

# TAHITI

SMY

Fagervik

Frémiet

Ryynänen

# 1/2018



Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

## Toimitus

Päätoimittaja: Roni Grén  
Toimitussihteeri: Linda Leskinen  
Lehden graafinen ilme: Tieteellisten seurain valtuuskunta, Tiina Kaarela

Tahitin toimituskunta:  
Roni Grén (päätoimittaja)  
Susanna Aaltonen  
Marie-Sofie Lundström  
Lauri Ockenström  
Anna-Maria Wiljanen

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry  
Kustannuspaikka: Helsinki  
ISSN 2242-0665

Yhteystiedot:  
co Taidehistorian seura  
PL 416  
00101 HELSINKI  
[www.tahiti.journal.fi](http://www.tahiti.journal.fi)  
roni.gren at utu.fi / linda.leskinen at helsinki.fi



## Sisällys

### Pääkirjoitus

Anna-Maria Wiljanen: Uusia avauksia

### Tieteelliset artikkelit

Leena Valkeapää: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket Suomessa 1871–1902

Seppo Sivonen: Fagervikin kiinalaisen huvimajan kolme tulkintaa: maisema, maku ja matka

Roni Grén: Gorilla symbolimetsässä – Emmanuel Frémiet'n objektivismi teoksissa *Gorille enlevant une négresse* (1859) ja *Gorille* (1887)

Anna Logrén: Kuvanveistäjä Eva Ryynäsen julkisuuskuva

### Kentältä ja arkistosta

Satu Kähkönen: Saksan muotoiluhistoriayhdistyksen Designkritik-konferenssi HfG Offenbachissa 19.–20.5.2017

### Puheenvuoro

Altti Kuusamo: Käytännön teoriapitoisuudesta: Emeritusprofessorin teorielementti

### Kirja-arviot

Marja-Terttu Kivirinta: Fragmenteista kuvaan ja maisematilaan

Hanna Pirinen: Monitieteistä tutkimusta mestari Franckesta

### Väitökset

Riikka Haapalainen: Utopioiden arkipäivää



Kannen kuva:

Armas Lindgren, Sauvon kirkon interiööri,  
9.8.1902. Museoviraston kuvakokoelmat, Historian  
kuvakokoelma, Helsinki.

# Uusia avauksia

Anna-Maria Wiljanen

Uudenvuodenlupaukset kuuluvat olennaisena osana loppuvuoteen. Kuulun niihin, joiden lupauksiin kuuluvat vuoden aikana lukematta jääneiden taidehistorian uutuuskirjojen, Suomen taiteen historian klassikoiden ja muun omalle tutkimukselle olennaisen tutkimuskirjallisuuden lukeminen joulupyhien aikana. Tänä vuonna tilanne on toinen. Tämän lehden ilmeissä olen jo muuttanut uuteen kotikaupunkiin Tokioon, jossa aloitan Suomen Japanin instituutin johtajana tammikuun alussa. Instituutin tehtävänä on edistää Suomen ja Japanin välistä yhteistyötä tieteen, kulttuurin ja ylimmän opetuksen alueilla, joten joulunpyhien lukemiseni tulisi varmasti keskittymään lähinnä japanilaista kulttuuria ulkomaalaisille -tyyppiseen kirjallisuuteen.

Suomen Japanin instituutin perustamisesta tulee 2018 kuluneeksi 20 vuotta. Instituutti

on pyrkinyt koko olemassaolonsa ajan seuraamaan suomalaisessa ja japanilaisessa yhteiskunnassa tapahtuvaa muutosta ja rakentamaan verkostoja, joiden avulla on voitu toteuttaa asiantuntijavierailuja, yliopistojen välisiä yhteistyötä, näyttelyitä, tapahtumia sekä kattavaa taiteilijaresidenssiohjelmaa.

Juhlavuoden ohjelmaan sisältyy runsaasti uusia avauksia, jotka näkyvät eri tavoin instituutin toiminnassa. Ensimmäinen konkreettinen uusi avaus ovat instituutin uudet verkkosivut, jotka avataan tammikuun lopulla. Niiden suunnittelussa on kiinnitetty erityisesti huomiota tiedonhaun helppouteen ja saavutettavuuteen, mutta ei ilman substanssia. Radiouutisissa 15.12.2017 kerrottiin, kuinka hyvä maine Suomella on Japanissa ja kuinka paljon meillä on annettavaa asukasluvultaan (127 miljoonaa) maailman kymmenenneksi suurimmalle yhteiskunnalle, olipa sitten kyse metsäteollisuudesta, geriatriasta, neuvolatoiminnasta tai

taidehistoriasta. Suomi kiinnostaa japanilaisia, joten hyvä maine ja suuri kiinnostus kannattaa hyödyntää, vaikka kilpailu on kovaa.

Ateneumin taidemuseon järjestämä Helene Schjerfbeckin kiertonäyttely Japanissa 2015–2016 oli todellinen uusi avaus, joka toi suomalaisen taiteen historian Tokiossa mutta myös Sendaissa, Hiroshimassa ja Hayamassa asuvien taiteenystävien nähtäville. Näyttely osoitti, että suomalaiselle taiteelle on vankka kannattajakunta Japanissa. Myös Suomessa on kiinnostus japanilaiseen taiteeseen ja siihen, miten Japanin vaikutus näkyy suomalaisten taiteilijoiden teoksissa. Tästä esimerkkinä Ateneumin taidemuseon järjestämä Japanomania pohjoismaisessa taiteessa 1875–1918 -näyttely, jossa esiteltiin suomalaisyleisölle, miten 1850-luvun lopulla Japanin avautumisen myötä herännyt kiinnostus japanilaiseen taiteeseen ja kulttuuriin inspiroi pohjoismaisia eri alojen taiteilijoita.

Japanilaisten kiinnostus ei kohdistu ainoastaan kuvataiteeseen vaan myös arkkitehtuuriin, muo-

pääkirjoitus



toiluun, muotiin, keramiikkaan, tanssiin, musiikkiin ja... no, lähes kaikkeen. Mistä tämä johtuu? Ehkäpä siitä, että sekä japanilaisia että suomalaisia yhdistää viehätys ja pyrkimys minimalistiseen muotokieleen, funktionaalisuuteen, maanläheisyyteen ja ylipäänsä kestävään kauneuteen, josta esimerkkinä mainittakoon japanilaisten hirsitalobuumi.

Instituutin 20-vuotisjuhlavuoden jälkeen on toisen juhlavuoden vuoro, kun vuonna 2019 Suomen ja Japanin diplomaattisuhteiden solmimisesta tulee kuluneeksi 100 vuotta. Uudet avaukset tulevat siis jatkumaan, mutta mistä ideat niiden keksimiseen ja toteuttamiseen? Suomen taiteen historian koko kaaresta ja sen yhdistämisestä uuteen luovuuteen, yllättäviin vastakohtiin sekä poikkitieteellisyyteen. Uskon, että kun edelliseen lisätään vielä eri yleisöjen osallistaminen, on menestys taattu.

Näyttää siltä, että joulunpyhien lukemiseni koostuu kuitenkin (kuten aikaisempinakin vuosina) Suomen taiteen historian perusteoksista.

Tämä Tahitin numero tarjoaa herkullisen kattauksen referee-artikkeleita. Leena Valkeapään artikkelissa käsitellään Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretkiä Suomessa vuosina 1871–1902, kun taas Seppo Sivosen artikkeli käsittelee Fagervikin

kiinalaisen huvimajaa maiseman, maun ja matkan käsitteiden kautta, Roni Grénin artikkeli avaa Emmauel Frémiet'n objektivismia ja Anna Logrénin artikkelissa perehdytään puolestaan kuvanveistäjä Eva Rynäsen julkisuuskuvaan. Kentältä ja arkistosta -osiossa Satu Kähkönen pureutuu muotoilukritiikkiin ja sen tarpeellisuuden artikkelissaan Mitä muotoilukritiikki on ja mihin sitä tarvitaan?: Saksan muotoiluhistoriayhdistyksen Design Criticism –konferenssi HfG Offenbachissa 19.–20.5.2017. Tämänkertaisen Tahiti-lehden kruunaa Altti Kuusamon puheenvuoro: Käytännön teoriapitoisuudesta: Emeritusprofessorin teorialestamentti, joka vie taatusti mukanaan...ja tarjoaa lukijoille uusia avauksia!

Suurkiitos kaikille kirjoittajille, referee-arvioitsijoille sekä Tahitin toimituskunnalle!

Antoisia lukuhetkiä!



# Suomen muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket Suomessa 1871–1902

Leena Valkeapää

Suomen Muinaismuistoyhdistys *Finska Fornminnesföreningen* perustettiin vuonna 1870. Tavoitteeksi asetettiin aineellisen ja aineettoman kulttuuriperinnön kerääminen, säilyttäminen ja tutkiminen. Yhdistys kokosi piiriinsä monipuolisen joukon Suomen menneisyydestä kiinnostuneita ihmisiä, sillä muinaismuisto-käsitteen alle mahtuivat niin lorut ja leikit, keskiaikaiset kirkot, henkilöhistoriat, retket sukukansojen pariin kuin Suomen historiaan liittyvät tarinatkin. Toiminta kattoi siten arkeologian, taidehistorian, kansatieteen ja kulttuurihistorian, kuten yhdistyksen nykyinen määritelmä asian muotoilee.<sup>1</sup>

Yhdistys järjesti vuosina 1871–1902 kahdeksan kotimaan tutkimusretkeä, jotka loivat

perustan Suomen vanhan taiteen historian tutkimukselle. Retkillä etsittiin, dokumentoitiin ja koottiin yhteen tietoa kotimaan taidehistoriallisista kohteista. Ensimmäinen retki työskenteli Suomen taiteen historian kanta-alueeksi käsitetyllä Turun seudulla ja Ahvenanmaalla. Toinen retki jatkoi pohjoiseen päin Ulvilaan asti, seuraavat kolme retkeä tutkivat alueita Länsi-Uudellemaalle ja Hämeeseen päin laajenevina kehinä. Kuudes ja seitsemäs retki suuntasivat Pohjanmaalle, Pohjois-Savoon ja Kainuuseen, kahdeksas uudestaan Lounais-Suomeen. Tutkittu alue sijoittui voimakkaasti läntiseen Suomeen ja länsipainotteisuus olisi jatkunut, sillä vuoden 1903 toteutumattoman retken kohde oli Ahvenanmaa.

Retkikuntien työskentelyn painopiste oli kirkoissa, joiden esineistö, seinämaalaukset ja arkkitehtuuri dokumentoitiin kuvin ja sanoin, mutta ohjelmaan kuului myös kartanoita ja muita profaaneja kohteita. Retket tuottivat valtavan aineiston, yli 2700 piirustusta, akvarellia ja valokuvaa sekä tuhansia sivuja kirjallisia kuvauksia. Perustavalaatuisuudesta huolimatta retkiä on tutkittu vähän ja aiheen käsittely on ollut suppeuden vuoksi ylimalkaista.<sup>2</sup>

Artikkelini on ensimmäinen koko tutkimusretkisarjan työn, tuloksien ja niiden julkaisun kokonaisvaltainen kuvaus ja alustava analyysi.<sup>3</sup> Selvitän retkikuntien osallistujat, reitit ja kohteet. Tarkastelen retkien loppumisen syytä ja mitä retkillä saatiin aikaan. Lopuksi pohdin myös miksi retkien tulokset ovat jääneet suhteellisen tuntemattomiksi.

## Osallistujat

Tutkimusretkille osallistui yhteensä 28 miestä. Ryhmän kooksi vakiintui toisesta retkestä lähtien neljä henkilöä.<sup>4</sup> Mukaan tarvittiin ennen kaikkea nopeita ja varmoja piirtäjiä, sillä



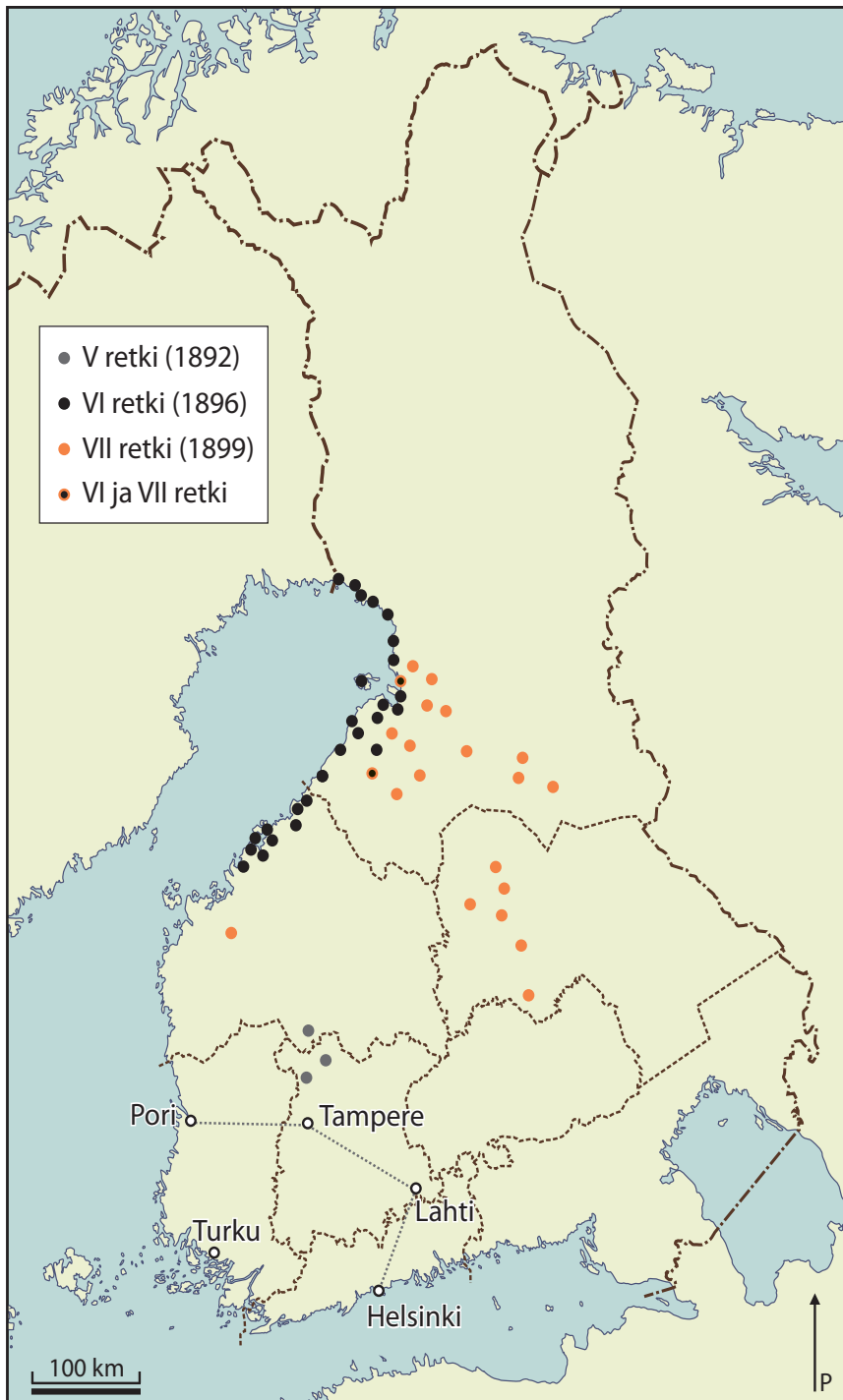
Vuosi	arkkitehdit	taiteilijat	tutkijat	muut
1871	Wolmar Westling (Y)	Albert Edelfelt Nils Månsson Mandelgren	Emil Nervander Eliel Aspelin (Mandelgren)	Reinhold Fabritius (x) Joathan Collander Karl Ahlberg (x) Oskar Lilius (veo)
1874		Gunnar Berndtson Ernst Nordström	Eliel Aspelin	Emil Waldermar Cedercreutz (veo) Karl Fredrik Slotte (x)
1885	Kustaa Edvard Asp	Agathon Reinholm Kaarlo Vuori	Emil Nervander	
1887	Karl Gustaf Grahn Selim Lindqvist	Agathon Reinholm	Emil Nervander	
1892	Selim Lindqvist Lars Sonck Jarl Stolpe (Y)		Alfred Hackman (veo) Emil Nervander	
1896	Armas Lindgren Viktor Sucksdorff (Y) Aksel Wikström		Emil Nervander (Alfred Hackman veo)	
1899	Jarl Eklund Carl Frankenhaeuser (veo)		Björn Cederhvarf Karl Konrad Meinander Emil Nervander	
1902	Jarl Eklund (Y) Carl Frankenhaeuser Armas Lindgren		Karl Konrad Meinander	

