasta (Moholy-Nagy 1927; Wingham 2014, 264–266).



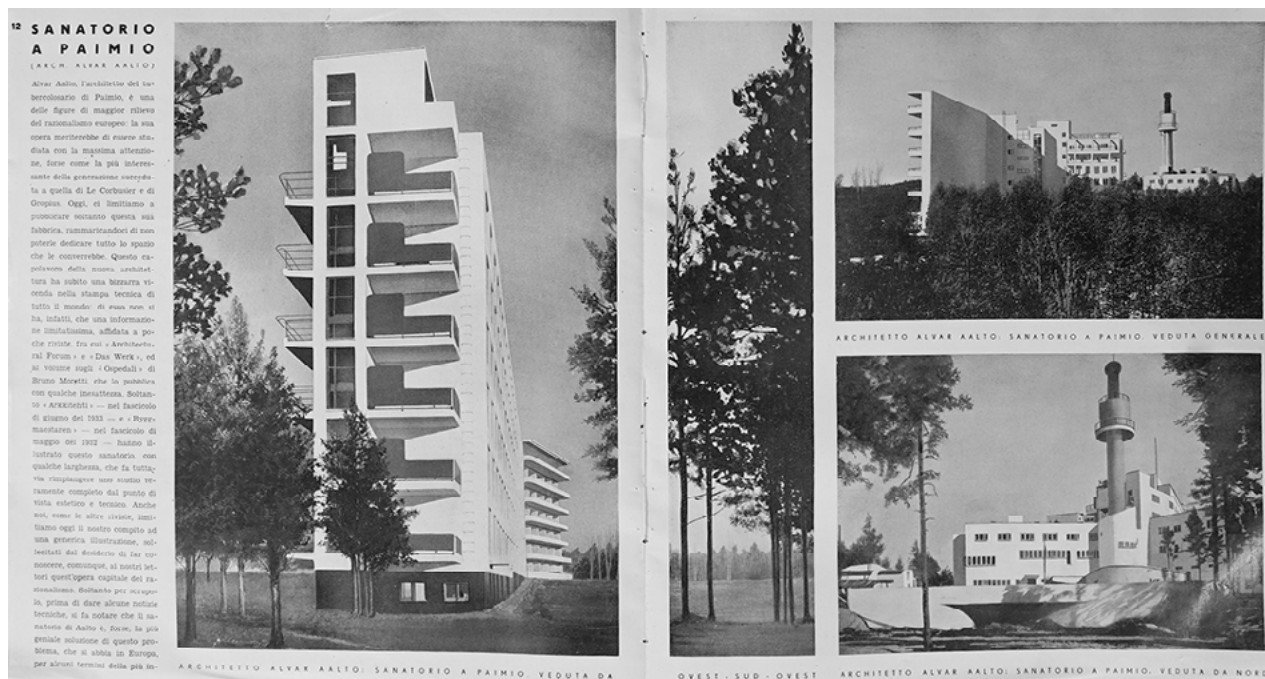
Kuva 10. *Arkkitehti* (nro 6, 1933) julkaisi Paimion tuberkuloosiparantolasta esittelyn, jonka taitossa oli kuvajournalistisia piirteitä. Alvar Aalto kuului tuolloin lehden toimittuskuntaan. Sivun valokuvat Gustaf Welin. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.



Kuva 11. Welin yhdisti Paimion tuberkuloosiparantolalle tärkeän mäntymetsän ja portaikon modernin muotokieleen syväterävänä kuvana. Gustaf Welin. Valokuva, *Arkkitehti* (6) 1933. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.



Kuva 12. Welin esittää valokuvana modernismin ajatuksen sisätilan jatkumisesta ulos. Gustaf Welin. Valokuva Paimion tuberkuloosiparantolan lukuhuoneesta, *Arkkitehti* (6) 1933. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.



Kuva 13. *Casabella*-lehden (nro 90, 1935) taitossa kuvat vedettiin keskiaukeaman yli ja näytettiin kuinka rakennus "poseeraa" katsojalleen. Aukeaman valokuvat Gustaf Welin. Kuva: Maikki Salminen, CC BY 4.0.

Welin korostaa rakennuksen näyttävää modernisuutta kuvakulmilla englantilaisten Mark Oliver Dellin ja H. L. Wainwrightin tapaan. Welin esittää talon geometrisenä veistoksena kuvataiteen formalismin tavoin ja yhdistää siihen henkilökuvauksen käytäntöjä (Robinson & Herschman 1987, xii; Barthes 1991, 11). Etenkin rakennuksen päädyistä otetuissa valokuviissa veistosmainen rakennus ikään kuin "poseeraa" katsojalleen, jolloin kuva rinnastuu studiossa valkoista taustaa vasten otettuun henkilökuvaan (kuva 13).

Nimimerkki U. K. kuvaili kiinnostavalla tavalla Paimion tuberkuloosiparantolaa *Ajan Suunta* -lehdessä vuonna 1934:

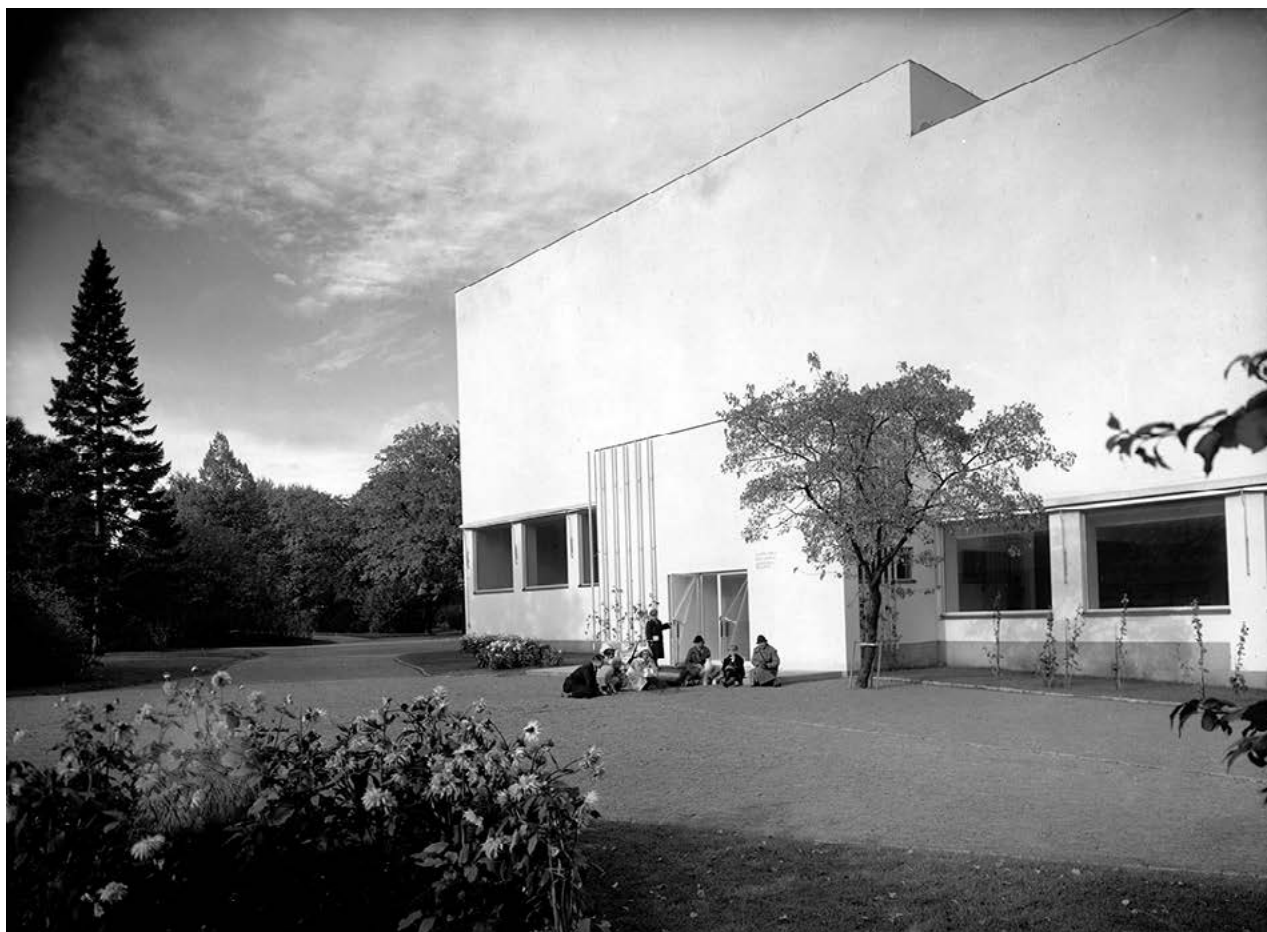
Jonkinlaisena kokonaiskuvana tulkoon mainituksi, että vaikka parantolan ympäristö [...] ei olekaan mikään erikoisen kaunis, muodostaa parantola lisärakennuksineen silmiä hivelevän näyn, jonka uutta kauneutta sanoisi kenties

mieluummin taidevalokuvauksen kuin taidemaalauksen omaiseksi (K. 1934, 5).

Tämän yhden lauseen myötä aikakausi muuttui Suomessakin, kun taidemaalauksen ihannemaiseman kauneus korvattiin rakennusta kuvaavan modernistisen taidevalokuvan kauneudella.

Läpimurto Aallon kansainväliseen kuuluisuuteen varmistui, kun Welinin valokuvat Paimion tuberkuloosiparantolasta julkaistiin laajoissa artikkeleissa tärkeissä ulkomaisissa ammattilehdissä. Sigfried Giedion ja Philip Morton Shand vierailivat Paimiossa. He olivat niitä harvoja, jotka näkivät itse rakennuksen. *Architectural Review*, julkaisi kesällä 1933 Shandin poikkeuksellisen laajan, peräti kuuden sivun mittaisen artikkelin Paimion tuberkuloosiparantolasta. Artikkelissa julkaistiin 12 Welinin valokuvaa, mikä on enemmän kuin lehden omat valokuvaajat Dell ja Wainwright saivat yleensä yhdessä artikkelissa julkaistua.

Kaikkein näyttävimmän artikkelin parantolasta julkaisi italialainen *Casabella* (vuoteen 1933



Kuva 14. Gustaf Welin otti yhteiskuvan Aalloista ja Cedercreutzin perheestä ennen kuvauksen alkua. Gustaf Welin. Valokuva, 1935. Alvar Aalto Säätiö 43-004-085, kaikki oikeudet pidätetään.

La Casa Bella), jossa Welinin uudet ajatukset toteutuivat selkeimmin (kuva 13; ”Sanatorio a Paimio,” 1935, 12–21). Uutta seuraavan lehden taitossa Edoardo Persico sovelsi bauhausilaista typografiaa ja taittoa (Janniére 2016, 4–9). Kokonaan muodikkaasti kiiltävälle paperille painettu lehti kamppaili *Architectural Review*’n kanssa visuaalisimman arkkitehtuurilehden paikasta. Lehdessä Welinin painetut valokuvat muistuttavat kiiltäväpintaisia valokuvavedoksia. Niissä vaalean funktionalistisen talon selkeät geometriset linjat erottuvat tehokkaasti. *Casabellan* kymmensivuinen suurista Welinin valokuvista taitettu vaikuttava kooste soveltaa Moholy-Nagyn *typophoton* ajatusta yhdistää valokuvan ja typografian visuaaliset tavoitteet (Moholy-Nagy 1927, 36–38). Näillä sivuilla tiivistyi 1930-luvun arkkitehtuurilehdistön tavoitteleva visuaaliseen

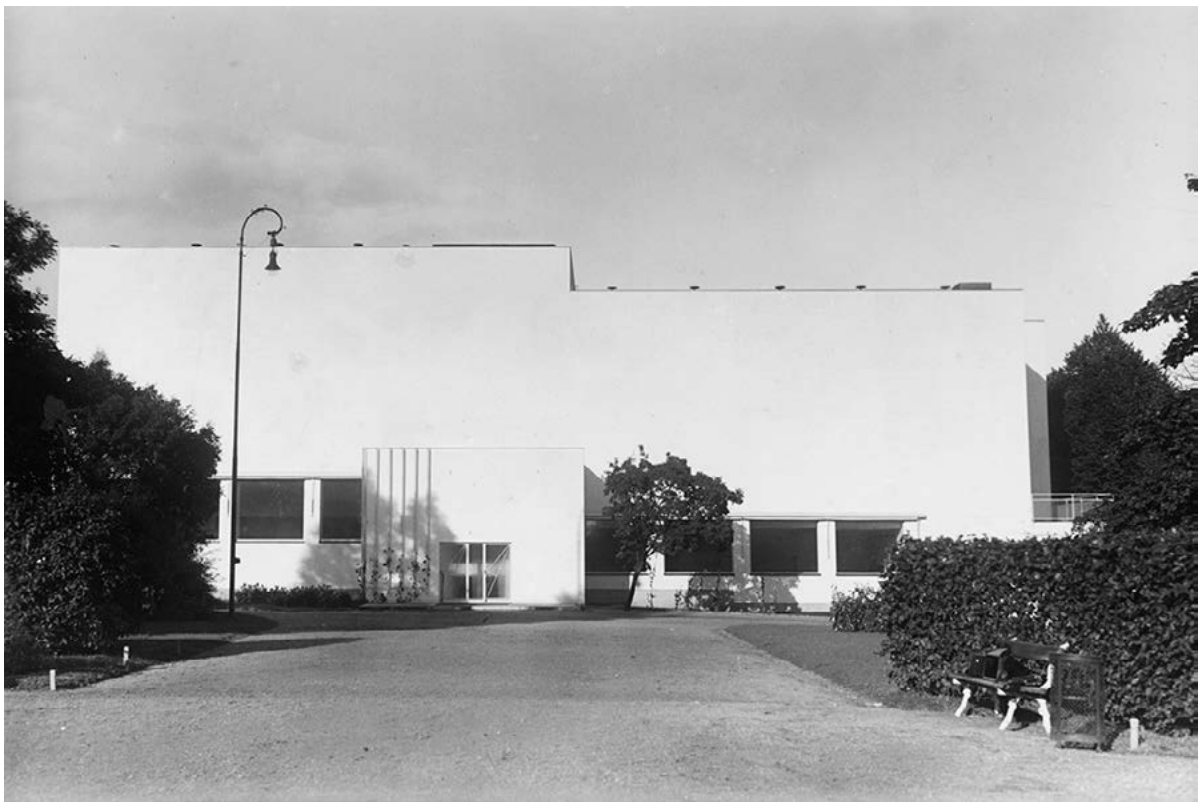
spektaakkeli. Paimion parantolan saama laaja julkisuus tärkeimmissä arkkitehtuurilehdissä varmisti, että tämän jälkeen Aallon uudet rakennukset julkaistiin kaikkialla maailmassa (Schildt 1985, 49, 55–56, 222).

Aaltojen ohjauksessa

Aino ja Alvar Aallon osallistumisesta Welinin kuvauksiin löytyi todiste tutkimalla Aaltojen ja Welinin valokuvia Viipurin kirjastosta keväältä 1935. Tuolloin Cedercreutzin perhe, jonka luona Aallot olivat majoittuneet Viipurin kirjaston rakentamisen aikaan, oli tullut Terijoelta Viipuriin Aaltojen seuraksi. Welinin kuvaamassa ryhmäkuvassa näkyy Ainon kameran hihna, ja myös ovelta seisovan mustapukuisen Alvarin rinnalla vaikuttaa olevan kamera (kuva 14; AAS 43-004-085).



Kuva 15. Aino Marsio-Aalto kuvasi Gustaf Welinin työssään Viipurin kirjastoa kuvaamassa. Aino Marsio-Aalto. Valokuva, 1935. Alvar Aalto Säätiö, 43-004-038, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 16. Valokuva, jonka Welin otti, kun Aino Marsio-Aalto kuvasi häntä. Penkillä Welinin kuvauskalustoa. Gustaf Welin. Valokuva, 1935. Alvar Aalto Säätiö, 43-004-089, kaikki oikeudet pidätetään.

Kuva 17. *Architectural Review* -lehden valokuvaajat Dell & Wainwright käyttivät kuvatessaan voimakasta lisävalaistusta ja jälkikäsittelyä. Mark Oliver Dell ja H. L. Wainwright. Valokuva Berthold Lubetkinin suunnittelema Highpointin asuintalosta (1933–1935), *Architectural Review* (7) 1935. Kuva: Maikki Salmi-nen, CC BY 4.0.

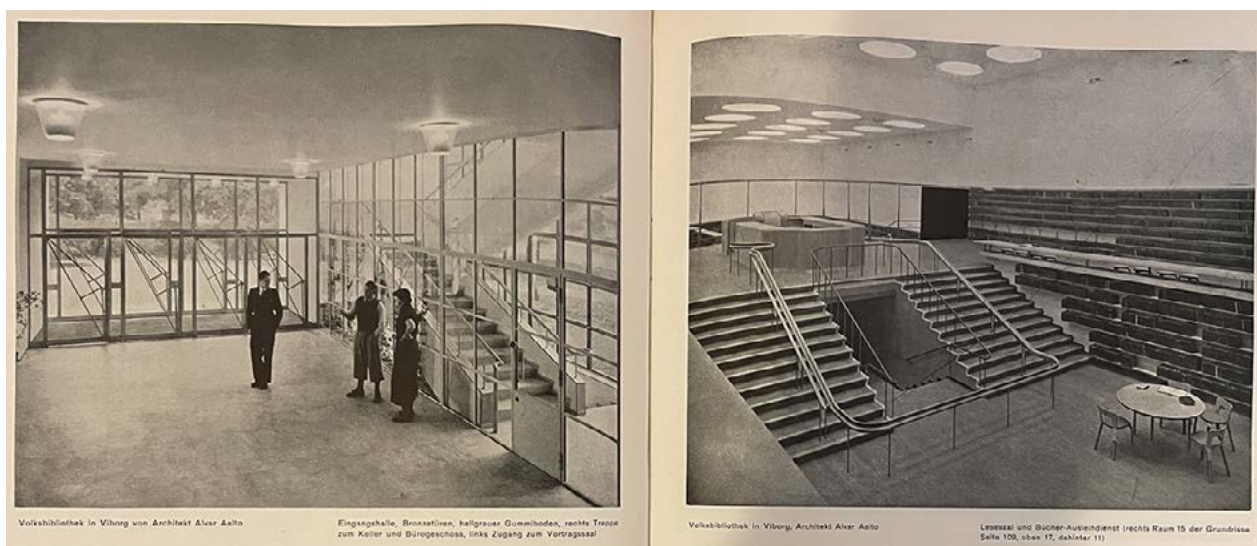


Valokuvia seuraamalla saa viitteitä siitä, kuinka Aallot kuvasivat taloa Welinin kanssa – tai pikemminkin miten he katsoivat rakennusta etsimen läpi hakiessaan sopivia kuvakulmia. Ainakin Aino Marsio-Aalto kuvasi kymmeniä ruutuja 6x9 cm negatiivikoon pienkameralla seurueen kiertäessä kirjastoa. Havaintojensa perusteella Aallot saattoivat ohjeistaa Weliniä siitä, millaisina valokuvina he halusivat talon näyttää. Eteläisen julkisivun ennakkokuvauksessa etsittiin sopivaa kuvakulmaa ja ikkunoiden kaihtimien asentoa (AAS 43-004-051; 43-004-050 – 43-004-053). Aino Marsio-Aalto kuvasi taloa kuvaavan Welinin (kuva 15; AAS 43-004-038). Welinin tuolloin ottaman valokuvan (kuva 16; AAS 43-004-089) tunnistaa kuvan varjoista ja kuvaajan etäisyydestä taloon. Welinin otti vasta iltapäivällä valokuvan julkaisua varten isolla kameralla. Valokuvan varjoista näkee, kuinka kaihtimet laskettiin melkein kiinni ja valokuva kuvattiin perinteisesti suoraan kohti julkisivua (AAS 43-004-071, kuvakoko 18x24).

Viipurin kirjaston sijainti kaupunkipuistossa antoi Aalloille mahdollisuuden tavoitella samankaltaista luonnon yhteyttä kuin Paimiossa

(Mäkelä 2022, 37–38). Ulkokuviissa korostuu rakennuksen lähelle jätetty puusto. Luontoa lisättiin kuvissa kuvakulmien valinnan lisäksi oksittamalla, eli pitämällä kuvan kulmassa irrallista oksaa luomaan tilavaikutelmaa. (Čeferin 2002, 12–13). Kirjaston sisäkuviissa luonnon vapaamuotoisuutta mukailevat aiheet ovat Welinin valokuvien pääaiheita. Valokuvat auditorion katosta ja kirjastosalin portaikon kaiteiden aaltoilevista muodoista olivat arkkitehtuurilehtien suosikkikuvia, koska ne erottuivat muusta functionalismista (AAS 43-004-112; 43-004-130).

Welinin valokuvat kirjastosta julkaistiin useissa arkkitehtuurilehdissä. Kuvissa näkyy sama muutos kohti sävyalaltaan yhä kontrastisempaa modernismia, joka on nähtävissä muidenkin arkkitehtuurivalokuvaajien tuotannossa *Casabellan*, *Architectural Review*'n ja *Architectural Recordin* vuosikerroissa. Welin ei kuitenkaan ylikorostanut rakennuksen muotoja voimakkaalla lisävalolla samalla tavalla kuin Dell ja Wainwright, jotka loivat kuvaan terävät varjot valaisemalla kohteen voimakkaasti ja saivat siten talon näyttämään mahtavalta (kuva 17). Dellin ja Wainwrightin kuvien vaikutusta korostivat



Kuva 18. Viipurin kirjaston epäsuora luonnonvalo luo Welinin valokuvien tunnelman. *Das Werk* -lehden (nro 3/4, 1940) aukeama rajattu kahteen kuvaan. Aukeaman valokuvat Gustaf Welin. Kuva: Asko Mäkelä, CC BY 4.0.

tiukan modernistinen valokuvaustyyli ja jyrkät, ”lasin kovat”, vedokset, jotka tekivät kuvista näyttäviä (Elwall 2004, 123). Welinin kuvaustapa sen sijaan ohjasi Aallon suunnittelema epäsuora valaistus. Vallitsevassa valossa kirjastorakennuksen suuri-ikkunaisiin sisääntuloalaan ja portaikkoon syntyi varjoja ja pintojen kontrasteja, jotka ovat tärkeä osa Welinin valokuvia (kuva 18).

Erästä kirjaston julkaistusta julkisivukuvasta on poistettu raaputtamalla rakennuksen takana näkyvä kirkon kellotorni kirjastoon kuulumattomana elementtinä (kuva 19; AAS 43-004-067; Čeferin 2002, 3; Ervi 1935). Toisin kuin Turun Sanomien toimitalon kuvassa *Tulenkantajat*-lehdessä 1930 (kuva 9), Viipurissa nykyaika haluttiin esittää vailla menneisyyttä, eräänlaisena modernismin aikakauden voittona.

Modernia arkkitehtuurivalokuvaa ei ollutkaan

Alvar Aallon tavoite yhdistää julkisuus ja arkkitehtuuri onnistui loistavasti. Aalloilla oli tarvittava tieto valokuvauksesta, sopiva valokuvaaja ja yhteydet arkkitehtuurijulkaisujen toimittajiin

ja muihin modernismin sanansaattajiin. Näiden avulla he menestyivät kilpailussa tuotantonsa näkyvyydestä kansainvälisissä arkkitehtuurilehdissä. (Mäkelä 2024, 26–29.) Welinin Aaltojen ohjauksessa omaksuma moderni tyyli palveli tarvetta julkaista Aaltojen funktionalismista visuaalisesti näyttävää kuvastoa. Welinin valokuvat Aallon rakennuksista jopa edelsivät muiden arkkitehtuurivalokuvaajien ilmaisussa tapahtuneita muutoksia. Täysveristä kokeilevaa modernistia Dellin ja Wainwrightin tapaan, hänestä ei kuitenkaan kehkeytynyt. Welinin arkkitehtuurivalokuvassa modernismi ilmeni harmonisena ja tyylikkäänä, ja pääosassa pysyi Aino ja Alvar Aallon arkkitehtuuri.

Kokeileva moderni arkkitehtuurivalokuvaus näkyy arkkitehtuurilehdissä 1930-luvun alkupuolella vähemmän kuin voisi olettaa. Verrattaessa Welinin funktionalistisesta rakennuksesta ottamia valokuvia vuosisadan alkuvuosien *Neue Architektur* kuvasalkuissa esiteltymiin jugend-talojen valokuviin on ero lähinnä kohteessa ja joissain kuvakulmissa: valokuvat ovat huolellisesti tehtyjä, ja niissä kohde ja sen arkkitehtuurin arvojen esittely hallitsevat kuvaa. Kaiken kaikkiaan suurin osa funktionalismin

Kuva 19. Valokuvassa ollut Viipurin kirkon kello torni poistettiin raaputtamalla se negatiivista. Tällä korostettiin rakennuksen modernisuutta. Gustaf Welin. Valokuva, 1935. Alvar Aalto Säätiö, 43-004-067, kaikki oikeudet pidätetään.



kuvastosta kuvattiin samalla tavalla kuin rakennuksia oli kuvattu jo 1900-luvun vaihteessa. Sama näkyy vertaamalla Robert Elwallin kirjan *Building With Light* ja Richard Paireen *Photography and Architecture 1839–1939* kuvitusta *Moderne Bauformen, Bauwelt, Architectural Record* ja *Casabella* -lehtiin vuosina 1929–1935 ja *Architectural Review* -lehden vuosikertoihin 1934–1935. Myös niissä huomaa vastaavuudet ja muutokset 1800-luvun ja 1930-luvun kuvastojen välillä. Perinteinen valokuva rakennuksesta muistuttaa rakennuksen pääpiirustuksia: talo kuvattiin julkisivupiirustuksen tapaan suoraan edestä tai sivulta, havainnekuvin välillä kulumasta tilallisuuden osoittamiseksi. Moderneissa arkkitehtuurivalokuvissa kadunpuolen julkisivu, talon naamio kuten Camillo Sitte sitä kuvaili, ei kuitenkaan ole enää yleisin kuvakulma (Colomina 1994, 31). Funktionalistinen talo julkaistiin usein kulumasta tai hiukan alaviistosta eikä kuvausperää useinkaan asetettu tarkasti talon pystylinjaan, jolloin talo on kuvassa hiukan vino. Osa harrastelijamaisista näppäilykuvista lienee otettu pienkameralla, jolloin perspektiivinkorjaukseen ei aina käsivaralta onnistunut.

Dellin ja Wainwrightin tapainen kohdetta tulkitseva ekspressiivinen ilmaisu oli pikemminkin poikkeus kuin sääntö. Welinin kaltainen hillitympi ilmaisu oli yleisempää. Siinä kohteen tulkinta ja kuvan rakentaminen toteutettiin varovasti verrattuna moderniin valokuvataiteeseen. Vain harva kuvaaja toteutti Dellin ja Wainwrightin tapaan Moholy-Nagyn valokuvauksen oppeja: valmisti ekspressiivisen kontrastisia vedoksia, kallisti kameraa kuvatessaan, kuvasi rakennusta poikkeuksellisista kuvakulmista, korosti rajaamalla sen diagonaaleja linjoja tai kuvasi sitä hyvin läheltä (Wilson 2014, 97). Eivätkä Moholy-Nagyn mainostamat modernismin kuvakulmatkaan olleet aina uusia. Kaupunkikuvat otettiin lintuperspektiivistä korkeiden rakennuksien katoilta jo 1800-luvulla. Samoin ekspressiivisemmän kohdetta tulkitsevan tai sitä sellaisenaan objektiivisesti ja dokumentaarisesti kuvaavan arkkitehtuurivalokuvauksen suuntauksia näkyvät lehdissä jo tuolloin.

Philip Morton Shand esitteli vuoden 1934 artikkelissaan ”New Eyes for Old” modernin abstraktin muotokielen yhdistäneen valokuvauksen ja arkkitehtuurin kehitystä. Vielä 1920-luvulla

arkkitehtuurivalokuvaajat keskittyivät kuvaamaan ilmeisintä rakennuksissa, mutta modernit arkkitehdit antoivat rakennuksiensa kuvaamisen uudenlaista muotokieltä edustaville valokuvaajille. Taiteidenvälinen kehitys ei edennyt arkkitehtuurin ja valokuvauksenkaan välillä lineaarisesti, ja siksi Shandin mukaan oli syytä kysyä: ”Synnyttikö moderni valokuvaus modernin arkkitehtuurin vai päinvastoin?” (Shand 1934, 12). Julkaistun kuvan oheen tehdystä kirjallisesta manifestoinnista muodostui olennainen osa modernin arkkitehtuurivalokuvan ”auraa”. Tällä uudella manifestoidulla visuaalisuudella oli valtava merkitys siihen, millaiseksi arkkitehtuuri haluttiin rakentaa valokuvissa ja niiden julkaisussa. (Wilson 2014, 97; Hardt & Brennen 1999A, 10).

Moholy-Nagyn ansiona oli, että hän näki, miten objektiivin avulla voitiin luoda uudenlaista tilaa ja korostaa kuvakulmalla funktionalistisen rakennuksen muotojen selkeää geometrisuutta. Uuden tyyppiset, näyttävyyteen pyrkivät arkkitehtuurivalokuvat kuitenkin imartelivat rakennuksia tavalla, joka aiheutti visuaalisuutta korostavan *Architectural Review* -lehden toimittajan Jim Richardsin mielestä epäluuloja joidenkin rakennuksien todellisesta luonteesta (Richards 1980, 137). Toinen aikalainen, brittiläinen arkkitehti H. S. Goodhart-Rendel, julistikin ironisesti valokuvan ottaneen tuolloin paikkansa modernin arkkitehtuurin tuottamisessa: ”Moderni arkkitehtuuripiirustus on kiinnostava, valokuva rakennuksesta loistava, rakennus itsessään valitettava, mutta pakollinen vaihe niiden välissä” (Stamp 1979, 98). Arkkitehtuurilehdistön visuaalista speaktaakkelia tavoittelevissa julkaisuissa funktionalistinen rakennus oli muuttunut valokuvina katsottavaksi ”mielikuva-arkkitehtuuriksi” – *valokuvan taloksi*. Aino ja Alvar Aalto olivat tästä hyvin tietoisia. Turun Sanomien *Tulevaisuuden uutissivusta* lähtien arkkitehtitoimisto Alvar Aalto & Co.:n rakennuksiin sisältyi jokin rakennusta ja Aallon arkkitehtonisia tavoitteita

karakterisoiva valokuvauksellinen osa, jota käytettiin uutisena rakennuksen markkinoinnissa.¹

Welinillä oli arkkitehtuurilehdistön kuvastossa ja sen muutoksessa varhainen ja näkyvä rooli, johon arkkitehtuurivalokuvauksen historioissa ei ole kiinnitetty huomiota. Nimettömäksi hän jäi, koska ulkomaisissa lehdissä kuvaajan nimeä ei aina mainittu, eikä Aalto mainostanut valokuvaajaansa. Edes Göran Schildt ei mainitse häntä kertaakaan. Yksityisesti Aalto vakuutti kirjeessään Welinille vuonna 1960 hänen valokuviansa olevan taidetta, ja että monista hänen rakennuksistaan ei ole yhtä korkealuokkaisia valokuvia kuin Viipurin kirjastosta (Aalto 1960). Kenen taloa arkkitehtilehden kuvassa sitten katsotaan: arkkitehdin vai valokuvaajan? Welinin valokuvat tilattiin palvelemaan Aino ja Alvar Aallon maailmanmaineen kasvua. Alvar Aallon menestyksenkäs markkinointi johti siihen, että arkkitehtuurilehdistössä varsinaista Aino ja Alvar Aallon rakennusta tunnetummaksi muodostui Aaltojen ja nimettömäksi jääneen Gustaf Welinin yhteistyössä rakentama ”valokuvan talo”. Lehdistön visuaalisen speaktaakkelin kaipuussa uudenlaiset kiiltävät kuvat ja taitava taitto tekivät Welinin Aino ja Alvar Aallon tuotannosta ottamista arkkitehtuurivalokuvista näyttävän osan modernia ”mielikuva-arkkitehtuuria”.

FL Asko Mäkelä. Kirjoittaja on helsinkiläinen taidehistorioitsija, joka on toiminut mm. Valokuvataiteen museon johtajana. Artikkeliliitty kirjoittajan väitöskirjatutkimukseen, jossa hän tarkastelee valokuvauksen vaikutusta Aino ja Alvar Aallon tuotantoon 1930-luvulla.

1 Tätä aihetta ja ”valokuvan talon” tulkinnallista ulottuvuutta syvennän tulevassa artikkelissa Aaltojen 1930-luvun loppupuolen arkkitehtuurista.

Liite: Gustaf Welinin valokuvaamat Aino ja Alvar Aallon rakennukset arkkitehtuurilehdissä

Lounais-Suomen Maalaistentalo 1927–1928 (Turku)

Aalto, Alvar. 1929B. "Lounais-Suomen Maalaistentalo, Turku," *Arkkitehti* 6: 9, 83–87. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110771?page=21>

Turun Sanomien toimitalo 1928–1929 (Turku)

Aalto, Alvar. 1930. "Turun Sanomat, Turku." *Arkkitehti* 6: 82–90. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110750?page=16>

Aalto, Alvar. 1931. "A Modernist Philae and it's Functional Catacombs: Åbo, Finland." *Architectural Review* (September): Plate III.

Giedion, Sigfried. 1931. "Zeitungsgebäude 'Turun Sanomat' [sic] in Åbo (Finnland)." *Bauwelt* 25: 33–39.

Larson, Theodore. 1930. "Turun Sanomat: Publishing Plants: Newspapers and Printing Plants." *Architectural Record* (December): 510, 516.

"Rivista Delle Riviste." 1930. *Rassegna di Architettura* 8: 312.

Shand, Philip Morton. 1931. "The Printing Gallery of the Turun Sanomat," *Architectural Review* (September): Plate IV.

Paimion tuberkuloosiparantola 1929–1933 (Paimio)

Aalto, Alvar. 1933. "Paimion Parantola." *Arkkitehti* 6: 79–90. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110728?page=15>

Aalto, Alvar. 1932. "Sanatorium in Paimio, Finland." *Byggmästaren* 14: 80–83.

Architectural Forum. 1933.

Architectural Record. 1934. 1: 12–19.

L'Architecture Vivante. 1933.

Hahl, Nils-Gustav. 1933. "Alvar Aallon parantola Paimio." *Domus* (3): 63–67. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1134978?page=13>

Kokusai Kenchiku. 1934. "a tuberculosis sanatorium, paimio [sic], Finland." 8: 228–233.

Marinetti, Bruno. 1933. *Ospedali*.

Rassegna di Architettura. 1933. 11: 507–508.

"Rivista Delle Riviste: Arc. Alvar Aalto: Casa d'abitazione a Paimio." 1934. *Rassegna di Architettura*: 413.

"Rivista Delle Riviste." 1935. *Rassegna di Architettura*: 508.

"Sanatorio a Paimio." 1933. *Casabella*. 11: 42.

"Sanatorio a Paimio." 1935. *Casabella* 90: 12–21.

"Sanatorium à Paimio." 1934. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 9: 73–74.

"Sanatorium à Pamar (Finlande)." 1934. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 10: 76.

Shand, Philip Morton. 1933. "A Tuberculosis Sanatorium, Finland." *Architectural Review* 442: 85–90.

Shand, Philip Morton. 1933. "A Tuberculosis Sanatorium Finland: By Alvar Aalto," *The architects Journal* 20: 404, 420–423.

Völkers, Otto (Vs). 1934. "Sanatorium in Pamar (Finnland)" *Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Freie Kunst, Anbewandte Kunst*, (October): 293–300.

Viipurin kirjasto 1927–1935 (Viipuri, Venäjä)

Alvar Aalto. 1935. "Viipurin kaupungin kirjasto." *Arkkitehti* 10: 145–153. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110527?page=13>

"L'Architettura Mondale." 1936. *Casabella* 97: 28–29.

Bernoulli, Paul. 1940. "Volksbibliothek in Viborg: Arch. Alvar Aalto: Helsingfors." *Das Werk* (3/4): 103–112.

"Bibliothèque de Viipuri." 1935. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 10: 74–75.

Kokusai Kenchiku. 1936. "Viipurin kaupungin kirjasto," 12 (3): 111–115.

Architects Journal. 1936: 4 sivua (Tieto: Vaasa. 1936. (15.09): 5.)

Rassegna di Architettura. 1937. 394–395.

"Rivista Delle Riviste." 1936. *Rassegna di Architettura*: 33.

"Rivista Delle Riviste." 1936. *Rassegna di Architettura*: 163.

Shand, Philip Morton. 1936. "Viipuri Library," *Architectural Review* 472: 107–114.

Lähteet ja kirjallisuus

Ahlava, Antti. 2002. *Architecture in consumer society*. University of Art and Design.

Aalto-Alanen, Heikki. 2021. *Rakastan sinussa ihmistä: Aino ja Alvar Aallon tarina*. Otava.

Aalto, Alvar (A. A.) 1929A. "Rakennustekniikkaa." *Arkkitehti* 6: 9.