**Asetelma.** Olen luokitellut osallistujat tulevan ammatin perusteella. Merkintä x tarkoittaa, että henkilö oli retkellä piirtäjänä, mutta teki uransa muulla alalla kuin taulukossa mainitut arkkitehdit, taiteilijat tai tutkijat. Merkintä Y tarkoittaa arkkitehdin osallistuneen retkelle Yleisten rakennusten ylihallituksen kustannuksella. Veo-merkintä tarkoittaa henkilön osallistuneen retkelle vapaaehtoisena ja vain osan matkaa. Retkikunnan johtajan nimi on korostettu.

aikataulu oli kireä ja dokumentoinnin tahti riivakka. Vuoden 1892 retkestä lähtien yhden osallistujan tuli osata myös valokuvata. Arkkitehdit olivat tärkeitä, koska heidän koulutuksensa antoi valmiudet sekä rakennusten luotettavaan mittaamiseen, tulosten kuvalliseen esittämiseen että hyvään piirtämiseen. Tutkijoita tarvittiin tunnistamaan ja arvioimaan kuvattavia kohteita. Suuri osa retkelläisistä oli opiskelijoita, joista myöhemmin valmistui arkkitehteja, taiteilijoita ja tutkijoita. Retken johtaja oli aina tutkija ja hänellä oli päävastuu yhdistyksen johtokunnalle esitettävän matkakertomuksen laatimisesta.

Ehdokkaista ei ollut ylitarjontaa, eikä yhdistys voinut muovata retkikuntaa osallistujia valitsemalla. Osallistujista voi siten päätellä keitä retket kiinnostivat ja miten kiinnostuneisuus muuttui kolmen vuosikymmenen aikana. Arkkitehti-taiteilija-tutkija -jaottelun ulkopuolelle sijoittuvia ”muita” osallistui vain kahdelle ensimmäiselle retkelle. Taiteilijoita ei ollut mukana enää 1890-luvulta lähtien. Suomen taiteen kultakauden maineikas kansallisromanttinen kiinnostus kansaa ja kotimaata kohtaan ei saanut taiteilijoita osallistumaan yhdistyksen taidehistoriallisiin tutkimusretkiin. Taiteen vapautta korostaneille,





**Kuva 1.** Kartta Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten tutkimusretkien kartoittamista alueista. Karttaan on merkitty Suomen Suuriruhtinaskunnan ja läänien rajat. Retket painottuivat länteen ja erityisesti lounaiseen Suomeen. Retket I-V ja VIII kulkivat alueella, joka mantereen osalta mahtuu Porista Tampereelle, Lahteen ja Helsinkiin vedetyn linjan sisälle. Lisäksi tutkittiin Turun saaristo ja Ahvenanmaa. Viidennen retken Tampereelta käsin tehty käynti Virroilla, Ruovedellä ja Kurussa on merkitty karttaan rasteilla. Kuudes ja seitsemäs retki suunnattiin Pohjanmaalle, Pohjois-Savoon ja Kainuuseen, reitit ristesivät Oulussa ja Oulaisissa. Kartta: Hannu Linkola. Kartta: Hannu Linkola.

henkilö- ja maisemakuvaukseen keskittyneille kuvataiteilijoille Länsi-Suomen vanhan taiteen dokumentointi ei ehkä ollut tarpeellinen ansio tai varsinkaan houkuttelevana tilaisuus, retkellä kun piti työskennellä ryhmässä nopeasti ja kurinalaisesti.

Sen sijaan arkkitehtien aktiivisuus kasvoi selvästi. Tähän vaikutti ehkä 1800-luvun lopun arts-and-crafts -liike ja arkkitehtien toimenkuvan laajentuminen käsittämään rakennussuunnittelun lisäksi myös kokonaisvaltaisen sisustuksen suunnittelun, siis taideteollisuuden aluetta. Tutkimusretkillä työskentely ja kotimaan kirkkoarkkitehtuurista ja -interiööreistä ammennettava tieto ja vaikutelmat palvelivat arkkitehtien tarpeita. Retkillä saatu dokumentointitaito ja vanhan arkkitehtuurin tuntemus oli arkkitehdille myös meriitti, jonka saattoi sisällyttää ansioluetteloon.

Ensimmäinen retki oli Emil Nervanderin (1840–1914) idea, hänen helmikuussa 1871 yhdistyksessä tekemänsä ehdotus sai aikaan vilkasta keskustelua ja ennen kaikkea ripeää toimintaa. Retkelle asetettiin moninaisia tavoitteita, tuli dokumentoida sekä erilaisia taidehistoriallisesti kiinnostavia esineitä että aineetonta kulttuuria kuten kansan



kertomuksia. Keskiaikaiset kirkot ja varsinkin keskiaikaiset puuveistokset hahmotettiin kaikkein uhanalaisimmiksi ja kiireimmin dokumentoitaviksi kohteiksi, joten niiden asema tutkimuskohteina korostui. Tärkeimmän tehtävän eli dokumentoinnin katsottiin hyödyttävän tutkijoita, taiteilijoita ja yleisöä.<sup>5</sup>

Retkikunnan johtajaksi pyydettiin ruotsalainen taiteilija Nils Månsson Mandelgren (1813–1899), jolla oli kiistaton maine muinaismuistojen dokumentoijana.<sup>6</sup> Hän liittyi retkikuntaan vasta Ahvenanmaalla, eikä hän nähtävästi onnistunut saavuttamaan toivottua arvonantoa muun retkikunnan silmissä.<sup>7</sup> Retken todellinen johtaja oli filosofian kandidaatti Nervander, joka oli mukana koko retken ajan, kokosi ja kirjoitti retken kertomuksen ja järjesti tuloksista näyttelyn.

Ensimmäinen retkikunta oli kaikkein suurin, vaikka useat osallistujat olivat mukana vain osan matkaa. Retki kesti kaksi ja puoli kuukautta kesäkuun puolivälistä elokuun loppuun.<sup>8</sup> Osallistujat olivat johtajia lukuun ottamatta hyvin nuorta väkeä: ylioppilaat Karl Ahlberg (1849–?), Eliel Aspelin (1847–1917), Jonathan Collander (1850–1942), Albert Edelfelt (1854–1905), Fredrik Fabritius (1850–1919) ja Oskar Lilius (1848–1913)



**Kuva 2. Ernst Nordström, Näkymä Uuteenkaupunkiin, 10.7.1874. Piirustus, 32,5 x 49,9 cm. Nordström teki retkellä ainakin viisitoista maisemia ja rakennettua miljöötä kuvaavaa piirustusta. Nämä kuvat eivät olleet mukana retkikunnan kuvien näyttelyssä syksyllä 1874, eivätkä ne ole retken kuvaluettelossa. Syynä saattoi olla hänen käyttämänsä piirustustyyli, jota ei ehkä pidetty tarpeeksi dokumentaarisena. Museoviraston kuvakokoelmat, Historian kuvakokoelma, Helsinki.**

sekä arkkitehti Wolmar Westling (1845–1881). Ensimmäisen retkikunnan reitti oli seuraava:

Taalintehdas, Västanfjärd, Dragsfjärd, Kemiö, Sauvo, Karuna, Parainen, Kakskerta, Turku, Degerby, Maarianhamina, Lemland, Joma-

la, Lemböte, Hammarland, Eckerö, Geta, Finström, Saltvik, Sund, Vårdö, Lumparland, Föglö, Degerby, Kökar, Sottunga, Kumlinge, Lappo, Houtskari, Korppoo, Nauvo, Turku, Kaarina, Maaria, Naantali, Taivassalo, Askainen-Louhisaari, Nousiainen, Masku, Turku.



Nervander kuvasi retken *Hufvudstadsbladissa* 1871–1872 ilmestyneissä matkakirjeissä.<sup>10</sup> Retkikunta kulki jalan ja hevosrattaila, saaristossa purjeveneillä ja soudettuina. Kohteista huippuina erottuivat Kumlingen ja Taivassalon kirkkojen seinämaalaukset, joita dokumentoitiin huolella ja aikaa käyttäen.<sup>11</sup> Retken yllätyksiin kuuluivat muun muassa Nousiaisten kirkko ja Pyhän Henrikin sarkofagi, joka sai lyhyeksi ”turistikäynniksi” aiotun vierailun venymään.<sup>12</sup> Ylipäätään retken suuri sato ja löydettyjen kohteiden laatu vaikutti olleen yllätys sekä yhdistykselle että yleisölle.

### **Toinen retki 1874**

Seuraavaa retkeä suunniteltaessa päädyttiin ohjelmasta karsimaan pois aikaa vievät ja huomiota hajottavat arkistotutkimukset ja kansanperinteen kerääminen. Osallistujamäärä supistettiin neljään.<sup>13</sup> Yhdistys pyrki hankkimaan kameran, mutta sen rahavarat olivat niin niukat, ettei Aspelinin selvitysten mukaan kemikaaleineen noin 500–600 markkaa maksavaa laitetta voitu ostaa.<sup>14</sup>

Aspelinia lukuunottamatta olivat edellisen retken osallistajat hajaantuneet muualle ja muihin tehtäviin.<sup>15</sup> Hän ryhtyi filosofian mais-

teri Karl Fredrik Slotten (1848–1914) ja ylioppilaiden Gunnar Berndtsonin (1854–1895) ja Ernst Nordströmin (1850–1933) muodostaman retkikunnan johtajaksi. Mukaan ei saatu arkkitehtiä, joten tarkempi arkkitehtuurin tutkimus jätettiin pois ohjelmasta.<sup>16</sup> Ryhmä koostui hyvistä piirtäjistä, sillä Slotte oli tulevasta fyysikon urasta huolimatta tunnettu piirustus- ja maalausharrastuksestaan, Berndtson koulutettiin retken jälkeen taiteilijaksi ja Nordström taas suuntautui taideteollisuuteen.<sup>17</sup> Ylioppilas Emil Waldermar Cedercreutz (1852–1924) osallistui retkeen Turusta Mynämälle ja teki sen omalla kustannuksellaan.<sup>18</sup>

Toinen retki kesti hieman vajaat kaksi kuukautta alkaen 8. kesäkuuta ja jatkuen heinäkuun loppuun. Se kartoitti noin 40 kilometriä rannikosta sisämaahan ulottuvan vyöhykkeen Turusta Poriin.

Turku, Raisio, Masku, Rusko, Lemu, Askainen, Merimasku, Rymättylä, Askainen-Louhisääri, Mietoinen, Mynämäki, Vehmaa, Lokalahdi, Uusikaupunki, Kalanti, Laitila, Untamala, Pyhäranta, Pyhämaa, Rauma, Eurajoki, Lappi, Hinnerjoki, Eura, Kauttua, Köyliö, Ulvila, Pori.

Matkan huippuja olivat Mynämäen kirkko, Askaisten kirkko ja erityisesti sen saarnatuoli, Louhisaaren kartanolinna ja Vehmaan alttarikaappi. Kalannin alttarikaappi sai paljon huomiota, mutta herätti myös hämmennystä.<sup>19</sup> Louhisaassa retkikunta kävi kahteen kertaan, kuvasi antaumuksella sen isännän keräämiä esineitä sekä pääsi vieraanvaraisen isäntäparin mukana vierailemaan lähistön kartanoihin ja huviloihin.

Retkestä on olemassa useiden henkilöiden kirjoittamia kuvauksia. *Helsingfors Dagbladetissa* ilmestyi anonyymien kirjoittajan koko matkan kattavat matkakirjeet, *Morgonbladetissa* Eliel Aspelinin Uuteenkaupunkiin asti pääsevät matkakirjeet ja *Åbo Postenissa* Aspelinin täydentävä matkakirje sekä Nervanderin hänelle annettuihin tietoihin perustuvat matkakirjeet.<sup>20</sup> Toisen retkikunnan Aspelinin ja Cedercreutzin kirjoittamista osuuksista koostuva kertomus on sekava. Kertomuksesta puuttuu kuvaluettelo, joten retkellä tehdyistä dokumentoinneista on olemassa vain tutkimusretken jälkeen järjestetyn näyttelyn luettelo.<sup>21</sup>

### **Kolmas retki 1885**

Kolmas tutkimusretki järjestettiin yhdenoista vuoden kuluttua edellisestä. Syitä näin



pitkään taukoon löytyy useita. Toisen retkikunnan järjestäminen ja ensimmäisen Aikauskirjan painattaminen ajoivat yhdistyksen kassan miinukselle.<sup>22</sup> Syksyllä 1875 havaittiin väärinkäytöksiä yhdistyksen kirjanpidossa ja se kärsi rahavaroihinsa nähden tuntuva tappion.<sup>23</sup> Myös retkien johtaja puuttui. Nervander asui vuoden 1879 loppuun Turussa ja keskittyi Helsinkiin palattuaan Ensimmäisen suomalaisen taideteollisuusnäyttelyn järjestämiseen vuosina 1880 ja 1881.<sup>24</sup> Kun vuonna 1882 ehdotettiin uuden retken järjestämistä, ei kukaan aikaisemmin osallistunut ryhtynyt sen johtajaksi.<sup>25</sup>

Vuonna 1884 Yhdistyksen taloudellinen tilanne parani ratkaisevasti, sillä se sai liikemies Gustaf Fredrik Ahlgrenin testamentilla huomattavan lahjoituksen.<sup>26</sup> A. M. Tallgren esitti myöhemmin retkien jatkamisen syyksi Muinaistieteellisen Toimikunnan perustamisen. Toimikunta tarvitsi Yhdistyksen retkiä pohjaksi, koska sen oli mahdotonta toimia ilman tietoja ”historianaikuisista muinaisjännöksistä”.<sup>27</sup> Yhdistys siis nähtiin uuden, 1880-luvulla annettujen asetusten nojalla toimivan, Muinaistieteellisen toimikunnan tiedonkerääjänä. Tallgrenin mukaan Nervan-



Kuva 3. Kaarlo Vuori, *Marttilan tākänä* (retken kuvaluettelossa: *S:t Mårtens, Dubbelväfnad: bōnpallsbeklädnad*), 1885. Piirustus ja akvarelli, 22 x 33 cm. Poikkeuksellisesti kuvaan ei ole oikean yläkulman ”F.F.F. III exp.” -tunnisteen lisäksi merkitty muita retken tietoja. Kuvan tekijä on nimetty retken kertomuksen kuvaluettelossa. Tekstiilejä dokumentoitaessa piti päättää asetetaanko pääpaino kuva-aiheelle, materiaalin tunnulle vai esimerkiksi ommelten esittämiselle. Museoviraston kuvakokoelmat, Historian kuvakokoelma, Helsinki.

der myös pelkäsi, että retkien järjestämisessä jo hankittu käytännön taito katoaisi mitä kauemmin aikaa kuluisi ja retkien ”alkuunpanijat vanhenivat ja vetäytyivät syrjään”<sup>28</sup>.

Seuraavan kerran retkeä ehdotti Nervander toukokuussa 1885.<sup>29</sup> Hän oli hankkinut ensimmäisen retken jälkeen runsaasti asian-  
tuntemusta ja kokemusta ja ryhtyi johtamaan retkeä.<sup>30</sup> Kolme muuta jäsentä olivat ensikertalaisia, mutta muodostivat tiiviin rutinoituneiden piirtäjien joukon. Kustaa (Gustaf) Edvard Asp (1866–1952) valmistui arkkitehdiksi retkeä seuraavana vuonna, Agathon Reinholm (1857–1887) oli dokumentointiin ja tutkimusretkiin erikoistunut taiteilija ja Kaarlo Vuori (1863–1914) taideopiskelija.<sup>31</sup>

Retki kesti kaksi kuukautta kesäkuun toisesta päivästä elokuun alkuun. Liikkeelle lähdettiin Lohjan kirkosta, jossa työskenneltiin kaksi viikkoa. Retkikunta tutki melko suppean maantieteellisen alueen, mutta tuloksena oli 451 kuvaa.<sup>32</sup> Reitti kulki seuraavasti:

Lohja, Mustio, Karjaa, Tammisaari, Pohja, Fiskars, Tenhola, Bromarv, Särkisalo, Perniö, Koski, Yliskylä, Salo, Uskela, Halikko, Angelniemi, Teijo, Turku, Aura, Lieto, Piikkiö, Kuusisto, Paimio, Tarvasjoki, Karinainen, Marttila, Kos-

ki TI, Kuusjoki, Pertteli, Muurla, Kisko, Karjalohja, Sammatti, Lohja.

Retken kertomus poikkeaa kahdesta edellisestä, sillä se on kokonaan retken johtajan kirjoittama ja etenee järjestyksessä kohteelta toiselle reitin mukaan. Kuvaluettelossa ja matkakirjeissä huomiota kiinnittää kuvien tekeminen paikoissa, jotka mainitaan vähemmän kiinnostaviksi. Kolmannesta retkestä lähtien kaikki kirkot tutkittiin tarkasti. Myös uudempi esineistö käytiin läpi ja luetteloiitiin, joten kertomukseen tuli inventaarinomaisista sävyä. Erityisen tarkasti merkittiin muistiin kaikki esineisiin ja kuviin liittyvät tekstit. Retkeä sävyttivät useat vaikutusvaltaisten aatelissukujen suuret kartanot, joiden kustavinaan ja Suomen sotaan liittyvään historiaan Nervander upposi matkakirjeissään. Retkestä ilmestyi kaksi matkakirjesarjaa, Nervanderin kirjeet *Hufvudstadsbladetissa* ja *Uudessa Suomettaressa* anonyymien kirjoittajan kirjeet.<sup>33</sup>

Retken yllätyksiä olivat Karjaan kirkon holvien päältä löytynyt Pietä-veistos ja monet kirkkorakennusta vanhemmat esineet. Aikaisemmilla retkillä oli huomattu, että keskiaikaisia esineitä saattoi löytyä muualtakin

kuin keskiaikaisista kirkoista. Esimerkiksi 1700-luvulla rakennetusta Marttilan kirkosta tavattiin kangas, johon oli kudottu ”kömpelöitä punaisen ja valkoisen värisiä jalopeurain ja kotkain kuvia.”<sup>34</sup>

### Neljäs retki 1887

Neljättä retkeä ehdotti Nervander helmikuussa 1887 ja häntä pyydettiin sen johtajaksi.<sup>35</sup> Nervander oli ehtinyt edellisen tutkimusretken jälkeen päteväytyä huomattavasti erityisesti keskiajan tutkimuksessa.<sup>36</sup> Muut jäsenet olivat dokumentointiin perehtyneenä ammattimiehenä arvostettu Agathon Reinholm ja polyteknikot Karl Gustaf Grahn (1868–1907) ja Selim Lindqvist (1867–1939).<sup>37</sup> Retki kesti kaksi kuukautta ja sen reitti oli seuraava:

Tuusula, Nurmijärvi, Hausjärvi, Janakkala, Renko, Vanaja, Hattula, Tyrväntö, Sääksmäki, Kalvola, Akaa, Kylmäkoski, Urjala, Humppila, Loimaa, Metsämaa, Alastaro, Vampula, Huittinen, Kokemäki, Harjavalta, Kiukainen, Eura, Säskylä, Virttaa, Oripää.

Neljäs retki on ainoa, josta ei ole olemassa julkaistua tekstiä edes osalta matkaa, eikä sen olosuhteista ja tunnelmasta siten ole



tietoa. Retki suuntautui Nervanderille hyvin tutuille seuduille, sillä hän oli nuoruudessaan oleskellut paljon Sääksmäellä. Nervanderin laatima matkakertomus noudatti edellisellä kerralla saamaansa selkeää muotoa eli eteni reitin mukaan kohde kerrallaan.

Retken huipuksi nousi Vanajan kirkon alttarikaappi, jota yhdistyksen kokouspöytäkirjan mukaan pidettiin ”parhaimpana kaikista Suomessa tavatuista keskiajan alttarikaapeista”.<sup>38</sup> Myös Urjalan kirkon alttarikaappi sai osakseen suurta huomiota ja Sääksmäen kirkossa tehtiin runsaasti veistosten dokumentointeja. Dokumentointien erikoisuus oli Lindqvistin tekemän akvarelli Ritvalan helka-juhlan viettopaikasta, vastaavaa toista kansantraditioon liittyvän paikan dokumentointia ei retkikuvien kokonaisuudessa ole.

### Viides retki 1892

Viidettä retkeä edelsi kaksi Nervanderin ehdotusta vuosina 1888 ja 1891, joihin kumpaankaan Muinaismuistoyhdistys ei katsonut voivansa varojen niukkuuden vuoksi suostua.<sup>39</sup> Vuonna 1892 järjestämiseen ryhdyttiin. Ryhmässä oli taas neljä jäsentä, johtajana Nervander ja kolme erityisesti arkkitehtuurin kuvaamiseen sopivaa henkilöä, jo kerran



Kuva 4. Rahvaan hautapatsaita Hämeestä. Vesilahti, Karkkölä, Kauvatsa, 1892. Akvarelli, 28 x 38 cm. Ylärivin reunimmaisissa kuvissa on John Stolpen signeeraus, keskimmäisessä Selim Lindqvistin. Akvarellin yläkulmiin on merkitty yhdistyksen lyhenne ja retken järjestysnumero, vasemmalla oleva N:365 on kuvan järjestysnumero retken kuvaluettelossa. Alalaidassa on retken vuosiluku, kuvan aihe ja paikkakunta. Retkillä tehdyille rahvaan hautojen dokumentoinneille on tyypillistä anonyymiyys, haudat edustavat aluetta, eikä haudattua henkilöä tai sukua mainita toisin kuin ylempien säätyjen hautojen dokumentoinneissa. Haudat eivät olleet kovin vanhoja, joten muinaismuistoarvoa enemmän niissä tuntui kiinnostavan hautausmaakulttuuri ja kansanomaisen muodonanto. Museoviraston kuvakoelmat, Historian kuvakokoelma, Helsinki.

mukana ollut arkkitehti Selim Lindqvist, arkkitehti John Stolpe (1863–1939) ja polyteknikko Lars Sonck (1870–1956).<sup>40</sup> Stolpe oli mukana Yleisten Rakennusten Ylihallituksen määräämänä arkkitehtinä, jollainen nyt pitkän tauon jälkeen taas saatiin.<sup>41</sup> Arkeologiaan erikoistuva Alfred Hackman (1864–1942) osallistui retkeen Ruovedelle asti ja teki sen omalla kustannuksellaan.<sup>42</sup>

Ensimmäistä kertaa mukana ollutta ”valokuvauskojetta” käyttivät Lindqvist ja Hackman.<sup>43</sup> Kertomuksen kuvaluettelossa mainitaan myös otetut valokuvat. Valokuvaus ei korvannut aikaisempia menetelmiä vaan tuli lisäteknikaksi niiden rinnalle.

Retki kesti kaksi kuukautta kesäkuun puolivälistä elokuun puoliväliin. Se kulki laajan kaaren Mäntsälästä Hollolan kautta Tampereelle, teki sieltä silmukan Virroille, ja jatkoi Tampereelta kohti länttä Huittisiin asti.

Järvenpää, Mäntsälä, Orimattila, Nastola, Lahti, Hollola, Kärkölä, Hämeenkoski, Lammi, Tuulos, Hauho, Pälkäne, Kangasala, Messukylä, Tampere, Virrat, Ruovesi, Kuru, Tampere, Lempäälä, Vesilahti, Pirkkala, Nokia, Tottijärvi, Suoniemi, Karkku, Tyrvää, Sammaljoki, Kiikka, Keikyä, Kauvatsa, Huittinen.

Aikaisemmissa suunnitelmissa Nervander suuntasi reitin kaartumaan Itä-Hämeeseen ja Itä-Uudellemaalle, mutta toteutettu retki kuitenkin kulki kohti länttä.<sup>44</sup> Reitti oli pitkä ja sisälsi vaihtelevia kohteita keskiaikaisista kirkoista kartanoihin ja talonpoikaistaloihin. Vesilahden ja Nokian seuduilla kartanoiden osuus retkessä korostui. Nervander julkaisi pitkän matkakirjesarjan *Hufvudstadsbladetissa*.<sup>45</sup> Niistä käy ilmi, että Tampereelta käsin höyrylaivalla tehty retki Virroille, Ruovedelle ja Kuruun oli pettymys. Kirkoissa oli hyvin vähän esineistöä, eikä pelkkä puukirkkojen arkkitehtuuri sytyttänyt retkikuntaa. Toisaalta monin paikoin, esimerkiksi Vesilahdella ja Hollolassa, ”saalis” oli odottamattoman hyvä.

Matkakirjeissä korostui ruokailun, sen järjestämisen ja ruuan laadun merkitys. Hyvyydellä ei aina tarkoitettu makua vaan monipuolisuutta. Ongelma oli aito, sillä alkukesän sateisuus aiheutti todellista ruokapulaa ja sen lisäksi vaikeutti matkantekoa.

### **Kuudes retki 1896**

Vuonna 1894 Nervander ehdotti retkeä joko Kokemäenjoelta pohjoiseen tai Hanko-Hyvinkää -radan itäpuolelle. Ensimmäinen vaihtoehto olisi jatkanut toisen retken

suuntaa pitkin länsirannikkoa, jälkimmäinen aloittanut kolmannen retken lähtöpisteestä mutta edennyt päinvastaiseen suuntaan.<sup>46</sup> Vuonna 1896 toteutettu retki avasi edellisiin suunnitelmiin nähden aivan uuden alueen ja tutki Pohjanmaan rannikkoa Uudestakaari-ryöstä pohjoiseen. Tärkein tavoite oli etsiä Mikael Toppeliuksen töitä ja selvittää oliko ollut olemassa erityinen oulumaalareiden ryhmä. Erityisenä puoltavana perusteena käytettiin Toppeliuksen sukulaisuutta yhdistyksen ensimmäiseen puheenjohtajaan Zachris Toppeliukseen.<sup>47</sup> Vaikka maalaustaidetta korostettiin, tultiin nyt aloittaneeksi myös määrätietoinen puukirkkoarkkitehtuurin tutkimus.

Kuudetta retkeä johti Nervander, piirtäjinä olivat polyteknikko Armas Lindgren (1874–1929), arkkitehti Axel Wikström (1869–1901) ja Yleisten rakennusten ylihallituksen lähettämä arkkitehti Viktor Sucksdorff (1866–1952).<sup>48</sup> Yksi lehtijuttu mainitsee osallistujaksi myös Alfred Hackmanin.<sup>49</sup> Valokuvaamisesta vastasivat Lindgren ja Sucksdorff, jolla jälkimmäisellä oli kertynyt kokemusta Karjalaan suuntautuneelta tutkimusretkeltä.<sup>50</sup> Kaikki olivat taitavia dokumentoijia, erityisesti monet Lindgrenin piirroksis-



ta ja akvarelleista ovat taidehistoriallisten tutkimusretkien sykehdyttävimpiä.