Aalto, Alvar. 1929B. "Lounais-Suomen Maa-laistentalo, Turku." *Arkkitehti* 6: 9, 83–87. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110771?page=21>

Aalto, Alvar. 1930. "Turun Sanomat, Turku." *Arkkitehti* 6: 82–90. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110750?page=16>

Aalto, Alvar. 1932. "Sanatorium in Paimio, Finland." *Byggmästaren* 14: 80–83.

Aalto, Alvar. 1933. "Paimion Parantola." *Arkkitehti* 6: 79–90. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110728?page=15>

Aalto, Alvar. 1935. "Viipurin kaupungin kirjasto." *Arkkitehti* 10: 145–153. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110527?page=13>

Aalto, Alvar. 1960. Kirje Gustav Welinille 7.4.1960. Alvar Aalto Säätiö.

Aalto, Alvar. 1974. "Esipuhe näyttelyluetteloon Alvar Aalto museossa 1974." *Arkkitehti* 6: 25.

Barthes, Roland. 1991. *The Responsibility of Forms*. California University Press.

Baveridge, Meryle Secrest. 1992. *Frank Lloyd Wright, A Biography*. Alfred A. Knopf.

Baudrillard, Jean. 2003. *Mass. Identity. Architecture: Architectural Writings of Jean Baudrillard*, toimittanut Francesco Proto. Wiley-Academy.

Benjamin, Walter. 2002. "The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction." Teoksessa Walter Benjamin: Selected Writings, toimittaneet Michael W. Jennings, Howard Eiland & Gary Smith, 101–133. The Belknap Press of Harvard University Press.

Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Bernoulli, Paul. 1940. "Volksbibliothek in Viborg: Arch. Alvar Aalto: Helsingfors." *Das Werk* 3/4: 103–112.

Borree, Sarah. 2022. "Interrogating photography as the site of architectural experience: reflections on photography in *Der Baumeister*." *Journal of Architecture* 2–3: 420–440, 435–437.

Brennen, Bonnie & Hardt, Hanno. 1999. *Picturing the Past: Media, History & Photography*. University of Illinois Press.

Bryggman, Erik. 1930. "Turun Lähetysyhdistyksen hotellirakennus Hospitz–Betel," *Arkkitehti* 6: 91–96. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1110750?page=25>

Camp, Pannill. 2007. "Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology." *Theatre Journal* 59: 615–633. https://www.pugetsound.edu/sites/default/files/file/pannillcamptheatrejournal_0.pdf

Čeferin, Petra. 2002. "Imageneering Architecture – Finnish Architecture experienced through the lens" *PTAH* 1: 3–11.

Čeferin, Petra. 2003. *Constructing a legend: the international exhibitions of Finnish architecture, 1957–1967*. Suomen kirjallisuuden seura.

- Charitonidou, Marianna. 2020. *László Moholy-Nagy and Alvar Aalto's Connections: Between Biotechnik and Umwelt*. The ARCC Journal for Architectural Research 17.
- Colomina, Beatriz. 1987. "Le Corbusier and photography." *Assemblage* 4: 6–23.
- Colomina, Beatriz. 1988. *Architecturereproduction*. Princeton Architectural Press.
- Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*. The MIT Press, Architectural Press.
- Colomina, Beatriz. 2002. "Architecturereproduction." Teoksessa *This is not Architecture*, toimittanut Kester Rattenbury, 207–221. Routledge.
- Le Corbusier. 2012. *Vers une architecture*. Flammarion.
- Crary, Jonathan. 1995. *Techniques of the Observer: On vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press.
- van Doesburg, Theo. 1929. "Das Buch und seine Gestaltung." *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 21: 569.
- Elo, Mika. 2005. *Valokuvan medium*. Tutkijaliitto.
- Elwall, Robert. 2004. *Building with light*. Merrell and RIBA.
- Ervi, Aarne. 1935. *Viipurin kaupungin kirjasto*. Viipurin kirjaston johtokunta.
- Giedion, Sigfried. 1931. "Zeitungsgebäude 'Turun Sonomat' [sic] in Åbo (Finnland)." *Bauwelt* 25: 33–39.
- Goodhart-Rendell, Harry. 1937. *Architect and Building News* 9: 33.
- Gregory, Daniel Platt. 1982. *Magazine Modern: A Study of the American Architectural Press, 1919-1930*. University of California.
- Hardt, Hanno & Bonnie Brennen. 1999a. "Introduction." Teoksessa *Picturing the Past: Media, history & Photography*, toimittaneet Bonnie Brennen & Hanno Hardt, 1–10. University of Illinois Press.
- Hardt, Hanno & Bonnie Brennen. 1999b. "Networks, History, and Photographic Evidence: A Visual Analysis of a 1930s Newsroom." Teoksessa *Picturing the Past: Media, history & Photography*, toimittaneet Bonnie Brennen & Hanno Hardt, 11–35. University of Illinois Press.
- Heiskala, Risto. 1991. "Mainos merkitysten näyttäminen." Teoksessa *Mainoskuva – mielikuva*. Toim. Kimmo Lehtonen Kimmo, 38–55. Valtion painatuskeskus.
- Higgott, Andrew & Timothy Wray. 2014. *Camera constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Ashgate.
- Hitchcock, Henry Russell. 1951. "The International Style: Twenty Years After." *Architectural Record* 2: 89–98.
- Janniére, Hélène. 2016. "Distilled Avant-Garde Echoes: Word and Image in Architectural Periodicals of the 1920s and 1930s." *Architectural Histories* 4: 1–21.
- K, U. 1934. "Varsinais-Suomen tuberkuloosiparantola, Piirteitä Preitilästä." *Ajan Suunta* (11): 5. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1810907?page=5>
- Kelly, Jessica. 2022. *No More Giants: J. M. Richards, Modernism and the Architectural Review*. Manchester University Press.
- Kosslyn, Stephen M. et al. 2015. "Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications." National Library of Medicine. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC4595480/>
- Laaksonen, Esa. 2018. *Alvar Aalto, Arkkitehdin vuosikymmenet*. Tammi.
- Laine, Leenamajja. 2003. *Painomusteella rakennetut talot: 100-vuotta Arkkitehti-lehden tekemistä: visuaalista historiaa ja tilallisia tarinoita*. Teknillinen korkeakoulu.
- Lahti, Louna. 1997. "Kaarle Leppänen, 25.2.1997." Teoksessa *Alvar Aalto – Ex intimo*. Toimittanut Louna Lahti. Atena Kustannus.
- Larson, Theodore. 1930. "Turun Sanomat: Publishing Plants: Newspapers and Printing Plants." *Architectural Record* (December): 510, 516.

Launonen, Marjaana. 2004. "Aino Aalto valokuvaajana." teoksessa *Aino Aalto*. Toimittanut Ulla Kinnunen, 164–205. Alvar Aalto Säätiö,

Marjanen, Kaarlo. 1930. "Funktionalismia näytämöllä ja arkkitehtuurissa." *Tulenkantajat* 6: 86–88.

Moholy-Nagy, László. 1927. *Malerei, Fotografie, Film. Bauhaus Bücher 8*. L. Albert Langen Verlag.

MoMA, ei pvm. "Modern Architecture: International Exhibition. Feb 9–Mar 23, 1932 MoMA." Luettu 20.9.2025. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044>

Mäkelä, Asko. 2019. "Lyödään ne hepnaadilla!" Alvar Aalto -Säätiön kiertonäyttelyt.

Mäkelä, Asko. 2022. "Alvar Aallon koneajan puutarha." *Tahiti, Taidehistoria tieteenä* 12 (2): 25–49. doi.org/10.23995/tht.115721

Mäkelä, Asko. 2024. "Alvar Aalto mainonnan häilyvällä rajalla." *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat* 2: 21–36. doi.org/10.37449/ennenjanyt.130316

Mäkinen, Eino. 1929. "Uusia näkemyksiä." *Valokuvaus* 2: 15–18. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/864317?page=5>

Mäkinen, Eino. 1930 "Uusi suunta." *Valokuvaus* 1: 2–9. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/864328?page=14>

Nikander, Gabriel. 1933. "Turunmaan herraskartano-rakennuksia," *Suomen Matkailuyhdistyksen vuosikirja*. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/925890?page=44>

"Nuortuvaa Turkua." 1932. *Savo* 247: 4. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1909945?page=4>

"Nykyajan arkkitehtuuria, Alvar Aallon haastattelu." 1929. *Tulenkantajat* 3: kansi, 36–38. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/501606?page=1>

Pallasmaa, Juhani. 2005. *The Eyes of the Skin, Architecture and the senses*. Wiley-Academy.

Pare, Richard. 1982. *Photography and Architecture 1839–1939*. Callaway Editions.

Piscator, Erwin. 1929. *Das Politische Theater*. Adalbert Scultz Verlag.

Richards, J. M. 1980. *Memoirs of an Unjust Fella* Weinfeld and Nicholson.

Riley, Terence. 1992. *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*. Rizzoli.

Robinson, Cervin & Hersman Joel. 1987. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings From 1839 to the Present*. Architectural League.

Robinson, Jenefer. 2012. On Being Moved by Architecture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (Fall): 4.

Rosa, Joseph. 1994. *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*. Rizzoli.

Rosa, Joseph. 1998. "Architectural photography and the construction of modern architecture." *History of Photography* (2): 99–104. <http://doi.org/10.1080/03087298.1998.10443865>

"Saksan suurin erikoislehti Suomen rakennustaiteesta." 1931. *Turun Sanomat* (10.07.): 1, 4.

Sanaksenaho, Pirjo. 2023. Tiedonanto kirjoittajalle (11.06.). Tallenne kirjoittajalla.

Sartre, Jean Paul. 1936. *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard.

Schildt, Göran. "Aalto, Bauhaus ja luova kokeilu." Teoksessa *Alvar Aalto ja modernismin tila*, toimittanut Kirmo Mikkola. Rakennuskirja 1981.

Schildt, Göran. 1985. *Nyky aika: Alvar Aallon tustuminen funktionalismiin*. Otava.

Schildt, Göran. 1994. *The Architectural Drawings of Alvar Aalto 1917-1939*: Vol. 2. CRC Press.

Schildt, Göran. 2007. *Alvar Aalto: Elämä*. Gummerus.

af Schultén, Marius (M af S). 1932. "Arkkitehtuurivalokuva-arkiston tarve." *Arkkitehti* 3: 44.

Seppänen, Janne. 2014. *Levoton valokuva*. Vas-tapaino.

Shand, Philip Morton. 1934. "New Eyes for Old." *Architectural Review* 75 (January): 12.

Stamp, Gavin. 1979. "An Interview with John Brandon-Jones. 'Bliss was it in that dawn to be alive'." *Architectural Design* 10–11: 98.

Strengell, Gustaf. 1924. *Den nya annonsen. En studie av den moderna reklamens väsen*. Hol-ger Schildts Förlagsaktiebolag.

Tabibi, Baharak. 2005. *Exhibitions as the Me-dium of Architectural Reproduction*. "Modern Architecture: International Exhibition." Middle East Technical University. <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12606077/index.pdf>

Taskinen, Kaisu. 2003a. "Muotokuvia arkkiteh-tuurista – arkkitehtuurivalokuvien viestit." *Arkki-tehti*, (1): 14–19.

Taskinen, Kaisu. 2003b. *Arkkitehtuurivalokuvan hiljainen retoriikka. Valokuva suomalaisten ark-kitehtien ammattilehdessä 1903–1968*. Käsikir-joitus. Taideteollinen korkeakoulu, visuaalisen kulttuurin osasto, valokuvataide.

Zimmerman, Claire. 2014. *Photographic Archi-tecture in the Twentieth Century*. University Of Minnesota Press.

Vanhakoski, Erkki. 1992. "Arkkitehdin työväli-neet: Funkis piirustukset yövalossa, neekeripiirustukset." Teoksessa *Arkkitehdin työ. Arkki-tehtiliitto 1892–1992 Finlands Arkitektförbund Arkitektens arbete*, toimimittanut Pekka Korven-maa, 282–301. Rakennustieto.

Völkers, Otto (Vs). 1929. "Neues Bauen in Finn-land: Arbeiten von Architekt Alvar Aalto und Frau Aino Marsio-Aalto." *Stein Holz Eisen* 39: 618.

Wilson, Robin. 2014. "A Covert Critique of the Architectural Photograph: The Editorial Prac-tice of Andrew Mead." Teoksessa *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, toimittaneet Andrew Higgott & Ti-mothy Wray, 91–101. Ashgate.

Wingham, Ivana. 2014. "Material Immateriality: Moholy-Nagy's Search for Space." Teoksessa *Camera Constructs, Photography, Architecture and the Modern City*, toimittaneet Andrew Hig-gott & Timothy Wray, 257–268. Ashgate.

En vildvinsomsluten politisk gemenskap

Materialiserade kooperativa ideal i Stockholm
1915–1930

Jan Rydén Bonmot

doi.org/10.23995/tht.178059



Den gröna gården materialiserade i 1920-talets Stockholm idéer om hemtrevnad, gemenskap och kooperativt liv. Bostadskooperationens ideologi och organisationsform gav både de ekonomiska förutsättningarna i form av kapital, *incitament* i avsaknad av vinstintresse, och *viljan*, i form av sin kooperativa ideologi att gestalta *gemensamma rum* och därmed förverkliga idén om den gröna gemensamma innergården. Tanken om den gröna innergården förespeglades redan i 1874 års byggnadsstadga men hade inte förverkligats av privata byggmästare, då de saknat tillräckliga incitament, och kanske också ideologisk övertygelse, för att göra så. *Interna förutsättningar* var att bostadsföreningarna förstått att organisera sig i sparkassa, moderförening och dotterföreningar efter tyskt mönster, och *externa förutsättningar* var ett offentligt stöd i form av sekundärkrediter.

De gröna gemensamma gårdarna skapade en bättre livsmiljö men fyllde dessutom en identitetsförstärkande roll. De nybildade bostadskooperativen SKB (1916) och HSB (1923) iscensatte en både föreställd och förverkligad kooperativ svensk småstadsideal mitt i det snabbt expanderande Stockholm. Klängväxterna bidrog med "vegetativ patina" och idyll i linje med tidens ideal.

Nyckelord: Stockholm, 1920-tal, Kooperation, innergårdar, ideologi, traditionalism, modernitet.



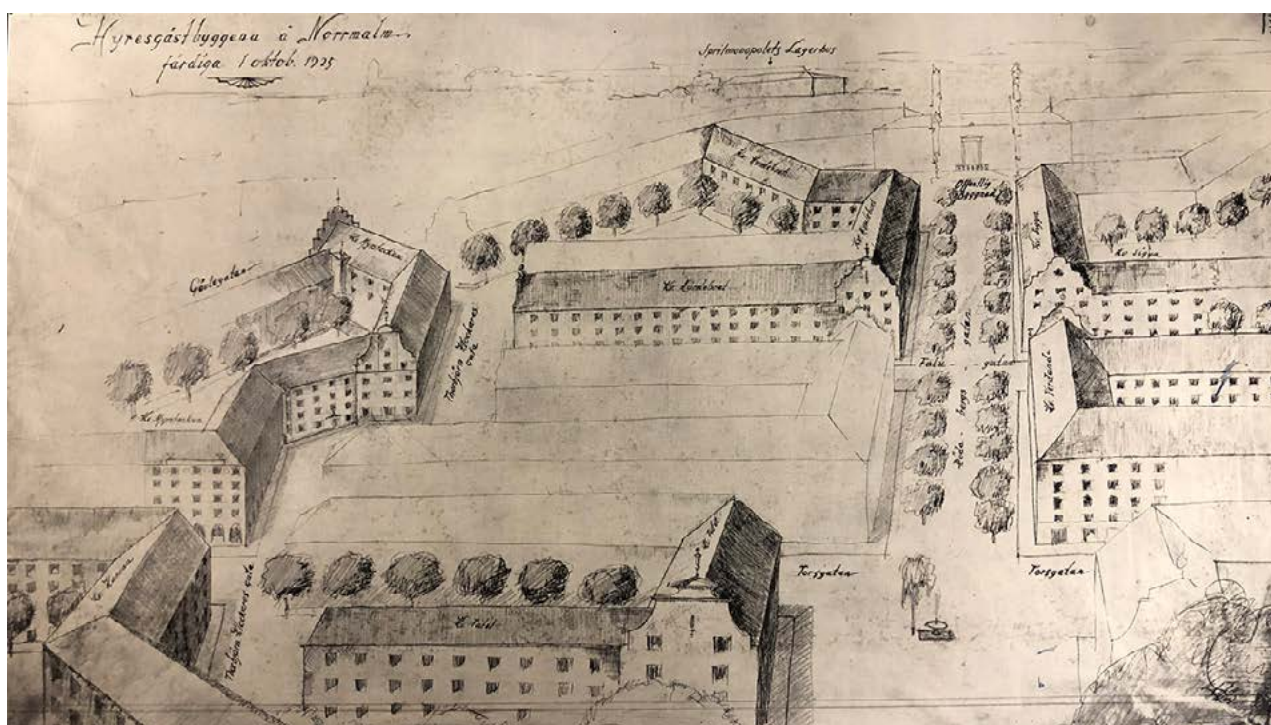


Bild 1. Sven Wallanders skiss över Rödabergsområdet inför inflyttning 1 oktober 1925. De tydliga husen är HSB:s, övriga tillhör andra byggherrar, till exempel Blomsterfonden. Området hus ritas och byggs på ett år. Bild: HSB:s arkiv, Centrum för Näringslivshistoria. CC BY-SA 4.0.

Inledning

Folkhemmet och det svenska välfärdssamhället har i historieskrivningen ofta kopplats starkt till funktionalismen som arkitekturstil. Berättelsen börjar vanligen med Stockholmsutställningen 1930. Men i praktiken hade en betydande utveckling mot dessa ideal inletts redan 1915–1930. I bostadskooperationens första områden i Stockholm fanns välfärdssamhällets program redan samlat. Husen byggdes med hög teknisk standard, men i nyklassisk stil. Här iscensattes idéer om familj, hemtrevnad, gemenskap, kooperativt liv, ägande och byggande. Under 1920-talet knöts denna progressiva agenda till utformningen av det urbana livsrummet: hemmet, gården, gatan och fasaden.

Artikeln syftar till att visa varför just bostadskooperationen, under 1915–1930, var den aktör som i Stockholms innerstad kunde förverkliga dåtidens idylliska och lantliga föreställningar om hur ett gott svenskt hem borde se ut. Texten kommer att ta upp Kooperationens historia,

etablering och expansion, därefter de idéer och ideologier som bar upp verksamheten, och till sist hur dessa ideal tog form i praktiken. Centrala forskningsfrågor är: Vilka omständigheter låg bakom att bostadskooperationen utvecklades på det sätt som den gjorde just vid denna tid? Idéer om gröna gårdar hade funnits i omlopp i många decennier, men inte realiserats. På vilka sätt kan införandet av planterade innergårdar ses som ett uttryck för den kooperativa ideologin? Vilka var de uttalade och outtalade idealen? Utöver de rent socioekonomiska förhållandena, politiken och lagstiftningen formades bostadsfrågan i dialog med flera samtida idéströmningar om hemmet, nationalstaten, samhället, medborgarskapet och skönheten.

Historiografiskt kan studien nyansera arkitekturhistoriens etablerade narrativ kring 1920-talsklassicismen. Jag har utfört en närläsning och diskursanalys av bland annat arkivmaterial från HSB:s arkiv, tidskrifter, pamfletter och kataloger. Teoretiskt tolkas materialet utifrån hur både

latenta och *uttalade* idéer gestaltas i den kooperativa arkitekturen (Vale 1992/2008, Thörn 1997, Edling 1996).

Ett viktigt primärmaterial utgörs av artiklar från HSB:s medlemstidning *Vår bostad* (1924–1930) samt texter i tidskriften *Arkitektur* (1900–1922), efter namnbyte, *Byggmästaren* (1923–1930), bild- och textmaterial från HSB:s arkiv samt ritningar från Stockholms stadsarkiv. Mer specifikt ingår pamfletten ”Koloniträdgårdar och planterade gårdar” (1916) av Anna Lindhagen, *Centralförbundet för Socialt Arbete* samt HSB:s propagandafilm *Från kyffen till hälsobostäder* (Hasselström 1928). Eftersom diskurs- och bildanalysen är central har jag lagt stor vikt vid att analysera primärkällorna, både avseende vad som sades och vad som kanske ansågs så självklart att det lämnades osagt. Det finns tio bilder, främst från arkiv men även viss egen dokumentation av stadsdelarna.

Artikeln ansluter till en historiografisk forskningstradition inom konstavetenskapen – kritiska undersökningar av ämnets historia (Arvidsson 2021). Denna metod har använts av Mia Åkerfelt (2019) i hennes studier av det tidiga 1900-talets typhusarkitektur och trädgårdar som verktyg för konstruktion av en finlandssvensk identitet, av Anna Ripatti (2020) som studerat nations- och modernitetsdiskurs i 1800-talets illustrerade svenska arkitekturtidskrifter, liksom av Johan Knutsson (2010) som exempelvis undersökt hur svensk nationell ideologi och självbild konstrueras kring hantverk och arkitektur från specifika landskap. Materialet analyseras med en diskursanalys. Vissa centrala ideologiska begrepp, såsom ”trevnad”, uppmärksammas. Arkitekturanalys av bild-, text- och ritningsmaterial ger en kompletterande bild till närläsningen, med en tolkning av byggnaden utifrån dess gestaltning och kontext. Eftersom rum i en byggnad, liksom det publika rummets form, kan förstås som något som producerar mening (Åkerfelt 2019), kan normer och dessas förändring utläsas ur hur rumsligheten är tänkt att användas. Kerstin

Thörns historiografiska metod och teori ligger närmast min egen. Teoretiskt intresserar hon sig för de *materialiserade idéerna*. Hon menar att även om det inom HSB fanns visionärer, var företrädarna främst praktiker vars praktik förstas som materialiserade idéer (Thörn 1997, 12).

I denna text spelar de kooperativa bostadsområdena i Stockholm en liknande roll som Lawrence Vales postkoloniala nationer: ny politik i gammal arkitektur. Vale (1992/2008) visar att postkoloniala stater lägger stor vikt vid att anlägga sina regeringsbyggnader, regeringskvarter och huvudstäder. De ska utstråla både det nya och en kontinuitet och ärevärdig historia. Ibland väljer man att använda den gamla kolonialmaktens symboler, ibland att bygga helt nytt. Ofta blandas strategierna. Analysen utgår även från Nils Edlings (1996) studie av egnahemspolitik och synen på hemmet, nationen och naturen. Pier Vittorio Aureli (2011, 2023) bidrar med teori om urbanisering; de kooperativa byggnadsverkens autonomi relateras till en ekonomisk urban kontext och expansionslogik, och blandningen av hemideologi och Kooperation relateras till begreppen *oikos*, *polis*, *urbs* och *civitas*.

Den stockholmska bostadskooperationen i tidigare forskning

De vanligaste förekommande presentationerna av bostadsfrågan under 1900-talets första decennier tar upp egnahemsrörelsen (Edling 1996, Knutsson 2010) liksom, vad gäller flerfamiljshusen, förhistorien till den sociala bostadspolitik (Jacobsson 1996), som leder till att allmännyttan förverkligas i Sverige efter 1946. Egnahemsfrågans framskjutna roll beror på att en av tidens stora konfliktlinjer går mellan land och stad, där den snabba urbaniseringen ställs mot en kvardröjande lantlig svensk identitet.

Den kooperativa bostadsrörelsens arkitektur, med HSB som viktigaste företrädare, infogas vanligen i berättelsen om funktionalismen

(Bedoire 2015; Eriksson 2000) och denna arkitekturs genombrott med Stockholmsutställningen 1930. Teman man tar upp är politik, lagstiftning, (bygg)teknisk utveckling och modernismen. Inte sällan presenteras den kooperativa arkitekturen fram t.o.m. 1929, explicit eller implicit, som ett slags ännu ofullgången funktionalism (Bedoire 2015; Jacobsson 1996). Lisa Brunnström (2004) beskriver Kooperativa förbundets arkitektkontor som stark företrädare för funktionalismen, men förhistorien försvinner. Den svenska arkitekturdebatten 1900–1930 studeras av Eva Eriksson (2000). Den kooperativa bostadsrörelsen analyseras där inte djupare. Kapitlet om “Ljus, luft och stadsbyggnad” knyts till ett avsnitt om funktionalismen. Kristina Knauff har studerat det tidiga 1900-talets nyklassicism, men via offentliga byggnader (Knauff 2012). Ann-Kristin Kaplan Wikström (2024) visar i sin studie av svensk bygglagstiftning att strävan efter luft, ljus och gröna gårdar fanns redan i 1874 års byggnadsstadga.

Det nya i denna artikel är varför 1910- och 1920-talens kooperativa arkitektur gestaltade en progressiv agenda med till synes konservativa uttryck. Den demokratiska självhjälpsideologin och den höjda bostadsstandarden kläddes medvetet i ett tillbakablickande formspråk. Som ett specifikt exempel studeras de planterade innergårdarna och den roll klätterväxterna spelar.

Framväxten av bostadskooperationen har berörts i flera discipliner tidigare, både ur arkitekturhistorisk (Bedoire 2015; Eriksson 2000, 2001), idéhistorisk (Edling 1996) och ekonomihistorisk (Jacobsson 1996; Lundevall 1992) synvinkel. Likaså har samspelet mellan ideologi och arkitektur belysts (Thörn 1997; Vale 1992/2008). Här vill jag försöka förena dessa olika synsätt för att nyansera historieskrivningen kring bostadskooperationens utveckling före 1930.

Eva Jacobsson undersöker ekonomin som historisk drivkraft, men fördjupar inte hur dessa ekonomiska och ideologiska förutsättningar

gestaltas arkitektoniskt. Hos Jacobsson behandlas, liksom så ofta, Kooperationens framväxt främst utifrån ett bostadspolitiskt perspektiv. Hos Thörn (1997) däremot framgår hur de estetiska frågorna vävs samman med de etiska, sociala och politiska på ett sätt som kan te sig främmande för oss i dag.

Edlings studie slutar omkring år 1904 och är dessutom avgränsad till att behandla egnahemsbyggande på landsbygden, inte i stadsmiljön. Men han har en intressant diskussion om det han kallar “hemideologin”, som kan belysa den kooperativa bostadsrörelsens drivkrafter, inte minst gäller det HSB. Likaså belyser han vikten av det lantliga i den tidens svenska identitet, att en av tidens stora konflikter går mellan stad och land. Storgårdskvarterets, och därmed den planterade gårdens, europeiska historia uppmärksammades först av Björn Linn (1974). Han förbigår dock den kooperativa ideologins betydelse för formen. De internationella strömningar kring överkomliga bostäder som utvecklingen i Stockholm var en del av, har nyligen blivit belysta i en serie artiklar av Andersson, Monterumisi, Mårtelius, Niskanen m.fl. Monica Andersson har fokuserat på Hallmans betydelse för framväxten av fyra stadsdelar i Stockholm. Hon tar även upp vilken roll bostadskooperationen spelade i detta och hänvisar då bl a till Rydén Bonmot (Andersson 2025; Monterumisi 2021; Monterumisi, Mårtelius, Niskanen 2025; Heikkinen, Niskanen, Paavilainen 2025; Monterumisi & Söberg 2025; Rydén Bonmot 2022). Min artikel kan således betraktas som en del av denna större pågående omvärdering av 1910- och 1920-talens sociala byggande i Norden och övriga Europa.

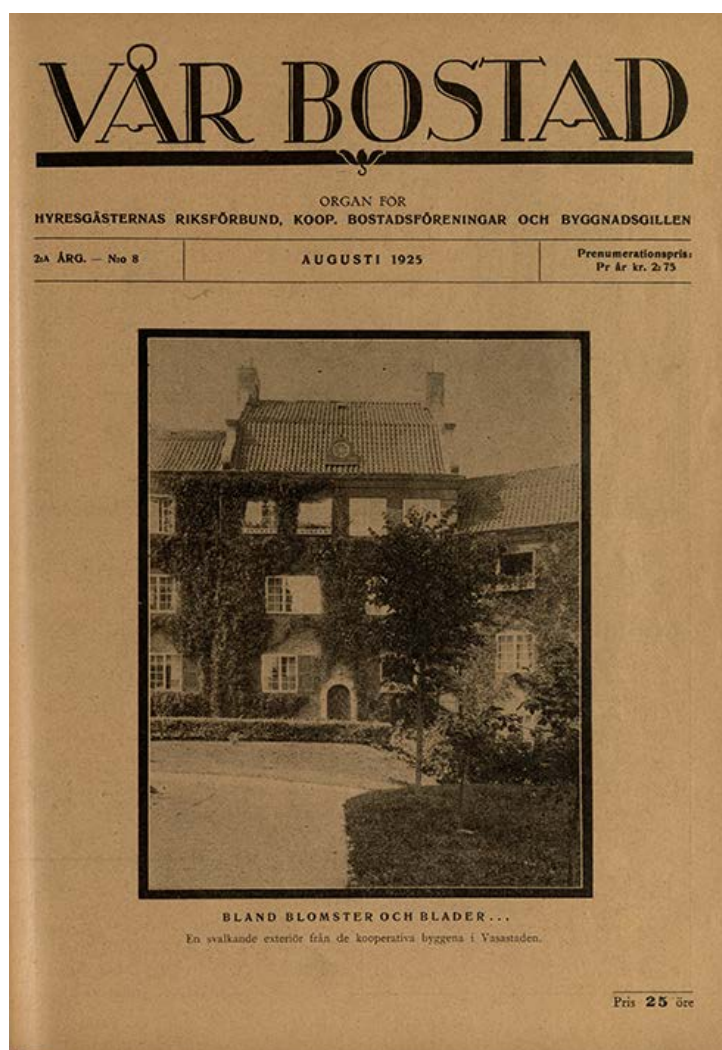
Arkitektur och ideologier

Edling använder begreppet “det latent” för den typ av idéer som var alltför självklara för att uttalas (Edling 1996, 24). Hos grundarna för bostadskooperationen fanns *uttalade* kooperativa idéer, och parallellt *latent*a idéer om skönhet, hemtrevnad och svenskhet som kommer till

Bild 2. HSB:s tidskrift *Vår Bostad* Augusti 1925. Omslaget visar SKB:s hus vid Kvarteret Motorn, byggt 1917. Bild: HSB:s arkiv, Centrum för Näringslivshistoria. CC BY-SA 4.0.

uttryck i arkitekturen. Thörn tolkar den beskrivna praktiken och det tänkta goda livet som modellstudier för det goda samhället (Thörn 1996, 18) – på ett liknande vis ser jag den gemensamma gården och livsmiljön i kvarteret som ett försök att gestalta kooperativa ideal. Den kooperativa stadsdelen kan även ses som ett utkast till det framtida "folkhemmet" – en tanke som kommer att utvecklas i en senare text. Åkerfelt (2019) har visat att den privata trädgården i Finland under 1900-talet ideologiskt kopplades till kvinnlig flit, kost och hälsa, med Marthorna, grundat 1899, och från 1938 och framåt med Bostadsföreningen för svenska Finland. Trädgården skulle dessutom öka både skönhetsvärdet och lokalbefolkningens kärlek till den finlandssvenska hembygden. Julia Donner (2015) har studerat hur den privata trädgården i Finland kring förra sekelskiftet användes för att konstruera en nationell identitet, liksom hur idén om hem, trädgård och kvinnor länkas samman. Åkerfelt har tolkat den privata trädgårdens betydelse för finlandssvensk identitet under 1900-talet genom bland andra Vales och Donners teorier. Samma ideologiska strävan uttrycktes inom HSB: oordning och smuts skulle ersättas med reda, hygien och skönhet.

Aureli försöker slutligen i *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011) definiera arkitekturen, eller det arkitektoniska projektet, som något "absolut", något eget i relation till staden som sammanhang. Aureli menar att politik är "the decision making that must turn conflict into coexistence" och han använder en mängd



klassiska begrepp i sin analys. Staden, *polis*, har den möjliga konflikten och politiken som sin grund, medan hushållet, *oikos*, har ekonomin. Han skiljer även på de romerska begreppen *urbs*, som är den materiella staden, och *civitas*, som är den politiska. Det formella och politiska är grunden till en *stadens* idé. Mot den generiska ekonomiska staden ställs en politisk konfrontation och en partikulär *plats* eller till och med en enklav. (Aureli 2011, x, xi, 56). Även om hans teoretiska analys tenderar att bli abstraherad kastar begreppen ändå ett visst ljus över HSB som en politisk och arkitektonisk praktik.

HSB:s snabba etablering och expansion i Stockholm 1923–1930

Under perioden 1915–1930 skapades i Stockholm en rad småskaliga, pittoreska stadsdelar: Rödabergsområdet (bild 1) och kvarten runt Upplandsgatans norra ände i Vasastan, Helgalunden och Blecktornsområdet på Södermalm samt Thorildsplan på Kungsholmen, för att ta de mest typiska exemplen. Det är idylliska, kuperade områden med slingrande gator som kantas av fasader i en rustik, nyklassicistisk stil i mättade ockratoner. Arkitekterna gjorde en dygd av nödvändigheten att bygga på kuperade, ”omöjliga” tomter. Gårdarna är prunkande och gröna, och nås ofta genom ett valv. Dessa stadsdelar, som i dag kan upplevas som förindustriella och småborgerliga, bebyggdes av de då nystartade bostadskooperationerna som drev en i högsta grad progressiv bostadsagenda.

De viktigaste organisationerna i Stockholm var *Stockholms Kooperativa Bostäder* (SKB), som grundades 1916, och *Hyresgästernas Sparkasse- och Bostadsförening* (HSB), som grundades 1923. Även om HSB således inte var den första kooperativa bostadsorganisationen blev den utan tvekan den viktigaste, eftersom den så snabbt etablerade sig i Stockholm och därefter spred sig över hela Sverige, samt inspirerade till etableringen av OBOS i Norge.

Även för en nutida betraktare framstår byggtakten som mycket imponerande. Efter blott fyra års verksamhet har HSB i Stockholm gått från en idé till 2500 byggda bostäder i 19 projekt spridda över staden. År 1930 har man i Stockholm byggt 4700 bostäder i 46 bostadsföreningar. Den tekniska bostadsstandarden var för tiden mycket hög, med rinnande varmt och kallt vatten, centralvärme, WC, badrum, emaljerad gasspis och gemensamma maskintvättstugor. Hyresnivån var dessutom 20–40 % lägre än motsvarande privata nybyggda lägenheter (Lundevall 1992, 82, 153). HSB var, via en Riksförening och lokala föreningar, dessutom

redan verksamt i Göteborg (se Caldenby 2025), Malmö och ett flertal andra svenska städer där Hyresgästföreningen fanns etablerad. Denna text koncentreras dock på förhållanden i Stockholm som kom att bli normerande för övriga landet.

”Bostadsfrågan” var i början av 1900-talet det samlande begreppet för att hänvisa till de dåliga bostadsförhållandena. Först sent på 1920-talet tar den urbana bostadsfrågan över från egna-hemsfrågan på landsbygden. Egnahem, en (röd) stuga med egen trädgårdstäppa, var först ett sätt att motverka urbaniseringen och därefter att hindra emigrationen. Arbetskraften skulle förbli på landsbygden, men i en sanitärt och moraliskt fullgod miljö, i motsats till stadens trångboddhet och promiskuitet (Edling 1996, 371). Statliga egnahemslån tillkom 1904. När den brittiske Ebenezer Howards idé om trädgårdsstaden togs till Sverige sammansmälte den med egnahemsidealet och skulle även reducera klasskonflikter. Arbetare och kontorister skulle flytta ut till Enskede på spårvägsavstånd från sina arbeten. Tomträtt, en från början tysk idé, instiftades 1907 så att en arrenderad tomt kunde belånas. Enskede började bebyggas 1908.

Trångboddheten var under decennierna kring sekelskiftet 1900 enorm i Stockholm. Den vanligaste arbetarbostaden var ett rum och kök, där det i *genomsnitt* bodde 4–5 personer, ibland avsevärt fler, upp till 16 personer (Jacobsson 1996, 49). Familjer och inneboende samsades. Den vanliga enrumslägenheten saknade rinnande vatten, varmvatten, centralvärme, WC och andra bekvämligheter. Hyrorna i Stockholm ökade i princip oavbrutet från 1893 till 1930, mer än andra kostnader och mer än lönerna (Jacobsson 1996, 31).

Vissa arkitekter menade att fixeringen vid egnahem bara var en reaktion på att hyreshusen erbjöd en så erbarmlig livsmiljö. Cyrillus Johansson menade att det stora hyreshuset, ”kasernsystemet”, var en nödvändighet. Det borde bara ritas vackrare, även på gårdssidan. (*Arkitektur* 1913,

147–153). Redan byggnadsstadgan från 1874 hade försökt åtgärda problemet med avsaknaden av grönska och dagsljus i innerstaden. Kaplan Wikström (2024) visar hur de gemensamma rummen får minimimått på gaturum och gård. Någon plantering var dock inte obligatorisk, eller inspektion av gårdsfasaderna. Anna Lindhagen beskriver 1916 i sin skrift *Koloniträdgårdar och planterade gårdar* en typisk gård som uppdelad med murar och utan växtlighet. ”Det är därför dessa gråa innanmäten, endast fyllda med nakna, fula skiljemurar, bekvämlighetslängor och sop-tunnor verka som helvetet självt.” (Lindhagen 1916, 40–41). Synpunkten återkommer ofta i tidskriften *Arkitektur*, men problemet verkar svårt att rå på. ”Finns det överhuvudtaget något tröstlösare i byggnadsväg än gårdssidan av en modern Stockholms hyreskasern” skrev Cyrillus Johansson (*Byggmästaren* 1923, 56), tio år efter den första artikeln.