Kaksi kuukautta kestänyt retki kulki Oulaista ja Vihantia lukuun ottamatta kapeaa rannikkokaistaa:

Uusikaarlepyy, Pietarsaari, Kruunupyy, Kokkola, Kälviä, Lohtaja, Himanka, Kalajoki, Pyhäjoki, Oulainen, Vihanti, Raahe, Saloinen, Siikajoki, Hailuoto, Revonlahti, Liminka, Kempele, Oulu, Haukipudas, Ii, Kuivaniemi, Simo, Kemi, Keminmaa, Tornio.

Retkikunnan etenemistä leimasi tiukka aikataulu. Työtä tehtiin joka päivä, sillä sunnuntait käytettiin paikasta toiseen siirtymiseen, pohjapiirrosten työstämiseen sekä piirustusten tarkistamiseen ja täydentämiseen kun niiden kohde oli vielä tuoreessa muistissa.<sup>51</sup> Nervander sai kirjoitettua vain kaksi alkumatkaa kuvaavaa matkakirjettä. Näiden Kesämatkoja Suomessa -kirjeiden perusteella voi päätellä, että retkessä oli ensimmäisen retken tapaista pioneerihengen ja löytämisen riemun tunnelmaa.<sup>52</sup> Matkakirjesarjan keskeneräisyyden vuoksi emme tiedä minäkälaisia reaktioita huippulöydöt kuten Saloisten, Hailuodon, Kempeleen ja Haukiputaan

puisten tukipilarikirkkojen suuret seinämaalussarjat tai Saloisten kirkon keskiaikaiset alttarikaapit aiheuttivat. Retkikertomuksessa kohteiden arvostus ja kehittyneet työtavat näkyvät huolellisena paneutumisena kohteisiin. Esimerkiksi Saloisten seinämaalaukset kuvailtiin kiireestä huolimatta kuva kerrallaan ja ne sijoitettiin kirkon pohjakaavaan. Alttarikaapin kuvaamisen tarkkuus ja kattavuus olivat aivan toista luokkaa kuin esimerkiksi 1874 Kalannin alttarikaappia dokumentoitaessa.<sup>53</sup>

Retkikertomukseen liitetty kuvaluettelo on keskeneräisen oloinen, sekin kuin kiireessä tehty, ja täynnä Nervanderin myöhemmin tekemiä paikkamerkintöjä. Hän mainitsi retkikertomuksen kokoamisen työläydestä seuraavan retken suunnitelmassa, pelkkä vuoden 1896 kertomuksen koostamiseen oli vaatinut kaksi kuukautta.<sup>54</sup>

Kuudennelta retkeltä on peräisin kolme ehkä useimmin eri yhteyksissä toistettua kuvaa: Armas Lindgrenin akvarelli Saloisten tukipilarikirkon maalauksin koristetusta interiöristä ja kaksi tutkimusretkikuntien työtä harvinaisella tavalla dokumentoivaa valokuvaa. Toisessa niistä on menossa evästauko Kempeleen kirkossa ja toisessa piirretään

Keminmaan kirkon kattomaalauksia heinäkasassa maaten. Tältä retkeltä on myös poikkeuksellinen kuvaus valokuvaamisen ongelmista: mukaan otetut kaksi ”valokuvauskonetta” olivat käyttäjilleen tuntemattomia, joten niihin piti tutustua retken alussa, ja valokuvaajilla oli myös vaikeuksia löytää tarvittavia ”pimeitä paikkoja valonaroille laatoille”.<sup>55</sup>

### Seitsemäs retki 1899

Kuudes retki oli selvästi menestys ja Nervander ryhtyi heti järjestämään uutta, nyt Oulun rautatiestä itään.<sup>56</sup> Rahoitus saatiin järjestämään, sillä Yhdistys sai Längmanin rahoista 3000 markkaa. Ongelmaksi muodostui se, ettei Yleisten Rakennusten Ylihallitus enää myöntänyt arkkitehtiaan mukaan eikä Nervanderin mielestä retkeä voitu panna toimeen ilman arkkitehtia. Lopulta retki onnistui Yhdistyksen myöntämällä lisärahoituksella.<sup>57</sup> Matkaan lähtivät Nervanderin lisäksi keskiaikaisiin puuveistoksiin erikoistuva maisteri Karl Konrad Meinander (1872–1933), juuri valmistuva arkkitehti Jarl Eklund (1876–1962) ja ylioppilas Björn Cederhwarf (1876–1960). Osaksi matkaa mukaan lähti vielä vapaaehtoisena arkkitehti Carl Frankenhaeuser (1878–1962).<sup>58</sup>



Retki kesti puolitoista kuukautta kuuden-  
nestä kesäkuuta heinäkuulle<sup>59</sup>:

Kuopio, Leppävirta, Maaninka, Pielavesi, Iisal-  
mi, Lapinlahti, Sotkamo, Kajaani, Paltaniemi,  
Säräisniemi, Utajärvi, Muhos, Oulu, Kiiminki,  
Ylikiiminki, Oulu, Ruukki, Paavola, Rantsila,  
Pulkkila, Haapavesi, Oulainen, Isokyrö.

Tavattoman laajan alueen tutkimisen mah-  
dollistivat rautatieyhteyksien, höyrylaivojen  
ja Oulunjoen jokireitin käyttö.<sup>60</sup> Suuri osa  
matkasta taitettiin hevosrattailla. Retken  
alkupuolta leimasi myöhäinen vuodentu-  
lo, tulvat ja katovuoden pelko. Retkikunta  
onnistui löytämään paljon Toppeliuksen  
tekemiksi tunnistamia töitä, tosin myös  
tietoja 24:stä aivan lähivuosina tuhoutusta  
maalauksesta.<sup>61</sup> Tämä lisäsi retkikunnan  
tuntemusta työnsä tärkeydestä, he juok-  
sivat kilpaa ajan kanssa. Jos Nervanderin  
hyväntuuliseen kuvaukseen *Nuori Suomi*  
-albumissa vuonna 1899 on uskomien, oli  
retkikunnan työskentely sujuvaa ja henki  
hyvä. Se pystyi kuljetun matkan pituudesta  
huolimatta tuottamaan paljon kuvia ja teke-  
mään tiiviisti työtä lyhyessä ajassa, mikä  
kuvaa osallistujien asiantuntevuutta.

Seitsemäs retki oli Nervanderin viimeinen  
yhdistyksen puitteissa. Hän todennäköisesti  
koki saaneensa akateemiseen tutkimukseen  
suuntautuneesta ja keskiaikaan perehty-  
neestä Meinanderista toivomansa jatkajan,  
seuraavien retkikuntien johtajan. Jatkajaa  
hän toivoi jo vuonna 1897.<sup>62</sup> Vuoden 1899  
retken jälkeen Nervander keskittyi omiin tut-  
kimuksiinsa, matkoihinsa ja kirjoittamiseen.

### **Kahdeksas retki 1902**

Tutkimusretkien suunnittelu siirtyi Meinan-  
derille. Vuodelle 1901 aiottu kahdeksas Tu-  
run ja Rauman välisiin kirkkoihin suunnattu  
retki peruuntui, koska arkkitehti Lindgren  
sairastui.<sup>63</sup> Retki toteutettiin seuraavana  
vuonna. Siihen osallistuivat johtajana ja tut-  
kijana Meinander, arkkitehti Lindgren, Yleis-  
ten rakennusten ylihallituksen tehtävään  
osoittama arkkitehti Jarl Eklund ja polytek-  
nikko Frankenhaeuser.<sup>64</sup> Retkikunta koostui  
edellisen tapaan asiantuntijoista ja oli siksi  
varsin erilainen kuin ensimmäisten retkien  
taiteilijoista-, opiskelijoista- ja harrastelijoista  
muodostuneet ryhmät.

Neljä viikkoa kestäneen retken aikana  
käytiin seuraavissa kohteissa: Sauvon, Ka-  
runan, Rasion, Naantalin, Maskun, Nousi-

aisten, Mynämäen, Vehmaan, Askaisten, Ka-  
lannin, Pyhämaan, Pyhärannan ja Rauman  
kirkkoissa sekä Louhisaaren ja Kankaisten  
kartanoissa.<sup>65</sup> Kaikki kohteet oli tutkittu – tai  
niissä oli ainakin käyty – jo vuosien 1871 ja  
1874 retkien aikana. Nyt kiinnitettiin erityis-  
tä huomiota arkkitehtuuriin ja valokuvaami-  
seen. Yhdistys esitti suorasukaisen toiveen  
vanhan kotimaisen arkkitehtuurin hyödyntä-  
misestä uudessa tuotannossa:

Täten tulee kirkkojemme arkkitehtuuri ja  
niiden struktiivinen järjestelmä, mihin tähän  
asti ei juuri ole huomiota kiinnitetty, saamaan  
epäilemättä uutta valaistusta, ja täten aseteta-  
taan nuoria arkkitehtejämme vastakkain van-  
han, yksilöllisen ja kotimaisen rakennustaiteen  
kanssa, mistä tietysti on koitua hyötyä nykyai-  
kuiselle arkkitehtillisille virtauksille.<sup>66</sup>

Retkellä tehtiin 71 akvarellia ja piirustusta  
ja otettiin 181 valokuvaa. Retken työsken-  
telystä on vaikea saada kokonaiskäsitystä,  
sillä retkikertomusta ei ilmeisesti laadittu,  
eikä retkestä julkaistu matkakirjeitä tai muu-  
ta kuvausta. Ainoat jäljet retkestä ovat mai-  
ninnat pöytäkirjoissa, vuosikertomuksessa  
ja Museoviraston valokuvaluettelossa sekä



eri puolille kuva-arkistoa hajonneissa piirustuksissa ja akvarelleissa.<sup>67</sup> Hämmästyttävää on, että retkikuntien työn oma dokumentointi loppui näin tylästi juuri silloin, kun siihen osallistui hyvin asiantunteva, kokenut ja muinaismuistosuojeluun tiukasti sitoutunut joukko. Toisaalta viimeisestä retkestä on olemassa kattava tositeaineisto, sillä nyt jokainen osanottajien saama korvaus ja tarvikkeiden lasku todennettiin pöytäkirjan liitteenä.<sup>68</sup>

### Miksi retket lopuivat?

Yhdistys oli tyytyväinen kahdeksannen retken tuloksiin eikä retkiä ollut tarkoitus lopettaa.<sup>69</sup> Meinander, Lindgren ja Frankenhaeuser perustelivat yhdeksannen retken suuntaamista Ahvenanmaalle samoilla syillä kuin edellistä, alueen kirkoista tarvittiin valokuvia ja tarkempia arkkitehtonisia tutkimuksia. Yhdistys anoi 2800 markkaa valtionapua sekä Yleisten Rakennusten Ylimääräiselle alueelle lupaa osallistua matkaan, mutta Senaatti hylkäsi molemmat anomukset.<sup>70</sup> Meinander ja Frankenhaeuser kuitenkin toteuttivat suunnitellun retken Muinaistieteellisen Toimikunnan edustajina.<sup>71</sup> Tämän jälkeen ei yhdistys enää suunnitellut uusia taidehistoriallisia tutkimusretkiä.

Ratkaiseva syy raha-anomusten hylkäämiseen oli loppusyksystä 1902 Muinaismuistoyhdistyksessä paljastunut ns. Hahlin vaillinki. Rahastonhoitaja A. G. Hahl oli kavaltanut rahaa 1880-luvun lopulta lähtien ja noin puolet yhdistyksen omaisuudesta arvioitiin puuttuvan.<sup>72</sup> Samaan aikaan yhdeksannen taidehistoriallisen retken kanssa Senaatin Kirkollisasiain Toimituskunta hylkäsi myös yhdistyksen paikannimihakemiston aineistokeruuta varten tekemän hakemuksen.<sup>73</sup> Oli ymmärrettävää ettei yhdistyksen toimintaa haluttu tukea ennen kuin sen raha-asiat oli selvitetty eikä rahoitusta todennäköisesti voitu tässä tilanteessa hakea muualtakaan.

Taidehistorialliset tutkimusretket olivat taloudellisesti raskaita järjestää. Ne veivät suuren osan yhdistyksen vuosibudjetista ja ilman ulkopuolista rahoitusta niistä oli luovuttava. Jo aikaisemmin oli esitetty ajatus, että inventointiretkien järjestäminen kuului oikeastaan Muinaistieteellisen Toimikunnan tehtävänalaan.<sup>74</sup> Suurien retkikuntien järjestämisestä saatettiin luopua ainakin salaa helpotuksesta huokaisten.

Monimiehinen ja pitkäkestoinen tutkimusretki alkoi ilmeisesti vaikuttaa myös metodina

vanhentuneelta. Liikkuminen oli höyrylaivojen ja erityisesti rautatien myötä helpottunut ratkaisevasti ja yhdessä kohteessa pystyi vierailemaan aikaisempaan nähden niin nopeasti, ettei laaja paikasta toiseen etenevä kierros enää tuntunut tarpeelliselta. Myös perustava kuva-arkisto oli jo olemassa. Keväällä 1904 Meinander totesi, että suuret taidehistorialliset retket olivat ”nykyisessä tilanteessa työvoiman hukkaamista”, pari miestä pystyi hoitamaan sekä tietojen täydennykset että ennen tutkimattomien kohteiden tutkimisen.<sup>75</sup> Taustalla oli optimistinen ajatus, ettei tärkeitä tutkimattomia kohteita enää ollut paljoakaan jäljellä ja väliin vielä jääneet yksittäiset ja vähemmän tärkeät kohteet olisivat nopeasti ja helposti tutkittavissa. Yhdistys oli siten saanut taidehistoriallisille tutkimusretkikunnille vuonna 1871 asettamansa tehtävän täytettyä.

Tavoitteen ja metodin muuttuminen pitkäkestoisista, monimiehisistä ja laajoja alueita tutkivista retkikunnista yhden tai kahden miehen käynteihin kuvastaa yleisempää ajattelutavan muutosta. Kokonaisuuksiin suuntautuneesta idealismista oli siirrytty nuoren polven asiantuntijoiden empirismiin, yksittäisten, tarkasti määrättyjen kohteiden





ja kysymysten selvittämiseen. Vaeltava etsintä ja toisinaan sattumien ohjaama aineiston kerääminen ei ollut enää tiedettä vaan näyttäytyi pioneirisukupolven romanttisuutena.<sup>76</sup>

Herää myös kysymys oliko Emil Nervander ainoa henkilö, joka jaksoi vuosikymmenestä toiseen ponnistaa retken ideasta valmiiksi, suunnitella, ehdottaa, organisoida, johtaa ja hoitaa jälkityöt raportointineen ja kuvaluetteloineen, vieläpä levittää tietoa retkistä suurelle yleisölle. Kun hän lopetti 59-vuotiaana retkien johtamisen, ne loppuivat pian täysin. Oli syy mikä tahansa korostaa retkien loppuminen vuoteen 1902 Nervanderin merkitystä retkien alullepanijana ja ylläpitäjänä.

### **Mitä retkillä saatiin aikaan?**

Retkikunnan johtajan laatimat matkakertomukset ovat ilmaisultaan usein niukkoja eikä niissä kuvailla itse matkantekoa, olosuhteita tai dokumentointityötä. Tärkeä osa kertomusta oli tehtyjen kuvien luettelo. Kertomusten yhteenlaskettu sivumäärä on 3290.<sup>77</sup> Lisäksi lähes kaikista tutkimusretkistä ilmestyi matkakirjeitä, jotka kuvaavat olosuhteita, välillä työskentelyäkin, maisemia ja dokumentoituja kohteita kontekstissaan. Matkakirjeet

sijoittavat luettelomaiset raportit paikalleen konkreettiseen ympäristöön ja keruun todellisuuteen.

Retkien keskeinen ja työläin tavoite oli kuvadokumentointi. Kertomuksen saattoi koota ja kirjoittaa yksi henkilö kun saman retken kuvadokumentoinnista vastasi vähintään kolme piirtäjää. Kuvat olivat tärkeitä kaikkien asetettujen tavoitteiden kannalta, niitä tarvittiin suuren yleisön mielenkiinnon herättämiseen, uuden tuotannon inspiroimiseen ja ennen kaikkea tutkimukseen. Erityisesti ensimmäiset retket merkitsivät hyppäystä saatavilla olevien kuvien määrässä.<sup>78</sup> Kotimaisen taiteen tutkijoilla oli 1870-luvun alussa käytössään vain vähän kuvia ja tutkimuksen piti tuottaa ne itse. Tilanne ei oleellisesti muuttunut 1900-luvun alkuun mennessä, vaikka yhdistyksen ja Muinaistieteellisen Toimikunnan dokumentointityö, kuvien kerääminen ja arkistointi kasvattivat kuvamäärää jatkuvasti. Kaikkiaan kahdeksan retkeä tuottivat 2726 kuvaa, joista noin 700 oli valokuvia.

Taidehistoriallisten retkikuntien työskentely keskittyi historialliseen aikaan, esihistoria rajattiin ulkopuolelle.<sup>79</sup> Aikarajauksen loppupää oli epämääräinen ja venyi 1800-luvulle

asti. Keskiaikaiset kirkot painottuivat vahvasti kolmessa ensimmäisessä tutkimusretkessä. Kolmannella retkellä työskentelytapa muuttui tarkemmin inventoivaksi, ja kaikki, myös vähemmän tärkeäksi katsotut kohteet, dokumentoitiin ainakin alustavasti. Kirkkoarkkitehtuurin dokumentointi oli kolmannelta retkestä lähtien järjestelmällistä: jokaisesta kirkosta tehtiin vähintään pohjakaava ja eksteriööri, kiinnostavammista myös interiöörikuva.

Suurin tutkimusretkikauden aikana tapahtunut dokumentoinnin muutos oli kameran saaminen mukaan vuodesta 1892 lähtien. Valokuvaus oli hankalaa pitkillä tutkimusretkillä: välineistö painoi, kemikaalit olivat vaikeita kuljettaa, lasilevyt vaativat pimeätä tilaa ja kameroiden käyttö taitoa. Valokuvalla saatiin esille kohteen tarkka muoto, mutta tekniikalla oli ongelmansa. Pimeät kirkot, joita varsinkin keskiaikaiset olivat, rajoittivat kuvausmahdollisuuksia eikä valokuvalla voinut dokumentoida värejä. Toisaalta juuri liikkumattomat arkkitehtuuri-, esine- ja maalauskohteet sopivat pitkää valotusaikaa vaatineen tekniikan kohteeksi.

Erilaiset piirtämisen, maalaamisen ja niitä yhdistävät menetelmät olivat keskeisessä





Kuva 5. Armas Lindgren, *Sauvon kirkon interiööri*, 9.8.1902. Akvarelli, 30 x 45 cm. Taidehistoriallinen retkikunta vieraili Sauvossa ensimmäisen kerran vuonna 1871. Kirkon arkkitehtuurista tehtiin tällöin kolme detaljikuvaa, kaksi portaaleista ja yksi kuori-ikkunasta. Lindgrenin akvarelli edustaa toisenlaista dokumentointitapaa, jossa kuvauksen kohteena on interiöörin rakenne, kokonaisuuden eri ikäiset osat, niiden sijainti ja valo. Museoviraston kuvakokoelmat, Historian kuvakokoelma, Helsinki.

asemassa viimeiseen retkeen saakka. Eniten tehtiin lyijykynäpiirustuksia, laveerattuja lyijykynäpiirustuksia ja akvarelleja. Vaikuttaa siltä, että tekniikoita sekä sovellettiin kohteiden mukaan että kokeiltiin matkan aikana, tehtiin esimerkiksi kalkeerauksia eli maalausten jäljentämistä ohuen paperin läpi piirtäen, hierrekuvia, kollaasheja, piirustuksia tummalle paperille ja eräänlaisia laveerattuja ääriiviapiirustuksia. Tekstiilien tekstuurin, kuvioinnin ja värityksen toistamista kokeiltiin monin tavoin. Eri tekniikoilla pyrittiin saamaan esille eri asioita, varsinkin vuosien 1896 ja 1899 retkillä samoja seinämaalauksia dokumentoitiin kolmella eri tekniikalla eli akvarellilla, valokuvauksella ja kalkeerauksin.

Valmistetut kuvat olivat usein pienikokoisia. Poikkeuksen tekivät suuret keskiaikaisten seinämaalauksen ja esimerkiksi Saloisten kirkon alttarikaapin maalausten kalkeeraukset. Monet keskiaikaisten veistosten kuvat tehtiin keskimäärin vain noin 11 x 20 cm kokoiselle paperille. Syy pieneen kokoon oli käytännöllinen, paperit piti kuljettaa mukana ja saada säilymään suorina koko matkan ajan. Näyttää siltä, että kuvien koko hieman kasvoi vuosien myötä.

Kameran tulo mukaan näkyi muun kuvadokumentoinnin muutoksena. Varsinkin viimeisellä retkellä, kun suuri osa kuvista oli jo valokuvia, keskityttiin piirroksissa ja akvareleissa aikaisempaa enemmän vaikutelmaan, tunnelmaan, valaistukseen ja väritykseen. Valokuvaus antoi mahdollisuuden jättää tiukka viivapiirustus vähemmälle. Parhaimmin muutosta voi tarkastella kahden ensimmäisen ja viimeisen retken välillä, koska niillä dokumentoitiin samoja kohteita.

Kohteesta tehdyn dokumentoinnin lisäksi retkillä valmistetut kuvat ja paperit sisältävät monenlaista metatietoa. Paperiin, toisinaan kuva-alan päälle, on merkitty kokoelman omistaja ja kohteen tunnistustieto suomeksi ja ruotsiksi, retken järjestysnumero ja kuvan järjestysnumero. Tekijän signeeraus ja päivämäärä puuttuu monista ensimmäisen ja toisen retken kuvista. Kolmannesta retkestä lähtien kuvien tekijät on yleensä mainittu kertomuksen kuvaluettelossa. Kuvissa on toisinaan paljon kirjoitettua tietoa kohteesta kuten tarkennuksia aiheista ja värien kuvailua sanoin. Metatietoa on myös kuvauskohteiden valinta. Se tehtiin kiireen vuoksi nopeasti, vain kiinnostava kuvattiin ja samalla suljettiin jotakin muuta pois.

Kuvakokoelmaa tarkastellessa ei voi kuin hämmästyä dokumentoitujen kohteiden mo-



ninaisuutta. Taidehistoriallisiin tutkimusretkiin liitetty käsitys keskiaikaisten kohteiden tutkimiseen keskittyneenä hankkeena su- laa pois mitä enemmän kuvia näkee. Kolme ensimmäistä retkeä painottuivat keski- aikaan, mutta jo neljäs, vuoden 1887 retki, dokumentoi huomattavasti enemmän muuta. Tähän vaikutti tietysti se, että vähitellen siir- ryttiin pois keskiaikaisia kirkkoja eniten sisäl- täviltä alueilta, mutta 1880-luvulla esille nou- si aikaisempaa selvemmin myös retkikuntien kiinnostuksen laaja-alaisuus, huomion suun- taaminen käyttöesineisiin ja taideteollisuuskoh- teisiin. Tämä jo ensimmäisen retkikunnan oh- jelmaan sisältynyt alue on mielestäni jäänyt aiemmin täysin huomiotta tutkimusretkistä puhuttaessa. Dokumentoinneista voi seura- ta, miten retkikunta tarkensi katseensa esi- merkiksi kynttilänjalkoihin, tuoleihin, oviin, koristemaalauksiin, erilaisilla tekniikoilla to- teutettuihin ornamentteihin ja hautoihin.

### **Miksi retkien tuloksia ei tunneta?**

Suhtautuminen taidehistoriallisiin tutkimus- retkiin on ollut epämääräisen ohittavaa, eikä niillä tehtyä työtä ole pidetty aivan vakavasti otettavana tutkimuksena. Käsitys on voinut lähteä liikkeelle jo tutkijoista itsestään, sillä

Muinaismuistoyhdistyksen perustajat Ner- vander ja Johan Reinhold Aspelin (1842– 1915) esittivät itse olevansa ”vain” kerääjiä, aineiston kokoajia. Viimeistään 1920-luvulla heidät nähtiin oppiaineen esivaiheen, ns. romanttisen ensimmäisen sukupolven edus- tajina, tulevien oikeiden koulutettujen tutki- joiden tien pohjustajina.<sup>80</sup> Mielestäni tämä vähättelevä näkemys on, ehkä huomaamat- takin, jäänyt elämään ja sävyttänyt käsitystä varhaisen suomalaisen tutkimuksen tasosta – ikään kuin oppiaineiden alku missään al- kaisi muualta kuin alusta. Ääneen lausuma- ton käsitys tutkimuksen myöhäisestä alkami- sesta ja jonkinlaisesta noloudesta on estänyt analyyttisen tarkastelun ja kiinnostumisen siitä mitä taidehistoriallisilla tutkimusretkillä todella tehtiin.

Ajatus Suomen takapajuisuudesta voi olla peräisin myös yleisemmin muinaismuisto- suojelusta itsestään. Päätäjiin pyrittiin vai- kuttamaan argumenteilla, joiden mukaan Suomi oli pahasti jäljessä muista sivistysval- tioista.<sup>81</sup> Varsinkin tanskalaista muinaistutki- musta pidettiin esikuvallisesti järjestettynä ja kansainvälisesti korkeatasoisena. Siellä muinaismuistojen dokumentointi ja tietojen kokoaminen järjestettiin jo 1800-luvun en-

simmäisellä vuosikymmenellä. Systemaat- tisesti maata läpikäyvät tutkimusretket, ns. kahden miehen *herredsrejserne*, aloitettiin vuonna 1873.<sup>82</sup> Ruotsissa tutkimusretket ja tu- losten julkaisu alkoivat 1840-luvulla, kun kruu- nu rahoitti Mandelgrenin dokumentointiretkiä ja sarjaa *Monuments scandinaves du moyen âge* (1847, 1855–1862).<sup>83</sup> Suomen Muinais- muistoyhdistystä vastaava *Svenska Fornmin- nesföreningen* perustettiin vuonna 1869.<sup>84</sup>

Siihen nähden, että Suomi oli irrotettu yhteydestään Ruotsiin ja sen muinaismuis- tohallinnon kehitykseen, ei yhdistyksen pe- rustaminen vuonna 1870 ja sen nopeasti aikaansaama ensimmäinen taidehistorialli- nen tutkimusretki vaikuta dramaattisen myö- häiseltä.<sup>85</sup> Yhdistys myös pystyi niukoista resursseistaan huolimatta ihmeteltävän pit- kään ja sitkeästi järjestämään suuritöisiä ja paljon varoja nieleviä retkiä sekä pitämään kiinni kerran laatimastaan ohjelmasta, jonka tavoitteena oli kattaa koko maa.

Tärkein syy epämääräiseen mielikuvaan retkikuntien työn sekavuudesta on mielestä- ni kuva-aineiston vaikeassa hahmotettavuus- dessa ja siinä, ettei retkiä ja niiden tuottamaa aineistoa esittelevää kokonaisjulkaisua teh- ty. Dokumenttikuvien julkaisemisen tärkeys



kyllä ymmärrettiin yhdistyksessä heti, ne tuli saada suuren yleisön ja kansainvälisen tiedeyhteisön ulottuville. Ideaalilanteessa edustava otos retkillä tehdyistä kuvista olisi ollut helposti ja pysyvästi yleisön nähtävillä, mutta pysyvää näyttelyä ei saatu aikaan.<sup>86</sup> Jo toisen retken jälkeen kuvia oli niin paljon, että niiden säilyttäminen ja tarkastelu oli Historiallisen museon ahtaissa tiloissa vaikeaa.