En orsak till att intentionerna om gröna gårdar från Byggnadsstadgan 1874 inte förverkligades var att tomterna inte var större än att en privat fastighetsutvecklare kunde klara av att finansiera byggnationen. Privata byggmästare köpte vanligen en tomt som rymde ett hus med ett eller två trapphus. Olika socialklasser bodde på samma adress men på olika våningar och i olika byggnader. Gårdshuset, liksom rum vända mot gården, hade lägst status eftersom gården måste inrymma latriner, stall och skjul för ved och kol. Byggmästare byggde ofta inte för egen förvaltning, utan de färdiga husen såldes vidare till en ny ägare som blev hyresvärd (Lundevall 1992, 86). Affärsmodellen drev också på viljan att göra varje hus särpräglad.

Stockholms tillväxt präglades fram till första världskriget av ett spekulativt byggande av ”arbetarkaserner”, det vill säga större flerbildshus med enkla enrumslägenheter för arbetarfamiljer. Hyresgästerna var i händerna på hyresvärdarna. Varje år kring den 1 oktober var det flyttthelg, då kontrakten löpte ut och ett stort antal stockholm-mare bytte bostad.

Jacobsson visar att byggaktiviteten i stora drag följde ränteläget och byggkostnaderna. Vid första världskrigets utbrott 1914 minskade det privata byggandet dramatiskt. Trycket ökade på statsmakterna att göra något. Hyrorna steg kraftigt. Hyresgästföreningen bildades 1917 för att stärka hyresgästernas position mot hyresvärdarna. Byggandet stod stilla och det fanns tillgängliga tomter. Allt fler blev mottagliga för tanken att *bostadsfrågan* behövde en annan lösning än filantropi och privat företagsamhet. Stockholms stad beslutade 1917 att bygga nödbostäder (se t.ex. Eriksson, 2025). Den konservativa regeringen gick in både med en hyresstegringslag 1917 och en finansiell garanti för lån upp till 90 % av byggkostnaden (Jacobsson 1996, 133, 354 f.). Ett möjlighetsfönster öppnade sig för kooperativen om de förstod att organisera sig på ett nytt sätt för att kunna expandera.

Fallstudier: Kvarteren Framtiden, Motorn och Humleboet

Jag har valt att lyfta fram tre bostadsföreningar i kronologisk ordning som exempel på hur bostadskooperationen i Stockholm formulerar sitt svar på den så kallade ”bostadsfrågan”. Det sker dels rent *organisatoriskt*, där självhjälpsideologin finner sin form med bland annat brittiska och tyska influenser, dels *arkitektoniskt*, där Kooperationens bostadsområden blir en viktig del i att skapa en arkitektur som svarar mot samtidens ideal i stort och den kooperativa rörelsens föreställningsvärld mer specifikt. Särskilt vill jag rikta uppmärksamheten mot den gröna, planterade gården som uttryck för denna ideologi och hur det finns en kedja av idéer som länkar samman de tre exemplen. Dessa idéer bärs av både individuella personer och av organisationer som *Centralförbundet för Socialt Arbete* (CSA) och *Hyresgästernas Sparkasse- och Byggnadsförening* (HSB).

De tre fallstudierna är i tur och ordning: Bostadsföreningen Kvarteret Framtiden u.p.a. i Enskede som byggdes 1912–1915, i utkanten

av trädgårdsstaden Enskede, beläget strax söder om Stockholms innerstad. Nästa fallstudie är Kvarteret Motorn, som byggdes av SKB 1917 i Vasastaden i Stockholms norra utkant. Slutligen diskuteras Rödabergsområdet (bild 2), strax väster om Kvarteret Motorn i Vasastaden i Stockholm. Rödabergsområdet byggdes av HSB och likartade aktörer 1925–1926. Där fokuserar jag i synnerhet på Kvarteret Humleboet och dess gröna gård, ritad av Sveriges första kvinnliga trädgårdsarkitekt, Ester Claesson. I Rödabergsområdet förverkligas en typ av arkitektonisk helhetsmiljö som arkitektkåren länge efterlyst. Jag har av utrymmesskäl tyvärr tvingats utesluta flertalet stadsdelar av liknande karaktär som Röda bergen: Helgalunden, Thorildsplan/Kristineberg och Blecktornsområdet, liksom de många enstaka husprojekt som HSB och SKB genomförde på större och mindre tomter runt om i Stockholm 1923–1929. En gemensam nämnare för fallstudierna är vice stadsarkitekt (från 1922 stadsplanedirektör) P. O. Hallman, som ritade de Camillo Sitte- inspirerade stadsplanerna för både trädgårdsstaden Enskede och alla de ovan nämnda områden där Kooperationen kom att etablera sig (Andersson 2025).

Kvarteret Framtiden: Bostadsförening och idyllisk klassicism i trädgårdsstaden

Kvarteret Framtiden var ett pionjärprojekt ur *arkitektonisk* synvinkel, men även *organisatoriskt*. Husen ritades 1914 av Cyrillus Johansson nästan ett decennium före Sven Wallanders Röda bergen (1924), och de var ett tidigt exempel på den arkitekturstil som i dag benämns som tjugotalsklassicism. Här uppträder också tidigt den planterade innergården. Kvarterets gårdsfasad fick samma ockragula slammade tegel,



Bild 3. Gårdsfasad med entré mot den planterade gården, Kvarteret Framtiden, Bostadsföreningen Framtiden, Arkitekt Cyrillus Johansson 1915. Bild: Jan Rydén Bonmot, alla rättigheter förbehållna.

ornament och frescomålningar som gatufasaden (bild 3). Med minsta möjliga medel ges husen en nyklassisk prägel: ljusa lisener, måttfulla proportioner och triumfbågeliika portomfattningar. De *föregriper* även publikationen av den tyske arkitekten Tessenows *Hausbau und Dergleichen* (1916), men går helt i samma anda (bild 4).

Bostadsföreningar var i sig ingen nyhet. De hade etablerats i olika omgångar i Stockholm sedan ungefär 1870-talet, men de nöjde sig ofta med att bygga ett enstaka bostadshus (Jacobsson 1996). Bostadsföreningen Kvarteret Framtiden byggdes i östra kanten av trädgårdsstaden Enskede strax söder om Stockholms innerstad på initiativ av ingenjören Axel Adling. Projektet presenterades

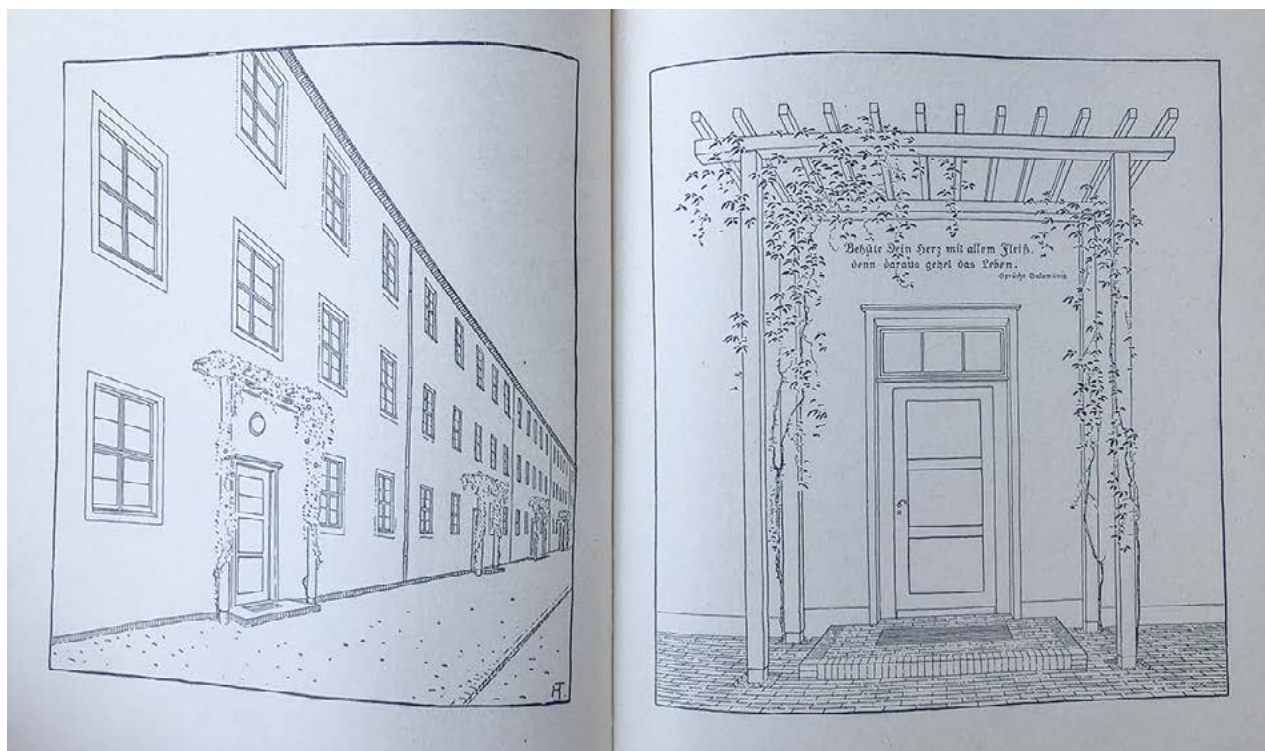


Bild 4. Illustration från Heinrich Tessenow, *Hausbau und Dergleichen* (1916), 86. CC BY-SA 4.0.

i förväg 1914 i *Svenska Dagbladet*. Jacobsson visar att en helhetsmiljö kring en långsträckt gemensam gård planerades, med välskötta planteringar samt lek- och sportplatser. Det planerades också en samlingslokal, lekrum, kindergarten och en kägelbana (Jacobsson 1996). WC, elektriskt ljus och gas fanns i lägenheterna. Planen genomfördes i mindre skala än avsett och presenterades av arkitekten Cyrillus Johansson i *Arkitektur* 1915. Där syns en lätt barockinspire-rad gård med planteringar och anvisad lekplats. Kvarteret avbildas också i Gregor Paulssons *Den nya arkitekturen* (1916).

Jacobsson visar att Bostadsföreningen Framtidens stadgar var modellerade på bostadsföreningar som Adling hade träffat i München under en kommunal studieresa 1910. De blev mönsterbildande för kooperativa hyresföreningar i Sverige (Jacobsson 1996, 292), bland annat SKB. Men den organisationsform som HSB hittade 1923, liksom statens stöd med lånekostnader upp till 90 %, saknades ännu.

Kvarteret Framtiden var ett initiativ av Adling, men förankrat i kretsen kring CSA, *Centralförbundet för Socialt Arbete*. År 1915 anordnade CSA en hemutställning med en möblerad ideallägenhet i Kvarteret Framtiden. CSA var en organisation som samlade reformivrare liberaler och socialdemokrater. De gav ut skrifter och ordnade föreläsningar om bland annat kvinnlig rösträtt, kooperativt ägande, barnomsorg, utbildning samt billiga och hygieniska bostäder. En av deras skrifter är Anna Lindhagens "Koloniträdgårdar och planterade innergårdar" som utgavs 1916. Lindhagen var den främsta svenska förespråkaren för koloniträdgårdar och för planterade innergårdar, men hon var även en förkämpe för kvinnlig rösträtt och socialdemokratisk kommunpolitik i Stockholm 1911–1923. Trädgårdsarkitekten Ester Claesson bidrog med skisser. Skriften kan sägas utgöra en intellektuell länk mellan trädgårdsstaden och den planterade innergården.

»MIN BARNDOM SUSAR DÄR...«

De gamla lekplatserna-gårdarna få försvinna för de nya.

Till dessa två bilder skulle man kunna foga även den tredje, den typiska raden av gråa, trista gårdsbrunnar, mellan de ödsliga gårdsfasaderna, men det hade verkat allt för ledsamt. Det ligger dock något gammaldags pittoreskt i den gamla gårdsbilden här nedan till vänster, med allt dess nyttiga bråte som representerar både sorglöshet och dagens förvärv, liksom det särskilt väl lämpar sig till lekmaterial för kläffingriga pojkar.

Interiören är från Kammakaregatan i Stockholm.

På den högra bilden ser man hur barnen ha det i kvarteret Motorn i Vasastaden, där Stockholms kooperativa bostadsförening ordnat för sina lägenhetsinnehavare.



Bild 5. Barn på gården till SKB:s Kvarteret Motorn, *Vår Bostad Maj* 1925. Bild: HSB:s arkiv, Centrum för Näringslivshistoria. CC BY-SA 4.0.



Bild 6. Grön innergård med entréer mot gården, Kvarteret Motorn, SKB. Arkitekt Gustaf Larsson, 1917. Foto Jan Rydén Bonmot, 2021, alla rättigheter förbehållna.

Kvarteret Motorn: Trädgårdsstadens grönska flyttad i stenstaden

I Kvarteret Motorn kan man se att organisationsstrukturen för ägandet av kvarteret materialiserades i dess planeringen. CSA stöttade bildandet av *Stockholms Kooperativa Bostäder* (SKB) sommaren 1916. Det kooperativa ägandet var en av flera förutsättningar för den gemensamma gröna gården. SKB fick dessutom förmånliga statliga lån, förmedlade av Stockholms stad. De garanterade lån upp till 90 % av byggnadsvärdet. Vid Upplandsgatans slut i Stockholms bortersta norra ände byggdes SKB:s första bostäder. Medlemmarna kunde börja flytta in på våren 1917 efter blott åtta månaders byggtid.

Tomten var en stor planterad, kuperad innergård med lekplats för barn, grusgångar och sittgrupper. Fasaden åt både gata och gård vittnar om omsorg för detaljer och hantverksmässiga materialeffekter, en asketisk klassicism med nationalromantisk klang (bild 6). De flesta lägenheter var ett rum och kök med WC och gemensam tvättstuga. Arkitekt till Kvarteret Motorn var ingenjör Gustaf Larson, senare VD för SKB. SKB byggde därefter många kvarter med grönskande, kuperade gårdar i Vasastan, på Kungsholmen och på Södermalm, men förblev rotade i Stockholm.

I *Vår Bostad* refererade man under de första åren vid upprepade tillfällen till SKB som förebild och då främst till Kvarteret Motorn (bild 2, bild 5). Där noteras också hur väl ordnat det är för "trevnaden" och "dess vackra behag" jämfört med i övriga staden:

På de byggnader som sedan flera år stå färdiga klänga nu gröna rankväxter uppför väggarna och viga i sommarens hetta en svalkande härlig anblick. (...) Det är också påfallande att de vackraste partierna i detta avseende uppletas just i de kvarter där den kooperativa byggnadsverksamheten bedrivits som mest intensivt och de olika nya bostadsföreningarna igångsatt sin

samhällsnyttiga uppgift att skaffa goda och till sina priser överkomliga bostäder åt sina medlemmar. (*Vår Bostad*, Augusti 1924, 5)

De grönskande murar som omgärdar gården tycks för betraktaren symbolisera både trevnad, skönhet och social rättvisa.

Rödabergsområdet: En hel kooperativ livsmiljö

Även i Rödabergsområdet ger organisationsformen förutsättningen för den arkitektoniska formen. Likaså gestaltas både *uttalad* kooperativ ideologi och *latent*a idéer om en god bostadsmiljö i området, men i ännu större skala än hos SKB.

År 1922 bildade *Hyresgästföreningen* tillsammans med byggarbetarnas fackförbund en bostadsförening och byggde ett flerfamiljshus vid Ynglingagatan, precis intill Kvarteret Motorn. En av arkitekterna var Sven Wallander. Året därpå bildades *Hyresgästernas Sparkasse- och Byggnadsförening* (HSB). Då tillkom sparkassan och uppdelningen i moderförening och dotterföreningar. I sparkassan sparar medlemmen till kontantinsatsen på 10 %. Moderföreningen är den byggande föreningen, som i sin tur överlåter varje nybyggt hus på en dotterförening. Dotterföreningen förvaltar, medan moderföreningen kan gå vidare och bygga fler nya bostäder, samla mer yrkeskunskap och ett allt större finansiellt kapital. Modellen hade prövats i Stockholm tidigare men var ovanlig (Jacobsson 1996, 316). HSB:s stadgar hade dessutom, enligt Thörn, en direkt tysk förlaga där till och med namnet är likt: *Berliner Sparkasse und Bauverein*, Berlins Sparkasse- och Byggnadsförening (Thörn 1997, 332). Hyrorna i HSB sätts efter självkostnadsprincipen. Bostadsrätterna fick inte säljas med vinst.

I bildandet av HSB 1923 möts tydligt tre intressegrupper. Underrubriken på tidskriften *Vår Bostad* är talande: *Organ för Hyresgästföreningar, Kooperativa bostadsföreningar och Byggnadsgillen*. De tre parterna såg sig vid



Bild 7. Maskintvättstuga demonstreras vid HSB:s utställning Stockholms-hem 1927. Bild: HSB:s arkiv, Centrum för Näringslivshistoria. CC BY-SA 4.0.

denna tid som delar av samma kooperativa rörelse. *Byggnadsgillen* var byggföretag som ägdes kooperativt av byggarbetarna själva eller via fackföreningarna. I Storbritannien hade grupper av byggarbetare i London och Manchester omkring 1920 förverkligat sina idéer om gillessocialism. Socialdemokraterna skickade en kommitté, där ekonomen Ernst Wigforss ingick, för att studera dessa gillen 1921. *Fackföreningarnas Byggnadsproduktion* bildade det första byggnadsgillet i Stockholm 1922 (Thörn 1997, 332). De kom att bygga merparten av de kooperativa stadsdelarna i Stockholm, framför allt HSB:s produktion. Som framgått ovan är idéutbytet mellan länderna stort: från Tyskland, Storbritannien och inom Norden. Danmark låg före inom det kooperativa byggandet och tjänade ofta som förebild för svenskarna. Bevakningen av bostadsfrågan i *Vår Bostad* är påfallande internationell med rapporter från kongresser i Europa och skyskrapebyggen i USA.

Redan till hösten 1924 stod HSB:s första fyra hus klara för inflyttning och 1925 byggdes Rödabergsområdet. På en stadsplan av Hallman uppfördes området till stora delar av HSB, men där finns också många andra filantropiska

byggherrar såsom *Blomsterfonden* och *Stockholms Arbetarhem*, uppblandat med några mindre bostadsföreningar och privata byggherrar. I området öppnade Konsumtionsföreningen Stockholm även flera kooperativa matbutiker.

Bostadsstandarden hos HSB är hög. I många fall frigjorde tekniken gårdens utrymme. Listan med moderna förbättringar kan göras lång: rinnande vatten (i stället för brunn på gården) varmvatten, centralvärme (i stället för kakelugn i varje rum och vedskjul på gården), vattentoalett (i stället för utedass på gården), emaljerad gasspis (i stället för vedeldad gjutjärnsspis), tvättmaskiner i gemensamma tvättstugor (bild 7), torkvindar (i stället för att torka tvätt ute), badkar eller dusch (i stället för ett tvättfat). Även internationellt är detta hög standard. I motsvarande nybyggda områden för arbetare i exempelvis Wien eller Helsingfors återfinns liknande gröna gemensamma gårdar, men här delar varje kvarter på ett gemensamt badhus eller bastu. Även i trädgårdsstaden Käpylä i Helsingfors engagerades en kvinnlig trädgårdsarkitekt, Elisabeth Koch, för att rita gårdarna (Paavilainen et al. 2025, 693).



Bild 8. Gården på Kvarteret Humleboet 16. HSB:s hus till vänster och i fonden, Stockholms Arbetarhem till höger. 1920-tal. Bild: HSB:s arkiv, Centrum för Näringslivshistoria. CC BY-SA 4.0.

Trapphusen i Humleboet var genomgående och ingång kunde ske även från gården. Båda fasaderna var lika fint utförda. Trädgårdsarkitekten Ester Claesson fick i uppdrag av Sven Wallander att rita den planterade gården i enlighet med de idéer hon har redovisat i Anna Lindhagens pamflett (bild 8). Klängväxter var karakteristiska för 1910- och 1920-talens gårdsrum och fasader. Inte sällan är klängväxterna i dag, då man besöker dessa stadsdelar, kraftigt nedskurna – eller helt borttagna (bild 6, bild 10). De står kanhända inte längre i samklang med nutidens föreställningar om god hemmiljö eller fastighetsförvaltning. Claesson tycks åt HSB återskapa en idé om en gammal svensk småstad med sina lummiga och trivsamma gårdar. HSB:s och SKB:s nybyggda hus fick en slags vegetativ patina redan efter en eller två växtsäsonger – likt ruiner var de täckta

med vildvin. Kooperationens byggnader skrev snabbt in sig i den svenska historien.

Claesson presenterade i aprilnumret av *Vår Bostad* 1926 sin planering av gården för kvarteret Humleboet (bild 9). Hon nämnde särskilt klängväxterna. "Ovärderliga för gårdarnas ofta mycket trånga utrymmen äro klängväxterna [- -] De fordra en obetydlig plats, en smal jordlist med 60 x 80 cm kraftig trädgårdsjord är allt de behöver." Dessutom menade hon att de nästan skötte sig själva. Vildvin och klematis rekommenderas, liksom kaprifol och klängrosor. Med några klängväxters hjälp kan man "skapa de vackraste trädgårdsidyller" – Idyllen som ett mål.

Utöver Humleboet förses många av HSB:s innergårdar med klängväxter: Myrstacken och

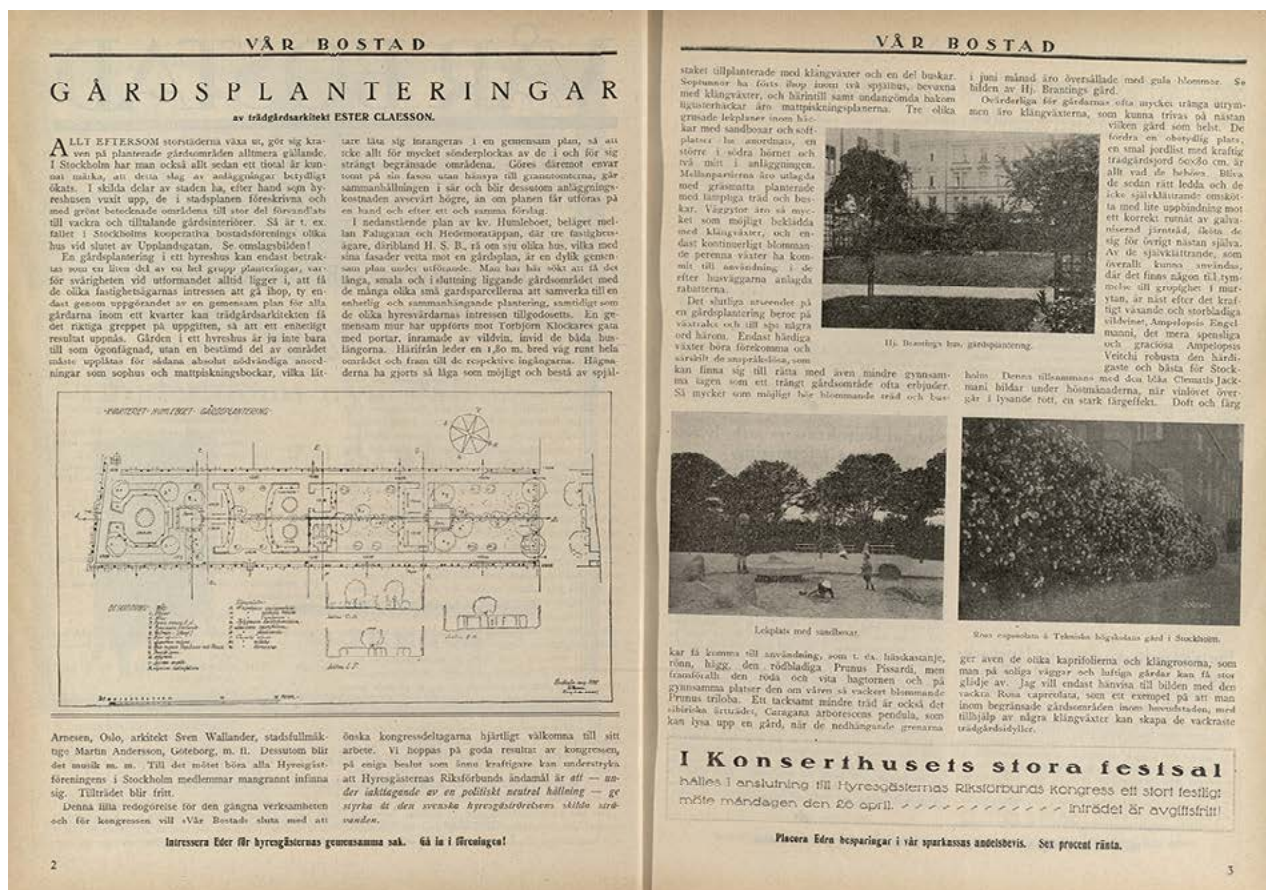


Bild 9. Planteringsschema för Kvarteret Humleboet 16, publicerad i *Vår Bostad*, April 1926. Av de 21 växter som listas av Ester Claesson är nio klängväxter: flera sorters vildvin, klematis, bokharabinda och kaprifol. Bild: HSB:s arkiv, Centrum för Näringslivshistoria. CC BY-SA 4.0.

Verdandi i Röda Bergen, Metern och Vågskålen vid Helgalunden, kvarteren på Thorildsplan och Kvarteret Nejlikan vid Sveavägen, för att nämna några.

När Sven Wallander i sin presentation av HSB:s byggande i Röda Bergen i *Byggmästaren* 1927 specifikt tog upp de planterade gårdarna som ett stort framsteg, sammanfattade han i ett stycke kooperationens prestation:

Det är för övrigt förvånansvärt, att det behövs flera århundraden för stadsplaneringskonsten att komma fram till något så närliggande och enkelt som ett riktigt utformande av stads-kvarterens gårdsutrymmen, och fortfarande äro gårdsfasaderna icke underkastade Byggnadsnämndens kontroll, något som ofta gör

de övriga bestämmelserna för gårdstrevnaden åtskilligt illusoriska. För vårt företag har det varit en verklig fröjd att, så långt det varit möjligt, få ordna med inköp av alla tomter tillhörande samma kvarter, slå ihop dem till ett block och sedan utforma detta med hänsyn tagen till de möjligheter, som en planterad gårdsyta, omgiven av något så när vårdade huslängor, erbjuder. På gårdarna ha lekplatser för barnen ordnats. Området för piskställningar och sopbehållarna har avskilts från planteringen i övrigt. (Wallander 1927, 1–8)

Även den anonyme betraktaren av SKBs murgröneklädda gård i *Vår Bostad* hade konstaterat:

Men man förstår också att något särskilt nytt har kommit till, något som ej funnits förut,

nämligen den samlande, enande viljan att genom gemensamt arbete taga sig an den stora sociala uppgift som heter: ordnande av de mindre bemedlades bostadsfråga. (*Vår Bostad*, Augusti 1924, 5)

I alla tre fallstudierna ser vi hur den gröna gården möjliggörs av kooperationens organisation, som leder till att man utvecklar flera trapphus i taget, eller hela kvarter liksom av den tekniska utvecklingen som frigör gårdsutrymmet. Den gröna gården i sig påverkar omvänt gårdsfasadens utformning liksom de offentliga och invändiga rummens organisering. Om byggnaderna tidigare annonserade sin identitet utåt, mot det *offentliga* rummet på gatan så vänder de sig nu också inåt, mot det *gemensamma* kooperativa rummet på gården och utgör en fond till det liv som ska pågå där. En annan positiv effekt av de planterade gårdarna var att enkelsidiga lägenheter som vette mot gården nu ansågs lika fina, eller till och med bättre, än de som vette mot gatan. Detta var viktigt för HSB som av ekonomiska skäl i regel byggde ”tjockhus”, dvs djupa huskroppar med enkelsidiga lägenheter.

Gården som en murgröneomsluten allmänning

Teman som utkristalliserar sig ur materialet är hur både *externa* faktorer, som lagar och lån, och *interna* faktorer, kooperationens organisationsformer, tillåter rörelsen att på ett annat sätt än privata byggmästare gestalta både uttalade och *latenta idéer* om den goda bostaden och det goda svenska hemmet. I en samlad metafor kan sägas att *lagrummet formar det arkitektoniska rummet* (Rydén 2016), med 1874 års Byggnadsstadga, de statliga sekundärlånen och hyresstegringslagen som exempel.

Etableringen av den gröna gården och användandet av klättrväxter framstår som mångtydigt; både pragmatisk och romantisk. Detta kan man tydligt se spår av i arkivmaterialet, t.ex. i reportagen i *Vår Bostad*. Både i medlemstidningen och

i HSB:s propagandafilm *Från kyffen till hälsobostäder* (Hasselström 1928) lyfter man fram möjligheten för mödrar, och stundvis som i filmens soliga slutscen (55 min), för familjefadern, att övervaka barnens lek på gården. Fadern sitter på en vit bänk med klättrväxter bakom sig, och barnet framför sig. Modern ropar från fönstret när maten är klar. Denna scen ställs i filmen i kontrast mot det ”gamla kyffet”, inneboende hos en supande hyresvärd, och en mörk och fuktig gård med sorgsna barn. Genom den goda och vackra miljön ska även moralen lyftas (Thörn 1997). Skötsamhet och sparsamhet är dygder i ett HSB där *sparkassan* är en grundbult.

Kan medlemskapet i HSB ha setts som ett slags medborgarskap i den mening Aureli ger *civitas*? “The *civitas* is the gathering of free individuals who come together by recognizing and sharing a public sphere, the existence of which makes them citizens.” (Aureli, 2011) Åtminstone i början: då tillämpades direktdemokrati. Fram till 1930 hade *alla* medlemmar, från 4000 lägenheter, i HSB Stockholm rätt att delta i årsmötet. Vi ska hålla i minnet att den allmänna rösträtten i Sverige bara var några år gammal, med det första fullt demokratiska valet 1921. Organiseringen av HSB var således samtida med organiseringen av det demokratiska Sverige. Som individ bör man ha upplevt att ens inflytande över tillvarons olika sfärer (*polis, oikos, civitas* och *urbs*) ökade väsentligt.

I *civitas* kan olika människor samexistera under samma lag. I det kooperativa boendet blandades dock flera världar som Aureli menar är åtskilda; *polis*, det politiska rummet och *oikos*, den ekonomiska familjesfären, *urbs*, som är den fysiska struktur som ska stötta de privata hushållens mellanhavanden, och slutligen *civitas*, den politiska staden. Jacobsson menar att dygder såsom bildning, sparsamhet och nykterhet som odlades inom folkrörelser som HSB var verktyg för att nå politiska mål. Inom bostadsföreningsrörelsen växte människors ekonomiska kunnande och de övade närdemokrati (Jacobsson 1996, 364).



Bild 10. Gårdsfasad Stockholms Arbetarhem mot gård som delades med HSB i Kvarteret Humleboet 16. Arkitekt Theodor Kellgren, 1925. Bild: Jan Rydén Bonmot 2021, alla rättigheter förbehållna.

Organisatorisk strävade de efter självständighet, det *absoluta* i arkitekturen som Aureli talar om. Med sina bostäder, butiker och så småningom barnomsorg skapade HSB och SKB en kooperativ stad i staden, i synnerhet i områden som Röda bergen, Helgalunden, Blecktornsområdet och Thorildsplan. Men *arkitektoniskt* ville de skapa en helhet, bli en del av staden, eller till och med göra staden hel.

I en artikel från augusti 1925 får stadsplanedirektören P. O. Hallman beskriva vad han menar ger trevnad i bostaden: ”stora allmänningar, små intima planteringar för gamlingarna, lekplatser för olika åldrar, ungdom och barn, rymliga soliga gårdar o.s.v.” (*Vår Bostad*, Augusti 1925, 1). Detta gröna, gemensamma, i vid mening kooperativa, arkitektoniska rum har tydliga likheter med den

allmänning som ofta ritas in i trädgårdsstaden: en grön gräsmatta belägen *mellan* tomterna, för att främja den sociala samvaron där. Aurelis definition av politik är ”the decision making that must turn conflict into coexistence” (Aureli 2011, 2). I det kooperativa gårdsrummet på Humleboets gård samsas HSB med Stockholms Arbetarhem, som byggt en långa hus för ensamstående kvinnor på andra sidan den gröna gård som Ester Claesson ritade (bild 10). I stället för murar: överenskommelser och samverkan för att uppnå gemensamma fördelar.

Arkitektoniskt agerade både HSB och SKB, menar jag, i många stycken som de postkoloniala stater Lawrence Vale analyserat. För de unga arbetarorganisationerna HSB och SKB var det väsentligt att förmedla historisk kontinuitet,

svenskheter, och kanske en värdighet likt den som officiella byggnader ska förmedla. Här spelar den planterade innergården en viktig roll genom att länka den nybyggda innerstadsdelen, i den så kallade stenstaden, med den svenska jorden och arvet från landsbygden. Klätterväxter skapade ”idyll” och patina. Att Fackföreningarnas Byggnadsproduktion byggde inte minst HSB:s stadsdelar i Stockholm ger en särskild klangbotten till den hantverksmässiga arkitektur och materialitet som präglar dessa områden. Genom byggnadsgillena fanns både ett ideologiskt och estetiskt ett samband med den medeltidsvurmmande socialisten William Morris – som hade inspirerat gillesocialismen.

Latenta idéer som gestaltas är exempelvis att den ”svenskheter” som konstrueras kring sekelskiftet enligt Edling är jordbunden, knuten till jordbrukssamhället och naturen, till hembygden och barndomshemmet. ”Anknytningen till en lantlig, förindustriell ’svenskheter’, en idéfär med agrarromantiska och industrikritiska inslag, är uppenbar.” (Edling 1996, 299). Idealerna var ibland uttalade, ibland underförstådda. I dessa områden, byggda av bostadskooperationen före 1930, smälter idéerna samman i en estetik som parallellt gestaltar det kooperativa, en hemideologi och en föreställd genuin svenskheter. Man kan tolka de kooperativa stadsdelarna som en del av formandet av en ny identitet för den demokratiska samhällsmedborgaren: den är svensk, med kopplingar till det förindustriella; den är kooperativ, sparsam och gemensamt ansvarstagande; den värderar skönhet och ”trevnad”, men den är också modern i det att den tar hjälp av tekniska framsteg för att höja levnadsstandarden.

Etableringen av de gemensamma, grönskande gårdarna fyllde flera funktioner. Den gav en trivsamt, vacker, hälsosam och meningsskapande hemmiljö. Men den möjliggjorde också ett förverkligande av trädgårdsstadens ideal i ett stadsmässigt sammanhang. På så vis löstes till viss del den identitetskonflikt som tycktes präglade invånarna i det framväxande

Stockholm. Samma år som kvarteret Humleboet i Rödabergsområdet står klart, 1925, når den svenska landsbygdsbefolkningen sin numerära kulmen. Lantlighet, maskintvättstugor och urbanisering kunde i Rödabergsområdet gå hand i hand. Modernisering och framsteg var i sig en förutsättning för att skapa den tillbakablickande och idylliserande gårdsmiljön. Hyreskasernen transformeras till ett ”hem”.

Avslutning

Jag tycker mig ha kunnat visa hur bostadskooperationens ideologi och organisationsform gav dem både de ekonomiska förutsättningarna i form av kapital, och incitament i avsaknad av vinstintresse, och *viljan*, i form av sin kooperativa ideologi, att gestalta *gemensamma rum* och därmed förverkliga idén om den gröna gemensamma innergården – en tanke som förespeglats redan i 1874 års byggnadsstadga, men som inte förverkligats av privata byggmästare då de saknat tillräckliga incitament och kanske ideologisk övertygelse, för att göra så. *Interna förutsättningar* var att bostadsföreningarna förstått att organisera sig i sparkassa, moderförening och dotterföreningar efter tyskt mönster, och *externa förutsättningar* var ett offentligt stöd i form av sekundärkrediter.

De gemensamma gårdarna gestaltades som en form av ”urban trädgårdstad”, en idé som framfördes av bland andra koloniträdgårdens förespråkare Anna Lindhagen och den trädgårdsarkitekt som både hon och HSB samverkade med, Ester Claesson. Trädgården fyller en identitetsförstärkande roll, som Åkerfelt visat. Användandet av klätterväxter framstår som mångtydigt: både pragmatisk och romantisk. Praktiskt skapade de enligt Claesson själv mycket lummighet på en liten markyta, ideologiskt gav de, enligt mig, en ”vegetativ patina” och romantisk och idyllisk stämning som eftersträvades vid denna tid (Edling, Thörn). Likt de postkoloniala stater Vale (1992/2008) har undersökt var HSB som nybliven organisation

angelägen om att snabbt inrätta sig i berättelsen om den goda svenskheten och iscensätta en både föreställd och förverkligad kooperativ svensk småstadsidyll mitt i det snabbt expanderande Stockholm.