Retkien tuloksia Helsingissä esitteleviä näyttelyitä järjestettiin neljä, vuosina 1871, 1874, 1894 ja 1897.<sup>87</sup> Kuvia oli esillä myös kolmessa muussa yhteydessä. Nervander toimi vuonna 1881 Helsingissä järjestetyn Ensimmäisen suomalaisen taideteollisuusnäyttelyn komissaarina.<sup>88</sup> Näyttely alkoi historiallisella osuudella, joka sijoitti suomalaisen keskiaikaisen kirkollisen esineistön taideteolliseen kontekstiin. Esillä oli myös taidehistoriallisilla retkillä tehtyjä kuvia.<sup>89</sup> Yhdistyksen Pariisiin 1900 maailmannäyttelyn osastosta muodostui Nervanderin työn kunnianosoitus. Pitkien pohdintojen jälkeen päädyttiin osaston linja rajata tiukasti keskiaikaan.<sup>90</sup> Vuosikertomuksen mukaan: "[...] taiteellisesti sivistyneen ulkomaisen yleisön huomio helpoimmin kiinnitetään Suomessa menneinä aikoina ilmautuneihin eurooppalaisiin taideheijastuk-

siin, jos näytteille asetetaan valiokeräelmä katoollisen ajan kirkollistaiteellisia muistoja", toisin sanoen retkien tuottamia kuvia niistä.<sup>91</sup> Ateneumissa keväällä 1903 järjestetystä Taidehistoriallisesta näyttelystä tuli tutkimusretkikauden testamentti. Esillä oli nyt kuvien sijasta aitoja keskiaikaisia esineitä ja lisäksi kuvia 1700-luvun Pohjanmaan kirkkojen seinämaalauksista. Kolme viikkoa auki olleeseen näyttelyyn oltiin hyvin tyytyväisiä, se oli aatteellinen voitto.<sup>92</sup>

Ensimmäisen ehdotuksen painetusta kuvajulkaisusta teki yhdistyksen puheenjohtaja Zachris Topelius jo vuonna 1874, mutta sitä ei voitu toteuttaa samana vuonna kuin kallis retkikunta pantiin toimeen.<sup>93</sup> Retkien järjestämisestä ja kuvien julkaisemisesta näyttää jatkossakin muodostuneen toisensa poissulkevat hankkeet. 1900-luvun alussa kuvajulkaisun otti asiakseen erityisesti Meinander. Taidehistoriaan ja keskiaikaan perehtyneenä hän ymmärsi kuvajulkaisujen ja niiden kautta leviävän ja saatavan kansainvälisen tiedon keskeisen merkityksen tutkimukselle. Hänen vuonna 1904 yhdistyksen johtokunnalle tekemänsä esitys aineiston julkaisemisesta ja valtionavun anomisesta sai aikaan, ehkä esittäjän yllätykseksi, vilkkaan ja osin tuohtu-

neen reaktion. Lopputuloksena oli, että hanketta lykättiin "toistaiseksi".<sup>94</sup>

Viime kädessä julkaisuasiassa törmättiin kerta toisensa jälkeen rahoituksen ongelmiin, varsinkin kuvien painamisen kalleuteen. Toiseksi juututtiin hankkeen ja retkillä tuotetun aineiston suuruuteen. Yli kahtentuhanteen kuvaan, satoihin valokuviin ja loputtomiin käsinkirjoitettuihin raporttisivuihin paisunut aineisto aiheutti ylipääsemättömiä ja osin periaatteellisia näkemyseroja: miten se pitäisi julkaisua varten järjestää, mitä valita, mitä jättää pois. Miten suhtautua ensimmäisten retkien hapuileviin tulkintoihin, miten aineiston heterogeenisyyteen? Kuka toimitustyön tekisi ja oliko aineistoa edes mahdollista järjestää uusia tieteellisiä vaatimuksia tyydyttäväksi kokonaisuudeksi? Se että julkaisua ei saatu aikaan, on mielestäni tärkein tekijä käsitykseen yhdistyksen taidehistoriallisilla retkillä tehdyn aineiston "mahdottomuudesta", sattumanvaraisuudesta tai amatöörimäisyydestä. Kokonaisjulkaisu ei kaatunut aineiston laatuun vaan määrään.

Toinen tärkeä syy aineiston tuntemattomuuteen on se, että retkillä tehdyt kuvakokaisuudet hajotettiin ilmeisesti jo varhaisessa vaiheessa, ehkä jo heti retkien jälkeen, eri



puolille kuva-arkistoa.<sup>95</sup> Kuvat jaoteltiin kohteen sijaintipaikkakunnan, tekniikan ja iän mukaan. Arkkitehtuuri, maalaustaide, veistetyt kuvat, saarnatuolit, tekstiilit, kirkolliset ja profaanit esineet, kartanot ja kansanrakennukset sijoitettiin erilleen toisistaan. Myös piirustuspaperien ja pohjapahvien koko vaikutti jaotteluun. Lopputuloksena on, että esimerkiksi yhdessä kirkossa tehdyt kuvat voivat sijaita fyysisesti kymmenessä, kaikkien retkien kuvat ehkä sadoissa eri arkistolaatikoissa. Kokonaisen retken kuvien saaminen esille kokonaisuutena on käytännössä lähes tai täysin mahdotonta.

Kuvia ei siis arkistoitu kontekstin mukaan, jolloin esimerkiksi yhden kirkon esineistöä tehdyt dokumentit olisivat pysyneet yhdessä. Toimintatapa paljastaa silloisen tutkimuksen lähestymistavan, jossa kirkkoa ei nähty eri-ikäisten kohteiden muodostamana toiminnallisena kokonaisuutena vaan yksittäisiä esineitä, maalauksia ja arkkitehtuuria tarkasteltiin ryhminä ja niiden sisäisinä typologioina. Myöskään kunkin retken työstämää aineistoa ei pidetty kokonaisuutena, jonka osien jäljitettävyyksi olisi ollut tärkeää.

Viimeksi koko kuva-aineiston näki vuosina 1968 ja 1969 tutkija Marta Hirn. Hän kävi läpi taidehistoriallisten retkikuntien kuvat ja merkitsi kuva-arkiston Historiallisen osaston Kuvaluettelossa oleviin retkikuntien kuvaluetteloihin jokaisen kuvan kohdalle vuosiluvun ja merkinnän ”på plats”. Hirn ei lisännyt luetteloon kuvan signumia, siis tietoa siitä, missä kuva fyysisesti sijaitsee ja näin mahdollisuus kattavan paikkatietoluettelon aikaansaamiseen menetettiin siltä kerralta.<sup>96</sup>

Menossa oleva digitointi helpottaa vähitellen kuvien näkemistä, mutta ei vielä varsinaisesti niiden löytymistä, sillä kaikkia retkikuntia tai edes yksittäisen retken kuvat yhteen liittävää hakusanaa ei ole olemassa.<sup>97</sup> Historiallisen osaston Kuvaluettelo 1842–1909-nidokseen, nyttemmin sen monistettuun kopioon, lisätään merkintä digitoidun kuvan numerosta tai kirjain M sitä mukaa kuin digitointi etenee ja kuva liitetään Musketti-tietokantaan. Vanha ja kunnianarvoisa nidos toimi näihin päiviin asti tarpeellisena apuvälineenä retkikuntien kuvia jäljitettäessä, samalla kun siitä itsestään muodostui aikojen kuluessa tärkeä ja sen kopiosta edelleen karttuva arkistohistorian lähde. Tutkimukseni

tuot esille Museoviraston kuva- ja asiakirjakoelmien säilyttämisen aineiston suuren arvon sekä niiden sisältämän informaation että arkistohistorian kannalta. Toisinaan yksittäisen kuvan sijainti arkistossa herättää yhtä paljon kiinnostavia kysymyksiä kuin itse kuvan sisältö.

Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset retket ovat merkittävä osa Suomen kulttuurihistoriaa. Ne tuottivat perustutkimusta ja dokumenttiaineistoa, lisäsivät tietoa ja herättivät osaltaan kiinnostusta kotimaan menneisyyttä kohtaan sekä yleisesti että paikallisesti jokaisella käymällään kahdella sadalla paikkakunnalla. Retket ovat myös monipuolisen kiehtova ilmiö ja ne sijoituivat ajanjaksoon, jolloin moni asia muuttui. Kun ensimmäinen retkikunta vaelsi katastrofaalisesta nälänhädästä juuri toipuvassa agraarisessa suuriruhtinaskunnassa, kulki viimeinen teollistuvassa maassa käyttäen hyväkseen liikenteen, tiedonkulun, tekniikan ja tutkimuksen sille suomaa uusia mahdollisuuksia ja itseensä luottaen.



## Viitteet

1 "Suomen Muinaismuistoyhdistys", Luettu 19.5.2017, <http://www.muinaismuistoyhdistys.fi/>.

2 Marta Hirn julkaisi vuonna 1970 ansiokkaan, mutta suppean esityksen retkien järjestelyistä ja tuloksista. Marta Hirn (toim.), *Kuvia katoavasta Suomesta: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien piirroksia ja akvarelleja vuosilta 1871–1902* (Helsinki: Weilin+Göös, 1970). Hyvä kuvaus Yhdistyksen toiminnasta retkien suhteen ks. A. M. Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus, SMYA XXX* (Helsinki: SMY, 1920), 72–82. Sixten Ringbom, *Art history in Finland before 1920: The history of learning and science in Finland 1828–1918*, 15b. (Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1986), 33–34.

3 Artikkelit kuuluu Koneen Säätiön rahoittamaan tutkimusprojektiin Luovaa voimaa etsimässä, Taidehistorialliset tutkimusretket uuden suomalaisen arkkitehtuurin, taiteen ja taideteollisuuden edistäjinä 1871–1902.

4 Emil Nervander piti tehokkaimpana neljän hengen ryhmää, jossa kolme keskittyi piirtämiseen ja yksi kuvailuun ja tulkintaan. Museovirasto (MV) Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto (SMYa) pöytäkirja (pk) 7.5.1885 § 6. Expeditions förslag Till Finska Fornminnesföreningen, 18.4.1896, MV SMYa Emil

Nervanderin arkisto (ENa) Ht28.

5 Suomen Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjat I 1870–1875, (Helsinki, SMY, 1909), SMY pk 20.2.1871 §2, 46. SMY pk 6.3.1871 §3, 51–52. Pöytäkirjaviitteet ohjaavat jatkossa tähän vuosien 1870–1875 pöytäkirjat sisältävään julkaisuun ja vuosien 1876–1885 osalta osaan II (1915). Vuoden 1886 ja sitä myöhemmät pöytäkirjaviitteet viittaavat suoraan kyseisiin asiakirjoihin.

6 Mandelgrenin pyytäminen oli tohtori K. F. Ignatiuksen idea. SMY pk 20.2.1871 §2, 48. SMY pk 6.3.1871 §3, 53. Ignatius viittasi Mandelgrenin toimintaan Kööpenhaminan "Oldnordiska sällskapetissa". Nimityksessä menivät sekaisin Oldskriftselskabet ja Oldnordiske Museum.

7 Leena Valkeapää, "Tutkimusmatkalla Suomessa 1871", teoksessa *Emil Nervander, Kesämatkoja Suomessa: Ahvenanmaalla ja Turun seudulla*, käännös Markus Hiekkänen, johdanto Leena Valkeapää (Helsinki: SKS, 2010), 24–26. Nervanderin teos ilmestyi alun perin 1872.

8 Valkeapää, "Tutkimusmatkalla Suomessa 1871", 9–12.

9 Ahlbergista on retkikunnan lähteissä hyvin vähän tietoa. Kyseessä oli todennäköisesti Teuvalla syntynyt Karl Mathias Emil. "Ylioppilasmatrikkeli", Luettu 15.11.2016, <http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/1853-1899/henkilo.php?id=18724>.

10 Kirjeet julkaistiin kirjana: Emil Nervander, *Sommarresor i Finland: På Åland och Åbo-trakten* (1872). Käännös ilmestyi vuonna 2010 ks. viite 7.

11 Nervander, *Kesämatkoja Suomessa*, Kumlinge 158–163, Taivassalo 206–214.

12 Nervander, *Kesämatkoja Suomessa*, 218–222.

13 SMY pk 27.1.1874 §4, 238; SMY pk 6.3.1874 §2, 242–244.

14 SMY pk 4.5.1874 §2, 250–252; 19.5.1874 §2, 264.

15 SMY pk 6.3.1874 §2, 242–244.

16 SMY pk 4.5.1874 §2, 250–252.

17 G. M-r. [G. Melander], "Karl Fredrik Slotte", teoksessa *Kansallinen elämäkerrasto V*, (Porvoo: WSOY, 1934), 146; Maria Vainio-Kurtakko, *Idylle eller verklighet? Albert Edelfelt och Gunnar Berndtson i det moderna genombrottets ambivalens*, FFF 117, (Helsingfors: FFF, 2010), 40–41; "Ylioppilasmatrikkeli", Luettu 17.8.2016, <http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/1853-1899/henkilo.php?id=18747>. (Nordström).

18 Retkikunta kävi Köyliönkartanossa, jonka tuolloin omisti Emil Waldemarin isovelji Axel Fredrik Nicolaus. Tor Carpelan, *Finsk biografisk handbok* (Helsingfors: Eidlunds förlag, 1903), 350–351.

19 Kalannin alttarikaapin tutkimuksen varhaishistoriasta ks. Elina Räsänen & Leena Valkeapää, "Sukupuolten tulkintoja ja 'venäläisiä tyyppejä' – Kalannin alttarikaapin varhaisesta



tutkimushistoriasta”, *Suomen Museo* 2013, 2014: 5–31. Alttarikappiin liittyvistä kansanuskomuksista ja niiden liittymisestä tutkimushistoriaan ks. Leena Valkeapää, ”Tietämisen tavat, Uskomustarinat ja tutkimus Kalannin alttarikappin äärellä”, *Tahiti* 3/2016. <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/tietamisen-tavat-uskomustarinat-ja-tutkimus-kalannin-alttarikappin-aaarella/>

20 Matkakirjeiden kirjoittajien henkilöllisyyden pohdintaa ks. Räsänen & Valkeapää, ”Sukupuolten tulkintoja ja ’venäläisiä tyyppejä””, 8.

21 Näyttelyluettelo Finska Fornminnesföreningens EXPOSITION 1874 julkaistiin myös pöytäkirjojen liitteenä. Ks. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjat I, 277–282. Museoviraston Historiallisen osaston kuvaluettelo 1842–1909 sisältää II retken kuvaluettelon, jonka alussa todetaan sen olevan ”pääpiirteisään sama” kuin näyttelyn luettelo.

22 SMY pk 20.9.1875 §1, 345.

23 A. M. Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, SMYA XXX, (Helsinki: SMY, 1920), 145–146.

24 Leena Valkeapää, *Vapaa kuin lintu: Emil Nervanderin elämä* (Helsinki: Taidehistorian seura, 2015), 76, 89–91 .

25 SMY pk 17.2.1882 §5, 275. SMY pk 2.5.1882 §6, 286. Timo Salmisen arviossaan esittämä kommentti osui oikeaan. Tauko retkien järjestämisessä johtui

lähinnä rahapulasta, ei Yhdistyksen toisaalle kääntyneestä huomiosta. Ks. Valkeapää, *Vapaa kuin lintu*, viite 558 ja Timo Salminen, ”Antikvaari ja esteetikko”, *Tieteessä tapahtuu* 1/2016: 67.

26 Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 147, 149.

27 Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 76.

28 Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 76.

29 SMY pk 7.5.1885 §6, 408–410.

30 Valkeapää, *Vapaa kuin lintu*, 100–102.

31 Tiedot Aspista ks. Kuka kukin oli, Luettu 31.8.2016, [https://fi.wikisource.org/wiki/Kuka\\_kukin\\_oli:\\_A#as](https://fi.wikisource.org/wiki/Kuka_kukin_oli:_A#as).