Jan Rydén Bonmot är doktorand i konstvetenskap vid Åbo Akademi.

Källförteckning

Arkivmaterial

Arkitektur (1900–1922)

Byggmästaren (1923–1930)

Vår bostad (1924–1930)

HSB:s arkiv (bild- och textmaterial)

Stockholms stadsarkiv (ritningar)

Källor och litteratur

Andersson, Monica. 2025. "Hallman in Stockholm: The Garden-City Movement in Artistic Town Planning for Working-Class Families". *Planning Perspectives* 40 (3): 495–525. <https://doi.org/10.1080/02665433.2024.2403554>.

Arvidsson & Sundberg (red.) 2021. *Kanon: perspektiv på svensk konsthistorieskrivning*. Göteborgs konstmuseum.

Aureli, Pier Vittorio. 2011. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Writing Architecture Series. MIT press.

Bedoire, Fredric. 2015. *Den svenska arkitekturens historia*. Norstedts Förlag.

Caldenby, Claes. 2025. "Governor's Houses: Unique Gothenburg Workers' Housing". *Planning Perspectives* 40 (3): 473–93. <https://doi.org/10.1080/02665433.2024.2415303>.

Brunnström, Lisa. 2004. *Det svenska folkhemsbygget: om kooperativa förbundets arkitektkontor*. Arkitektur förlag.

Donner, Julia 2015. *Kasvitarhasta puutarhakotiin: naiset kotipuutarhan tekijöinä Suomessa 1870–1930*. Doktorsavhandling, Helsingfors Universitet. <https://helda.helsinki.fi/items/9fa02214-415f-476a-bcea-25f3e126e913>

Edling, Nils. 1996. *Det fosterländska hemmet: egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900*. Carlsson.

Eriksson, Eva. 2000. *Mellan tradition och modernitet: arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930*. Ordfront.

Eriksson, Eva. 2025. "Gunnar Asplund's Response (1917) to the Stockholm Emergency Housing Programme in a Social Perspective". *Planning Perspectives* 40 (3): 527–60. <https://doi.org/10.1080/02665433.2025.2450040>.

Hasselström, Sven, dir. 1928. *Från kyffen till hälsobostäder. Hyresgästernas riksförbunds propagandafilm. (1928)*. HSB. <https://www.youtube.com/watch?v=djPabSQUiHk>.

Jacobsson, Eva. 1996. *-och mödan gav sin lön: om bostadspolitik och bostadskooperation i Stockholm 1870-1930*. Univ., Ekonomisk-historiska institutionen.

Kaplan Wikström, Ann-Kristin. 2024. *Arkitektur och lagstiftning: historik och samband under 700 år*. Arkus.

Knauff, Kristina. 2012. *Den klassicistiska vändningen i det tidiga 1900-talets svenska arkitektur: en studie av Liljevalchs konsthall, Kungstornen och Kanslihuset i Stockholm*. Arkitekturskolan, Skolan för arkitektur och samhällsbyggnad, Kungliga Tekniska högskolan.

Knutsson, Johan och Segemark, Peter (Foto). 2010. *I "hemtrefnadens" tid: allmoge, nationalromantik och konstnärligt nyskapande i arkitektur, möbler och inredningar 1890–1930*. Nordiska museets förlag.

Lindhagen, Anna. 1916. *Kolonitradgårdar och planterade gårdar*. Centralförbundet för Socialt Arbete.

Linn, Björn. 1974. *Storgårdskvarteret: ett bebyggelsemönsters bakgrund och karaktär*. Statens institut för byggnadsforskning: [Sv. Byggtjänst (distr.)].Lundevall, Owe. 1992. *HSB och bostadspolitik. 1920-talet*. HSB:s riksförb.

Monterumisi, Chiara. 2021. "Rödabergsområdet: A Verdant Small Town Idyll within the City". *Planning Perspectives* 36 (5): 949–74. <https://doi.org/10.1080/02665433.2021.1871774>.

Monterumisi, Chiara, Aino Niskanen & Johan Mårtelius. 2025. "Affordable Housing in the 1910s–1930s: New Narratives on Unbeaten Tracks". *Planning Perspectives* 40 (3): 453–71. <https://doi.org/10.1080/02665433.2025.2494754>.

Monterumisi, Chiara & Martin Søberg. 2025. "Reformistic Approaches to Mass Housing in the Metropolis: 1920s Copenhagen and Stockholm Perimeter Blocks." *Planning Perspectives* 40 (3): 561–605. <https://doi.org/10.1080/02665433.2025.2494764>.

Paavilainen, Simo, Pekka Heikkinen & Aino Niskanen. 2025. "Wooden Käpylä - the Birth of a Garden City: The Architecture of Martti Välikangas and Construction of the District". *Planning Perspectives* 40 (3): 673–705. <https://doi.org/10.1080/02665433.2024.2396607>.

Ripatti, Anna. 2020. "Printing a New Architectural Style in Mid Nineteenth-Century Sweden". *The Journal of Architecture* 25 (7): 873–900. <https://doi.org/10.1080/13602365.2020.1828995>.

Rydén, Jan. 2016. *Allborgarrätten: försök till en urban allemansrätt*. Arvinus+Orfeus.

Rydén Bonmot, Jan. 2022. *En humanistisk klassicism: ornament, färg och materialitet i kooperativa bostadsområden i Stockholm 1915–1930*. Arvinus + Orfeus.

Thörn, Kerstin. 1997. *En bostad för hemmet: idéhistoriska studier i bostadsfrågan 1889–1929 = A place to call home: studies in the housing question, 1889–1929*. Univ.

Vale, Lawrence J. 2008. *Architecture, Power, and National Identity*. 2nd ed. Routledge.

Wallander, Sven. 1927. "Hyresgästernas Sparkasse- och Byggnadsförening i Stockholm eller H.S.B." *Byggmästaren (Teknisk tidskrift)* 6: 1927, 1–8

Åkerfelt, Mia. 2029. "Cultivating Fenno-Swedishness: The rural private garden as expression of a minority identity in the post-war decades". *Bebyggelsehistorisk tidskrift* (76): 8–26.

Kuvataiteen kriteerit ja kategoriat Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020

Kalle Lampela

doi.org/10.23995/tht.156553



Kartoitan artikkelissa, miten kuvataiteen laatua arvioitiin Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020. Selvitän lehtiaineiston ja kategoria-analyysin avulla, miten taiteen ja ei-taiteen sekä hyvän ja huonon taiteen välille yritettiin vetää rajaa. Kysyn, miten rajalinjaa vedettiin muihin taidelajeihin ja kulttuurin muotoihin. Mitä kuvataiteeseen sisällytettiin ja mitä sen piiristä suljettiin ulos?

Minkälaisia rajoituksia, kategorioita ja hierarkioita rakennettiin? Ja miten näitä rajoituksia perusteltiin?

Asiasanat: kuvataidekritiikki, taiteen rajat, taiteen hierarkiat, kategoria-analyysi, kulttuuripoliittikka, ammattitaiteilijuus



Onko väärin sanoa, että jokin on ”taidetta”, ja että jokin toinen ei ole ”taidetta”? Voiko ylipäättään jostakin taideteoksesta mennä sanomaan, että se ei ole taidetta?

Yhdysvaltalainen taidekriitikko Thomas McEvilley kiinnitti *Artforum*-lehden artikkelissaan vuonna 1983 erityistä huomiota kielen valtaan taidemaailmassa. Hän kirjoitti: ”Taide on sitä, mitä kutsuvat taiteeksi ne ihmiset, jotka ovat oletetusti vastuussa sanasta ’taide’” (McEvilley 1983, 63). Taidetoimijoiden muodostama sosiaalinen verkosto eli taidemaailma toisin sanoen takasi itseensä viittaavasti taiteen aseman ottamalla teoksia huomiinsa ja kutsuamalla niitä taiteeksi.¹

McEvilleyn mainitsemaa nimeämisvaltaa voidaan käyttää kahteen suuntaan. Jokin voidaan hyväksyä taiteeksi tai olla hyväksymättä taiteeksi. Voiko kukaan kuitenkaan varmuudella todeta, mitä taiteen piiriin kuuluu ja mitä ei? Onko voinut koskaan? Esimerkiksi estetiikan tutkija Ossi Naukkarinen (2005, 30) toteaa, että ei ole mitään yhtä tai edes muutamaa selvää ja yleisesti jaettua ajatusta siitä, mitä taiteella oikeastaan voitaisiin tarkoittaa, koska se tarkoittaa lähes mitä vaan. Hän käyttää ilmaisua ”lähes”, koska mikä vaan ei tietenkään käy taiteesta. Taiteen tunnistaminen taiteeksi ei ole kuitenkaan helppoa. Pelkästään kuvataide on laajentunut käsittämään niin monenlaisia ilmiöitä ja tekemisentapoja länsimaisissa taidemaailmoissa viimeisten reilun kuudenkymmenen vuoden aikana, että on vaikea aivan tarkasti sanoa mikä on kuvataidetta ja mikä sitä ei ole. Ei ole myöskään uskottavaa todeta jostakin, että ”tämä ei ole taidetta”. Etenkin jos kysymyksessä on teos, joka on jo taiteeksi kontekstualisoitu. Filosofi Julian Bagginin (2023, 113–114) mukaan pitäisi olla

ilmeistä, että sana ”taide” viittaa laajaan ja moninaiseen olioiden määrään ja että on absurdia odottaa pystyvän vetämään rajan taiteen ja ei-taiteen väliin.²

Olen toiminut kuvataiteilijana kuluvaan vuosituhannen alusta saakka. Ymmärsin kuvataiteilijan taipaleeni alussa, että ammattikuvataiteilija on henkilö, jolla on kuvataiteilijan koulutus ja joka on jonkin valtakunnallisen ammattiliiton jäsen, ja joka on lisäksi osallistunut taidejärjestöjen merkittäviksi arvioimiin näyttelyihin. Nykyään polut ammattikuvataiteilijaksi voivat olla monimuotoisempiakin, mutta pääasiassa sama reitti pätee yhä. Ammattilaisuudella on merkitystä. Esimerkiksi Taike jakaa apurahoja vain ammattitaiteilijoille.

Ammattilaisuuskriteerillä ei ole kuitenkaan kovin paljon tekemistä sen kanssa, onko jokin taidetta vai ei. Monet harrastajataiteilijat tekevät taidetta siinä missä ammattilaisetkin. Ammattilaiselle kuvataiteilijuus on kuitenkin ammatti. Harrastajilla on usein jokin muu ammatti, ja he tekevät kuvataidetta harrastuksenaan, kun töiltään ehtivät tai niin sanotusti omaksi ilokseen. Taidetta syntyy yhtä kaikki ja tuloksia esitellään taiteena ja kutsutaan taiteeksi. Laatueroja tietysti on, ja niistä on keskusteltu ja kiistelty (ks. esim. Lampela 2023).

1 McEvilley toisti tekstissään George Dickieltä tuttua institutionaalista taideteoriaa (ks. Dickie 1969; Dickie 1984, 87–91). McEvilley ei kuitenkaan käsitellyt artikkelissaan taiteen teorioita. Hän tarkasteli siinä ruumiillisia rajoja koetelleen performanssitaitteen yhteyksiä uskonnollisiin riitteihin ja rituaaleihin.

2 Taiteen ja ei-taiteen välinen raja liittyy kysymykseen ”mitä on taide?”, jonka ongelmallisuus ilmenee sen aikaansaamissa jatkokysymyksissä: 1) onko taiteen tunnistamiseksi olemassa luotettavaa menetelmää? 2) onko taiteella olemusta? 3) onko taiteella reaali-määritelmää? 4) miksi taide on arvokasta inhimillisenä toimintana? 5) mikä tekee taiteesta ainutkertaisesti arvokasta eli mikä on taiteen erityinen arvo verrattuna muihin inhimillisen toiminnan arvoihin? (Carroll 1994, 7.) Monien taiteenfilosofien mukaan taiteen reaalimääritelmä ei ole mahdollinen, saati tarpeellinen, eikä myöskään mitään yhtä taiteen olemusta ole mahdollista osoittaa (ks. esim. Carroll 1994; Weitz 1987, 70–84). Vastakkaisiakin kantoja on esitetty (ks. esim. Davies 2015, 375–384; Danto 2013). Taiteen määrittelyä koskeva debatti on taiteenfilosofisesti mutkikas, monivaiheinen ja melkoisen pitkä tarina. En käsittele debattia tässä artikkelissa (ks. hyvä ja ajankohtainen tiivistys aiheesta Puolakka 2024, 67–112, ks. myös Adajian 2024).



Huolimatta vaikeuksista asettaa täsmällistä rajaa taiteen ja ei-taiteen sekä hyvän ja huonon taiteen välille, sitä on yritetty vetää toistuvasti esimerkiksi *Taide*-lehdessä, Suomen keskeisimmässä kuvataidelehdessä. Koska arviointiperusteita ja niihin liittyvää keskustelua ei ole tutkittu, päätin lähteä kartoittamaan niitä. Selvitän tässä artikkelissa sitä, miten kuvataiteen laatua arvioitiin Suomen kuvataidelehdissä vuosina 1960–2020? Kysyn, miten rajalinjaa vedettiin muihin taidelajeihin ja kulttuurin muotoihin nähden. Mitä kuvataiteeseen sisällytettiin ja mitä sen piiristä suljettiin ulos? Minkälaisia rajauksia, kategorioita ja hierarkioita rakennettiin? Ja miten näitä rajauksia perusteltiin?

Kuvataidelehdistöllä tarkoitan painettuja ja sähköisiä kuvataidetta esitteleviä julkaisuja. Suomen pitkäikäisin kuvataidelehti *Taide* on ilmestynyt yhtäjaksoisesti vuodesta 1960 saakka. Siksi oli luontevaa lähteä liikkeelle nimenomaan *Taide*-lehdestä ja vuodesta 1960.³

Taide-lehdessä on esitelty sekä kotimaista että kansainvälistä kuvataidetta ja käyty ajankohtaista keskustelua olennaisista kuvataiteen ilmiöistä. Suomen Taiteilijaseura julkaisi *Taide*-lehteä vuoden 1987 kevääseen saakka. Tuolloin Suomen Taiteilijaseuran kustannusosasto yhtiöitettiin ja siitä tuli Kustannus Oy Taide, joka on julkaissut lehteä yhtiöittämisestään saakka. Ennen verkkolehtien aikaa *Taide*-lehdellä ei ollut varteenotettavaa kotimaista haastajaa. Painetut kuvataidelehdet eivät onnistuneet vakiinnuttamaan asemaansa eli löytämään riittävän laajaa lukijakuntaa pieneltä kuvataidekentältä. Etenkin 1980–1990-lukujen suomalaisella kuvataidekentällä *Taide*-lehden asema oli vakiintunut ja lehdellä oli vahva auktoriteettiasema kuvataidetta koskeissa kysymyksissä (Rossi 1999).

3 *Taide*-niminen kuvataidelehti ilmestyi myös vuosina 1930 ja 1945–1952. Jätän nämä lehdet kuitenkin aineistonrajaukseni ulkopuolelle.

Luin *Taide*-lehdet vuodesta 1960 lähtien, jotta hahmotin, miten kuvataiteen rajoista on puhuttu eri vuosikymmenillä. Käytin aineiston reduktiossa teoriaohjaavaa lukutapaa (Tuomi & Sarajärvi 2009, 113). Nostin *Taide*-lehdestä kategoria-analyysin kohteiksi ne tekstit, joissa tehtiin tiukkaa rajanvetoa taiteen ja ei-taiteen, hyvän ja huonon taiteen tai kuvataiteen ja jonkin muunlaisen taiteen välille. Aineisto koostuu pääkirjoituksista, haastatteluista, uutisista, kritiikeistä, katsauksista ja esseistä. Tekstimäärältään aineisto edustaa vain pientä osaa *Taide*-lehden kokonaistekstimassasta. Kysymyksessä on toisin sanoen sivupolku, joka on kuitenkin fundamentaalinen, sillä se koskee itse taiteen käsitettä ja kuvataide-elämän reviiä – mitä sinne halutaan tai ei haluta kuuluvan.

Taide-lehden lisäksi luin samalla menetelmällä myös *Iiris*-lehteä, ½-lehteä, *Mustekalaa*, *Kritiikin uutisia* ja *Helsingin Sanomien* kuvataidekritiikkejä, -uutisia ja -puheenvuoroja sekä taide- ja kulttuurivientiin liittyviä raportteja.

Kategoria-analyysillä voidaan tarkastella sosiologisissa ja moraalisisissa konteksteissa käytetyssä puheessa ilmeneviä luokitteluja. Kategoriat ovat jokapäiväisiä ja ne kertovat arvostuksistamme. Institutionaalisia identiteettikategorisointeja tunnistava kategoria-analyysi on kohdeherkkä työkalu kuvataiteen laatuominaisuuksien ja eron-tekosten tulkintaan. (Jokinen et al. 2012, 9–10, 228–249.) Kategoria-analyysissä tulkinassa Suomen kuvataidelehtien ja kuvataidekeskustelujen luokittelevat ja arvottavat diskurssit saadaan näkyviin.

Aineiston keskeisin kategoria on ”taide”. Kiinnitin huomiota sävyyn, jolla sanaa ”taide” käytettiin. Pyrin tunnistamaan tilanteet, joissa sitä käytettiin asenteellisesti, arvottavasti ja kategorisoivasti, toisin sanoen arvokkaana ja ansiokkaana nimityksenä, jolla voidaan kutsua vain valikoitua joukkoa asioita ja ilmiöitä. Muita kategorioita, joihin kiinnitin huomiota, ovat erilaiset halventavat nimitykset, joilla ilmaistaan, että



kohde ei kuulu taiteen piiriin, kuten ”skandaali” ja ”visuaalinen saaste”, tai etuliitteiset taidetermit, kuten ”tusinataide”, ”koristetaide” tai ”korkkiraamitaide”.

Sovellan kategoria-analyysia toisin sanoen purkamaan ja erittelemään sanoissa ja teksteissä käytettyä valtaa (Foucault 1977; 1978). Tulkitsen hahmottamiani kategorioita kunkin aikakauden taide-elämän konteksteissa ja keskusteluissa sekä nojaamalla tutkimuskirjallisuuteen. En analysoi kuitenkaan vallan luonnetta tai vallankäyttäjien ja vallankäytön kohteiden välisiä hierarkioita sinänsä. Painotus on niiden sijaan siinä, kuinka joitakin taidekentän ilmiöitä luetaan taiteen piiriin ja joitakin suljetaan ulos erilaisin retorisin ja diskursiivisin perustein.

Kuvataiteen laadun arviointia 1960-luvulla

Taide-lehden esittelemä kuvataide käsitti 1960-luvulla pääasiassa vain veistoksia, maalauksia, piirustuksia ja taidegrafiikkaa, sillä varauksella, että piirtämistä ei ajan tavan mukaisesti pidetty täysin itsenäisenä taidemuotona vaan enemmän luonnostelun työkaluna ja varsinaisten taideteosten esiasteena. 1960-luvun Suomen kuvataidekentällä vakavan, oikeaoppisen ja elegantin taiteen ylemmyyttä vahvistettiin adjektiiveilla tai laatusanoilla, vaikka toisinaan pelkkä ”taide” riittikin viittaamaan oikeaoppiseen taiteeseen. Taide oli sitä, mitä tekivät Sam Vanni, Unto Pusa, Esko Tirronen, Jaakko Sievänen ja Laila Pullinen. Kansainvälisiä suuria taiteilijoita olivat Pablo Picasso, Fernand Legér, Henry Moore ja Joan Miró, jota kuvailtiin vuonna 1965 ”äärimmäisen suureksi” taiteilijaksi. (*Taide* 1/1965, 17.) Alemmuutta ilmaisevat adjektiivit, lainausmerkit ja muut varaukset liitettiin niihin taidemuotoihin, jotka olivat vallinneessa korkeataiteellisessa hierarkiassa vähemmän arvokkaita, kuten ”koristetaide” (*Taide* 4/1964, 173), ”korkkiraamitaide” (*Taide* 3/1963, 141) tai ”primitiivinen neekeritaide” (*Taide* 4/1962, 159; *Taide* 2/1963, 66).

Unto Pusa painotti, että huonoa oli ”ylimalkainen koristeellisuus ja litterääri kuvitus”. Koristetaide oli hänen mukaansa ”ylimalkainen ja kaavamainen” taidemuoto. Seinämaalaustaide sen sijaan oli ”yksinomaisesti ja puhtaasti plastilista” ja se oli ”luettava kauneuden ylhäisimpiin ilmenemismuotoihin”. (*Taide* 4/1964, 173.)

Silloin kun jokin huonoksi arvioitu haluttiin sulkea kokonaan ulos taiteen piiristä, käytettiin ilmaisuja, kuten ”tusinamaalari” (*Taide* 3/1960, 152), ”kvasimaalari” (*Taide* 2/1965, 89) tai ”diletantti” (*Taide* 2/1965, 89); tai sitten puhuttiin suoraan ”skandaalista” (*Taide* 3/1962, 90) tai ”rihkamasta” (*Taide* 4/1961, 132).

Useat asiantuntijat – Taidemaalariiliitto ja Olli Valkonen mukaan lukien – arvioivat esimerkiksi Erkki Tilviksen maalaaman Kansallis-Osake-Pankin hallintoneuvoston ryhmämuotokuvan heikoksi työksi, joka ei täyttänyt ”alkeellisiakaan taiteellisia vaatimuksia” (*Taide* 2/1965, 89). Myös Matti Hauptin (1912–1999) *Kohottava voima* -veistosta pidettiin heikkolaa-tuisena ja epäonnistuneena (*Taide* 3/1962, 90; *Taide* 4/1962, 171–172).

Vuosina 1968–1969 kokeellinen ja kineettinen taide alkoi saada palstatilaa *Taide*-lehdestä. Avantgardetaiteeseen ja populaarikulttuuriin keskittynyt *Iiris*-lehti alkoi ilmestyä vuonna 1969. Sitä toimittivat pääasiassa nuoren polven tekijät, joihin kuluivat Kalevi Seilonen, Sakari Sunila, Kari Jylhä, J. O. Mallander, Raimo Reinikainen, Soili Sinisalo, Jorma Hautala ja Perttu Näsänen. He halusivat käsitellä aiheita ja ilmiöitä, jotka jäivät heidän mukaansa *Taide*-lehdessä paitsioon.

Toisin kuin *Iiris*-lehdessä *Taide*-lehdessä esitetyt arviot ja rajaukset kuvataiteesta noudattivat 1960-luvun kulttuuripoliittisia linjauksia. Suomen taidejärjestelmä valtiollistui ja kunnallistui 1960-luvulla. Suomen eduskunta hyväksyi lain taiteenedistämisestä toukokuun lopulla 1967. Laki tuli voimaan seuraavana vuonna ja tai-

teenalakohtaiset toimikunnat ja taiteen keskus-toimikunta aloittivat arviointityönsä. Arvioinnissa käytettävien periaatteiden taustalla vaikutti Valtion taidekomitean mietintö vuodelta 1965. Apurahojen ja palkintojen keskeiseksi periaatteeksi määriteltiin korkeatasoisten ammattitaiteilijoiden tukeminen. Tämän periaatteen soveltaminen edellytti selvää rajaa taiteilijoiden ja yleisöjen, ammattilaisten ja harrastajien sekä korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välille. (Rautiainen 2008, 24–25; Häyrynen 2006, 149–150; Sevänen 1998, 350–353.)

Taidejärjestelmä jaettiin ammattitaiteilijoita tukevaan epäkaupalliseen lohkoon ja monenkirjavaan kaupalliseen lohkoon. Ensisijaisesti ammattitaiteilijoita tukevan kulttuuripoliittisen periaatteen mukaan kaupallisesti tuottava tai kaupallista menestystä tavoitteleva kulttuuri-toiminta ei ollut tuen arvoista. (Sevänen 1998, 352–353; Gronow 1976, 104.)

Kulttuuripoliittisen ohjauksen merkitys tällaisen hierarkian rakentamisessa oli iso. Valtion taidekomitean mietinnössä (1965) todettiin:

Vaikutteiden lisääntynyt valikoima on laaja, mutta myös kirjava. Pätevän ja korkeatasoisen rinnalla esiintyy myös pinnallista ja help-pohintaista taidetuotantoa, joka kuitenkin tarjotaan pätevän veroisena. Mekaaninen taiteen tallennus ja välitys on edistänyt korkeatasoisimmankin taiteen tuntemusta, mutta se poistaa usein taidesuorituksen erään keskeisen ominaisuuden: välittömän elämyksen tuottamisen. Taiteen oikea ymmärtäminen, taidevaiston herkkyyks, saattaa helposti turtua nykyisen runsauden keskellä: totutaan hyväksymään korvike täysipainoisen sijasta. Tämä merkitsee todellista kulttuurivaaraa, koska se hävittää perustan aidolta taideteokselta ja aidolta taiteelliselta suoritukselta, joiden ole-mukseen kuuluu ehdottomuus, ainutkertaisuus ja jäljittelemättömyys. (Sevänen 1998, 353.)

Kaupallisen taiteen ja viihteen rajaaminen ulos virallisesta kulttuuripolitiikasta johti myös sosiaaliseen eriarvoisuuteen taiteen kuluttamisessa. Taide- ja kulttuurielämän käytännöt sulki-vähän koulutusta saaneita ryhmiä ulos tuetun taiteen tapahtumista ja palveluista. (Sevänen 1998, 361.)

Taidekomitean linjauksessa ei ollutkaan kyse kulttuuripolitiikan vastauksesta yhteiskunnassa esiin nousseisiin kulttuurisiin tarpeisiin. Kysymyksessä oli pikemmin kansallisten taideinstitutioiden johdon vastareaktio populaari- ja radikaalikulttuurin muotoihin. (Häyrynen 2006, 149–150.)

Pekka Gronow arvioi mietintöä *Kulttuuripolitiikan käsikirjassa* vuonna 1976. Monista hyvistä ehdotuksistaan huolimatta, ”verrattuna muilla yhteiskuntaelämän aloilla tapahtuneeseen kehitykseen”, mietintö oli hänen mukaansa ”jo ilmes-tyessään vanhentunut” (Gronow 1976, 105).

Taide-lehden päätoimittajan Lauri Ahlgrénin mukaan taiteenedistämislain hyväksyminen vuonna 1967 oli kuitenkin ”vuoden ehkä huo-mattavin taide-elämän tapahtuma”. Taiteilijapii-reissä oltiin toiveikkaita mutta myös epäilevällä kannalla. Pelättiin että taide-elämästä tulisi liian valtiojohtoinen. Ahlgrénin mukaan epäilyyn oli aihetta. ”Lain sanamuoto takasi valtion viran-omaisille täyden valtuuden nimittää toimikun-tien jäsenet mielensä mukaan.” (*Taide* 1/1968, 2; *Taide* 2/1967, 63.) Ahlgrénin mukaan tai-detoimikuntien jäsenten nimeämisessä taitei-lijajärjestöjen ehdotukset ohitettiin ja päätän-tävalta annettiin virkamiehille. Vaikka Valtion taidekomitean mietinnössä painotettiin aitoa ja ammattimaista korkeataidetta, Ahlgrén olisi ha-lunnut, että taiteilijat olisivat päättäneet itse siitä, ketkä olivat riittävän ammattilaisia ansaitakseen valtion tukea.

Kuvataiteen laadullista arviointia ja rajauksia 1970-luvun kuvataidekentällä

Kansainvälisesti tarkasteltuna kuvataiteen ala laajeni 1960-luvulla räjähdysmäisesti. Suomesakin koettiin happeningeja ja monitaiteellisia esityksiä Jyväskylän kesässä ja Underground-taiteilijoiden tapahtumissa. Elonkorjaajat-ryhmä toi kokeellista väriä Suomen taide-elämään 1970-luvulla. Halvat Huvit -galleriassa esiteltiin vallinnutta taidekäsitystä haastanutta käsitteellistä aikalaisaidetta, joka ei kuitenkaan saanut Suomessa kovin suurta vastakaikua. Valokuvataide, videotaide ja performanssi olivat marginaalissa 1970-luvulla eikä virallinen kuvataidemaailma hyväksynyt näitä taidemuotoja kuvataiteeksi vielä tuolloin. Sarjakuvaakaan ei vielä hyväksytty taiteeksi. Se leimattiin roskaksi ja viihteeksi. (Sjöberg 2021, 345–370; *Taide* 6/1970, 22; *Taide* 2/1972, 38–41; *Taide* 3/1973, 4; *Taide* 6/1975, 5.)

Iiris-lehti oli sarjakuvankin suhteen edelläkävijä. Se asetti sarjakuvan aikansa avantgardistien – Nam June Paikin, Claes Oldenburgin ja Edward Kienholzin – rinnalle samanarvoisena. Lehden viimeiseksi jäänyt numero oli underground-henkinen sarjakuvan numero vuonna 1970. Sarjakuvien jälki oli rajua ja rosoista, ja aiheet tabuja rikkovia. (*Iiris* 10/1970.)

Valokuvataide ja videotaide alkoivat lyödä läpi maailmalla vuoden 1972 Venetsian biennalin myötä. Kuvataide oli kuitenkin virallisesti 1970-luvun Suomessa vielä kuvanveistoa, maalausta ja taidegrafiikkaa. Fotografiikasta tosin puhuttiin 1960- ja 1970-luvuilla, mutta sitä ei sopinut sekoittaa taidegrafiikkaan – eikä valokuvaukseen. Fotografiikan asema liittyi kuvataidekentän ja valokuvakentän rajanvetoihin. Valokuvaa ei hyväksytty kuvataiteiden joukkoon, eikä fotografiikka käynyt valokuvasta liiallisen kokeellisuuden ja estetisoinnin vuoksi. (Lintonen 1988, 126–127.) *Kameralehdessä* kerrottiin vuonna 1971, että fotografiikassa ei sitouduttu konkreettiseen aiheeseen. Fotograafikko keräsi

kamerallaan luonnoksia ympäristöstään. Hän eritteli, yhdisteli ja muodosti materiaalistaan uusia, mielikuviansa mukaisia kokonaisuuksia. Fotograafikon päämääränä oli saada aikaan kuvataiteellisesti kestävä kuvapinta ja rakennelma, jonka arvo ei ollut pelkästään aiheen mielenkiinnossa, vaan kuvapinnan esteettisessä rakenteessa. (*Kameralehti* 6/1971, 22.) Fotograafikot siirsivät kuvia myös puulle ja metallipinnoille. Kati Lintosen (1988, 129) mukaan fotograafikka jäi melko pinnalliseksi kuvaleikiksi. Iso osa fotograafikoista siirtyikin takaisin perinteiseen valokuvaamiseen.

Valokuva askarrutti *Taide*-lehden kirjoittajia, mutta selvää kantaa ei otettu siihen, oliko valokuva taidetta vai ei. Jaakko Lintinen käsitteli valokuvaa useimmiten dokumentoinnin välineenä, teknologiana, jota käyttivät 1960–1970-luvuilla yhä enenevästi sekä fotorealistit että käsitetaiteilijat. Hän ei esitellyt valokuvaa itsenäisenä taidelajina, yhtenä kuvataiteen alana, kuvanveiston tai maalauksen lailla. (*Taide* 2/1973, 17.)

Lintinen kirjoitti valokuvan yhdistymisestä ”muihin visuaalisiin taiteisiin”. Myös Yrjänä Levanto kirjoitti vuonna 1976 valokuvan käyttämisestä kokeellisessa kuvataiteessa ja fotorealismissa, mutta hän näki asian myös siten, että valokuva toi kuvataiteeseen uuden mahdollisuuden: taiteen alueen laajentamisen käsitteellisemmäksi (*Taide* 6/1976, 31). Levannon mukaan ”meikäläinen keskustelu” kuvan tekemisen menetelmistä ja välineistä oli vanhanaikaista (*Taide* 6/1976, 29).

Valokuvataiteen museo oli perustettu vuonna 1969. Vuonna 1977 aloitti puolestaan toimintansa valtion valokuvataidetoimikunta, joka jakoi valtion palkintoja ja apurahoja ansioituneille valokuvaajille. Valokuva sai näin virallisen institutionaalisen aseman Suomen taiteen kentällä.

Kati Lintonen kirjoitti kirjassaan *Valokuvan 70-luku*, kuinka muutos valokuvauksesta valokuvataiteeksi ilmeni Pentti Sammallahden ajattelussa ja toiminnassa.

Hänen julistuksensa vapaan valokuvataiteilijan mahdollisuuksista olivat suomalaisen valokuvauksen piirissä uutta. Niitä oli edeltänyt voimakas ja monitahoinen valokuvataiteen itenäistyminen ja identiteetin etsiminen sekä taidehallinnon ja koulutuksen kehittyminen. Samallaudessa yhdistyivät taiteilijaintentio ja ajan tyyliuuntaus. (Lintonen 1988, 133.)

Myös Tapani Kovanen korosti *Taide*-lehden juttussaan, että valokuvaus ei ollut vain dokumentointia. Sillä oli myös muita pyrkimyksiä. Valokuvataiteilijat halusivat välittää kuviensa avulla katsojille ”jotakin omista tunteistaan ja mielteistään”. Valokuvaajilla oli siis aivan ”samoja pyrkimyksiä kuin taidemaalareilla ja taidegraafikoillakin”. (*Taide* 4/1977, 44–45.) Suomen ensimmäinen valokuvataiteen galleria (Hippolyte) aloitti toimintansa vuonna 1978. Valokuvataiteilijoiden liitto perustettiin vastaavasti kymmenen vuotta myöhemmin.

Video- ja ”TV-taide” pilkahtivat muutaman kerran *Taide*-lehden palstoilla 1970-luvun alkupuoliskolla. Erkki Kurenniemen fragmentaarinen teksti ”Message Is Massage” julkaistiin vuoden 1971 lopulla. Tekstikatkelmien kuvituksena oli kaksi isoa mustavalkokuvaa Vanhan ylioppilastalon Elonkorjuupäivien videotapahtumasta, jossa Kurenniemen suunnittelemissa videourissa videokameran välittämä kuva muunnettiin samanaikaisesti musiikiksi ja elektroniseksi nuottikirjoitukseksi. Jaakko Vartia tanssi ja loi liikkeillään ”balettimusiikin”. Vartian liikkeet, äänet ja videokuva muodostivat tapahtumassa elävän kokonaisuuden näyttämölle. (*Taide* 6/1971, 36–38.)

Taide-lehden ensimmäinen videotaidetta käsitellyt artikkeli julkaistiin vuonna 1977. Siinä Antero Kare kirjoitti, että video oli jälkiteollisen yhteiskunnan väline, jonka halpuus ja helpous toivat sen demokraattisesti melkein kenen tahansa saataville. Kare muistutti suomalaista lukijaa: ”videon estetiikka, tyylit, käyttötavat

ja genret ovat jo olemassa vaikkei siitä olekaan kuin runsaat tusina vuosia kun Nam June Paikia alettiin kutsua ’videotaiteilijaksi’” (*Taide* 1/1977, 40). Poikkitaiteelliselle toiminnalle ei ollut kuitenkaan vielä suomenkielisiä termejä. Kare kirjoitti:

Videotekniikan kehittyminen on tuonut sen mukaan tapahtumiin, joissa yhdistetään tanssi, liikunta, kuvanveisto, teatteri, valot, värit ja musiikki. Happening on näille tilaisuuksille jo hiukan vanhahtava nimitys mutta kukaan ei ole esittänyt oikein sopivaa suomenkielistä käännöstä sanalle performance, niitä kuitenkin harrastetaan muualla paljon runsaammin kuin täällä Suomessa. Nam June Paikin ja Charlotte Moormanin esitykset televisiolle, sellolle ja videonauhaille lienevät alan tunnetuimpia. (*Taide* 1/1977, 40–41.)

Kare ei nähnyt videotaidetta juuri tulevaisuutta Suomessa.

Realismina kumminkin pysynee pitkään se että kun video tulee Suomeen, niin sen olemus on joukkotiedotuksen tehtävissä, alalla jossa liian paljon määrää raha eikä inhimillinen edistys. (*Taide* 1/1977, 43.)

Kansainvälisillä areenoilla oli toisin. Kasselin 6. documentassa vuonna 1977 videotaidetta osuus oli merkittävä. Eikä documentan ajankohtaisuus jäänyt vain videotaideseen. Joseph Beuysin työryhmällä oli käytössään satelliittikanava, jolla levitettiin ”teknisen taiteen tai taiteellisen tekniikan kokeiluja eri puolille maailmaa” (*Taide* 4/1977, 8–9).

Taide-lehden toinen videotaidetta käsittelevä artikkeli julkaistiin vuonna 1979. Siinä Mervi Deylitz (nyk. Bühl-Kytösalmi) kertoi opinnoistaan Düsseldorfin taideakatemiassa. Hän oli muuttanut Länsi-Saksaan ja aloittanut opinnot Kölnin taideakatemiassa ”piirustuskoulutyyppisessä laitoksessa”. Hän kuitenkin alkoi jo varhain työkennellä valokuvan ja kahdeksanmillisen filmin

parissa. Hän haki Düsseldorfin taideakatemiaan ja oli kuudestasadasta hakijasta ainoa, joka haki video-osastolle. Oli syksy 1977. Deylitz pääsi taideakatemiaan ja hänen opettajinaan toimivat Klaus Rinke, Joseph Beuys ja Nam June Paik. Deylitzin työt olivat performansseja videokameralle. Niiden pääosassa oli hänen oma kehonsa ”suhteessa aikaan ja tilaan”. Yhdessä työssä hän esimerkiksi käveli värillisestä pulverista vedettyjä viivoja pitkin. Ajan kulun esittäminen kiehtoi Deylitzia. (*Taide* 2/1979, 24–27.)

Suomessa videotaiteella ei ollut kuitenkaan selviytymismahdollisuuksia 1970-luvun lopulla. Mediatutkija Erkki Huhtamon mukaan syitä oli monia. 1970-luvun suomalainen taidemaailma oli hänen mukaansa taantumuksellinen ja epäluuloinen uusia teknologisia välineitä kohtaan. Suomalainen televisio oli vanhakantainen, kirjallisuutta ja elokuvaa hallitsi raskas ja monumentaalinen epiikka eikä Suomessa ollut juuri riippumattoman ja kokeellisen elokuvakulttuurin perinteitä. (Huhtamo 1991a, 9–11.) Myös taidemaalari Tero Laaksonen osallistui 1970-luvun lopulla modernismin kriisiä koskevaan keskusteluun ja totesi, että ”taiteen on vaikea uudistua yhteiskunnassa, joka ei tue uuden ja kokeilevan taiteen alueita, yhteiskunnassa, jonka tuki suuntautuu jo koettuun taiteeseen” (*Taide* 2/1978, 15).

Videotaiteen paikkaa suomalaisessa taidemaailmassa tutkinut Hannu Eerikäinen näki yhtenä esteenä videotaiteen arvostamiselle vasemmistolaisen ja työväenhenkisen realismin, jonka todellisuuskäsitys oli ”poliittisesta radikalismistaan huolimatta sovinnainen, eräänlainen kaavamainen kompromissi ideologisen ennakkokäsityksen ja ulkoisen esittävyiden välillä”.

Kun tähän vielä lisätään se, että suomalaista audiovisuaalista maisemaa hallitsivat tuolloin arkirealistinen elokuva, informatiivinen televisio ja dokumentaarinen valokuva, on selvää, että videotaide – varmaankin paljolti juuri avantgardistisesta ja vastakulttuurisesta

ta luonteestaan johtuen – jäi vaille laajempaa ymmärtämystä. Älyllisyyttä ja kurinalaisuutta (konkretismi) sekä todellisuudelle uskollisuutta ja edistyskäsitystä (realismi) vaatineelle 1970-luvun kireälle tietoisuudelle ja kulttuurinäkemykselle videotaide oli toisaalta liian epämääräistä ja ääriviivatonta, toisaalta liian outoa, eksperimentaalista ja elitististä. (Eerikäinen 2007, 90.)

Eerikäinen nosti esille myös käytännöllisen seikan. Videolaitteista oli Suomessa pula. Videotekniikan saatavuus rajoittui hänen mukaansa pääasiassa ”AV-ammattilaisten, lähinnä markkinointi- ja TV-alan piiriin”. Myös kansainvälisen videotaiteen kieli, ”välineeseen keskittynyt, käsitteellis-minimalistinen, hitaudessaan monesti yksitoikkoiselta vaikuttava, keskittymistä vaativa esitystapa, poikkesi olennaisella tavalla suomalaisen kuvataiteen, erityisesti perinteisen maalauksen arkikokemukseen pohjautuvasta, tutunomaisesta, todellisuuslähtöisestä, realistis-ekspressiivisestä hahmotuksesta” (Eerikäinen 2007, 90).

Suomalainen kuvataidekenttä oli 1970-luvulla stereotyyppisten identiteettikategorioiden ja vastakkainasettelujen valtakunta. Oli ammattitaiteilijat ja harrastajataiteilijat. Oli taidemaalarit, taidegraafikot ja kuvanveistäjät. Olit joko realisti tai modernisti, edistyskäsityksellinen tai taantumuksellinen, toisin sanoen joko vasemmistolainen tai oikeistolainen. Teit joko figuratiivista tai nonfiguratiivista. Sellaiset tekijät, joiden tekeminen ei asettunut näihin institutionaalisiin karsinoihin tai tyylirokeroihin, koettiin vaikeiksi, jopa uhkaaviksi. Esimerkiksi J. O. Mallander luonnehti itseään 1980-luvun alussa ”sikäli” vaikeaksi ja oikukkaaksi, että hän oli ”tehnyt niin monenlaista taidetta”.

(...) moni on hermostunut kun ei ole tiennyt mikä minä olen – kirjailija, muusikko vai kuvataiteilija. Minulle riittää kuitenkin hyvin se, että olen *tekijä* – tilanteen mukaan. (*Taide* 4/1981, 36.)

Aikalaiskritiikki Mallanderin edustamaa taidekäsitystä ja maailmankatsomusta kohtaan oli murskaavaa, mitätöivää, hyökkäävää ja henkilöön käyvää.

Kulttuuripolitiikassa tapahtui kuitenkin muutos verrattuna 1960-lukuun. Kulttuuritoimintakomitean mietinnössä nostettiin 1970-luvulla esille se, että mikäli tuettiin vain ammattitaidetta, seuraukset saattoivat olla ulossulkevia. Kulttuuripolitiikan tavoitteeksi, ammattitaiteilijoita tukevan taidepolitiikan lisäksi, asetettiin kulttuuripalvelujen saatavuudessa ilmenneiden sosiaalisten ja alueellisten erojen tasoittaminen. Alettiin puhua taiteen ja kulttuurin demokratisoitumisesta ja yhteiskunnan jäsenten omaehtoisesta luovasta toiminnasta. (Sevänen 1998, 350–351.)

Kuvataiteen ala laajeni 1980-luvulla, mutta erotteluja myös tuotettiin

Suomalainen kuvataidekenttä laajeni 1980-luvulla, kun valokuva-, video- ja performanssitaide hyväksyttiin kuvataiteen piiriin. Erkki Pirtola oli lähes ainoa, joka käytti termiä ”performanssi” tuosta uusvanhasta taidemuodosta, jonka juuret olivat 1960-luvun happeningeissä ja Yhdysvaltain ja Länsi-Euroopan kokeellisessa aallossa. Pirtola kirjoitti *Taide*-lehdessä, kuinka performanssi ”saapui Suomeen vääjäämättä tuon ikuisen 20-vuoden aikaviiveen kautta” (*Taide* 6/1984, 78). Käytännössä englanninkielinen termi ”performance” oli kuitenkin vakiintuneempi 1980-luvulla.

Jaakko Lintinen hahmotteli suomalaisen ”performancen” kahteen leiriin. Ensimmäinen edusti toimintaa, joka virittyi kohti teatteria, kuten *Jack Helen Brut* -ryhmä. Toinen pitäytyi ”pienimuotoisissa eleissä” tai se iskeytyi ”tajuntaan raakana ja provokatiivisena, romantiikan ja dekadenssin siivittämänä rockvisiona”, kuten *Homo \$* -ryhmän esitykset. Joka tapauksessa kysymyksessä oli kuvataiteiden ja laajemmin taidelajien rajoja rikkova toiminta, jossa lähestyttiin teatteria kuvataidetaustasta käsin. (*Taide* 2/1985, 2.)

Myös yhteiskuntatieteilijä Esa Sironen näki performanssin rajoja ja vallitsevia toimintatapoja kyseenalaistavana toimintana. Hän ymmärsi performanssin nimensä mukaisesti esityksenä, joka välitettiin ”taiteilijan omalla läsnäololla, ruumiin liikkeillä ja eleillä”. Hän korosti *Taide*-lehdessä vuonna 1985 nuorten kuvataiteilijoiden vahvaa osuutta performanssitaiteesta. Sironen luonnehti sitä kokonaistaideteoksen käsitteellä. Rajoja koeteltiin ”niin taiteen tekemisen kuin maailman kokemisen suhteen”. Hän piti performanssitaideetta pitkälle vietyinä kokeellisena muotona, laboratoriona, jossa kysyttiin ja tutkittiin todellisuutta ja meidän omaa suhdettamme siihen taiteen keinoin. (*Taide* 2/1985, 6.)

Performanssitaiteessa taiteilija laittoi siis itsensä ja oman kehonsa esille yleisön katseen tai aistimellisen havainnon kohteeksi, toisin kuin perinteisissä kuvataiteen lajeissa – maalauksessa, kuvanveistossa tai taidegraafikassa. Myöskään perinteisellä esiintyvän taiteilijan ”osaamisella” – kuten näyttelemisellä, tanssimisella tai soittamisella – ei ollut juuri merkitystä. Performanssitaide ei perustunut dramaattisiin henkilöhahmoihin, jotka olisivat olleet joidenkin toisten taiteilijoiden tai käsikirjoittajien luomia. (Erkkilä 2008, 17.)

Vuosi 1985 oli performanssitaiteen kannalta keskeinen. Jack Helen Brut sai valtion taidepalkinnon ja Satu Kiljunen järjesti performanssitaiteen tapahtuman Helsingin Taidehallissa. *Taidehalli* 85 -julkaisussa lanseerattiin myös performanssitaiteen pääpiirteet. Satu Kiljunen ja Juha-Pekka Hotinen korostivat, että performanssitaide oli yhtä kuin tapahtuma ja esitys, johon kuuluivat sekä ajallinen että tilallinen ulottuvuus. (*Taidehalli* 85, 1, 25.)

Videotaiteen vakiintuminen henkilöityi Marikki Hakolaan, joka opiskeli 1980-luvun alussa Suomen Taideakatemian koulussa. Hän hankki tietonsa ”minimalismista, strukturalismista, installaatiosta ja performanssista” lukemalla ulkomaisia taidelehtiä ja matkustelemalla Kes-

ki-Euroopassa. Hakolan mukaan taideakatemi-
an opettajat olivat ”täysin tietämättömiä näistä
ilmiöistä”.

Siihen aikaan jylläsi niin voimakkaasti jälki-
realismi ja toisaalta konstruktivismi maalaus-
taiteessa. Meitä oli muutamia joita otti päähän
se tapa jolla meitä opetettiin. Me ruvettiin te-
kemään juttuja jotka meitä itseämme kiinnos-
tivat, huolimatta siitä hyväksyttiinkö niitä vai
ei. (Huhtamo 1991b, 12.)

Hakola teki ensimmäisen itsenäisen videoins-
tallaatioteoksensa *The Time is Right for...* tai-
deakatemian koulun lopputyönä vuonna 1984,
mutta ei niinkään koulun opeilla. Hakola haki
video-oppinsa menemällä töihin kaupalliseen
videofirmaan, koska kuvataidemaailmasta
vastaavaa oppia ei saanut. Videofirmassa Ha-
kola teki ”kaikkea”: hän ohjasi, kuvasi, äänitti,
äänimiksasi, editoi ja valaisi. (Huhtamo 1991b,
14.)

Erkki Huhtamo kuvasi *Elävän kuvan vuosikir-
jassa* Hakolan teosta seuraavasti:

Television uutis- ja mainosmateriaalia sala-
maleikkaamalla editoitu nauha oli installaa-
tiossa nähtävissä tietokonepaperisilpusta pu-
nottuun seinään upotetussa monitorissa. Teos
oli kansainvälisten virtausten tasalla; se oli ns.
scratchia, joka teki samaan aikaan läpimurton-
sa mm. Englannissa. (Huhtamo 1991b, 14.)

Teos herätti hämmennystä. Hakola kertoi Huh-
tamolle vuonna 1990 teoksensa saamasta vas-
taanotosta:

Antti Peippo näki sen ja kyseli säikähtäneen
näköisenä, ”mitä toi on, mitä toi on”. Se ei voi-
nut mitenkään käsittää, että taideakatemian
koulussa joku tekee liikkuvaa kuvaa. Taitei-
lijaseuran puheenjohtaja Raimo Heino taas
ei sanonut koko työstä mitään muuta kuin
että ’tämähän on tulenarkaa’. Luulin että se
tarkoittaa sisällöllisesti ja olin kauhean otet-

tu, mutta se tarkoittikin, että se tv voi sytyttää
ne tietokoneliuskat palamaan. Se sama duuni
oli esillä nuorten näyttelyssä, mutta kukaan ei
tullut sanomaan mitään. (Huhtamo 1991b, 14.)

Hakolan kuvauksen perusteella kuvataideken-
tällä ei oltu vielä valmiita videotaiteelle, vaikka
se hyväksyttiinkin taiteenlajiksi ja videoteoksia
valittiin näyttelyihin.

Sarjakuva jäi kuitenkin yhä keikkumaan jonne-
kin taiteen ja viihteen välimaastoon. Esimerkiksi
Merja Saloranta-Moilanen niputti vuonna 1984
Taide-lehdessä sarjakuvat ja mainokset loke-
eroon, joka ei kuulunut ”taidekontekstiin” (*Taide*
6/1984, 16). Myös Jyrki Siukonen kirjoitti Krazy
Kat -sarjakuvasta vuonna 1989 *Taide*-lehdessä.
Hän luonnehti myös Suomen kuvataidekentän
muuttunutta ilmapiiriä. Hän ei itse kuitenkaan
kaivannut sarjakuvalla taiteen asemaa. Siukosen
mukaan sarjakuva kuului luontevammin popu-
laarikulttuurin seurakuntaan kuin korkeataiteen
kaanoniin. (*Taide* 1/1989, 58.)

Taide-lehdessä kuitenkin uutisoitiin suoma-
laisen sarjakuvan noususta ja menestymisestä.
Suomen Arvostelijain liitto myönsi Kritiikin
kannukset nuorelle sarjakuvapiirtäjälle Sami
Toivoselle vuonna 1989. *Kritiikin uutisten* vuo-
den 1989 ensimmäisessä numerossa oli useita
artikkeleita sarjakuvasta. Yhdessä niistä Erkki
Pirtola pohdiskeli ”kuinka mahtava taide sarja-
kuva onkaan”.

Miten monta kykyä siinä täytyy hallita. Kir-
jallinen, visuaalinen, teatraalinen, miiminen.
Sillä voi rakentaa näytelmän, filmin, novellin,
fantasian, tragedian, komedian tai jotain aivan
omaansa. (*Kritiikin uutiset* 1/1989, 7.)

Taide-lehdessä oltiin maltillisempia. Toimitus
tiivistä, että ”sarjakuvasta yleensä voidaan todeta,
että se on oivallinen ilmaisuväline”. Sen jälkeen
se painotti minkälaista taidetta sarjakuva ei ole:
”Sarjat eivät ole kirjallisuutta, kuvataidetta eivät-
kä filmiä, mutta kuitenkin niissä on elementtejä

kaikista näistä mainituista taiteen aloista” (*Taide* 2/1989, 1).

Ammattilaisia ja harrastajia

Harrastajataiteilijan ja ammattitaiteilijan välistä kontrastia syvennettiin 1980-luvulla vahvistamalla erottelun institutionalisointia. Suomalaisen kuvataiteilijaliittojen tahoilta esitettiin kireitä äänenpainoja harrastajataidetta kohtaan. Myös Suomen Taiteilijaseura ja Taidemaalariilitto pyrkivät pitämään kiinni laadukkaasta ammattitaiteesta erilaisin toimenpitein.

Taidemaalariilitto yritti esimerkiksi suojata taidemaalarin ammattinimikkeen vuonna 1980. (Lampela 2023.)

Myös taiteilijajärjestöjen galleriatoiminnan perusteluissa pyrittiin ammattitaiteen legitimointiin. Esimerkiksi taidemaalariiliton sihteeri Paula Holmila kirjoitti *Taide*-lehden taiteilijaosastossa vuoden 1980 loppupuolella, että yksi gallerian perustamisen lähtökohdista oli se, että ostavaa yleisöä haluttiin valistaa ammattitaiteen ja ”arvottoman rihkaman” välisestä erosta.

Ammattitaiteilijat ovat huolissaan ns. kaupallisten taiteilijoiden aktiivisesta esiintymisestä. Taiteen nimissä myydään arvotonta rihkamaa. Taiteen myyntimarkkinoilla liikkuu paljon ammattitaidottomasti tehtyä taulua. (*Taide* 5/1980, 58.)

Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan tiukkaa erottelua ei juuri kritisoitu Suomen kuvataidekentällä 1980-luvuilla. Poikkeuksen tekivät kuvanveistäjä Martti Aihva vuonna 1984 ja Risto Heikinheimo vuonna 1986.

Aihva ihmetteli *Taide*-lehdessä, että Suomessa oli kehitetty sellainen termi kuin ”ammattitaiteilija”. Termi kuulosti hänen mukaansa siltä, että Suomen taiteesta puuttui itsetunto kokonaan. Aihvan mukaan hyvän ja huonon taiteen raja piti ”tehdä itsessään”. Rajaa ei voinut yleistää. Hänen

mukaansa ei voinut ”mennä kieltämään jonkun toisen tyyppin tekemisiä vain omien rajojen perusteella” (*Taide* 3/1984, 16).

Myös Pohjoismaisessa taidekeskuksessa työskennelleen Gertrud Sandqvistin mukaan hyvän ja huonon taiteen normien antaminen oli mahdotonta. Hänen mukaansa hyvää tai huonoa taidetta ei ollut olemassa. Oli ”vain taidetta joka joko herättää tai ei herätä vastakaikua katsojassa”. Tämän vastakaiun määrittely oli ”mitä subjektiivisinta”. Hänen mukaansa oli ylipäättään sattumanvaraista mitä kulloinkin nimitettiin taiteeksi ja minkälaisia ilmenemismuotoja sillä oli. (*Taide* 2/1985, 24.)

Risto Heikinheimo kirjoitti *Taide*-lehden harrastajapalstalla taiteilijan ja harrastajan välille vedetystä kuilusta.

Taiteilijan ja harrastajan väliin on väkivalloin vedetty kuilu, joka on syvä ja vaikeasti ylittävissä. Kumpikaan taho ei ole valmis sillan rakentajaksi. Vaikka aniharva taiteilija kykenee elättämään itsensä vain kuvien teolla ja toisaalta harrastajat saavuttavat usein sangen korkeatasoisia tuloksia, vastakkainasettelua ylläpidetään aktiivisesti. Taiteilijat korostavat mustasukkaisesti omaa ammattistatustaan. Harrastajat taas laskeutuvat mukavuudenhaluisina amatöörikilpensä suojaan. Harrastajanimikettä käytetään verukkeena olla vaatimatta itseltään yhä parempia, yhä analyyttisempiä tuloksia. (*Taide* 1/1986, 58.)

Heikinheimo esitti harvinaista kritiikkiä, jossa hän kyseenalaisti ylläpidettyä jakoa, mutta tämän lisäksi arvosteli sekä ammattilaisten että harrastajien asenteita.

Kuvataidemaailman eriarvoisuuteen ja taidejärjestelmän epäoikeudenmukaisuuteen alettiin kiinnittää vakavasti huomiota vasta 1980-luvun lopulla. Anne Rouhiainen kirjoitti *Taide*-lehdessä vuonna 1987, kuinka taide isolla T:llä oli noussut 80-lukulaisen kritiikin kohteeksi.

Edustihan se hänen mukaansa ”modernin yhteiskunnan pyhää symbolijärjestelmää muodostaen itsessään melkoisen hierarkian ja institution” (*Taide* 4/1987, 12).

Rouhiainen haastatteli Maria Ruotsalaa ja Eija-Liisa Ahtilaa, nuoria ”postfeministisiä” kuvataiteilijoita. Ruotsala ja Ahtila kritisoivat sekä miehistä taidejärjestelmää että naisia tämän järjestelmän arvojen omaksumisesta. Ahtilan mukaan miehet määrittivät edelleen mikä oli hyvää taidetta ja naistaiteilijat hyväksyivät sen. Ahtilan mukaan naiset olivat tyytyväisiä, jos tunsivat olevansa yhtä kovia kuin miehet ja menestyivät siinä missä miehetkin, ”vaikka tärkeämpää olisi kyseenalaistaa taidemaailman maskuliiniset rakenteet” (*Taide* 4/1987, 12). Ahtilan mukaan riitti, kun katsoi ympärilleen, jotta havaitsi eriarvoisuuden käytännössä. Hän viittasi taidekoulujen opettajiston miesvaltaisuuteen ja pitkien apurahojen kasautumiseen miehille.

Hyvän ja huonon taiteen erotteluja 1990-luvulla

Puhe nykytaiteesta ja taiteen uudet menetelmät asettuivat kuvataidekentällä perinteisten taidemaalauksen, kuvanveiston ja taidegrafiikan rinnalle 1990-luvulla. Joillekin tilanne näytti siltä, että oli syntynyt uusi hierarkia, jossa nykytaide nähtiin korkea-arvoisempana kuin perinteinen kuvataide.

Esimerkiksi Otso Kantokorven mukaan nykytaiteen käsite ei ollut neutraali. Hänen mukaansa nykytaide ei ollut ”kenen tahansa elävän aika-laistaiteilijan tuottamaa taidetta vaan tietynlaista ja tietyillä välineillä tehtyä taidetta”. ”Perinteisemmät maalaus, grafiikka tai kuvanveisto eivät mahtuneet joukkoon.” Nykytaidetta tuntuivat olevan ”ainoastaan uudet mediat ja (...) valokuvaus sekä performanssi ja installaatio”. Kantokorven mukaan kielenkäyttö loi vallanjakoa rakentavia ja ylläpitäviä hierarkioita. (*Taide* 3/1998, 5.)

Kantokorpi totesi myös *Taide*-lehden pääkirjoituksessaan vuonna 1998, että hierarkiat olivat yhä läsnä kuvataide-elämässä:

Puhutaan postmodernista sekoittumisesta ja raja-aitojen kaatumisesta mitä hyvänsä, taiteella on edelleen hierarkiansa, jotka liittyvät ennen kaikkea puhtauteen ja ainutkertaisuuteen eli teosten auraan. (*Taide* 2/1998, 3.)

Kantokorpi oli oikeassa. Taidelajit jaettiin kuvataidekentällä selvään arvohierarkiaan. Susanna Pettersson esitteli esimerkiksi taidemarkkinoiden ja taidemuseoiden keräilypolitiikassa vallinnutta arvohierarkiaa *Taide*-lehdessä näin:

Sisäpuolelle sijoittuvat ovat teoksen laadusta (hyvä/huono) riippumatta taidetta, kun taas ulkopuolelle jäävät lukeutuvat osaksi esine maailmaa. (...) Kategorian kolme ylintä nimekettä muodostavat ns. institutionalisoituneen taiteen alueen: (1) museotaide, (2) trenditaide ja (3) tulokkaiden taide. (...) Alempaan kategoriaan kuuluvat (4) marginaalitaide (riskit, rajatapaukset, antitaide), (5) kaupallinen/populaaritaide ja (6) ei-taide. Nämä kuuluvat viimeistä lukuun ottamatta taidemaailmaan, mutta tekijöillä ja teoksilla ei ole instituution antamaa ”takuuta”. (*Taide* 4/1998, 30.)

Hannu Rinne havainnollisti arvoasteikkoa kertomalla puolestaan mitkä näyttelypaikat olivat laadukkaita ja mitkä laaduttomia.

Asteikon toisella laidalla ovat Kiasma, Näyttelyvaihtokeskus Frame ja Galerie Artek kun toisella laidalla ovat Galleria Juhani Palmu, harrastelijoiden kesänäyttelyt ja myyntigallerian odotushuonetaide. (*Taide* 1/1999, 20.)

Rinne antoi *Taide*-lehdessä oman arvionsa asteikon heikomman laidan annista. Rinteen mukaan ”kesällä (...) joka niemessä ja notkelmassa oli jotain nähtävää”. Joskus anti oli hänen mukaansa ”rumaa kuin kyykäärmeen pers’ reikä” (*Taide* 4/1998, 7). ”Kesäkartanot ja ometat” tar-

josivat ”esittävää grafiikkaa, Juhani Palmun maisemamaalauksia ja paikallisten taideyhdistysten näpertelyä” (*Taide* 4/1998, 15). Näyttelyt olivat Rinteen mukaan vailla kunnianhimoa ja laatua.⁴

Rinne käytti *Taide*-lehden toimittajana toistuvasti diskursiivista valtaansa nimitessään esimerkkejä heikkolaatuisesta taiteesta. Rinne, Kantokorpi ja kuvataiteilija Anu Tuominen arvioivat Helsingin juhlatuokkien aikana vuonna 1998 Helsingin keskustan gallerioiden tarjontaa. Kantokorven ja Rinteen mielestä Galerie Olje-markissa esillä olleet Jarkko Peltosen (1947–2008) maalaukset eivät olleet taidetta.

Hannu: Tuntuu väärältä sanoa, että jokin on ”taidetta” ja että jokin toinen ei ole ”taidetta”, mutta tästä voi kyllä sanoa, että tämä ei ole!

Anu: Ei noin voi sanoa, mitä muuta tämä sitten on?

Otso: Tämä on kuvitusta. Tämä on eri ”diskurssia”. (*Taide* 5/1998, 17.)

Jarkko Peltosen maalaukset eivät kuitenkaan olleet kuvitustöitä. Esillä oli klovniaiheisia naivistisia pienikokoisia maalauksia.

Taiteen puhtautta ja laatua vaalittiin 1990-luvun kuvataidekentällä pilkkaamalla Juhani Palmua ja muita niin sanottuja kaupallisia kuvataiteilijoita, kuten Jarkko Peltosta, Terry Laaksoa ja Soile Yli-Mäyryä. Samoin kuin laatutaiteen ja kaupallisen taiteen välinen raja pidettiin paikoillaan, myös korkeataiteen ja populaaritaiteen välistä rajaa haluttiin pitää yllä. Lisäksi kuvataiteen ja taideteollisuuden välisellä erottelulla oli merkitystä. Hannu Rinne pohti *Taide*-lehdessä, oliko muoti taidetta.

4 Juhani Palmun mukaan oli luonnollista, että hänen kaltaisensa ”latorealisti” ei ollut ”saanut armoa modernismia suosivien silmissä”. Palmu ei ollut niin sanottu matrikkelitäiteilijä. Hän oli hyvin tietoinen siitä, miten hänet kategorisoitiin kuvataidekentällä. Palmu totesi, että ”minähän en ole oikea taiteilija”. (*Suomen Kuvalehti* 6/1992, 52–53.)

Tosi taiteilija pitää muotia pinnallisena hömpötyksenä, mutta todellisuudessa pukeutuminen on visuaalista viestintää parhaimmillaan. Pukeutumisprosessi on luovaa valinnan tekemistä, pukeutuminen ilmaisee vaatteiden kantajan persoonaa tai mielialaa ja lopputulos on teko esteettisessä pelikentässä. (*Taide* 6/1998, 7.)

Rinne jätti oman kantansa hämäräksi, mutta hän siteerasi vaatesuunnittelija Kaisa Maurasen tiedotetta, jossa todettiin, että villakangastakki oli taideteos. Maurasen mukaan takki oli mahdollista nähdä sekä taideteoksena että käyttövaatteena. (*Taide* 6/1998, 7.)

Rinne kirjoitti muodista myös seuraavana vuonna *Taide*-lehden näyttelyarviossaan.

Muoti- ja tekstiilitaide kolkuttelevat taidemaalman ovia, ja niiden nimessä on jo sana ”taide”. Varsinaisesti niitä ei lueta vapaiden taiteiden piiriin mutta 90-luvun visuaalinen kulttuuri on antamassa periksi ja muoti on hivuttautumassa taidekontekstiin. (*Taide* 3/1999, 70.)

Suomalaisen kuvataiteen kentällä pitäytyttiin 1990-luvulla turvallisesti korkeataiteen raamien sisäpuolella. *Taide*-lehden toimittajat ja avustajat hoitivat korkeataiteen portinvartijan tehtäviä ja he pitivät huolta siitä, mitä taide oli. Laajempi esteettinen todellisuus populaarikulttuurin ja arjen ilmiöineen pidettiin loitolla.

Arviointeja ja erotteluja 2000–2010-luvuilla

2000-luvulla kohuttiin Teemu Mäen kissantappovideoista, Ulla Karttusen Kluuvien gallerian näyttelystä *Ekstaattisia naisia – Kirkon ja pornon pyhät neitsyet*, Mimosa Palen liikkuvasta vagina-veistoksesta, Sally Mannin lapsivalokuvista ja Kristian Smedsin sovituksista *Tuntemattomasta sotilaasta*.

Sekä kohuissa että kohujen katveissa tehtiin eroa taiteen ja ei-taiteen välille. Esimerkiksi kirjaili-

ja Leena Krohnin mukaan Teemu Mäki ei ollut taiteilija eikä ajattelijakaan. Myös kulttuuriministeri Tanja Karpela sanoi *Helsingin Sanomissa*, että Mäen teoksella ei ollut mitään tekemistä taiteen kanssa (*Helsingin Sanomat* 6.5.2004). Ulla Karttusen kohunäyttelystä poistetun teoksen taiteellista laatua puolestaan epäiltiin usealla suulla (ks. esim. *Helsingin Sanomat* 31.5.2008; Heikkilä 2008).

Taide-lehden kriitikko Kari Alatalo teki periaatteellista, jo vuosisatoja aiemmin julistettua erottelua taiteen ja käsityön kesken (ks. esim. Shiner 2001; Hessel 2024, 53). Hänen mukaansa käsityöläisten tuotokset eivät olleet taidetta.

Galleria Otson ”Pajumaja” -näyttely tuntui liittyvän ympäristötaidekontekstiin, koska lehdistötiedote lupasi esillä olevan pajusta valmistettuja rakenteita. Kriitikko oletti niiden liittyvän kuvataiteeseen, sillä onhan näyttelyn järjestäjänä taidegalleria. Rakenteet liittyvät kuitenkin viherrakentamiseen, kukkakaupan oheisrekvisiittaan, lasten majanrakentamiseen ja ehkä hyvällä tahdolla myös tekstiilitaiteeseen. Tekijät ovat käsityön ammattilaisia, he hallitsevat tekniikan mutta se mitä työn tuloksena on syntynyt on vain teknisiä kokeiluja. Ihmettelen miksi nämä tuotokset (en rohkene kutsua niitä teoksiksi) esitellään taidegallerias-
sa? Miksi käsityöläisten on yritettävä taitojaan kuvataiteen alueella kun he ovat lähes poikkeuksetta paljon parempia omalla sarallaan? Miksi galleria esittelee tällaisia tuotoksia joiden oikeampi paikka olisi työ- tai taitomessut? Tekijät sanovat haluavansa rikastuttaa käsitystä pajun punonnasta. Tämä idea on oikein hyvä, mutta sen esittelypaikka ei ole taidegalleria. (*Taide* 4/2002, 35.)

Alatalo rakensi diskursiivisen hierarkian siten, että ”tuotos” oli alempi-arvoinen kuin ”teos”, ja näistä vain jälkimmäinen kuului taiteen kategoriaan.

Hannu Rinne esitti puolestaan taidemaailman kolmiportaisen hierarkian ”karkeana yleistykseenä” niin ikään *Taide*-lehdessä.

Alimpaan kastiin kuuluvat juhanipalmut ja fritzjakobsonit, jotka tekevät suoraa kuvausta: kopioivat ympäröivää maailmaa ilman sen suurempaa pohdintaa. Keskikastiin kuuluvat kuvataiteilijat, joiden maalaamisen ensisijaisena motiivina ovat visuaaliset kysymykset: väreillä, mittasuhteilla, kuvan välittämällä tunnelmalla ja tunteella on merkitystä. Kovimpaan kastiin kuuluvat taiteilijat, joille itse visuaalinen teos on lähestulkoon toissijainen. Tärkeämpää on se kuinka teoksen oikeutus olla olemassa syntyy: mikä on se mekanismi, jonka mukaan neliskantainen laatta ja sillä oleva sana muuttuu taideteokseksi. Avaintekijöinä on käsitteellisyys ja filosofia. (*Taide* 2/2000, 36.)

Karkeistuksestaan huolimatta Rinne pehmensi linjaansa 2000-luvulla. Hän ei enää tuonut esille huonon taiteen tai epätaiteen esimerkkejä niin jyrkkäsanaisesti kuin 1990-luvun lopun teksteissään. Sen sijaan hän totesi hyvän ja huonon erottelemisesta, että ”absoluuttista hyvää tai huonoa ei ole olemassa”. ”On vain erilaisia makuja ja kulttuureita” (*Taide* 6/2000, 31).

Erottelut pysyivät kuitenkin kuvataidelehdistön keskustelunaiheina ja kirjoittajien näkökulmina myös 2000-luvulla. Esimerkiksi taiteen ja viihteen välinen ero nostettiin esille keskusteluissa taide- ja kulttuuriviennistä (ks. Karo 2007) ja nykytaidemaailmojen viihteellistymistä kritisoitiin. Leena Kuumolan ja Annamari Vänskän kolumneissa, puheenvuoroissa ja näyttelyarvioissa taiteen ja viihteen erottelulla oli merkitystä. Vänskän kannanotot liittyivät kuitenkin enemmän markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kritisoimiseen kuin taiteen ja viihteen varsinaiseen erotteluun. Kuumola taas puolusti kärkeästä modernia taidekäsitystä ja hienostunutta, korkeataiteellista makua. (Lampela 2024.)

Eräs Kuumolan kritiikin kohde oli poliittinen nykytaide. Kuumolan mukaan poliittisessa taiteessa luotiin illuusioita käyttämällä realistisia kuvia ja viittauksia. Asioita ei kuitenkaan hänen mukaansa käsitelty tai analysoitu. Ilmiöitä vain toistettiin ja niitä siirrettiin ylimalkaisesti kontekstista toiseen. Poliittinen taide muistutti hänen mukaansa ”yhä enemmän iltapäivälehtien lööppispektaakkeleita, jatkuvaa tyhjien iskulauseiden virtaa”.

(...) taiteesta on tullut väline myös illusoriselle osallistumiselle muiden kulttuurien käänteentekeviin ja traagisiin tapahtumiin. Käytännössä kyse on hyväosaisten turvalliselta etäisyydeltä tekemästä pinnallisesta eleestä, jolle poliittisesti korrektit, tunnistettavissa olevat viitteet luovat näennäisen yhteiskunnallisuuden leiman. (*Taide* 2/2016, 46.)

Kuumolan mukaan yksi poliittisen taiteen vastenmielisimmistä piirteistä oli häikäilemätön julkisuudentavoittelu. Siihen syylistyivät hänen mukaansa sekä Ai Weiwei että Pekka Jylhä. He molemmat käyttivät Turkin rannikolta hukkuneena löytyneen syyrialaisen pakolaispojan kuvaa teoksissaan. Ai Weiwei kuvautti itsensä hukkumispaikalla samassa asennossa kuin hukkunut poika. Jylhä teki pojan ruumiista näköisveistoksen 3d-tekniikalla ja sijoitti sen lasivitriiniin. Teos oli esillä Helsinki Contemporaryssä maaliskuussa 2016. Kuumolan mukaan Ai Weiwei osoitti ”irvokkaalla eleellään ihmisarvon vähäisyyden suhteessa julkisuudentavoitteluun”. Jylhä taas ylitti ”inhimillisyyden rajan” teoksellaan. Kysymys oli Kuumolan mukaan koskemattomuuden riistämisestä ja ”groteskista ihmisyyden kieltämisestä”. Jylhä asetti veistoksen materiaksi muun materian joukkoon, gallerian lattialle yleisön arvioiville katseille alttiiksi. Tämä oli Kuumolan mielestä ”ala-arvoista”. Hän ei suostunut ”pitämään poikaa taideteoksena”. (*Taide* 2/2016, 46–47.)

Muraaleja ei syytetty julkisuudentavoittelusta, mutta pinnallisuudesta sitäkin enemmän. Mu-

raalitaiteen kritiikki 2010-luvun lopulla kertoi omaa kieltään siitä, että hyvän ja huonon taiteen, populaarikulttuurin ja taiteen, ja taiteen ja viihteen välistä rajaa haluttiin yhä pitää yllä. Esimerkiksi Jaakko Rönkkö asetti hyvän julkisen taiteen ja muraalit vastakkain *Taide*-lehdessä näin:

Toteutettu julkinen taide on kuitenkin hyvää ja ammattimaista jos jätetään luvusta homesien tavoin kaupunkikuvaan leviävät ”muraalit”, joiden tekijöiden aihepankki näkyy olevan hömppälukemistot ja kysiklinikoiden mainokset ilman mitään välikäsittelyä. (*Taide* 1/2019, 12.)

Paula Holmila taas kutsui muraaleja ”kuvataiteen muzakiksi” ja kaupunkikuvaa pilaavaksi ”visuaaliseksi saasteeksi” *Helsingin Sanomissa*. Hänen mukaansa muraalit perustuivat banaaliin fotorealistiseen kuvastoon. (*Helsingin Sanomat* 11.7.2019.)

Erottelut, kaupallisten taiteilijoiden kritisoiminen ja ”taiteen” käyttäminen arvokategoriana laadutonta vasten olivat 2000–2010-luvuilla yhä käytössä kuvataidelehdissä ja kuvataidekeskusteluissa. Valtaosin kuvataidelehdissä käsiteltiin kuitenkin muita asioita, kuten ekologisten, sosiaalisten ja posthumanististen teemojen ilmenemistä nykytaiteessa.