Hertta Tirranen, ”Agathon Reinholm”, teoksessa *Kalevalaseuran vuosikirja* 40 (Porvoo, Helsinki: WSOY, 1960), 68–81. Ildikó Lehtinen, ”Agathon Reinholm – suomalainen taiteilija sukukansojen parissa”, *Suomen Museo* 2004, 2005. Tuula Rantanen, ”Vuori, Kaarlo (1863–1914)”, teoksessa *Suomen kansallisbiografia* 10 (Helsinki: SKS, 2007), 728–729.

32 SMY/THRK 1885, mf rulla 2.

33 Nervanderin kirjeet ilmestyivät *Hufvudstadsbladetissa* (Hbl) 2.7.–24.10. 27 osassa, I–X on otsikoitu ”Sommarresor i Finland. Bref från en konsthistorisk expedition”, XI–XII ovat nimellä Från en konst-historisk expedition i Finland. Olen

aikaisemmin virheellisesti ilmoittanut *Uuden Suomettaren* kirjeet Nervanderin kirjoittamiksi. Ks. Valkeapää, *Vapaa kuin lintu*, 242. Uuden Suomettaren kuusi kirjettä ilmestyivät 21.8.–24.9. otsikolla ”Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisen tutkijakunnan matkat” kesällä 1885.

34 ”Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisen tutkijakunnan matkat kesällä 1885”, *Uusi Suometar* 11.9.1885 no 210.

35 MV SMY pk 23.2.1887 §11, 29.2.1887 §5.

36 Nervander teki keväällä 1886 senaatin rahoittaman opintomatkan Ruotsiin, Tanskaan ja Lyypekkiin. Heti palattuaan hän osallistui Hattulan ja Lohjan kirkkojen seinämaalausten tutkimiseen ja restaurointiin ja ryhtyi kirjoittamaan ensimmäistä Suomen keskiajan taiteen yleisesitystä ”Kirkollisesta taiteesta Suomessa keski-aikana / Den kyrkliga konsten i Finland under medeltiden”. Valkeapää, *Vapaa kuin lintu*, 102–103.

37 Grahn ks. Matrikkeli sisältävä elämäkerrallisia tietoja Teknillisen reaalikoulun, Helsingin polyteknillisen koulun ja Suomen polyteknillisen opiston opettajista ja oppilaista 1848–1897 sekä historiikit oppilaitoksen, Teknoloogisen yhdistyksen ja Polyteknikkojen yhdistyksen toiminnasta, (Kotka: Polyteknikkojen yhdistys, 1899), 301. Asko Salokorpi, Selim A. Lindqvist *Arkkitehti* (Helsinki: Sarmala Oy, Rakennusalan Kustantajat RAK, 2001). Ks. myös ”Arkkitehtuurimuseo: Selim A.



Lindqvist”, Luettu 16.8.2016, <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3837>.  
38 MV SMY pk 31.1.1888 §2.  
39 MV SMY pk 14.4.1891 §7, 21.5.1891 §6.  
40 Stolpe ks. ”Matrikkeli sisältävä elämäkerrallisia tietoja”, 313. ”Arkkitehtuurimuseo: Lars Sonck”, Luettu 16.8.2016, <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3875>.  
41 MV SMY pk 7.5.1892 §3.  
42 Emil Nervander, ”Sommarresor i Finland. Bref från årets konsthistoriska expedition”, Hbl 2.7.1892 no 176, 19.10.1892 no 285. Mikko Härö, *Suomen muinaismuistohallinto ja antikvaarinen tutkimus: Muinaistieteellinen toimikunta 1884–1917* (Helsinki: Museovirasto, 1984), 121–123. A.M.T. [Aarne Michaël Tallgren], ”Hackman, Alfred”, teoksessa *Kansallinen elämäkerrasto*, II osa F-I (Porvoo: WSOY, 1929), 329–330.  
43 Hirn mainitsi Eliel Aspelinin retken valokuvaajana, mutta häntä ei mainita lähteissä. Hirn, Kuvia katoavasta Suomesta, 90. Nervander luetteli osallistujat kahdessa lähteessä: SMY:n taidehistoriallisten retkikuntien kertomukset, Retki 1892, mf rulla 3 ja Emil Nervander, ”Sommarresor i Finland. Bref från årets konsthistoriska expedition”, Hbl 2.7.1892 no 176.  
44 MV SMY pk 24.4.1888 §4. Konsepti V retken suunnitelmaksi, MV SMYa ENa Ht27, Nippu

Taidehistoriallinen retkikunta 1892. MV SMY pk 11.3.1892 §3.  
45 Kirjeet ilmestyivät 2.7.1892–24.4.1893 ensin nimellä *Sommarresan i Finland, Bref från årets konsthistoriska expedition* ja vuodenvaihteen jälkeen nimellä *Från trakterna af Björneborgska banan*.  
46 MV SMY pk 16.3.1894 §4.  
47 Nervander, *Expeditions förslag Till Finska Fornminnesföreningen*, 18.4.1896, Ht28. E. N. [Nervander], ”Kesämatkoja Suomessa. Pohjois Pohjanmaalla”, *Päivälehti* 22.7.1896 no 167.  
48 Lindgren ks. ”Arkkitehtuurimuseo: Armas Lindgren”, Luettu 16.8.2016, <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3830>. Wikström ks. ”Matrikkeli sisältävä elämäkerrallisia tietoja”, 365. Ritva Wäre, ”Sucksdorff, Victor (1866–1952) arkkitehti”, teoksessa *Suomen kansallisbiografia* 9, (Helsinki: SKS, 2007), 399–400.  
49 ”Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallinen retkikunta”, *Päivälehti* 23.10.1896 no 247. Muut lähteet eivät mainitse Hackmania. Hän on varakkaana miehenä voinut hyvin osallistua osaan tai koko matkaan omalla kustannuksellaan.  
50 Yrjö Blomstedt ja Sucksdorff tekivät vuonna 1894 SMY:n rahoittaman retken Suomen ja Vienan Karjalaan. Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 120–121. Retken Kainuun puoleisesta osasta tarkemmin

ks. Helena Lonkila, *Syvällä sydänmaassa: Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Kainuu* (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016).  
51 Nervander kuvasi työskentelytapaa seitsemännen retken suunnitelmassa. Nervander 15.2.1899, Förslag till en konsthistorisk expedition sommaren 1899. SMY johtokunnan pk 16.2.1899 liite A. MV SMYa. Tehdyt kuvamäärät ks. *Päivälehti* 23.10.1896 no 247.  
52 E. N., ”Kesämatkoja Suomessa, Pohjois Pohjanmaalla”, *Päivälehti* 22.7.1896 no 167 ja ”Kesämatkoja Suomessa II”, *Päivälehti* 22.8.1896 no 194.  
53 Berättelse öfver Finska Fornminnesföreningens sjetta konsthistoriska expedition sommaren 1896. Nykarleby-Tornio, afgifven af E. Nervander. Retkikertomus ss. 295–343, MV SMYa mf 3. Kalannin kaapin dokumentoinnista ks. Räsänen & Valkeapää, ”Sukupuolten tulkintoja ja ’venäläisiä tyyppejä’”, 9–15.  
54 MV SMY Johtokunta pk 16.2.1899 Liite A.  
55 Nervander, *Päivälehti* 22.7.1896 no 167.  
56 MV SMY johtokunta pk 9.3.1897 §2.  
57 MV SMY pk:t 9.3.1897 §2, 18.3.1897 §3, 7.5.1897 §1, pk 30.5.1897 §1, pk 3.5.1899 §4. Pöytäkirjan 3.5.1899 mukaan Ylihallitus ei myöntänyt arkkitehtia ”kuten ennen on ollut tapana”. Tavaksi koettu käytäntö ei ollut kovin vahva, sillä Ylihallituksen arkkitehti oli saatu mukaan retkille kolmasti, vuosina 1871, 1892 ja 1896.





58 Meinander ks Mikko Härö, *Suomen muinaismuistohallinto 1884–1917* (Helsinki: Museovirasto, 1984), 125–126; Eklund ks. "Arkkitehtuurimuseo: Jarl Eklund", Luettu 16.8.2016, <http://mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3135>. Cederhwarf ks. "Ylioppilasmatrikkeli", Luettu 16.8.2016, <http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/1853-1899/henkilo.php?id=24795>. Frankenhaeuser ks. Leena Valkeapää, *Pitäjänkirkosta kansallismuistiksi: Suomen keskiaikaisten kirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870-1920*, SMYA 108 (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2000), 130. Frankenhaeuser oli ensimmäinen vuonna 1904 perustetun Muinaistieteellisen toimikunnan arkkitehtiamanuenssin virkaan valittu henkilö. 59 E. N. [Emil Nervander] "Taidetta etsimässä", teoksessa *Nuori Suomi Päivälehdessä joulualbumi IX* (Helsinki: Päivälehti, 1899). 60 MV SMY pk 16.2.1899 §3 ja liite A. 61 Nervander, "Taidetta etsimässä", 41–43. 62 MV SMY pk 18.3.1897 §3. 63 MV SMY johtokunta pk 11.4.1901 §5, SMY pk 17.10.1901 §10. 64 MV SMY pk 7.5.1902 §6. 65 MV SMY, Vuosikertomus SMY:n 33:lta toimivuodelta 7.5.1902–7.5.1903. 66 MV SMY, Vuosikertomus SMY:n 31:seltä toimivuodelta 7.5.1900–7.5.1901.

67 Vuosikertomuksen mukaan retken "saalis" oli 252 numeroa. Museoviraston valokuvaluettelossa "Hist. os. levyluettelo 1–13199 Hist. avd. plåtkatalog" numerot 1314–1495 on otsikoitu "VIII K. Hist Exp 1902". Valokuvia on siis 181 kappaletta, jolloin muiden kuvien osuudeksi jää 71 kappaletta. Lähteissä mainitaan paikat, joissa kuvia otettiin, mutta kuvia ei yksilöidä. Tiedot niistä on etsittävä ja pääteltävä kuvissa mahdollisesti olevista nimikirjoituksista ja päiväyksistä. Vuosikertomus Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 33:lta toimivuodelta 7.5.1902–7.5.1903. Myös Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 79. 68 MV SMY johtokunta pk 10.10.1902 §6. 69 MV SMY Vuosikertomus 1902–1903. 70 MV SMY pk 5.3.1903 §5 ja Liite D, SMY kokous pk 1.10.1903 §7. 71 Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 79. 72 Asiaa käsiteltiin marraskuusta 1902 lähtien. SMY johtokunta pk 5.11.1902. Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 145–146. 73 SMY kokous pk 1.10.1903 §7. 74 Retkien järjestämistä tarjottiin Muinaistieteelliselle Toimikunnalle 1887 ja 1894. Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 77, 162.

75 Meinanderin suunnitelma julkaisuksi 4.2.1904, SMY pk 3.3.1904 §5 Liite B.

76 Valkeapää, "Tutkimusmatkalla Suomessa 1871", 45–48. Valkeapää, *Vapaa kuin lintu*, 124–125. Antti Vallius, *Kuvien maaseutu: Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2013), 371–372.

77 Raporttien sivut ovat erikokoisia, eri käsialoilla kirjoitettuja ja niiden kokoonpanossa on muitakin eroja, joten sivumäärä antaa lähinnä idean aineiston koosta.

78 Historiallisen osaston Kuvaluettelo 1842–1909 paljastaa, miten hitaasti kuvakokoelmat kasvoivat ennen vuotta 1871.

79 Rajaus tulee esille esim. vuoden 1892 retkellä, kun eräs ratatöiden yhteydessä läheltä Siuran asemaa löytynyt kilvenkupura dokumentoitiin, vaikka "se on varsinaisen ohjelmamme ulkopuolella". Nervander, "Från trakterna af Björneborgska banan", *Hbl* 20.2.1893 no 49. Ks. myös SMY:n taidehistoriallisten retkikuntien kertomukset, Retki 1892, mf rulla 3, ja kuvaluettelon no 242.

80 Aspelinin osalta ks. A. M. Tallgren, *Museomiehen työpöydältä: Kirjoitelmia muinaistieteellisten ja antikvaaristen harrastusten historiasta Suomessa* (Helsinki: Tietosanakirja-osakeyhtiö, 1924), 30. Ringbom tiivistä Nervanderin olleen "romantiikan



huipentuma”(a romantic climax), ks. Sixten Ringbom, *Art history in Finland before 1920: The history of learning and science in Finland 1828–1918*, 15b (Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1986).

81 Keskiaikaisia kirkkoja koskeva argumentointi ks. Valkeapää, Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi, 165–167. Tanskan ja Suomen vertailu ks. ”Suomen Muinaismuisto-Yhtiön vuosikertomus 24:ltä tilivuodelta”. *Suomen Museo* 5/1894. Ks. esimerkki ”köyhän kansamme etsikkoaika” -retoriikasta J. R. Aspelinin puheessa SMY:n vuosikokouksessa 6.5.1899 §1.

82 Mads Mordhorst, ”Arkivets historie”, teoksessa *Antikvarisk-Topografisk Arkiv: Afdelning for Oldtid og Middelalder* (København: Nationalmuseet, 1996), 25–40. Tanskalaista mallia käytettiin suoraan SMY:n ohjelman laatimisessa ks. SMY pk 1.10.1870 §3, 15.

83 Sarjan ensimmäinen vihko ilmestyi nimellä *Monuments scandinavaques*. Mandelgrenista ks. ”Riksarkivet: Nils Månsson Mandelgren”, Luettu 18.10.2016, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=9011>. Ruotsin muinaismuistosuojelun historiasta ja sen kirjoittamisesta ks. Magdalena Hillström, *Ansvaret för kulturarvet: Studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* (Linköping: Linköping University

Electronic Press, 2006), 43–48.

84 Alueellisia muinaismuistoyhdistyksiä ryhdyttiin perustamaan eri puolille Ruotsia 1850-luvulta lähtien. Hillström, *Ansvaret för kulturarvet*, 90–92, koko maan kattavan yhdistyksen perustamisesta 1869 ks. 104–107.

85 Vuonna 1828 säädetyistä muinaismuistolaista ks. Hillström, *Ansvaret för kulturarvet*, 48.

86 Loppuvuodesta 1874 suunniteltiin pilaria, jonka akselissa liikkuviin tauluihin laskettiin mahtuvan 128 kuvaa. SMY pk 29.10.1874 §2, 274. SMY pk 9.11.1874 §3, 283.

87 Tallgren, *Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus*, 74–78.

88 SMY pk 5.5.1880 §7, 204. SMY pk 3.6.1881 §2, 250.

89 *Luettelo esineistä ensimmäisessä Suomen taideteollisuus-nä[y]ttelyssä Helsingissä 1881*, Ensimmäinen vihko (Helsinki: Suomal. Kirjall. Seuran kirjapaino, 1881). Näyttelystä ks. Valkeapää, *Vapaa kuin lintu*, 91. Ks. myös Kerstin Smeds, *Helsingfors-Paris: Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900* (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Finska Historiska Samfundet, 1996), 178–180.