Sekä kysymys siitä, mitä taide on, että eettisesti kyseenalaiset erottelut ja hierarkisoinnit jäivät 2010-luvulla vähitellen taka-alalle sekä painetuissa että sähköisissä julkaisuissa. Kuvataiteen laadullinen arviointi ja hyvän ja huonon taiteen erottelu siirtyivät 2000-luvun kuluessa vähitellen vakiintuneista kuvataidejulkaisuista sosiaalisen median alustoille. Painetuissa ja sähköisissä julkaisuissa 2000–2010-lukujen hierakisoinneista vastasivat lähinnä yksittäiset kirjoittajat, kun 1960–1980-luvuilla hierarkisointi oli institutionalisoituneempaa.

Lopuksi: Kuvataiteen rajoilla 1960–2020

Purin ja erittelin tässä artikkelissa kategoria-analyttisellä tulkinnalla sanoissa ja teksteissä käytettyä valtaa. Kategoria-analyysi osoitti, että se, mitä tutkimusaineistossa pidettiin itsestään selvästi ja kunkin aikakauden laatukriteereihin nojaten taiteena ei ollut neutraalia. Kysymys oli modernistisesti ja avantgardistisesti ymmärrettystä ja akateemisen taidehistorian välittämästä Eurooppa-keskeisestä, eriytetystä ja lajispesifistä korkeataiteesta.

Tulkitsin hahmottamiani kategorioita kunkin aikakauden taide-elämän konteksteissa ja keskusteluissa. En analysoinut vallan luonnetta tai vallankäyttäjien ja vallankäytön kohteiden välisiä hierarkioita sinänsä. Painotus oli niiden sijaan siinä, kuinka joitakin taidekentän ilmiöitä luettiin taiteen piiriin ja joitakin suljettiin ulos erilaisin retorisin ja diskursiivisin oikeutuksin ja keinoin.

Suomen kuvataidekentällä määriteltiin 1960-luvulta alkaen laadullisia rajoja sekä kuvataiteen lajien ja muiden taidelajien välille, että taiteen ja jonkin muun – eli epätaiteen, harrastajataiteen, viihteen, taideteollisuuden ja käsityön – välille. Kun 1960–1980-luvuilla kuvataiteilijapolitiikassa pyrittiin parantamaan kuvataiteilijan ammatillista asemaa, osana tätä parantamista kuvataiteilijan ammattia oikeutettiin luomalla vastakkainasettelu alempiarvoisena pidettyyn harrastajataiteeseen. Vaikka 1980-luvun jälkeen väitettiin, että korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin väliset raja-aidat kaatuivat, 1990-luvulta alkaen erontekoa tehtiin kuvataiteissa enenevästi juuri populaarikulttuuriin ja viihteseen – eli kaikkeen ”kaupalliseen” ja ”välineelliseen”, joiden nähtiin uhkaavan taiteen itseisarvoa ja taiteen vapautta. Kaupallisuuden ja välineellisyyden – eli markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan – vastustaminen jatkui voimakkaana 2000-luvun puolella, mutta kyseisellä politiikalla oli myös puoltajansa.

1960–1970-lukujen Suomessa kuvataide tarkoitti pääasiassa maalausta, kuvanveistoa ja taidegrafiikkaa. Vaikka Suomessa tehtiin kokeellista ja käsitteellistä taidetta avantgardistisessa ja monitaiteisessa underground-hengessä jo 1960-luvulta lähtien, ja esimerkiksi *Taide*-lehdessä raportoitiin näkyvästi Venetsian biennaalista, Kasselin documentasta ja Moderna Museetin tarjonnasta, video-, valokuva-, performanssi-, ääni- ja mediataide hyväksyttiin kuvataiteen piiriin vasta 1980–1990-lukujen aikana. Toisin sanoen kansainvälisistä vaikutteista huolimatta Suomen virallista kuvataide-elämää hallitsi eräänlainen jäyhyys ja muutosvastarinta, jotka eivät juuri hälvenneet myöhemminkään. Esimerkiksi sarjakuva- ja kuvitustaide jätettiin jonnekin harmaalle alueelle. Ne tavallaan hyväksyttiin kuvataiteen joukkoon institutionaalisesti 2000-luvulla, mutta esimerkiksi *Taide*-lehti ei antanut sarjakuvataiteelle tilaa. Sen sijaan *Kulttuurivihkot* esitteli sarjakuvaa koko 1990-luvun ajan ja *½-lehti* vastaavasti niinä vuosina, kun lehti ilmestyi, eli 2009–2015.

Hierarkisoiva tapa kirjoittaa kuvataiteesta oli normi, jota alettiin voimakkaammin kyseenalaistaa vasta 2010-luvun loppupuolella. Visuaalisen kulttuurin muotoja ei enää kovin usein suljettu kuvataiteen ulkopuolelle 2000–2010-luvuilla, vaikka joitakin yksittäisiä poikkeuksia oli.

Kuvataiteen laajeneminen – tai nykytaiteistuminen – vuosina 1960–2020 oli väistämätöntä, mutta sekä yleisölle että useille kuvataiteesta kirjoittaneille kriitikoille ja taiteilijoille laajeneminen oli ongelma. Lähihistorian kuvataidekeskusteluista erottuvat laadulliset rajanvedot onkin mahdollista tulkita reaktioina kuvataiteiden laajentumisprosessiin ja modernististen hierarkioiden kyseenalaistuksiin ja purkamisiin taide- ja kulttuurielämässä. Rajanvedot kumpusivat useimmiten modernistisesta taidekäsityksestä, jonka kulmakiviä olivat sekä taiteen autonomia että taiteen itseisarvo ymmärrettyinä romanttisena taiteen vapautena siten, että valtion rahoitukseen ja sen taiteen itseisarvoa tukevaan poli-

tiikkaan suhtauduttiin yleensä suopeasti, mutta markkinaperusteiseen ajatteluun suhtauduttiin kriittisemmin (Lampela 2024). Tätä voidaan kutsua suomalaiseksi versioksi taiteen autonomiasta.

Tässä artikkelissa käsittelemäni kuvataiteen laadullinen arviointi liittyy keskusteluihin, joita Ossi Naukkarinen on kutsunut ”perinteisiksi kiistoiksi”. Tällaiset kiistat ovat koskeneet taiteen ja ei-taiteen, taiteen ja viihteen, korkeakulttuurisen ja matalan taiteen sekä ammattimaisen taiteen ja harrastamisen eroja ja suhteita. (Naukkarinen 2018, 152.) Naukkarisen mukaan näihin kaikkiin voi suhtautua pikemmin aste-eroina, kuin vastakohta-asetelmina tai kategorisina erotteluina. Naukkarisen näkemys edustaa sekä akateemisen nykyestetiikan näkökulmaa että sitä asenneilmapiiriä, joka alkoi yleistyä myös Suomen kuvataidekentällä 2010-luvulla. Jyrkistä vastakkainasetteluista, kategorisoinneista ja huonon taiteen osoitteluista tuli epäkiinnostavia, epäuskottavia ja poliittisesti epäkorrekteja puhetapoja. Tästä huolimatta, kaikkia mainittuja yhä esiintyy taidetta ja kulttuuria koskevissa puheenvuoroissa (ks. esim. Friman 2021). Pinnanalaisissa – usein ääneen lausumattomissa – asenteissa hierarkiat pysyvät sinnikkäästi paikoillaan. Toisaalta taidemaailman kahtiajakoa yritetään pitää yllä myös tarkoitushakuisesti (ks. esim. Niskakangas 2025).

Kalle Lampela (TaT, YTM) on kuvataiteilija ja yliopistotutkija Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa.

Lähteet ja kirjallisuus

Aineisto

Helsingin Sanomat 6.5.2004, ”Teemu Mäen kisa nousi haudastaan”.

Helsingin Sanomat 31.5.2008, ”Taiteilija pelasi mediapeliä”.

Helsingin Sanomat 11.7.2019, ”Huonot muraalit ovat visuaalista saastetta, joka pilaa kaupunkikuvaa”.

Iiris 10/1970

Kameralehti 6/1971

Kritiikin uutiset 1/1989

Heikkilä, Martta. 2008. ”Skandaalista toiseen”. *Mustekala* 4.6.2008, luettu 22.8.2025, <https://mustekala.info/teemanumerot/taide-politiikka-kansainvalisyys-3-08/skandaalista-toiseen/>

Karo, Marko. 2007. *Koordinaatteja tilassa ja ajassa – Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012*. Frame.

Suomen Kuvalehti 6/1992

Taide 1960–2020

Taidehalli 85

Kirjallisuus

Adajian, Thomas. 2024. *The Definition of Art*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Luettu 22.8.2025. <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

Baggini, Julian. 2023. *Filosofisen ajattelun opas*. Niin & Näin.

Carroll, Noël. 1994. ”Identifying Art.” Teoksessa *Institutions of Art – Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy*, toimittanut Robert J. Yanal, 3–38. The Pennsylvania State University Press.

Danto, Arthur C. 2013. *What Art Is*. Yale University Press.

Davies, Stephen. 2015. "Defining Art and Artworlds." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73 (4): 375–384.

Dickie, George. 1969. "Defining Art." *American Philosophical Quarterly* 6 (3): 253–256.

Dickie, George. 1984. *Estetiikka*. Kääntänyt Heikki Kannisto. SKS.

Eerikäinen, Hannu. 2007. "Videotaide Suomessa – Taiteen laidalla, eturintamassa vai eikenenkään maalla?" Teoksessa *Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*, toimittanut Kirsi Väkiparta, 84–137. Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

Erkkilä, Helena. 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto.

Friman, Laura. 2021. "Jokainen tempparitähti ja kombuchabloggaaja ei ansaitse kustannussopimusta." *Yle Kulttuuricoctail*, 24.3.2021. Luettu 22.8.2025. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/03/24/laura-frimanin-kolumni-jokainen-tempparitahhti-ja-kombuchabloggaaja-ei-ansaitse>.

Foucault, Michel. (1978). *The history of sexuality, Volume 1: An introduction*. Random House. (Alkuteos 1976: *La volonté de savoir*)

Foucault, Michel. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books. (Alkuteos 1975: *Surveiller et punir*)

Hessel, Katy. 2024. *Taiteen historia ilman miehiä*. Nemo.

Huhtamo, Erkki. 1991a. "Suomi-videon nousu." Teoksessa *Elävän kuvan vuosikirja*, toimittaneet Erkki Huhtamo & Martti Lahti, 9–11. Valtion painatuskeskus.

Huhtamo, Erkki. 1991b. "Psykye informaatioyhteiskunnassa. Marikki Hakolan videotaide." Teoksessa *Elävän kuvan vuosikirja*, toimittaneet Erkki Huhtamo & Martti Lahti, 12–17. Valtion painatuskeskus.

Häyrynen, Simo. 2006. *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka*. Minerva.

Jokinen, Arja, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. 2012. *Kategoriat, kulttuuri & moraalit. Johdatus kategorianalyysiin*. Vastapaino.

Lampela, Kalle. 2023. "Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välinen ero Suomen kuvataidekentällä 1960–1980-luvuilla." *Kulttuurintutkimus* 40 (1): 20–37.

Lampela, Kalle. 2024. "Markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kritiikki ja myötäily Suomen kuvataidekentällä 2000–2010-luvuilla." *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja* 8 (1). <https://doi.org/10.17409/kpt.137985>.

Lintonen, Kati. 1988. *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Taiteen keskustoimikunta.

McEvilley, Thomas. 1983. "Art in the Dark." *Art Forum* 21 (10): 62–71.

Naukkarinen, Ossi. 2005. "Taiteistumisen monet muodot." Teoksessa *Taiteistuminen*, toimittaneet Yrjänä

Levanto, Ossi Naukkarinen & Susann Vihma, 9–36. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Naukkarinen, Ossi. 2018. *Estetiikan avaruus. Miten ymmärtää estetiikka 2000-luvulla?* Aalto-yliopisto.

Niskakangas, Tuomas. 2025. Tuote nimeltä Johanna Oras. HS Visio 21.8.2025. Luettu 22.8.2025. <https://www.hs.fi/visio/art-2000011398087.html>

Puolakka, Kalle. 2024. *Johdatus estetiikkaan ja taiteenfilosofiaan*. Gaudeamus.

Rautiainen, Pauli. 2008. *Suomalainen taiteilijatuoki. Valtion suora ja välillinen taiteilijatuoki taide-toimikuntien perustamisesta tähän päivään*. Taiteen keskustoimikunta.

Rossi, Leena-Maija (1999). Taide vallassa: Poliittikkäksityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa. Helsinki.

Sevänen, Erkki. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historia*

lis-sosiologiset mallit. SKS.

Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art. A Cultural History.* University of Chicago Press.

Sjöberg, Sami. 2021. "Halpojen Huvien ja J. O. Mallanderin vaihtoehtoinen radikalismi 1970-luvulla." Teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toimittaneet Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm, 345–370. SKS.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi.* Tammi.

Weitz, Morris. 1987. "Teorian tehtävä estetiikassa." Teoksessa *Taide ja filosofia*, toimittaneet Markus Lammenranta & Arto Haapala, 70–84. Gaudeamus.

Arkkitehtuurin klassikon kääntämisen haasteista, osa I: kauneus vai viehättävyys?

Vitruviuksen venustas-käsitteen klassinen ja moderni kulttuurihistoria

Lauri Ockenström

doi.org/10.23995/tht.176810



Lauri Ockenströmin, Panu Hyppösen ja Aulikki Vuolan muodostama työryhmä laati vuosina 2016–2022 suomennoksen ja selitykset arkkitehtuurin historian klassikosta, Vitruviuksen *Arkkitehtuurista*-teoksesta (*De architectura*). Teoksen ikä, klassikkoasema ja siihen pohjautuneet tulkintatavat, kielellinen vaikeaselkoisuus ja taidehistoriallisen terminologian vakiintumattomuus nykykielissä asettivat käännöstyölle monia haasteita, joita Ockenström käsittelee kahden artikkelin sarjassa. Tässä ensimmäisessä osassa tarkastellaan yhden Vitruviuksen avaintermin ja arkkitehtuurin historian peruskäsitteen, *venustas*-käsitteen kääntämisen problematiikkaa esimerkiksi käsitehistoriallisen analyysin ja estetiikan historian näkökulmista.

Asiasanat: *Vitruvius, arkkitehtuuri, kauneus, viehättävyys, estetiikka*

Syksyllä 2022 olimme kääntäjäkollegoiden Panu Hyppösen ja Aulikki Vuolan kanssa Helsingin kirjamessuilla esittelemässä vastavalmistunutta suomennosta Vitruviuksen *Arkkitehtuurista*-teoksesta. Yleisökysymysten jälkeen puheilemme marssi varttuneempi herrasmies. Hän halusi ilmaista sivistyneen mutta syvän tuohumuksensa sen johdosta, että olimme kääntäneet yhden keskeisen käsitteen viehättävyydeksi, emme kauneudeksi.

Protesti ei tullut yllätyksenä. Viehättävyydeksi kääntämämme *venustas* oli aiheuttanut päänvai-vaan, ja arkkitehtuuripiireissä vallinnut käytäntö kääntää se kauneudeksi oli hyvin tiedossa. Samalla kyseessä on vain yksi esimerkki niistä lukemattomista käsitteisiin ja terminologiaan liittyneistä haasteista, joiden parissa kamppailimme käännöstä tehtäessä. Ongelmia aiheutti esimerkiksi arkkitehtuurin historian ja taidehistorian termien kirjoitusasujen ja määritelmien vakiintumattomuus, joka näkyy etenkin suomen kielessä, mutta myös englannin tai italian kaltaisissa valtakielissä tuli vastaan yllättäviä koulukuntaeroja. Lisäksi kävi ilmi, että Vitruviusta on kautta historian käännetty anakronistisesti, harhaanjohtavia termejä käyttäen, tai luonnontieteen perusteista tai rakennustekniikan lainalaisuuksista viis veisaten. Oman painolastinsa prosessille toi Vitruviuksen teoksen asema arkkitehtuurin historian pyhänä kirjana, jota on totuttu tulkitsemaan hyvinkin sementoiduilla tavoilla.

Tarkastelen kahden artikkelin sarjassa näitä ja muutamia muita Vitruviuksen *Arkkitehtuurista*-teoksen suomentamiseen liittyneitä haasteita. Tässä ensimmäisessä artikkelissa käsittelen arkkitehtuurin kolmea päämäärää *firmitas*, *utilitas* ja *venustas* (kestävyys, käyttökelpoisuus ja viehättävyys), jotka ovat yleisimmin lainattuja ja tunnetuimpia Vitruviuksen käsitteitä.

Erityisesti keskityn *venustas*-käsitteeseen ja käyn läpi sen kulttuurihistoriallista taustaa sekä kääntämiseen johtaneita perusteita. Seuraavassa

artikkelissa käsittelen muuhun terminologiaan liittyviä ongelmia, anakronismeja ja varsinkin vitruviaanisen terminologian väärinkäyttöä.

Vitruviuksen nimi on oletettavasti tuttu kaikille taidehistoriaa ja arkkitehtuurin historiaa opiskelleille. Marcus Vitruvius Pollio oli roomalainen insinööri ja arkkitehti, joka kirjoitti *De architectura libri decem* -teoksen noin vuosina 35–15 ennen ajanlaskun alkua. Teos koostuu kymmenestä kirjasta, jotka käsittelevät arkkitehtuurin eri osa-alueita. Kyseessä on käytännönläheinen yleisesittely kaikesta, minkä Vitruvius luki arkkitehtuurin piiriin, mukaan lukien esimerkiksi kaupunkisuunnittelu, mekaniikka ja tähtitiede. Teos ei ole kaikilta osin koherentti kokonaisuus eikä edusta arkkitehtuurikirjoittamista sujuvim- millaan, mutta ainoana kokonaan säilyneenä antiikin arkkitehtuuriteoksena se saavutti monumentaalisen kulttuurihistoriallisen aseman 1400–1500-luvuilla ja vaikutti lähtemättömästi uuden ajan arkkitehtuurin kehitykseen.

Minä, Panu Hyppönen ja Aulikki Vuola työstimme suomennosta ja sen selityksiä noin kuuden vuoden ajan 2016–2022. Tiesimme, että teos oli suomennettu aiemminkin: Kaarle Hirvonen oli saanut käännöksensä likimain valmiiksi 1990-luvulla, mutta menehtyi, eikä käännöstä koskaan julkaistu. Hirvosen suomennos ei ollut käytössämme, ja uusi käännös oli joka tapauksessa tarpeen, sillä Hirvosen käännös perustui vanhentuneeseen editioon. Oma käännöksemme pohjautui taas uudempaan ranskalaiseen ns. Budé-editioon, jossa tekstiasua oli tarkennettu merkittävästi. Vitruviuksen teos kuten muutkin antiikin tekstit ovat säilyneet keskiaikaisissa käsikirjoituksissa, ja editioissa alkuperäinen teksti pyritään rekonstruoimaan useita käsikirjoituksia vertaamalla.

Käännösprosessi käsitti luonnollisesti kaikki ne haasteet, joita kuolleen kielen kääntäminen tuo mukanaan, mutta eniten vaivaa tuottivat Vitruviuksen koukeroiset tavat ilmaista niin teoreettisia konsepteja kuin rakennustekniikan sisältö-



jä. Vitruviuksen kieli on oman alansa jargonia, eräänlaista insinöörilatinaa. Kuten nykyäänkin, kun insinööri kirjoittaa työstään toiselle insinöörille, on ulkopuolisen hankala päästä asiasta jyvälle. Jos olisimme tehneet mekaanisesti suoran käännöksen, olisi lukijan monissa tapauksissa ollut mahdotonta käsittää mistä on kyse. Halusimme kuitenkin laatia käännöksen, jossa lukija ymmärtää asiasisällöt. Niinpä ryhdyimme tutkimuskirjallisuuden ja asiantuntijakonsultaatioiden avulla selvittämään mahdollisimman tarkasti, mitä Vitruviuksen teksti milloinkin käsittelee. Työergonomian ja ajankäytön suhteen ratkaisu lähenteli itsemurhaa, mutta se johti myös tuloksiin: vaikka suomennoksemme ei varmastikaan ole välttynyt virheiltä ja puutteilta, uskallan silti väittää, että monet materiaaleihin, rakennustekniikkaan, luonnontieteisiin, lääketieteeseen ja kulttuurihistoriaan kytkeytyvät seikat on selvitetty ja selitetty tarkemmin (toisinaan verrattomasti tarkemmin) kuin monissa muunkielisissä Vitruvius-käännöksissä. Seuraavassa esittelen yhtä keskeistä tapausesimerkkiä terminologiasta ja käsittehistoriallisesta selvitystyöstä.

Firmitas, utilitas, venustas

Arkkitehtuurista-teoksen ensimmäisen kirjan alkuosa on eräänlainen laaja johdanto, jossa Vitruvius esittelee arkkitehtuurin osa-alueet useita näkökulmista (Hyppönen, Ockenström & Vuola 2022, 38–45). Samassa yhteydessä hän esittää arkkitehtuurin kolme päämäärää *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. Itse teoksessa ne eivät saa suurta roolia, mutta niiden kulttuurihistoriallinen painolasti on gigantinen: useat kirjoittajat renessanssista Le Corbusieriin ovat siteeranneet niitä, ja ne esiintyvät monien järjestöjen tunnuksissa (Hyppönen, Ockenström & Vuola 2022, 11). Myös Suomessa käsittekolmikko tunnetaan monista yhteyksistä. Vuonna 2020 laaditussa valtakunnallisessa arkkitehtipoliittisessa ohjelmassa vuosille 2022–2035 arkkitehtuurin keskeiset päämäärät olivat ”kestävyys, käytökelpoisuus ja kauneus”. Toisen esimerkin tarjoaa Juhana Lahden teos *Kauneus, käytännöllisyys ja*

kestävyys: valtion rakentamisen kaksi vuosisataa 1811–2011. Siinä Lahti juontaa terminologian vuoteen 1811, jolloin intendentinkonttori perustettiin ”yhtä hyödyllisen kuin kaunistavan rakennustaidon valvomista varten” (Lahti 2011, 8).

Vitruviuksen käyttäminä termit ovat moniulotteisia, eikä niiden merkitystä voi tyhjentävästi ilmaista yhdellä suomen kielen sanalla. Päädyimme kuitenkin hakemaan kaikille suomalaiset vakiovastineet, jotta lukija voisi hahmottaa ilman selityksiin vilkaisemista, milloin Vitruvius käyttää avainkäsitteitään. *Firmitas* merkitsee raaka-aineiden ja rakentamisen laatuun perustuvaa lujuutta ja kykyä kestää aikaa. Olemme kääntäneet sen kestävyudeksi. *Utilitas* tarkoittaa hyötyä; suomennoksessamme se kulki pitkään hyödyllisyytenä, mutta käännettiin lopulta käyttökelpoisuudeksi. Ratkaisut olivat siis lopulta samoja kuin arkkitehtipoliittisessa ohjelmassa.

Kolmannen termin, *venustas*-käsitteen, suomennoksiin törmää harvakseltaan arkkitehtuurin ulkopuolisissa yhteyksissä. *Estetiikan klassikoissa* (1993) Jyrki Vuorinen toteaa termin merkitsevän kauneutta tai miellyttävyyttä, mutta käyttää itse alkukielistä termiä ikään kuin suomalaisiin vastineisiin tyytymättömänä (Vuorinen 1993, 75–76). Arkkitehtipiireissä *venustas*-termin mieltäminen kauneudeksi oli sen sijaan syvään juurtunut käytäntö. Edellisten esimerkkien ohella tämän osoitti käännösvaiheessa eräältä arkkitehtuurivaikuttajalta saamani sähköposti, jossa kohteliaasti mutta ponnekkaasti toivottiin, että *venustas* käännettäisiin kauneudeksi. Perinteen painolastista huolimatta päädyimme kuitenkin viehättävyyteen. Ratkaisua perustellaan lyhyesti käännöksen johdannossa (Hyppönen, Ockenström & Vuola 2022, 46), mutta haluan tässä avata laajemmin perusteita ja selvitystyötä päätökselle, josta itse olin päävastuullinen.

Venustas antiikissa

Antiikin latinan sana *venustas* juontuu rakkautta jumalattaren Venuksen nimestä ja tarkoittaa



Venukselle ominaista. Termillä on siis aistillinen, fyysinen, feminiinen ja jopa eroottinen lataus, mitä myös sen sanakirjamerkitykset myötäilevät. Adolf Strengin vanhassa latina-suomi-sanakirjassa substantiivi *venustus* on sulous tai ihanuus, vastaava adjektiivi *venustus* taas suloinen tai viehkeä. Kauneudeksi on käännetty latinan sana *pulchritudo*. Reijo Pitkärannan uudemmassa suomi-latina-suomi-sanakirjassa *venustus* on ihanuus, viehkeys tai sulaisuus; kauneuden latinalaiset vastineet ovat taas – tässä järjestyksessä – *pulchritudo*, *elegantia* ja *venustus*. Kansainvälisessä kirjallisuudessa *venustus* esiintyy joskus kauneuteen viittaavin termein kuten *beauty*, *beauté* tai *bellezza*, mutta vähintään yhtä usein esimerkiksi englanninkielisissä lähteissä tapaa esimerkiksi termejä *attractiveness* tai *delight*. Adjektiivi *venustus* käännetään Vitruvius-käännöksissä usein elegantiksi (it. *elegante*). Etenkin antiikin ja arkkitehtuurin historian asiantuntijoiden keskuudessa käännös liittyy kauneuden sijaan useimmiten vetovoimaan tai mielihyvään.

Ensitöiksemme jouduimme siis pohtimaan, noudatammeko vakiintunutta käytäntöä vai seuraammeko filologisia perusteita. Ristipaineiden vuoksi halusin tehdä mahdollisimman perustellun ratkaisun ja hain vertailukohtia aate- ja käsitehistoriallisesta taustasta. Vitruviusen yksi keskeisimpiä kirjallisia esikuvia oli Marcus Tullius Cicero (106–43 eaa.), merkittävä roomalainen valtiomies, filosofi ja keskeinen latinankielisen proosan kehittäjä, joka tarjosi hyvän vertailukohdan latinankielisen terminologian kannalta. Lisäksi Ciceroa ovat suomentaneet monet korkean profiilin kääntäjät, joiden ratkaisut tarjosivat esimerkkejä termin suomentamisesta. Esimerkiksi *Brutus*-teoksessa (suom. *Puhetaidosta*; Cicero 1990) Pirkko Haapanen kääntää *venustus*-adjektiivin tai *venustus*-substantiivin vuoroin kauniiksi (99, 132) tai viehkeäksi (108). Jo vuonna 1905 K. J. Hidén käytti termiä ”viehättäväisyys” (Cicero 2004, 18).

Merkittävimpiä lähteitä Vitruvius-käännöksen kannalta olivat *De officiis* (*Velvollisuuksista*) ja

De oratore (*Puhujasta*), joissa Cicero teoretisoi kauneus-käsitettä ja jakaa sen osiin. Velvollisuuksissa Cicero kirjoittaa:

Cum pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustus sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. (Cic. *Off.* 1, 30.)

Kauneutta on kahta lajia. Näistä toiseen kuuluu viehättävyys, toiseen arvokkuus. Viehättävyyttä meillä on tapana pitää naisellisena, arvokkuutta miehisenä ominaisuutena. (Cicero 1992, 157, suom. Marja Itkonen-Kaila.)

Cicerolla *pulchritudo* – Marja Itkonen-Kailan suomennoksessa kauneus – on kattokäsite, jolla on kaksi alalajia, naisellinen *venustus*, ja mieheks arvokkuus (*dignitas*). Cicero jatkaa todeten, että ”kaikki miehen arvolle sopimaton koreus on siis pidettävä olemuksesta loitolla (...)” (Cicero 1992, 157). Kaikkiaan *Velvollisuuksista*-teoksessa *venustus* ei ole identtinen kauneuden (*pulchritudo*) kanssa, vähempiarvoinen kuin *dignitas* ja jossain määrin vältettävä ominaisuus.

Tämä likitulkoon misogynynen käsitys perustui antiikin tapaan ja aristoteeliseen luokitteluun, jossa naisellinen tai feminiininen nähtiin vähäarvoisempaan ja enemmän fyysisenä kuin henkisenä, miehisuus taas älyllisenä ja arvokkaana ominaisuutena. Estetiikan historian näkökulmasta Ciceron jaottelu vaikutti osaltaan siihen, että kauneuskäsitys jaettiin erilaisiin osa-alueisiin tai aspekteihin, joilla oli usein hierarkkinen suhde toisiinsa. Itkonen-Kailan suomennoksessa *venustus* viittaa systemaattisesti viehättävyyteen, *pulchritudo* kauneuteen (esim. 1.95, 141; 1.98, 142).

Dignitas ja *venustus* esiintyvät parivaljakkona myös *Puhujasta*-teoksessa, jossa Cicero toteaa, että puhe on esitettävä ”arvokkaasti ja viehätysvoimaisesti” (*”cum dignitate ac venustate”*) (Cicero 2006, 57, suom. Aulikki Vuola; Cic. *De or.* 1.42). Nyt *venustus* on kierähtänyt positiiviseksi

ominaisuudeksi, jota ei tarvitse välttää. Muualla teoksessa *venustas/venustus* esiintyy yleensä puheen, puhujan tai sutkauksen ominaisuutena, ja sen koko semanttinen arsenaali pääsee kukoistamaan. Aulikki Vuolan suomennoksessa *venustas* ja sen johdannaiset saavat merkityksiä kuten viehättävyys, viehätysvoima (1.42, 57), rakastettavuus (1.243, 90) ja karismaattisuus (2.228, 177). *Pulcher* ja siitä johdettu *pulchritudo* on pääsääntöisesti käännetty kauniiksi. Tosin myös *venustas* on käännetty kauneudeksi kohdassa, jossa se kuvaa maailmankaikkeuden kokonaisuuden ja visuaalisesti aistittavien kohteiden kuten puiden, laivan ja temppelin kauneutta. (3.179–180, 276.)

Muissa suomennetuissa Ciceron teoreettisissa teoksissa kauneus on vähemmän läsnä. Veli-Matti Rissasen *Tusculanae disputationes* -suomennoksessa (*Keskusteluja Tusculumissa*; Cicero 2009) *pulchritudo* on käännetty systemaattisesti kauneudeksi (Cic. *Tusc.* 4.31, 164). *Venustus* esiintyy teoksessa vain kerran merkiten sieviä silmiä (5.46, 208). Kaikkiaan Ciceron teoksista erottuu selkeä jako, jossa *pulchritudo* on ylempi(arvoinen) kattokäsite, *venustas* hierarkkisesti alempi kategoria, jonka asema vaihtelee. Suomennoksissa *venustas* on käännetty pääsääntöisesti viehkeäksi, sieväksi tai rakastettavaksi, ja aina viehättäväksi niissä yhteyksissä, joissa Cicero määrittelee termejä analyyttisesti.

Cicero tarjoaa hyvän vertailupohjan arvioida Vitruviuksen omia tapoja soveltaa *venustas*-termiä. *Arkkitehtuurista*-teoksen alussa se määrittellään *firmitas-utilitas-venustas*-kolmikon osana seuraavasti:

Viehättävyyden periaate taas toteutuu, kun rakennus on ulkoasultaan silmää miellyttävä (*species grata*) ja hienostunut (*elegans*) ja kun osien väliset yhteydet perustuvat oikeanlaisiin yhteismitallisuutta koskeviin laskelmiin. (1.3.2; Vitruvius 2022, 94.)

Itse termi esiintyy kuitenkin teoksessa hämmästyttävän harvoin: *venustas* sekä sen vastakohta

invenustas kaikkine johdannaisineen löytyvät kirjan sivuilta vain muutamia kymmeniä kertoja. Monet muut tekniset tai abstraktit termit, kuten *decor*, *symmetria* ja *ratio* nousevat sisällön suhteen selvästi tärkeämmiksi. Käyttöyhteydet paljastavat kuitenkin lisätietoja Vitruviuksen *venustas*-käsituksesta: Kirjoissa 3–4 temppeliarkkitehtuurin ja kirjassa 5 julkisen rakentamisen kohdalla se viittaa oikeiden mittasuhteiden tuottamaan miellyttävyyteen ja harmoniaan. Kirjassa 6 puhutaan yksityisasuntojen miellyttävyydestä tai viehättävyydestä yleisellä tasolla ilman viittausta mittasuhteisiin, ja muutamassa muussa yhteydessä seinäpintojen rappausten viehättävyydestä.

Käyttöyhteydet vastaavat siis määritelmän eri aspekteja: temppelien *venustas* pohjautuu yhteismitallisuuteen, seinäpintojen viehättävyys taas nojaa muuhun ulkoasun miellyttävyyteen, jota Vitruvius kuvaili adjektiivein *gratus* ja *elegans*. Ne eivät ole kuitenkaan täysin linjassa alussa esitetyn määritelmän kanssa, se kun edellyttää ulkoasun olevan samaan aikaan sekä *gratus* ja *elegans* että oikeanlaisin mittasuhtein koostettu. Seinäpintojen ulkoasun viehättävyys ei kuitenkaan perustu mittasuhteisiin, vaan työn ja materiaalien laatuun. Lisäksi eräs esimerkki osoittaa, etteivät yksin mittasuhteet riitä temppelienkään tapauksessa: Vitruviuksen mukaan katse etsii ”viehättäviä asioita” (*venustates*), joita syntyy kun – varhaisen raakakäänöksemme mukaan – ”käytetään houkuttelevia mittasuhteita ja standardinmukaisia lisäyksiä” (*voluptati proportionem et modulorum adiectionibus*, 3.3.13; lopullisessa käänöksessä on käytetty vapaampaa, selittävää käännettä). Kyse on arkkitehtuurin historiassa hyvin tunnetusta ilmiöstä, optisista korjauksista, kuten pylvään varren lievästä konveksisuudesta, jolla antiikin arkkitehtuurissa pyrittiin sievistämään tarkan symmetrian aiheuttamat epätydyttävät vaikutelmat. Mittasuhteiden lisäksi tarvitaan siis silmän huijaamista ja suoranaista ”liehittelyä”. Vitruvius kehystääkin *venustas*-termin aistilliseen mielihyvään viittaavilla ilmaisuilla (esim.

blandimur, voluptas) liittäen näin viehättävyyden enemmän fyysiseen mielihyvään kuin ylevöityttyyn, abstraktiin kauneuteen.

Kaunis varhaismodernissa estetiikassa

Vitruviuksen terminologia on luonnollisesti hyvä suhteuttaa myös estetiikan historiaan. Vitruviuksen *venustas*-määritelmään sisältyneen, symmetriaan perustuvan mallin juuret voi juontaa pythagoralaiseen perinteeseen, jossa kauneus perustui harmonisiin mittasuhteisiin, ja aristotelismiin, jossa se koostui osatekijöiden oikeanlaisesta kokonaisuudesta. Näkemys kauneudesta osien summana vaikutti vielä varhaismoderniin estetiikkaan ja esimerkiksi Leon Battista Alberti hyväksyi jossain määrin saman määritelmän. (Esim. Vuorinen 1993, 29–30, 58–59, 123–124.)

Uuden ajan alussa kauneusdiskurssi moninaistui. 1500–1600-luvuilla puhuttiin kauneuden ohella suloudesta (*gratia*), hienostuneisuudesta (*subtilitas*) tai ylevästä (*sublimitas*). 1700-luvulla kauniin ja sen lähialueiden kenttä sirpaloitui entisestään; kaunis oli yksi esteettinen kategoria muiden joukossa, ja joskus ylevä oli kauniin alalaji. Samaan aikaan korostui subjektiivinen aspekti, ihmisessä syntyvä vaikutelma tai kyky vastaanottaa kauneutta. (Vuorinen 1993, 147–149.) Esimerkiksi David Hume painotti kokemuksellisuutta, mutta erotti esteettisen kokemuksen alueen fyysisistä kokemuksista ja ”kiihkeistä” intohimoista omaksi ”tyyneksi” alueekseen. Immanuel Kant, modernin estetiikan perushahmo, erotti miellyttävän, joka on puhdas aistiarvostelma, korkeammista makuarvostelmista (kaunis ja ylevä), joissa vaaditaan arviointikykyä. Toisin kuin muu mielihyvä, tämä makuun liittyvä esteettinen mielihyvä ei riipu kokijan yksilöllisistä piirteistä, vaan on ihmiskunnalle yhteistä. (Vuorinen 1993, 157–161, 181–183.)

Näiden 1700-luvun keskustelujen myötä ”kaunis” erkanee klassisista määritelmistään ja antiikin kehyksistä. Yhtäältä kehityksessä korostuu kokemuksellisuus, johon yhdistyy hyvällä arvos-

telukyvillä varustetun kokijan asiantunteva arvio. Toisaalta kaunis kulkee usein käsi kädessä ”ylevän” kanssa, arjen tason yläpuolelle henkistyneenä kategoriana. Usein se erotetaan ”alemmista” miellyttävän lajeista tai muista mielihyvän tuottajista, jotka ovat enemmän aineellisia ja aistillisia. Kun 1800-luvun teoreetikot puhuivat vitruviaanisesti kauneudesta, kestävyyydestä ja hyödyllisyydestä, monet heistä todennäköisesti käsittivät kauneuden enemmän kantilaisittain kuin antiikin tapaan. Ylevöittävä ja asiantuntijuutta korostava vivahde on mukana edelleen, kun suomen kielen sanaa ”kaunis” käytetään esteettisesti latautuneissa tai teoreettisissa teksteissä, ja tässä merkityksessä se ei vastaa Vitruviuksen *venustas*-käsitettä.

Kauneus vai viehättävyys?

Analyysin perusteella monet seikat puolsivat *venustas*-käsitteen kääntämistä viehättäväksi tai vähintään joksikin muuksi kuin kauneudeksi. Valintaa puoltaa jo Vitruviuksen termivalinta: Ciceron seuraajana hän todennäköisesti tuns *pulchritudo*-käsitteen jaon arvokkuuteen (*dignitas*) ja naiselliseen, aisteihin vetoavaan, viehättävyyteen (*venustas*). Hän siis valitsi käyttää nimenomaan jälkimmäistä, vaikkakin puhtaasti positiivisena ominaisuutena.

Myös tavat, joilla *venustas* on käännetty muille nykykielille arkkitehtuurin historian kontekstissa sekä kauneus-käsityksen muutokset estetiikan historiassa antoivat vahvan perustan suosia viehättävyyttä käännösratkaisuna.

Perusteet ovat kuitenkin myös kyseenalaistettavissa. *Velvollisuuksista*-teoksessa Cicero yhtyy aristoteeliseen perinteeseen ja katsoo, että *pulchritudo* syntyy osatekijöiden harmoniasta, samoin kuin Vitruviuksen *venustas*. Eikö kyse ole siis samasta asiasta, vaikka Vitruvius lisääkin harmoniaan optisten korjausten vaatimuksen? Toiseksi monet suomen kielen konventiot ovat ”kauneuden” puolella: etenkin visuaalisten kohteiden aistimisessa puhutaan kauniista, ja myös



Cicero-käännöksissä *venustas* on samassa asiayhteydessä kääntynyt kauneudeksi.

Lisäksi päätöksessä oli huomioitava kaunis-termin eri käyttöyhteydet ja niiden tyyliarvot suomessa. Kuten Jyrki Vuorinen huomauttaa, termillä on monia puhekieleen ja sanontoihin liittyviä käyttötapoja, jotka eivät useinkaan liity esteettisiin arvostelmiin. Vuorisen mukaan esteettisessä mielessä voidaan myös erottaa ”kauniin” suppeampi (eli tapauskohtainen) ja laajempi merkitys, jossa kaunis tarkoittaa yleisellä tasolla esteettisesti arvokasta. (Vuorinen 1993, 17–18.) Epäformaaleissa kielenkäyttöyhteyksissä suomen ”kaunis” tarkoittaakin usein samaa kuin nätti, sievä tai ihastuttava, ja tässä suppeassa merkityksessä sillä on samoja semanttisia ulottuvuuksia kuin Vitruviuksen *venustas*-käsitteellä. Teoreettisissa yhteyksissä ja estetiikassa käytetty kaunis taas on lähempänä ”laajaa merkitystä”, ja tämä ylevöittävä käyttötapo on kauempana Vitruviuksen määritelmästä, vaikka yhtäläisyyksiäkin edelleen on.

Jos *venustas* olisi käännetty kauneudeksi, mihin kauneus-termin merkitykseen ja tyyliarvoon suomalainen lukija olisi sen liittänyt? Tähän vaikuttaa Vitruviuksen teoksen – ja ylipäätään estetiikan terminologian – nykyinen asema. Vitruviuksen teos on tosiasiaa monin osin puhekielinen (tai vähintään jotain muuta kuin korkeakirjallinen) ja teoreettisesti hatara – seikat joita käännöksen johdannossa painotamme – mutta siihen on kautta historian suhtauduttu kuin korkeakirjalliseen ja teoreettisesti orientoituneeseen teokseen. Taidehistorian ja arkkitehtuurin historian oppikirjojen vakio-osana se on saanut nauttia klassiselle tekstille ominaisesta ylevyyden aurasta. Tämän nojalla oli oletettavaa, että myös keskimääräinen suomalainen lukija odottaa lukevansa teoreettista teosta ja sivuilla vastaan tullut ”kauneus” olisi hänelle teoreettinen konsepti – joka puolestaan kytkeytyisi kauniin ”laajaan merkityksen” ja modernin estetiikan traditioon. Tässä merkityksessä ”kaunis” taas välittäisi väärän vivahteen ja antaisi konse-

ptille ulottuvuuksia, joita Vitruviuksen termillä ei ole.

Ehkä lopullisesti päätöksen vahvasti kääntäjäkollega Panu Hyppösen lausahdus: emme seuraa nykyhetken ihanteita tai kielenkäyttötapoja, vaan käännämme Vitruviusta. Tämä muistutti kääntämisen keskeisestä periaatteesta: kääntäjän tulee ilmaista nykysuomeksi mahdollisimman tarkasti se ajatus, jonka alkuperäinen teksti sisältää. Tästä näkökulmasta *venustas* on yksiselitteisesti viehättävyys – termi, joka riisuu konseptilta ne liiallisen arvokkuuden siivekkeet, joita ”kauneus” olisi tuonut mukanaan.

Tapaus on vain yksi esimerkki siitä monialaisesta taustatyöstä, jota Vitruviuksen eteen teimme. Estetiikan ja arkkitehtuurin näkökulmista tiedostan raapaisseni vain pintaa: täysin kattava taustatyö olisi edellyttänyt esimerkiksi *venustas*-käsitteen laaja käsitehistoriallista analyysia alkuperäistekstien kautta, mittavampaa katsusta kauneuden filosofiaan ja lisäperehtymistä termin tulkintoihin suomenkielisissä lähteissä. Ymmärrän samalla hyvin, jos moni kääntäjä pitää hullutuksena jo tätäkin työmäärää yhden termin kääntämisen vuoksi – moiseen ei usein ole aikaakaan, jos haluaa saada käännökset valmiiksi lyhyiden apurahakausien kuluessa. Katson kuitenkin, että aikaa pitäisi olla, ja tämä tulisi huomioda käännösrahoituksia myönnettäessä. Kun käännetään tietyn tieteenalan avaintekstejä ja yhteiskunnallisesti ja taloudellisesti merkittävää kirjallisuutta (mitä rakentamiseen liittyvä klassikkoteos on), on käsitteisiin ja niiden pienimpiinkin vivahteisiin kiinnitettävä huomiota. Sanat ja niiden tulkintatavat kun hallitsevat ja muokkaavat edelleen inhimillistä toimintaa. Katsonkin, että samankaltaista (vaikkakin ikävän työlästä ja usein omalla kustannuksella tapahtuvaa) taustatyötä, joka pohjautuu laajaan otteeseen monitieteistä nykytutkimista ja vertailuaineistoja, tulisi tehdä aina, kun käännetään esimerkiksi antiikin klassikoita ja tieteenalojen perusteoksia.

Lauri Ockenström, FT, on taidehistorian yliopistonlehtori Jyväskylän yliopistossa ja taiteen kulttuurihistorian dosentti. Ockenström tutkii myöhäiskeskiajan ja uuden ajan alun maagisia ja astrologisia kuvastoja sekä taiteen luonto-teemoja. Hän johti 2016–22 Vitruviuksen *Arkkitehtuurista*-teoksen suomentanutta työryhmää.

Lähteet ja kirjallisuus

Cicero, Marcus Tullius. *Vanhuudesta. Ystäväydestä. Velvollisuuksista*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Laatukirjat. 2. painos. WSOY, 1992 [1967].

Cicero, Marcus Tullius. *Puhetaidosta: Brutus – johdanto ja selityksiä*. Suomentanut Pirkko Haapanen. Finn Lectura, 1990.

Cicero, Marcus Tullius. *Puhe runoilija Archiaan puolustukseksi*. Suomentanut K. J. Hidén. Näköispainos. Lasipalatsi, 2004 [1905].

Cicero, Marcus Tullius. *Puhujasta*. Suomentanut Aulikki Vuola. Gaudeamus, 2006.

Cicero, Marcus Tullius. *Keskusteluja Tusculumissa*. Suomentanut Veli-Matti Rissanen. Faros, 2009.

Lahti, Juhana, ja Senaatti-kiinteistöt. *Kauneus, Käytännöllisyys, Kestävyys: Valtion Rakentamisen Kaksi Vuosisataa 1811–2011*. Edita, 2011.

Hyppönen, Panu, Lauri Ockenström & Aulikki Vuola, "Johdanto," teoksessa Vitruvius, *Arkkitehtuurista*. Suomentaneet Panu Hyppönen, Lauri Ockenström & Aulikki Vuola. Gaudeamus, 2022.

Vitruvius, *Arkkitehtuurista*. Suomentaneet Panu Hyppönen, Lauri Ockenström, Aulikki Vuola. Gaudeamus, 2022.

Vuorinen, Jyri. *Estetiikan klassikoita*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1993.

Taidekokoelman estetiikkaa

Kari Tuovinen

doi.org/10.23995/tht.162911



Useita taidekokoelmia on mainittu taideteoksiksi, mutta kokoelmien estetiikkaa ei tiettävästi ole aikaisemmin käsitelty tutkimusmaailmassa. Tämän kirjoituksen sisältö jakautuu kolmeen teemaan. 1) Taidekokoelmaestetiikan ydinkäsitteet empirian perusteella: avainteokset, yhtenäisyys ja edustavuus. 2) Ehdotus taidekokoelman elementeiksi: rakenne, prosessi ja sisältö.

3) Kuinka kokoelmien esteettisiä ominaisuuksia on arvioitu taidemaailman käytännöissä. Johtopäätöksenä todetaan, että taidekokoelmia käsitteleviin teksteihin on vakiintunut useita estetiikan peruskäsitteitä, ja monet kokoelmat ovat kulkeneet taidemaailman arviointiprosessien lävitse vastaavalla tavalla kuin taidemuodot yleensä.

Asiasanat: *taidekokoelmat, avainteokset, Kouri-kokoelma, Peggy Guggenheim, Clement Greenberg, empiirinen estetiikka, soveltava estetiikka, taidemaailma, kokoelmapoistot*

”Kokoelma on oma taideteoksensa” toteaa entinen museonjohtaja Tuula Karjalainen muistelmissaan, ja jatkaa että ”se, miten kaikki valitaan ja yhdistetään kokonaisuudeksi, on taidetta”. Marcel Duchamp puolestaan on todennut, että keräilijä on taiteilija koska ”hän maalaa itse kokoelmansa” valitessaan teokset. Myös monet keräilijät, kriitikot ja museoammattilaiset ovat luonnehtineet kokoelmia taideteoksiksi, mutta tällaiset toteamukset ovat aina yleisluontoisia. Tämä kirjoitus on saanut alkunsa tarpeesta löytää käsitteitä ja menetelmiä, joilla voi analysoida kokoelmien esteettisiä ominaisuuksia (ks. Tuovinen 2018a; 2018b; 2021).

Lähestymistapa perustuu empiiriseen ja sovelta-vaan estetiikkaan. Empiirinen aineisto koostuu yli 600 taidekokoelmia käsittelevästä tekstistä analyysiin (Tuovinen 2021). Teksteihin kuuluu esimerkiksi väitöskirjoja, tutkimusartikkeleita, keräilijähaastatteluita ja kokoelmakirjoja; noin puolet aineistosta edustaa kritiikkejä. Enemmistö teksteistä on englanninkielisiä, suomeksi on noin neljännes ja noin 10 prosenttia muilla kielillä. Empiiriseen aineistoon kuuluu myös kirjoittajan keräämä 60 taidekokoelman mitattavien ominaisuuksien tietokanta (vertailuryhmä) sekä tuhannen museovierailijan sosiaalisen median kommentit kokoelmien huipputeoksista englannin kielellä (Tuovinen 2018a). Taidekokoelmien esteettisiä ominaisuuksia ei ole aikaisemmin tutkittu erillisenä teemana. Aiheeseen liittyviä keskeisiä käsitteitä ja ilmiöitä on kuitenkin tutkittu. Teija Luukkanen-Hirvikoski (2015) on väitöskirjassaan tutkinut suomalaisten yritysten taidekokoelmia. Hän soveltaa yhtenäisyyden käsitettä ja luokittelee kokoelmat sisällöltään teemallisiksi ja vaihteleviksi. Susanna Pettersson (2017) on artikkelissaan analysoinut taidekokoelman tunnetuimpien ja arvostetuimpien teosten luonnetta ja muodostumisprosessia. Hän ehdottaa suomenkieliseksi nimitykseksi ”avainteosta”. Martin Tröndle kumppaneineen (2012) on tutkinut museokävijöiden reaktioita kokoelmien teoksiin ja erityisesti huipputeoksiin. Kokoomateokset *Estetiikan klassikot I ja II*

(Reiners, Seppä & Vuorinen 2009 ja 2016) ovat lähteinä käsitteille.

Kirjoituksessa käydään ensin läpi empiirisen tutkimuksen kautta löydettyjä käsitteitä, jotka tiheimmin esiintyvät kokoelmien ominaisuuksista kertovissa teksteissä. Toiseksi ehdotetaan kokoelmien olemuksesta yleismallia. Kolmanneksi tarkastellaan kuinka kokoelmat ovat kulkeneet taidemaailman prosesseissa, joissa niitä on arvioitu. Taidekokoelmia käsittelevät tekstit keskittyvät teosten lisäksi usein myös näyttelyiden järjestelyihin ja ripustukseen, mutta tässä näyttelykäytäntöjä käsitellään vain rajoitetusti.

Taidekokoelmien estetiikan ydinkäsitteet

Yleisimmin esiintyvät käsitteet tutkituissa teksteissä ovat kokoelman avainteokset, yhtenäisyys ja edustavuus. Tämä pätee erityisesti taidekokoelmista koottujen näyttelyiden kriitikkoarvioissa.

Lähes kaikissa (99,8 %) tutkituissa teksteissä mainitaan kokoelmasta muutama huipputeos, ikoninen teos tai tunnistetyö, englanniksi mm. *keyword*, *highlight* tai *signature work*. Esimerkkinä avainteoksesta toimii Amos Rexiin talletettuun Sigurd Frosteruksen kokoelmaan kuuluva Paul Sigancin maalaus *Seine, Grenelle* (1899), jonka *Helsingin Sanomien* kriitikko Timo Valjakka nostaa esille arviossaan. Ateneumin vuonna 2006 julkaiseman kyselyn mukaan Hugo Simbergin *Haavoittunut enkeli* (1903) oli museon suosituin taideteos yleisön keskuudessa. Tutkimusteni perusteella avainteokset poikkeavat muista kokoelmateoksista ominaisuuksiensa puolesta: ne kuuluvat kokoelmiensa vanhimpiin, kookkaimpiin, kalliimpiin ja varhaisimmin hankittuihin (Tuovinen 2021). Tutkituissa teksteissä vain harvoissa esitellään kriteerit, joiden perusteella avainteokset ovat valikoituneet – poikkeus tästä ovat museoammattilaisten tekstit. Esimerkiksi Pariisin Picasso-museo on arvottanut Pablo Picasson teoksia kriteereillä luovuus ja keinojen niukkuus; tärkeimmäksi teokseksi museo nosti

taiteilijan kuvituksen Honoré de Balzacin *Tuntematon mestariteos* -kirjan (1830) uusintapainokseen (1931). Niin kutsutulle suurelle yleisölle avaintekokset näyttävät olevan tärkein syy vieraila museoissa. Museokävijät säännöllisesti mainitsevat vierailunsa motiiviksi jonkin kuuluisan teoksen, kuten Leonardo da Vincin *Mona Lisan* (1503), Picasson *Avignonin naiset* (1907) tai jonkin Vincent van Goghin maalauksen (Tuovinen 2021). Yleisö kokee avaintekoksista myös fysiologisia reaktioita: St Gallenin taidemuseossa tehdyn tutkimuksen mukaan sen suosituimman teokseen, Claude Monet'n *Palazzo Contarinin* (1908) läheisyydessä yleisön ihoreaktiot voimistuvat ja liikkumistapa muuttuu (Tröndle & Tschacher 2012). Monia kokoelmia avainteos suoranaisesti määrittää, esimerkiksi Mauritshuis-museossa Johannes Vermeerin *Tyttö ja korvakoru* (1665) kerää sosiaalisessa mediassa kävijöiden mainintoja kahdeksan kertaa enemmän kuin toiseksi suosituin maalaus, Vermeerin *Näkymä Delftistä* (n. 1660).¹

Noin puolessa tutkituista teksteissä mainitaan jotain kokoelman yhtenäisyydestä (Tuovinen 2018a). Taideteoksen sisäinen yhtenäisyys kuuluu estetiikan vakiintuneisiin käsitteisiin, esimerkiksi Giorgio Vasari totesi Michelangelon *Viimeinen tuomio* -freskon (1512) yhtenäisesti maalatuksi (alkukielellä *unitamente dipinta*). Taidekokoelman yhtenäisyyden toteaminen tapahtuu useimmiten epäsuorasti, esimerkiksi kriitikko Harri Mäcklinin mukaan Suomen Kansallislatterian Seppo Fräntin kokoelman teoksia yhdistää värikkyyys, materiaalisuus ja rouheaa puoliabstrakti ilmaisu. Yksityiskeräilijä Martti Airio on puolestaan peräänkuuluttanut ”punaista lankaa” taidekokoelmiin. Yhtenäisyyden vastakohtana suomenkielisissä teksteissä joskus esiintyvät termit hajanaisuus tai eklektisyys (joka on yleinen englanninkielisissä teksteissä). Näyttää, että samaan kokoelmaan kuuluvat täysin eri hintaluokan teokset aiheuttavat

epäyhtenäisyyden kokemuksen. Esimerkiksi erään helsinkiläisen yksityiskokoelman arviossa paheksuttiin, kun Albert Edelfeltin maalauksen viereen oli asetettu halpa painokuva (Tuovinen 2018a, 105).

Kolmas säännöllisesti esiintyvä kokoelmia luonnehtiva käsite on edustavuus tai kattavuus, englanniksi *representativeness* tai *comprehensiveness*. Mäcklinin mukaan Fräntin kokoelmassa ovat hyvin edustettuina taiteilijat Jussi Goman ja Kim Somervuori, mutta hän toteaa myös, että kokoelmaa ei voida pitää edustavana katsauksena viime vuosikymmenten kotimaiseen taiteeseen. Kriitikko Clement Greenberg puolestaan arvioi Peggy Guggenheimin kokoelman olevan kattava (comprehensive) surrealismien ja abstraktin taiteen osalta (O'Brian 1986, 141). Edustavuudella on suhde mimesiksen käsitteeseen – voidaan siis ajatella, että Peggy Guggenheimin kokoelman surrealismien teosryhmä oli pienoiskoossa jäljitelmä olemassa olevista surrealistisista taide-teoksista vuonna 1943. Toinen esimerkki voisi olla edustavan kansainvälisen pop-taiteen kokoelman määrittäminen. Pop-taiteeseen keskittyvässä PoCo-museossa Tallinnassa on noin 350 teosta 90 taiteilijalta. Wikipedian artikkeli listaa 60 pop-taiteilijaa, joista kanonisimmilta nimiltä, kuten Warhol, Lichtenstein ja Banksy on kokoelmassa runsaasti teoksia. Myös useimmilta muilta kirjallisuudessa esiintyviltä pop-taiteilijoilta on ainakin yksittäisiä teoksia kokoelmassa, joten sitä voinee pitää hyvinkin edustavana. Näyttää siltä, että kokoelman edustavuuden määrittely on käymässä vaikeaksi, koska taiteen kenttä laajenee ja pirstoutuu jatkuvasti; selkeitä ”ismejä” tai muita kategorioita on yhä vaikeampi tunnistaa.

Harvinaisemmin teksteissä esiintyvistä käsitteistä esimerkin antaa italialaissyntyinen keräilijä Valeria Napoleone, joka haastattelussa kertoo aikovansa rakentaa kokoelman (tämä viittaa intention käsitteeseen), jonka merkitys on suurempi kuin sen teoksilla yhteensä (holismin tai synergian käsite). Lisäksi kokoelmateksteissä

¹ Laskettu TripAdvisor-palvelusta kävijöiden kommentista marraskuussa 2023.

usein kerrotaan keräilijän henkilöstä, keräilyhistoriasta ja muista asioista, mutta ne on jätettävä tämän lyhyen kirjoituksen ulkopuolelle.

Taidekokoelmien ainekset tai olemus

Musiikin keskeisiä aineksia ovat melodia, harmonia ja rytmi, toteaa musiikkipedagogi Felix Krohn oppikirjassaan. Arkkitehtuurissa puhutaan esimerkiksi rakennusten mittasuhteista, pintarakenteista ja ornamentiikasta. Tässä osassa pyrin tiivistämään taidekokoelmien ainekset kolmeen käsitteeseen: prosessi, rakenne ja sisältö. Taidekokoelman prosesseja on siis kahta tyyppiä. Ensin on keräystoiminta, jonka kautta kokoelma on muodostunut. Keräämisprosessia voidaan analysoida systemaattisessa ja mitattavassa muodossa, kuten hankintakanavien jakaumana tai hankintavolyymina. Taidekokoelman prosessien toinen puoli on poistot. Kokoelmateosten määrä ei pelkästään kasva, vaan kokoelmien omistajat usein myyvät tai lahjoittavat teoksia, joita ei voida tai haluta pitää. Esimerkiksi yksityiskeräilijä Juhani Kirpilä myi vuosien aikana useita kymmeniä maalauksia 500 teoksen kokoelmastaan ja Nordea-pankki pienensi 8000 teoksen kokoelmansa tuhanteen, kun konttoriverkko supistui. Nykyisin tutkijat eivät pidä kokoelmia staattisina monoliitteina, vaan viime vuosina esimerkiksi *University of London Institute of Historical Research Seminar on Collecting and Display* on järjestänyt seminaareja teemoista kokoelmien ”impermanece” (väliaikaisuus) ja ”mutability” (muuntuvuus). Kokoelmalla on siis keräämis- ja poistoprosessi, jonka kautta se on tullut nykytilaansa. Tyypillisesti vertailuryhmän kokoelmat on hankittu 10–20 vuoden aikana S-muotoisena kertymisprosessina, minkä jälkeen kokoelmaa on täydennetty hyvin hitaasti. Professori Pentti Kouri puolestaan joutui nopean keräysprosessin jälkeen taloudellista syistä luopumaan osasta kokoelmastaan (joka kuuluu vertailuryhmään).

Kokoelmalla on myös rakenne, esimerkiksi teosten ikäjanne, joka vertailuryhmässä vaihtelee

Kouri-kokoelman 27 vuodesta taidehistorioitsija Onni Okkosen eurooppalaisen kirkkotaiteen kokoelman noin 500 vuoteen. Keskeinen rakennemuinaisuus on myös tekniikkajakauma; vertailuryhmän kokoelmissa on tyypillisesti neljää tekniikkaa, mutta esimerkiksi Lauri ja Lasse Reitzin säätiön taidekokoelmassa on pelkästään öljymaalauksia. Taiteilijakunnan rakennemuinaisuuksiin kuuluu maantieteellinen jakauma: keskimäärin 75 prosenttia taiteilijoista on samaa kansallisuutta kuin keräilijä, ja muita kansallisuuksia on tyypillisesti seitsemän. Kokoelman rakennetta saattaa määrittää yksittäisen taiteilijan suuri osuus. Esimerkiksi Kansallisgallerialle kuuluvan Yrjö ja Nanny Kauniston lahjoituskoelman teoksista yli 40 prosenttia on Helene Schjerfbeckiltä, kun keskimäärin vertailuryhmässä runsaimman taiteilijan osuus on 15 prosenttia.

Kokoelman sisältö voi olla nykytaidetta, kuten Kouri-kokoelmassa tai vaikkapa naivismia, esimerkkinä Suomen Gallupin Säätiön kokoelma. Muusikko Sir Elton John puolestaan omistaa huomattavan mustavalkovalokuvien kokoelman, kun taas Amsterdamissa sijaitsevan Van Gogh -museon sisältönä on Vincent van Goghin taide. Kreikkalaisen liikemies Dimitris Daskalopoulosin mukaan hänen nykytaiteen kokoelmansa sisältönä on *conditio humana*, eli ihmisen osa. Nämä mainitut kokoelmat ovat sisällöltään yhtenäisiä. On olemassa myös sisällöltään eriytymättömiä kokoelmia, esimerkiksi 2/3 suomalaisten yritysten taidekokoelmista kuuluu tällaisiin kategorioihin (Luukkanen-Hirvikoski 2018). Monille keräilijöille kokoelman sisältö on keräysprosessi itsessään, kuten harvinaisuuden löytäminen ja voitot huutokaupassa. Kokoelman sisältöön voi kuulua myös ”alkukertomus” kuten Peggy Guggenheimin ensimmäisiin hankintoihin kuulunut Jean Arpin pienoisseistos, josta hän usein puhui haastatteluissa. Johdannossa mainitun Duchampin toteamuksen perusteella keräilyä voisi mahdollisesti tulkita myös prosessitaiteena.

Taidemaailman testit: kolme tapausta

Minkälaisissa olosuhteissa taidekokoelmasta voi tulla taideteos. Taiteen käsitteen yhteydessä usein puhutaan taidemaailman testeistä, kuten pääseekö taiteilija maineikkaaseen galleriaan, saavatko teokset hyväksyviä arvioita taidemaailman osapuolilta, kuten kriitikoilta ja hankittaanko teoksia museoon (Becker 1982; Levanto 2012). Moni taidekokoelma on kulkenut tällaisen prosessin läpi. Seuraavassa esittelen kolme tapausta.

Kirjailija Erich Maria Remarque keräsi 1930-luvulla yksityiskokoelman, johon kuului mm. Vincent van Goghin ja Paul Cézannen teoksia. Lähes kaikki kokoelman yli 40 teoksesta olivat näyttelyssä eräässä New Yorkin huippugalleriassa vuonna 1943. Kriitikot ylistivät kokoelmaa. Esimerkiksi Clement Greenberg luetteli useita avaintesoksia sekä luonnehti kokoelmaa tulokseksi johdonmukaisesta mausta ja taideteokseksi itsessään (O'Brian 1986, 162). Kokoelma hajosi Remarquen kuoleman jälkeen vuonna 1999, mutta sen historiasta ja teosluettelon rekonstruktiosta ilmestyi kirja (Schneider & Jaehner) vuonna 2013.

Klaus Holman muistokokoelma syntyi 1930-luvulla, kun Holman diplomaattiperhe asui Pariisissa. Perheen poika Klaus opiskeli Sorbonnen yliopistossa taidehistoriaa ja hänellä oli laajat yhteydet gallerioihin ja museoihin, mukaan lukien Louvreen. Kokoelma on nykyisin Lahden historiallisen museon omistuksessa, siihen kuuluu yli 500 esinettä, joista noin 50 on maalauksia, veistoksia ja piirroksia. Kokoelman huipputeoksena pidetään Jacques-Louis Davidin luonnospiirrosta Louvressa olevalle maalaukselle *Horatiusten vala* (1784). Osa teoksista oli näytteillä Ateneumissa marraskuussa 1955 ja sai kriitikoilta mainintoja, kuten *Hufvudstadsbladetin* (1955) ”rik samling” ja *Uuden Suomen* (1955) ”kaunis kokoelma” (kirjoittajien nimiä ei mainita). Taidehistorian seura julkaisi kokoelmasta kirjan vuonna 2017 ja *Journal of the History of*

Collections julkaisi tutkimusartikkelin (Immonen & Räsänen 2020).

Kourin yksityiskokoelmasta irrotetun 60 teoksen ryhmän hankinnalle nykyiselle Kiasma-museolle haettiin 1990-luvun puolivälissä rahoitusta Suomen hallitukselta (Tuovinen 2018b). Perusteluissaan museojohtaja totesi teokset ”tulevaisuuden picassoiksi” ja että ne muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden. Taiteen edistämissäätiö Framen johtaja Markku Valkonen (1996) suositeli lausunnossaan hankintaa, koska kokoelma esittää yhtenäisen kertomuksen nykytaiteesta ja taiteilijat kuuluvat maailmansodan jälkeisen kauden tärkeimpiin nimiin. Näitä ovat mm. Frank Stella, Richard Serra ja Roy Lichtenstein. Kouri-kokoelman avajaisnäyttely Kiasmassa vuonna 1999 sai lehdistöltä huippuarvot.

Johtopäätöksiä

Taidekokoelmiin liittyviin teksteihin on vaikiintunut joukko estetiikan peruskäsitteitä. Yhtenäisyys kuului jo esimerkiksi Tuomas Akvinolaisen kauneuden määritelmään ja Vasarin taiteilijaelämäkertoihin. 1900-luvulla esimerkiksi Heinrich Wölfflin, Alois Riegl ja Clement Greenberg esittivät omat määritelmänsä taideteoksen yhtenäisyydelle. Yhtenäisyyden merkityksen kieltäviä aatesuuntia on esiintynyt, mutta ihmissilmä näyttää yhä hakevan eheyden ja yhtenäisyyden kokemusta: modernin rakennuksen sijoittaminen jugend-talojen sekaan voi aiheuttaa skandaalin. Edustavuudella puolestaan voi nähdä yhteyden estetiikan keskeiskäsitteeseen, mimesikseen eli jäljittelyyn.

Avaintesoksen käsite ja ilmiö ansaitsevat lisätutkimusta, koska näyttää siltä, että avaintesosten merkitys on entisestään korostumassa taidekokoelmien tarkastelussa. Esimerkiksi museoiden verkkosivut, ”hall of fame” -salijärjestelyt ja esitelyvideot perustuvat pitkälti tunnetuimpiin ja suosituimpiin taideteoksiin. Tutkimusten mukaan nimenomaan avaintesokset saavat katsojat reagoimaan kokoelmaan ja ne ovat joskus tun-

netumpia kuin kokoelma, johon ne kuuluvat; esimerkkinä Picasson *Guernica* (1937) Madridin Reina Sofia museossa (Tuovinen 2021). Tämä tuo mieleen taideteoreetikko Clive Bellin sata vuotta sitten esittelemän käsitteen *significant form*, merkitsevä muoto, joka yksinkertaistettuna tarkoittaa niitä maalauksen viivoja ja värejä, jotka aikaansaavat esteettisen kokemuksen katsojalle. *Significant form* ei koskaan käsitteenä vaikiintunut alkuperäiseen käyttötarkoitukseensa, mutta sosiaalisen median yleisöpalautteen perusteella museokävijät näyttävät saavan kokoelman ”merkitsevistä teoksesta” oman esteettisen kokemuksensa.

Muita globaaleja kehityskulkuja on, että kokoelmat ovat enenevästi ”katoavaa taidetta”. Kotimaisia esimerkkejä ovat suuryritysten, kuten Veikkauksen ja Nokian päätökset myydä tai lahjoittaa merkittäviä osia kokoelmistaan pois. Yleisimpiä poistomotiiveja ovat tila- ja hallintaongelmat. Kokoelmien pilkkominen muuttaa niiden luonnetta nopeammin ja radikaalimmin kuin keräämisprosessi.

Taidemuodon elementtien pohdinta saattaa olla vanhakantaista, mutta taidekokoelman yleispätevää määritelmää ei ole olemassa ja elementtimalli voi tuoda uusia mahdollisuuksia määrittelyyn. Uusia näkökulmia voisi tuoda myös kokoelmien elinkaarien tarkastelu. Monista taidekokoelmien ominaisuuksista voi puhua selkeästi, jopa numeroilla mitattavasti.

Taidepuheessa kokoelmia usein mainitaan taideteoksina, mutta kokoelmien estetiikkaa ei tiettävästi aikaisemmin ole tutkittu. Yhteenvedona voidaan todeta, että on olemassa runsaasti kokoelmia, joita on koeteltu taidemaailman testeissä. Ne ovat päässeet näyttelyihin, niissä on huipputeoksia ja niitä on arvioitu yhtenäisiksi ja edustaviksi. Näin kokoelmasta on tullut taideteos itsessään.

Kirjoitus on lyhennelmä Suomen Estetiikan Seuran 12.12.2023 järjestetyssä seminaarissa ”Taidekokoelman estetiikkaa” samalla otsikolla pidetystä esitelmästä.

Kari Tuovinen (KTM) on itsenäinen tutkija, joka on erikoistunut taidekokoelmien tutkimukseen monitieteisellä otteella. Hän on julkaissut viisi vertaisarvioitua artikkelia ja useita muita tekstejä sekä esitelmöinyt kotimaisilla ja kansainvälisillä foorumeilla. Hänen tämänhetkisiä tutkimuskohteita ovat kokoelmien hajoamisprosessit ja taidemaailman tekstien dekonstruointi.

Lähteet ja kirjallisuus

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. University of California Press.

Immonen, Visa & Elina Räsänen (toim.). 2017. *Kauneus, arvo ja kadonnut menneisyys: näkökulmia Klaus Holman muistokokoelmaan. Taidehistoriallisia tutkimuksia* 49. Taidehistorian seura.

Immonen, Visa & Elina Räsänen. 2020. “From passion to bereavement: The Klaus Holma Memorial Collection at the Lahti City Museum, Finland,” *Journal of the History of Collections*. Volume 32, Issue 2, 379–390, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhz018>

Levanto, Yrjänä. 2012. *Taide jälkeen 1945*. Luentosarja Taideteollisessa korkeakoulussa, syyskuu 2011 – huhtikuu 2012.

Luukkanen-Hirvikoski, Teija. 2015. *Yritysten taidekokoelmat Suomessa*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.



O'Brian, John (toim.). 1986. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Vol. 1. Perceptions and Judgements*. University of Chicago Press.

Pettersson, Susanna. 2015. "Taideteokset museokokoelmina," teoksessa *Museologia tänään*, toimittanut Pauliina Kinanen, 187–201. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Suomen museoliitto.

Valkonen, Markku. 1996. Letter to Claes Andersson, The Minister of Education and Culture, 29.9.1996. Archive of the Ministry of Finance, Helsinki.

Reiners, Ilona, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.). 2009. *Estetiikan klassikot I*. Gaudeamus.

Reiners, Ilona, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.). 2016. *Estetiikan klassikot II*. Gaudeamus.

Schneider, Thomas & Inger Jaehner. 2013. *Remarques Impressionisten: Kunstsammeln Und Kunsthandel Im Exil*. Vanderhoeck & Ruprecht.

Tröndle, Martin and Tschacher, Wolfgang. 2012. "The Physiology of Phenomenology: The Effect of Artworks." *Empirical Studies of the Arts* 30 (1): 75–113. <https://doi.org/10.2190/EM.30.1.g>

Tuovinen, Kari. 2021. "Taidekokoelmien avaintestosten kriteerit." *Synteesi* 1: 46–58.

Tuovinen, Kari. 2018a. "Taidekokoelman yhtenäisyyden käsite – esiintymismuodoista ja mittaamismahdollisuuksista." *Synteesi* 3–4: 99–109.

Tuovinen, Kari. 2018b. "Art Collections Born Through Division", *FNG Research*, 2018. <https://research.fng.fi/2018/09/28/art-collections-born-through-division-%e2%94%80-kouri-collection-case-study/>

Tarkoitus pyhittää keinot

Kiinteistökehittämisen ja kulttuuriympäristön
suojelun diskurssit 2010-luvun suomalaisessa
kaupunkisuunnittelussa, esimerkkinä Tikkurilan kirkon
kortteli

Paula Julin

doi.org/10.23995/tht.159997



Lectio praecursoria: Paula Julinin taidehistorian alan väitöskirja "Tarkoitus pyhittää keinot: Kiinteistökehittämisen ja kulttuuriympäristön suojelun diskurssit 2010-luvun suomalaisessa kaupunkisuunnittelussa, esimerkkinä Tikkurilan kirkon kortteli" tarkastettiin Jyväskylän yliopistossa 24.1.2025. Vastaväittäjänä toimi professori Anu Soikkeli (Oulun yliopisto) ja kustoksena

professori Heikki Hanka (Jyväskylän yliopisto). Väitöskirja on ladattavissa sähköisenä osoitteesta: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-86-0487-7>

Asiasanat: kiinteistötalous, kulttuuriympäristö, kommunikatiivinen suunnitteluteoria, diskurs-sianalyysi, argumentaatio, uusliberalismi, purkaminen





Kuva 1. 1950-luvulla rakennettu Tikkurilan kirkko, yksi harvoista Tikkurilan keskustan suojelluista rakennuksista, purettiin 2010-luvulla kiinteistökehityshankkeen tieltä. Kuva: Vantaan kaupungin-museo / Mauno Mannelin 1957. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY 4.0.

Tutkin väitöskirjassani kiinteistökehittämisen ja kulttuuriympäristön suojelun diskursseja, joita kaupunkisuunnittelun eri osapuolet käyttävät puolustaessaan näkemyksiään. Kiinnostuin aiheesta asemakaavoittajan työssäni, jossa tahti kiivastui viime vuosikymmenellä rakentamisen noususuhdanteessa. Asemakaavoitukseen tulvi silloin yhä rohkeammin mitoitettuja ehdotuksia kiinteistökehityshankkeista, joihin meidän tuli ottaa kantaa pikavauhtia. Ne sijoituivat usein kaupungin keskusta-alueelle, jolla myös kulttuuriympäristöviranomaisten tunnistamia kulttuuriperintöarvoja oli tiheässä. Lähes poikkeuksetta hanke-ehdotusten ja kulttuuriympäristön vaalimisen tavoitteissa oli ristiriitoja, ja niiden yhteensovittaminen oli asemakaavoituksen tehtävä. Tehtävä ei ollut helppo ja paine kehittämiseen oli kova, ei ainoastaan kehittäjäosapuolten, eli kiinteistökehittäjien, rakennusliikkeiden ja maanomistajien, vaan myös kaupungin oman organisaation suunnalta.

Pidin kehittämisen ja suojelun näkökulmia molempia tärkeinä, mutta halusin ymmärtää paremmin niiden taustalla olevia ajattelutapoja ja sitä, miksi erimielisyydet tuntuivat kärjistyneen. Tutkimuksellani halusin lisätä myös muiden kaupunkisuunnittelun osapuolten ymmärrystä toisistaan ja toimintaympäristöstään. Toisaalta halusin tehdä näkyväksi nykypäivän asemakaavoituksen käytännön arkea, sillä kaupunkisuunnittelun ja sen lainsäädännön kehittämistä käytävässä keskustelussa tuntuivat olleen äänessä enimmäkseen muut kuin ne, jotka tätä työtä tosiasiaassa tekevät.

Suomalaisen kaupunkisuunnittelun lainsäädäntö ja käytännöt perustuvat kommunikatiivisen eli vuorovaikutteisen suunnittelun ideaan. Sen mukaan yhteisymmärrys ristiriitaisten näkemysten välillä syntyisi kaavoittajan järjestämän vuorovaikutuksen avulla (esim. Mattila 2020, 1–3). Tutkimuksessani tarkastelen asemakaavoituksen yhteydessä tapahtuvaa vuorovaiku-

tusta kommunikatiivisen suunnitteluteorian ja Norman Fairclough'n (1992;1995) kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksistä käsin. Esi-merkkitaapauksena käytän vuosina Tikkurilan kirkon korttelin kiinteistökehityshanketta, jonka paikallinen seurakuntayhtymä käynnisti 2010-luvun alussa. Vuosina 2015–2018 käydys-ssä asemakaavaprosessissa kiisteltiin hankkeen tiellä olleen suojellun 1950-luvun kirkon purkamisesta ja uudisrakentamisen sovittamisesta Tikkurilan keskustan kulttuuriympäristöön. Tarkoitukseni on tunnistaa hankkeen aikana syntyneistä asiakirjoista ja mediakeskustelusta erilaisia kiinteistökehittämistä ja kulttuuriympäristön suojelua puolustavia keskenään kilpailevia diskursseja. Analysoin näiden diskurs- sien valtapyrkimyksiä ja toimintamekanismeja sekä arvioin niissä käytettyjen argumenttien pätevyyttä. Pohdin myös, miten vallalla olevat ajattelutavat muokkaavat kaupunkisuunnittelua itseään ja mitä vaikutuksia niillä on laajemmin yhteiskuntaan.

Kaupunkisuunnittelun muuttunut dynamiikka

Väitöskirjan johdanto-osassa kuvaan yhteiskun- nallisia ilmiöitä, jotka ovat viime aikoina muut- taneet kaupunkisuunnittelun dynamiikkaa. Sellaisia ovat kiinteistömarkkinoiden finansia- lisaatio, kaupunkirakenteen tiivistäminen sekä rakentamisen sääntelyn vähentäminen ja siitä käytävä keskustelu.

Finansialisoituneilla kiinteistömarkkinoilla kiin- teistöjä kohdellaan sijoitusvarallisuutena. Silloin niiden kuvitteellinen, spekulatiivinen sijoitus- arvo voi olla omistajalle tärkeämpi kuin niiden käyttöarvo. (Haila 2015, 49.) Suomessa kiinteis- tömarkkinat kuumenivat viime vuosikymmenen puolivälissä, kun korot painuivat lähelle nollaa. Asunnoista tuli erityisen kiinnostavia sijoitus- kohteita, etenkin kasvavissa kaupungeissa, jois- sa kiinteistökehittäjät ja -sijoittajat ottivat uuden roolin kaupunkikehittämisen vetureina.

Samaan aikaan valtio ja kaupunkiseudut ryh- tyivät aiempaa voimallisemmin edistämään kaupunkirakenteen tiivistämistä erilaisilla stra- tegisen tason toimilla. Tiivistämistä eli olemas- sa olevan kaupunkirakenteen täydennysraken- tamista pidetään ekologisesti kestäväenä tapana ohjata kaupungin kasvua, ja siitä on tullut valta- kunnallinen normi kaupunkisuunnittelussa. Se on myös kuntien talouden kannalta edullista. Tiivistettävien alueiden maanomistajille täy- dennysrakentaminen luo mahdollisuuksia maan arvonnousuun. Se, miten tiivistäminen käy- tännössä sovitaan olemassa olevaan kulttuu- riympäristöön, jää alempien suunnittelutasojen, yleensä asemakaavoituksen tehtäväksi. Kaupun- gistumisen ja tiivistämisen eduista käytiin viime vuosikymmenen puolivälissä kiivastakin julkista keskustelua, jossa talouden ja elinkeinoelämän edustajat vaativat rajoitteiden poistamista tehok- kaalta rakentamiselta hyvillä sijainneilla. (Julin 2025, 32–36.)

Elinkeinoelämän ja kiinteistöalan edunvalvojat ovat olleet aktiivisia myös kaupunkisuunnittelua ohjaavan lainsäädännön uudistamisessa, jossa ne ovat vaatineet kaavoituksen ja rakentamisen ”sujuvoittamista” sääntelykeinoja vähentämäl- lä. Kaavoitusta ja rakentamista ohjanneeseen maankäyttö- ja rakennuslakiin tehtiin viime vuosikymmenellä lukuisia muutoksia. Myös sen kokonaisuudistus käynnistyi. Juuri nyt elämme murroksen aikaa, kun uusi rakentamislaki ja sen niin sanottu korjaussarja ovat tulleet voimaan tammikuussa 2025, ja rakennuslalla yritetään ymmärtää, miten tätä jokseenkin sekavaa lakia tulisi käyttää. Kaavoitusta ohjaavan alueiden- käyttölain uudistus on vuorossa tänä vuonna. Lainsäädäntöön tehtyjen ja aiottujen muutosten perusteella elinkeinoelämän toiveita on kuultu herkillä korvalla: viranomaisten toimivaltaa on kavennettu. (Julin 2025, 37–50, 225–226, 248–249.)

Kaupunkisuunnittelusta käytyä keskustelua näyttää hallinneen puhetapa, joka korostaa yk- sityistä sektoria, yksityisen maanomistajan oi-



Kuva 2. Tikkurilan kirkon korttelin purettujen rakennusten tilalle rakennettiin uusi kirkko ja asuin-kortteli, jolla uuden kirkon rakentaminen oli tarkoitus rahoittaa. Kuva: Paula Julin. Kaikki oikeudet pidätetään.

keuksia, taloutta ja tehostamista ja joka vastustaa sääntelyä ja virkamiesvaltaa. Näen tässä puhettavassa yhteyksiä uusliberalismiin, jota pidetään lähes kaikkiin maailman valtioihin ja siten myös Suomeen levinneenä hegemonisena diskurssina (Harvey 2005, 2–3). Tutkimuksessani oletin, että suurin osa ihmisistä on enemmän tai vähemmän omaksunut uusliberalistisen ajattelutavan, ja oletin löytäväni siitä viitteitä myös esimerkiksi kirjauksessani. Toisaalta oletin, että kulttuuriympäristön puolustajien puhettavassa voisi olla yhteyksiä toiseen kansainvälisesti tunnettuun hegemoniseen diskurssiin, auktorisoituun perintödiskurssiin. Kriittisessä kulttuuriperintötutkimuksessa sillä tarkoitetaan asiantuntijavaltaa korostavaa tapaa puhua kulttuuriperinnöstä. Tutkijoiden mukaan kulttuuriperinnön asiantuntijat oikeuttavat sillä erityisasemaansa kulttuuriperinnön määrittelijöinä. (Smith 2006, 29–34, 91–93.)

Tutkimusmenetelmät ja -aineistot

Varsinaisessa empiirisessä tutkimuksessa yhdistelen tutkimusmenetelminä kriittistä diskurssianalyysia, argumentaatioanalyysia ja tapaustutkimusta. Kriittinen diskurssianalyysi on monilla tieteenaloilla tunnettu menetelmä, jossa tutkitaan tekstejä ja analysoidaan niissä esiintyvää vallankäyttöä. Ajatuksena on, että kielen mikrotason vivahteilla ja vuorovaikutuksen käytännöillä edistetään vaivihkaa laajempaa yhteiskunnallista muutosta. Siten ei ole samantekevää, miten sanamme asetamme: kielellä on valtaa ja puheella on seurauksia. (Pietikäinen & Mäntynen 2019, 27–29.) Argumentaatioanalyysia käytin diskurssianalyysin jatkeena paljastaakseni vuorovaikutuksessa esiintyviä harha-argumentteja eli perusteluja, jotka näyttävät päteviltä, mutta eivät tarkemmin katsottuna sitä ole. Yleinen harha-argumentti on esimerkiksi *olkinukke*, jossa vastapuolen kantaa vääristellään niin, että se on helposti kumottavissa. (Lapintie 2001, 10–14.)

Tapaustutkimuksessa tarkastellaan syvällisesti tutkittavaa ilmiötä ilmentäviä tapauksia. Tätä tutkimusta varten etsin sopivia 2010-luvulle ajoittuvia kiinteistökehityshankkeita tuolloin nopeimmin kasvaneista kaupungeista eri puolilta Suomea. Lukuisten hankkeiden joukosta valikoin tapaukseksi Tikkurilan kirkon korttelin, jonka asemakaavaprosessi osui kiinteistöalan noususuhdanteen huippuvuosiin 2015–2018. Siinä kiinteistökehittämiseen ryhtyi paikallinen seurakunta, jonka päätöksenteko oli julkista. Hankkeesta oli siten saatavilla harvinaisen avoimesti kehittäjäosapuolen ajatusmaailmaa kuvaavaa aineistoa. Keräsin noin 340 dokumentin aineiston hankkeen valmisteluun ja asemakaavoitukseen liittyvistä, julkisesti saatavilla olevista asiakirjoista, kuten päätöksenteon pöytäkirjoista, kaava-aineistoista ja suunnitelmista, lausunnoista ja mielipiteistä, lehtiartikkeleista ja muista mediateksteistä. Lisäksi vierailin Tikkurilassa moneen kertaan valokuvaamassa ja havainnoimassa muuttuvaa kaupunkiympäristöä.

Tutkimustulokset

Aineiston analyysin tuloksena syntyi viisi väitöskirjan lukua, joissa tarkastelen aineistoa eri näkökulmista. Pysin kirjoittamaan nämä luvut mahdollisimman yleistajuisesti, jotta kuka tahansa voisi niiden avulla tutustua elinympäristöönsä vaikuttavan kaupunkisuunnittelun ajankohtaisiin kysymyksiin.

Ensimmäinen analyysiluku on perinteinen aikajärjestyksessä etenevä kuvaus Tikkurilan kirkon korttelin vaiheista keskittyen hankkeen käynnistämiseen 2010-luvun alussa ja asemakaavoitukseen vuosina 2015–2018. Monimuotoisen prosessin tuloksena suojeltu kirkko ja sen vieressä sijainneet vielä nuoremmat liike- ja toimistorakennukset purettiin pian asemakaavan vahvistumisen jälkeen. Tilalle rakennettiin 2020-luvun alussa valmistunut uusi kirkko sekä tehokas asuinkortteli, jonka rakennusoikeuden myynnistä saatavilla tuloilla seurakunnan oli tarkoitus rahoittaa uuden kirkon rakentamis-

ta. Toisessa luvussa analysoin asemakaavaprosessin virallisissa vuorovaikutteisissa vaiheissa tapahtunutta keskustelua, jossa viranomaiset kävivät argumentaatiokamppailua kirkon suojelusta ja uudisrakentamisen mittakaavasta. Kolmannessa analyysiluvussa seuran, miten purkamista oikeuttavat diskurssit muotoutuivat ja saavuttivat valta-aseman jo ennen asemakaavaprosessin käynnistämistä. Näissä diskursseissa hyödynnettiin tunteisiin vetoavaa, affektiivista retoriikkaa, jolla lietsottiin pelkoa herättäviä mielikuvia muun muassa ”myrkyllisistä”, ”saastuneista” ja ”syöpävaarallisista” rakenteista (Julin 2025, 190–191). Se sai päätöksenteon liikkeelle tehokkaammin kuin faktat. Neljännessä luvussa tarkastelen laajemmalla yhteiskunnallisella tasolla, miten vallalla ollut ajattelutapa, uusliberalismi, muokkasi kaupunkisuunnittelun käytäntöjä mieleisikseen. Viimeisessä analyysiluvussa lasken yhteen aineistossa esiintyviä kustannuksia ja pohdin, oliko hanke seurakunnan talouden kannalta sittenkään niin järkevä kuin julkisessa keskustelussa väitettiin.

Näissä teksteissä lukija saattaa tunnistaa yhteneväisyyksiä omien kokemustensa kanssa. Tekstini voivat siten auttaa lukijaa jäsentämään kokemuksiaan ja ennakoimaan tulevia tilanteita. Tekstien tiivistäminen ei tekisi oikeutta ymmärryksen kannalta tärkeille yksityiskohdille; analyysitekstini ovatkin itsessään tutkimustuloksia. Kirjoitin ne siten, että kiireinen lukija voi lukea ne tarvittaessa yksi kerrallaan.

Johtopäätökset

Johtopäätöksissäni totean, että arkkitehtuurin tutkimuksessa harvoin käytetty diskurssianalyysi avaa uusia näköaloja kaupunkien rakentamiseen. Sen kautta katsottuna kaupunkisuunnittelu ei olekaan pelkkää esteettisten ja teknisten ongelmien ratkomista, vaan erilaisiin puheta-poihin kätkeytyneiden ideologioiden välinen taisteluareena, jolla rakennetaan laajemmin yhteiskunnan sosiaalista järjestystä. Tässä taistelussa menestyäkseen puheella kannattaa houkutella

puolelleen asukkaat ja yleinen mielipide. Uusliberalisoituneessa yhteiskunnassa parhaiten menestyvät sellaiset puhetavat, jotka sopivat yhteen uusliberalistisen ajattelun kanssa. Tutkimassani tapauksessa tällaisia vahvoja diskursseja olivat *uusliberalistinen kaupunkikehitysdiskurssi*, *kumppanuusretoriikka* ja *taloudellisuusdiskurssi*. *Riskiretoriikka* esiintyi usein taloudellisuuspuheen yhteydessä lisäämässä subjektiivisten näkemysten painoarvoa. *Sisäilmadiskurssi* vauhditti purkupäätöksiä vetoamalla terveyden menettämisen pelkoon ja vihjaamalla, ettei rakennus olisi korjattavissa. *Käyttökelvottomuusdiskurssin* mukaan rakennukset luonnollisesti pilaantuvat vanhetessaan niin, että niiden korjaamisesta tulee taloudellisesti mahdotonta. *Kaupunkirakenteen tiivistämisdiskurssi* oikeuttaa tehokasta rakentamista väittämällä, että se on kestävä kehityksen kannalta välttämätöntä.

Kulttuuriympäristöviranomaisten puhetavoissa tunnistin *auktorisoidun perintödiskurssin* ja *modernistisen täydennysrakentamisdiskurssin*. Nämä diskurssit tukeutuvat argumentaatioissaan viranomaisten ja asiantuntijoiden auktoriteettiin, mikä ei sovi yhteen uusliberalismiin kuuluvan sääntely- ja byrokratiavastaisuuden kanssa. Kulttuuriympäristöviranomaisten yritykset puolustaa suojelua ja hillitä uudisrakentamisen tehokkuutta eivät tässä tapauksessa herättäneet kukaan suuressa yleisössä vastakaikua.

Paikalliset asukkaat eivät nousseet puolustamaan kulttuuriympäristöään ja tasapainottamaan talouteen fokuoitunutta kehittämistä, kuten kommunikatiivinen suunnitteluteoria antaa olettaa (esim. Healey 2006). Enemmistö heistä oli jo varhaisessa vaiheessa kääntynyt purkamisen ja uudisrakentamisen kannalle. Kommunikatiivinen suunnitteluteoria näyttääkin luovan epärealistisia odotuksia kaavoituksen vuorovaikutukselle. Tapaukseni perusteella vastakkaiset osapuolet eivät ensinnäkään vaikuta halukkailta muokkaamaan uskomuksiaan julkisen keskustelun avulla, vaan pyrkivät pikemminkin suojaamaan mielipiteitään ja sulkemaan korvansa

erimielisyyksiltä, oli se sitten järkevää tai ei. Toiseksi, vaikka kaavoittajat yrittäisivät ohjata virallisissa prosesseissa käytävää keskustelua järkevämmäksi, ihmisiä ei voi pakottaa osallistumaan, vaan heillä on vapaus valita lukuisista muista keskusteluareenoista mieleisensä ja muodostaa mielipiteensä siellä. Kolmanneksi, vahvimilla toimijoilla on monia keinoja varmistaa etunsa kommunikatiivisten suunnitteluvaiheiden ohi muun muassa erilaisten kumppanuuskäytäntöjen kautta.

Edellisten johtopäätösten lisäksi tutkimukseni keskeinen anti on kokeilemissani tutkimusmenetelmissä ja niiden soveltamisessa. Tämä tutkimus voi toimia mallina ja helpottaa seuraavien tapausten tutkimista. Kriittinen diskurssianalyysi on väkevä työkalu, jolla voi tarttua meitä ympäröivään, vaikeasti havaittavaan kielelliseen vallankäyttöön; kun vallankäyttö tehdään näkyväksi, siihen on myös mahdollista puuttua. Argumentaatioanalyysi taas osoittaa, miten vaikeaa monialaisessa ja monikulttuurisessa yhteistyössä on kommunikoida täsmällisesti ja täysin ymmärtää toisia.

Tikkurilan kirkon korttelin tapaus ilmentää viime vuosikymmenellä vallinneen, purkamista suosivan rakennuskulttuurin ajatusmaailmaa, jossa purkavan täydennysrakentamisen ilmastovaikutuksiin suhtauduttiin huolettomasti. Lisääntynyt purkaminen on herättänyt huolta arkkitehtuuri- ja kulttuuriympäristöaloilla, etenkin kun tutkimus on viime vuosina osoittanut, että uudisrakentaminen tuottaa hiilipäästöpiikin, jonka kompensoiminen energiatehokkuudella vie vuosikymmeniä (Huuhka et al. 2021, 22, 26–27, 106–107). Pitkäjänteistä poliittista tahtoa rakentamisen kulttuurinmuutokselle ei viimeaikaisen lainvalmistelun perusteella näytä olevan, päinvastoin viranomaisten ohjauskeinot ovat kaventumassa. Tämän tutkimuksen valossa on epätodennäköistä, että rakennusten säilyttäminen ja korjaaminen lisääntyisi lähitulevaisuudessa, jos se on vain maanomistajien vapaan tahdon ja yleisen mielipiteen varassa

Paula Julin (FT, arkkitehti) toimii projektipäällikkönä Jyväskylän kaupungin asemakaavotuksessa ja tutkii työnsä ohessa kaupunkisuunnitteluun ja kulttuuriympäristöihin liittyviä kulttuurisia ilmiöitä.

Lähteet ja kirjallisuus

Fairclough, Norman. 1992. *Discourse and Social Change*. Polity.

Fairclough, Norman. 1995. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman.

Haila, Anne. 2016. *Urban Land Rent: Singapore as a Property State*. Wiley Blackwell.

Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press.

Healey, Patsy. 2006. *Collaborative Planning: Shaping Places in Fragmented Societies*. 2. painos. Palgrave Macmillan.

Huuhka, Satu, Terttu Vainio, Malin Moisio, Emmi Lampinen, Mikko Knuutinen, Samuel Bashmakov, Arto Köliö, Jukka Lahdensivu, Paula Ala-Kotila & Pertti Lahdenperä. 2021. *Purkaa vai korjata? Hiilijalanjälkivaikutukset, elinkaarikustannukset ja ohjauskeinot*. Ympäristöministeriö.

Julin, Paula. 2025. *Tarkoitus pyhittää keinot: Kiinteistökehittämisen ja kulttuuriympäristön suojelun diskurssit 2010-luvun suomalaisessa kaupunkisuunnittelussa, esimerkkinä Tikkurilan kirkon kortteli*. Jyväskylän yliopisto.

Lapintie, Kimmo. 2001. "Suunnitteluargumentaation analyysi ja arviointi." *Yhdyskuntasuunnittelu* 39 (1): 4–25.

Mattila, Hanna. 2020. "Habermas Revisited: Resurrecting the Contested Roots of Communicative Planning Theory." *Progress in Planning* 141: 100431.
<https://doi.org/10.1016/j.progress.2019.04.001>

Pietikäinen, Sari & Anne Mäntynen. 2019. *Uusi kurssi kohti diskurssia*. Vastapaino.

Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Routledge.

Tuhoamista ja tulevaisuuden rakentamista

Destruktiivisuus saksalaisessa 1900-luvun alun avantgardessa

Essi Syrén

doi.org/10.23995/tht.177854



Lectio praecursoria: Essi Syrénin taidehistorian alan väitöskirja "Tuhoamista ja tulevaisuuden rakentamista. Destruktiivisuus saksalaisessa 1900-luvun alun avantgardessa" tarkastettiin Turun yliopistossa 8.11.2025. Vastaväittäjänä toimi prof. Mika Elo (Taideyliopiston Kuvataideakatemia) ja kustoksena prof. Tutta Palin (Turun yliopisto). <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-02-0392-4>

Asiasanat: *avantgarde, destruktiivisuus, utopia, poliittinen taide, Walter Benjamin, Hugo Ball, Georg Grosz, John Heartfield, Paul Scheerbart*

Julkisessa keskustelussa on viime vuosina toistunut useasti sana "kriisi". Pandemian, Venäjän hyökkäyssodan ja maailmantalouden heilahtelujen kaltaiset tapahtumat ovat aiheuttaneet epävakaisuutta ja muuttaneet yhteiskuntaa nopealla tahdilla. Vaikka nykytilanteemme onkin uniikki, keskustelua kriisiytyneestä yhteiskunnasta on käyty myös aiemmin. Kriisin käsite nousi näkyvästi esille 1900-luvun alun saksankielisessä Euroopassa. Saksan nopea modernisaatio 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa muutti yhteiskuntaa, ja saksalaisen älymystön piirissä käytiin keskustelua muun muassa kielen ja modernin elämänmuodon kriisistä (ks. esim. Fährders 2004).

Vuonna 1871 syntynyt Saksan keisarikunta kehittyi nopeasti merkittäväksi teollisuusvallaksi. Etenkin 1800-luvun loppua kohti kiihtyneet kehityskulut kuten teollistuminen, kaupungistuminen, finanssikapitalismin vahvistuminen, uskonnosta irtaantunut sekulaari ajattelu ja sosialismin kaltaiset aatteet vaikuttivat väistämättä myös aikakauden taiteilijoiden toimintaan. Ensimmäisessä maailmansodassa moderni teknologian kehitys realisoitui teollisen mittakaavan tuhovoimassa. On siis ymmärrettävää, miksi kriisin, tuhon, ja toisaalta myös uuden modernin massakulttuurin ja suurkaupunkien sykkeen kaltaiset aiheet nousivat esiin aikakauden julkisessa keskustelussa (ks. esim. Kracauer 1963).¹

Myös aikalaistaide ja etenkin kokeelliset avantgardeliikkeet ekspressionismista dadaan reagoivat radikaalilla estetiikallaan yhteiskunnan kriiseihin ja murrokseen. Artikkelimuotoisessa väitöskirjassani käsittelen 1900-luvun alun saksalaisen avantgarden destruktiivisuutta. Tutkimuksessani avantgarde viittaa 1900-luvun alun vuosikymmenten radikaaleihin taideliikkeisiin, mutta itse käsitteen juuret juontavat 1700- ja

1800-luvun taitteen poliittiseen liikehdintään, etenkin varhaiseen sosialismiin ja anarkismiin.

Ranskan kielen etujoukko, *avant-garde*, alkoi vuosikymmenten kuluessa viitata poliittisen agendan sijaan enenevässä määrin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taideryhmittymiin (Sederholm 1994, 61). 1900-luvun jälkipuoliskon taiteentutkimuksessa on usein keskitytty avantgarden utopistiseen puoleen, vaikka emansipatoristen tavoitteiden kääntöpuolena on olemassa olevien kulttuuristen, sosiaalisten ja poliittisten rakenteiden tuhoaminen. Väitöskirjani artikkeleissa tarkastelen dadaisti Hugo Ballin, Berliinin dadassa toimineiden taiteilijoiden George Groszin ja John Heartfieldin sekä 1910-luvulla tunnetuimmat teoksensa luoneen kirjailija Paul Scheerbartin taiteellista toimintaa ja kirjallista tuotantoa destruktiivisuuden näkökulmasta.

Artikkelit ovat tapaustutkimuksia laajassa kulttuuriteoreettisessa keskustelussa. Tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen muodostavat filosofi, kulttuuriteoreetikko Walter Benjaminin kirjoitukset, etenkin hänen esseensä, jotka käsittelevät destruktiivisuutta, modernin yhteiskunnan murroksia ja taiteen yhteiskunnallisia mahdollisuuksia. Aikalaistensa keskuudessa hän ei suinkaan ollut ainoa modernia yhteiskuntaa käsittelevistä teoreetikoista. Etenkin vuosisadan taitteen uuden tieteenalan, sosiologian, piirissä käsiteltiin poliittista, taloudellista ja kulttuurista murrosta. Vaikka Benjamin tarkastelee samankaltaisia aiheita kuin esimerkiksi aikalaisensa Theodor W. Adorno ja Siegfried Kracauer, Benjaminin tuotanto erottuu muista etenkin fragmentaarisen rakenteensa ja huokoisuutensa vuoksi. Benjamin kirjoitti elinaikanaan merkittävän määrän erilaisia esseitä ja muita lyhyempiä kirjoituksia, joita ilmestyi hyvin vaihtelevissa konteksteissa akateemisista julkaisukanavista radioon. Lisäksi monia muita käsikirjoituksia ja lyhyempiä fragmentteja julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen.

1 Esimerkiksi sosiologi Siegfried Kracauer (1889–1966) analysoi Weimarin tasavallan kulttuuria kokoelmassa *Das Ornament der Masse* (Massaornamentti, 1963), jonka essee on alun perin kirjoitettu ja julkaistu sanoma- ja aikakauslehdissä vuosina 1920–1931.



Benjaminin ajattelussa destruktiivisuus on olennainen osa moderneja prosesseja, jotka muokkaavat yhteiskuntaa kulttuurisesti ja poliittisesti. Benjaminin mukaan perinne- ja kokemustieto, jota jaettiin tarinoiden muodossa sukupolvelta toiselle, korvautui modernissa yhteiskunnassa sanomalehtijournalismilla painotekniikan kehittymisen seurauksena. (Benjamin 2014, 134–139.) Myös tapamme katsoa taidetta muuttui radikaalisti, kun taideteoksen sakraali läsnäolon kokemus, jota Benjamin kutsuu auraksi, alkoi kadota kuvallisten uusintamistekniikoiden kuten litografian, valokuvan ja elokuvan myötä. (Benjamin 1989, 144.) Näissä prosesseissa, joihin teknologinen kehitys vaikutti voimakkaasti, vanha perinne tuhoutui hiljalleen uuden tieltä. Historian saatossa yhteiskunta ja kulttuuri olivat aina olleet muutoksessa, mutta modernille ajalle poikkeuksellista oli muutoksen nopeus ja teknologian merkitys tässä murroksessa. Destruktiivisuus voi Benjaminin mukaan myös toimia aktiivisena strategiana, jonka tavoitteena on tilan luominen ja tyhjentäminen uudelleenlaiselle kulttuurille. (Benjamin 2024, 61–62.)

Artikkeleissa tarkastelen destruktiivisuutta taiteellisenä strategiana ja analysoitaviin teoksiin sisältyvänä piirteenä. Keskityn etenkin kolmeen avantgardetutkimukselle keskeiseen teemaan: katkokseen, taiteen poliittisuuteen ja utopiaan.

Avantgarden teorioissa, jotka ovat pääosin syntyneet toisen maailmansodan jälkeen, 1900-luvun alun eurooppalainen avantgarde on usein nähty katkoksenä suhteessa aiempaan taidetraditioon. Tämä näkyi taiteen instituutioiden kyseenalaistamisena, radikaalina estetiikkana ja erilaisina provokaatioina. Artikkeleissani ”Säkeitä ilman sanoja: Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä” (2017) sekä ”Dionysian Fury and Vibrating Voice: The Physical Performer in Hugo Ball’s Performances and Writings” (2020) käsittelen Hugo Ballin taiteellista toimintaa 1910-luvulla keskittyen etenkin vuoden 1916 dada-kauden esityksiin, joissa nousevat monitahoisesti esille tradition, katkoksen ja destruktion kysymykset.

Ball tunnetaan dadaistisesta äänirunoudestaan, joka perustui semanttisesti merkityksettömillä ääniteillä ja tavuilla. Provokatiivisuudestaan huolimatta runoesitysten radikaali estetiikka nojasi Ballin päiväkirjamerkintöjen mukaan uskonnolliseen rituaaliin. Ballin esitystaiteessa on destruktiivisten elementtien lisäksi havaittavissa ajalliseen jatkumoon viittavia piirteitä ja pyrkimys tuoda esitykset osaksi perinnettä. Myös hänen kirjoituksistaan muodostuva käsitys ajan ja historian luonteesta muistuttaa enemmän romantiikan ajattelua. Tässä Ballin näkemykset eroavat Benjaminista, sillä katkos oli olennaisen tärkeä osa Benjaminin historianfilosofiaa.

Toisena kokonaisuutena käsittelen poliittisuutta, joka on leimallista 1900-luvun alun avantgardelle. Poliittisuus näkyi avantgardistien toiminnassa monin eri tavoin. Joissain tapauksissa avantgarderyhmittymät sitoutuivat puoluepoliittisesti: Italiassa futuristit kannattivat avoimesti fasisteja, kun taas surrealisteilla oli kytköksiä Ranskan kommunistiseen puolueeseen ja Lev Trotskiin. Useimmiten avantgarderyhmittymien poliittisuus kuitenkin ilmeni provokaation ja estetiikan tasolla. George Groszin ja John Heartfieldin Kunstlump-pamflettia ja taiteellista toimintaa käsittelevässä artikkelissani ”Vandalismia vai luokkataistelua? Tradition ristiriitainen merkitys Weimarin tasavallan alkuvuosien poliittisissa ja kulttuurisissa mullistuksissa” tarkastelen avantgarden poliittisuutta, joka ilmeni ensimmäisen maailmansodan jälkeen syntyneessä Berliinin dadassa erityisen voimakkaasti.

Groszin ja Heartfieldin vuonna 1920 julkaisema Kunstlump-pamfletti hyökkäsi taiteen mestariteoksia vastaan, mikä aiheutti taidekaanonin puolustavan vastareaktion kommunistisessa *Die Rote Fahne* -lehdessä. Artikkelissa tarkastelemani debatti avaa hyvin kommunismin kannattajiksi julistautuneiden dadaistien lopulta melko irrallista asemaa kommunistisen puoleen sisällä ja näin myös laajemmin 1900-luvun alun avantgarden kelluvaa asemaa poliittisella kentällä. Poliittisista sitoumuksistaan huolimatta avantgarde

ei kiinnittynyt suoranaisesti mihinkään tiettyyn aatteeseen tai puolueeseen. Avantgardistit eivät myöskään asettuneet luontevasti osaksi aikakaudelle tyypillistä porvaristo–proletariaatti-dualismia. Monet avantgardistien teokset irvailivat porvaristolle, mutta taiteilijat eivät sulautuneet myöskään työväenluokkaan.

Tutkimukseni kolmas keskeinen teema on avantgarden ja utopian suhde. Artikkelissani ”Glass Houses and Astral Societies as Models for a New Culture: Paul Scheerbart and Walter Benjamin” (2023) käsittelen kirjailija Paul Scheerbartin tuotantoa, etenkin romaania *Lesabéndio* vuodelta 1913 ja vuonna 1914 julkaistua teosta *Glasarchitektur* (suomeksi Lasiarkkitehtuuri). Teoksia analysoimalla tarkastelen avantgarden, utopian ja destruktiivisuuden suhdetta. Scheerbartin utopistinen romaani *Lesabéndio* sijoittuu Pallas-planeetalle, jonka rauhaarakastavat asukkaat ryhtyvät gigantiseen rakennusprojektiin tavoitteenaan rakentaa avaruuteen yltävä torni. *Glasarchitektur*-teoksessaan Scheerbart hahmottelee ihmisyyden muuttavaa tulevaisuuden arkkitehtuuria, jonka tärkeimpänä rakennusmateriaalina on värillinen lasi ja sen luomat kaleidoskooppiset vaikutelmat.

Scheerbart edusti Benjaminille yhtä merkittävimmistä ensimmäisen maailmansodan jälkeisen uudenlaisen kulttuurin rakentajista, minkä vuoksi Scheerbartin teosten analysointi avaa poikkeuksellisen kiinnostavan näkökulman utopian ja destruktiivisuuden kysymyksiin Benjaminin ajattelussa. Lisäksi kirjailijan tuotantoa tarkastelemalla on mahdollista syventää käsitystämme Benjaminin analysoimasta ruumiillisuuden ja teknologian yhteenkietoutumisesta.

Avantgardea on usein tarkasteltu utopian näkökulmasta, mutta destruktiivisia elementtejä ei ole juuri tutkittu systemaattisesti. Väitöskirjani paikkaa omalta osaltaan tätä tyhjiötä. Tutkimukseni asettuu osaksi viime vuosien avantgardetutkimusta, jossa 1900-luvun alkupuolen taiteilijaryhmittymiä on tarkasteltu voimakkaan

teorialähtöisyyden sijaan empiriaan ankkuroituneesta näkökulmasta. Lähtökohtani ei siis ole teoreettisesti uusi, mutta analyysini laajentaa käsitystämme avantgarden monialaisesta, ajoittain ristiriitaisestakin käsitteestä myös teoreettisesti merkityksellisellä tavalla. Tutkimuksessani käy ilmi, että avantgarden tavoin myös destruktiivisuus ilmenee lukuisilla tavoilla eri konteksteissa. Samalla ilmiö kytkeytyy tiiviisti myös avantgarden konstruktiviisiin tavoitteisiin. Destruktiivisuuden erilaisten ilmenemismuotojen tarkastelu tutkimuksessani laajentaa myös ymmärrystämme Benjaminin destruktion käsitteestä ja avaa näin uusia näkökulmia hänen kulttuuriteoreettisiin teksteihinsä.

Kokonaisuudessaan tutkimukseni tarjoaa näkökulman destruktiivisuuden, taiteen poliittisuuden ja tradition merkityksen kaltaisiin modernin aikakauden kysymyksiin, jotka ovat yhä ajankohtaisia nyky-yhteiskunnassamme.

FT Essi Syrén on taiteentutkija, jonka tutkimuskohteita ovat saksalainen 1900-luvun avantgarde, erityisesti Hugo Ballin taiteellinen toiminta, Berliinin dada ja Paul Scheerbartin kirjallinen tuotanto sekä Walter Benjaminin kulttuuriteoreettiset kirjoitukset.

Kirjallisuus

Benjamin, Walter. 1989. "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*, kääntänyt Markku Koski, 139–173. Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter. 2014. "Kokemus ja köyhyys". Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*, kääntänyt Taneli Viitahuhta, 134–139. Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter. 2024. "Destruktiivinen luonne." Kääntänyt Raija Sironen. *Tiede & edistys* 49 (3): 61–62.

Fähnders, Walter. 2004. "Das Wort. Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde." Teoksessa *Krise und Kritik der Sprache*, toimittaneet Reinhard Kacianka & Peter V. Zima, 105–121. A. Francke.

Sederholm, Helena. 1994. *Vallankumouksia nor-sunluutornissa. Modernismin synnystä avant-garden kuolemaan*. Jyväskylän Yliopiston Yliopilaskunta.

Syrén, Essi. 2017. "Säkeitä ilman sanoja: Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktivisuus kielessä". *Tahiti* 7 (3): 22–36. <https://tahiti.journal.fi/article/view/68922>

Syrén, Essi. 2018. "Vandalismia vai luokkataistelua? Tradition ristiriitainen merkitys Weimarin tasavallan alkuvuosien poliittisissa ja kulttuurisissa mullistuksissa". *niin & näin* 2/2018: 105–114.

Syrén, Essi. 2020. "Dionysian Fury and Vibrating Voice: The Physical Performer in Hugo Ball's Performances and Writings". *Journal of Avant-Garde Studies* 1 (1): 221–242.

Syrén, Essi. 2023. "Glass Houses and Astral Societies as Models for a New Culture: Paul Scheerbart and Walter Benjamin". *Seminar* 59 (3): 261–281.

TaHiTi

tahiti.journal.fi