90 Esimerkiksi SMY johtokunta pk 10.11.1898 §3 ja 15,12.1898 §8, molemmat liitteineen.

91 ”Suomen Muinaismuistoyhdistyksen

vuosikertomus 29 toimivuodelta”. *Suomen Museo* 5/1899, 80.

92 Näyttelyluettelo: Finska fornminnesföreningens konsthistoriska utställning i Ateneum, 12–28. Februari 1903. SMY Vuosikertomus 1902–1903, 3.

93 SMY pk 27.1.1874 §5, 238–239. SMY pk 4.1.1875 §5, 301.

94 K. K. Meinander, ”Finska Fornminnesföreningens konsthistoriska expeditioner”, *Suomen Museo – Finskt Museum* 1/1903, 2–3. SMY johtokunta pk 4.2.1904 §2. Pyydetty lausunnot ja Meinanderin tarkennettu ehdotus SMY pk 3.3.1904 §5 ja liitteet B-E. Pöytäkirjoissa on ylliviivattu sanat ”tulevaan vuoteen” ja korvattu sanalla ”toistaiseksi”. Meinanderin vastauksesta käy ilmi, että hän ideoi hanketta yhdessä Lindgrenin ja Frankenhaeuserin kanssa.

95 Kuvat jaoteltiin ensimmäisestä näyttelystä lähtien kuvatun kohteen tekniikan mukaan neljään ryhmään: Arkitektur, Skulptur, Måleri ja Kyrkliga föremål, Ornament, slöjd m. m.

96 Tieto perustuu havaintoihini ja keskusteluihin arkistovirkailijoiden kanssa. Hirn teki Suomen Muinaismuistoyhdistyksen juhlavuoteen liittyvää inventointia, jonka tärkeänä tuloksena oli kirjan julkaiseminen vuonna 1970. Ks. viite 2.

97 Museoviraston Kuvakokoelmat: <https://www.kuvakokoelmat.fi/>. Yksittäisten retkien digitoituja kuvia



yhdistää yhteinen tunnustenumeron alkuosa, näin esimerkiksi ensimmäisen retken kuvien numero alkaa sarjalla 18711016 ja viidennen retken kuvat sarjalla 18921029. Numerosarjan jälkiosa on yksittäisen kuvan retken kuvaluettelossa saama järjestysnumero, esimerkiksi 18711016:1. Kaikki retkien I–VII katseluhetkeen mennessä digitoidut kuvat saa esille Museoviraston päätelaitteella kyseisen retken tunnustenumeron ja %-merkin avulla.

**FT, dos. Leena Valkeapää on sääksmäkeläinen 1800-luvun kulttuurihistoriaan erikoistunut Jyväskylän yliopiston taidehistorian oppiaineen dosentti. Hän tutkii menneisyyden käyttöä ennen ja nyt sekä merkitysten muuttumista historiassa ja taiteessa. Valkeapää on julkaissut tutkimuksia ja tietokirjoja muun muassa Suomen keskiaikaisten kirkkojen restauroinnin kulttuurihistoriasta, Kalannin alttarikaappiin liittyvistä uskomustarinoista, Ritvalan helkajuhlasta ja kansallispukujen käytön alkuvaiheista sekä Taidehistorian seuran kustantaman elämäkerran Vapaa kuin lintu, Emil Nervanderin elämä. Parhailaan Valkeapää tutkii**

**Koneen Säätiön rahoituksella Suomen Muinaismuistoyhdistyksen vuosina 1871–1902 järjestämiä taidehistoriallisia tutkimusretkiä.**



# Fagervikin kiinalaisen huvimajan kolme tulkintaa: maisema, maku ja matka

Seppo Sivonen

Fagervikin ruukinkartanon pohjoispuolella on englantilaistyyppinen maisemapuutarha, johon sillan välityksellä liittyy Brännäsholmin saari. Sen länsirannalla sijaitsee Suomessa harvinainen kiinalainen huvimaja, jonka rakennutti eurooppalaisten esikuvien mukaisesti 1786 tai 1787 Fagervikin kartanon perijä, vapaaherra Mikael Hisinger (1758–1829).<sup>1</sup>

Pohdin artikkelissani Fagervikin kiinalaisen huvimajan rakentamisen motiiveja maisemaan, makuun ja matkantekoon liittyvien selitysmallien kautta. Lähtökohtanani on chinoiserien uusi tutkimus-keskustelu, jota on käyty erityisesti Englannissa. Kun chinoiserien aikaisempi taidehistoriallinen tutkimus

on hakenut sen yhteyksiä rokokoon ja barokkiin ja taloushistoriallinen tutkimus yhteyksiä idän kauppaan, on uudempi esinehistoriallinen tutkimus tarkastellut chinoiserien suhdetta 1700-luvun kulutusyhteiskunnan makutottumuksiin, muotiin ja kuluttamisen malleihin. Tässä keskustelussa on esitetty, että 1700-luvun idän ja lännen välisen kaupankäynnin synnyttämä Kiina-muoti vaikutti dramaattisesti varhaismodernin Englannin kulutuskulttuurin makutottumuksiin ja Britannian kaupallisen identiteetin rakentamiseen. Näitä ilmensivät myös maisemapuutarhojen kiinalaisrakennelmat ja niiden mahdollistamat kuvitteelliset matkat itään.<sup>2</sup>

Fagervikin maisemapuutarha kiinalaisine huvimajoineen voidaan määritellä muualta Euroopasta Suomeen levinneeksi kulttuuri-innovaatioksi. Innovaatioiden leviämistä tutkineen sosiologi Everett Rogersin mukaan innovaatioiden diffuusio on viestintäprosessi, jossa tieto innovaatiosta leviää sosiaalisen systeemin jäsenille tiettyjen kanavien kautta ja tietyn ajan kuluessa. Innovaatioiden leviämisessä keskeisiä tekijöitä ovat sosiaalisen systeemin normit, viestintätavat, muutosagentit ja mielipidevaikuttajat. Innovaation vastaanottamiseen vaikuttavat mm. sen omaksujalleen tarjoama taloudellinen ja sosiaalinen arvostus ja yhteensopivuus vastaanottajan olemassa oleviin arvoihin, aikaisempiin kokemuksiin ja tarpeisiin.<sup>3</sup>

Rogersin innovaatioiden diffuusioteoriaa soveltaen tarkastelen artikkelissani keskeisiä mielipidevaikuttajia ja viestintäkanavia, joiden kautta anglo-kiinalaisen puutarhan maisemaihante ja chinoiserie-muoti levisivät Fagervikiin. Lisäksi pohdin kuinka hyvin ne sopivat Mikael Hisingerin aikaisempien kokemusten, arvojen ja tarpeiden kanssa ja Fagervikin kiinalaisen huvimajan suhdetta tulkintaan, jonka mukaan kiinalaisrakennelmat toimivat allegorisina, kosmopoliittisuut-



ta määrittävinä matkakokemuksina. Kiinan ihailua käsittelevässä taustaluvussa määrittelen tarkemmin chinoiserien kontekstissa maiseman kauneuden, makutottumusten ja matkustamisen sisältöjä.

Työni tärkeimpinä lähteitä ovat chinoiserieta, maisemapuutarhoja ja Fagervikin kartanoa käsittelevä tutkimuskirjallisuus, Mikael Hisingerin Euroopan matkapäiväkirja ja 1700-luvun anglo-kiinalaisen puutarhan teoreetikkojen julkaisut. Fagervikin maisemapuutarhan perustamisen kannalta on valitettavaa, että Mikael Hisingerille saapuneet kirjeet ja muu häntä koskeva aineisto on kadonnut. Tästä puutteesta huolimatta käyttämäni lähdeaineisto antaa hyvät mahdollisuudet arvioida uudella tavalla Fagervikin kiinalaisen huvimajan eriselitysmallien kattavuutta.

## Kiinan ihailu

Vaikka Fagervikin kiinalainen paviljonki on Suomessa erikoisuus, eivät vastaavanlaiset rakennukset olleet sitä Euroopan hallitsijoiden ja säätyläisten puutarhoissa 1700-luvulla. Kiinalaistyyppiset rakennelmat liittyivät laajempaan 1600- ja 1700-luvulla Euroopassa vallinneeseen Kiinan ihailuun, joka ilmeni

runoilijoiden, kirjailijoiden ja valistusajan filosofien, kuten Leibnitzin ja Voltairen kiinalaisen yhteiskunnan ja sen moraaliarvojen arvostamisessa. Taiteellisena tyyliisuuntauksena rokokoohon vaikutteita antanut chinoiserie ilmeni vahvimmin taidekäsityössä ja kasvaneessa kiinnostuksessa kiinalaista posliinia, lakkahuonekaluja, silkkiä, seinäpäreitä ja asusteita kohtaan.<sup>4</sup>

Eurooppalaisen maisemapuutarhan historiassa chinoiserieä edustaneet kiinalaistyyppiset rakennukset kuuluivat osana anglo-kiinalaiseen (*jardins anglo-chinois*) maisemapuutarhasuuntaukseen, joka levisi 1700-luvun jälkipuoliskolla Englannin ja Ranskan ohella Keski-Eurooppaan, Venäjälle, Välimeren maihin ja pohjolaan, erityisesti Tanskaan ja Ruotsiin. Ranskalaiseen muotopuutarhaan verrattuna anglo-kiinalainen puutarha pyrki häivyttämään lineaaristen elementtien suunnitelmalli-suuden ja tavoittelei luonnon ylevöittämistä ja imitoimista korostaakseen sen runollisuutta. Nimityksen *jardins anglo-chinois* antoivat ranskalaiset puutarhakirjailijat, jotka halusivat termillä horjuttaa englantilaisten merkitystä maisemapuutarhan innovoijana.

Tämä synnytti omana aikanaan vilkkaan

keskustelun kanaalin molemmin puolin. Ranskalaisten puutarhateoreetikkojen mukaan länsimaalaisten Kiinan matkajien kertomukset osoittivat maisemapuutarhan alkuperän olevan paljon vanhemmassa kiinalaisessa puutarhatraditiossa. Tämän näkemyksen englantilaiset whig-intellektuellit kiistivät ja tähdensivät englantilaisten ja kiinalaisten näkemysten eroja puutarhojen suunnittelussa. Heidän mukaansa kiinalainen puutarha oli luonnollisuudestaan huolimatta yli-lioitteleva, pakotettu ja keinotekoinen verrattuna englantilaisen maisemapuutarhan maltillisempaan ja hienovaraisempaan luonnon rekonstruoimiseen.<sup>5</sup>

Maisemapuutarhan alkuperää koskevista erilaisista tulkinnoista huolimatta sen suosio kasvoi Englannissa ja Manner-Euroopassa samanaikaisesti kun chinoiserie löi leimansa 1700-kulutuskäyttäytymiseen. Idästä tuotujen eksoottisten tuontitavaroiden tai niiden jäljitelmien kulutus lisääntyi säätyläisten lisäksi kasvavan keskiluokan keskuudessa ja yhdistettiin uuteen moderniin yksilöllisyyteen ja sivistyneeseen elämäntapaan. Kun vanhoillisten taholta chinoiserieä arvosteltiin vieraana ja groteskina, kutsui Englannin hovin puutarha-arkkitehti William Chambers



(1723–1796) idän luksusta sivistyksen näyttämöksi.<sup>6</sup>

Chinoiserien ja Britannian 1700-luvun kulutusyhteiskunnan suhdetta tutkinut David Porter toteaa, että kiinalaistyyli ja sen liioittelevaisuus edustivat Britanniassa 1700-luvun puolivälissä klassisesta traditiosta eroavaa vastakulttuuria ja makua. Talouselämän nopeat muutokset 1700-luvun alkupuolella mahdollistivat uudenlaisen luksuksen, joka korvasi vanhan antiikin hallitsevan aseman sosiaalisen statuksen markkeeraajana. Kun perinteisesti yhteiskunnan eliitti arvosti omistamiensa arvoavaroiden ikää ja kestäväää patinaa, saattoi Kiinasta tuotu posliiniesine tai huonekalu henkiä samanaikaisesti vanhaa ja modernia, olla uusi ja eksoottinen ja kertoa samalla kaukaisen idän vanhasta ja arvostetusta kulttuuriperinnöstä.<sup>7</sup>

Chinoiserien tutkija, taide- ja kulttuurihistorioitsija Vanessa Alayrac-Fielding toteaa, että kiinalainen posliini kertoi narratiivisena objektina visuaalisen tarinan, kun lukuisat posliiniesineiden motiivit kuvasivat Kantonin ankkuroituneita tai Kiinan rannikolla purjehtineita kauppa-alueita ja kuvitteellisia näkymiä kiinalaisesta maaseudusta ja arkielämästä. Alayrac-Fieldingin mukaan



Fagervik

### Kuva 1. Fagervikin kartanon kiinalainen huvimaja. Historian kuvakokoelma, Museovirasto.

1700-luvulla hyvin suosittujen meriaiheisten kertomusten ja matkakirjojen tavoin itämaisen posliinin kuvamaailma jäljitti tapahtumaa *kuvitteellisesta matkasta itään* samalla kun posliiniesine oli aktuaalinen todiste Kantonin-matkasta. Eurooppalaisten kaup-

pakomppanioiden tuoma kiinalainen posliini oli siis kaukomatkojen tunnuskuva.<sup>8</sup>

Tulkintaa chinoiserien tehtävästä virtuaalisissa idän matkoissa tukee Emile de Bruijnin analyysi brittiylimystön 1700-luvulla suosimien Italiaan suuntautuneiden opinto- ja



huvimatkojen, *Grand Tourien* ja chinoiserien välisistä yhtäläisyyksistä ja eroista. Molemmat vaikuttivat aikansa maku- ja muotitottumuksiin. Kuitenkin Italiaan verrattuna Kiinan saavuttaminen oli psykologisesti vaivalloisempaa, riskialttiimpaa ja kalliimpaa. Samat perheet, jotka laittoivat suuria summia *Grand Toureihin* ja Italian taidearteiden hankkimiseen, saivat yhteyden kaukaiseen Kiinaan Itä-Intian kauppakomppanian rahoittajina ja Lontooseen tuotujen kiinalaistavaroiden kulluttajina.<sup>9</sup>

Suomessa chinoiserie jäi ohueksi ja oli määrällisesti niukkaa. Suomalaista chinoiserieä tutkinut Jouni Kuurne toteaa Fagervikin puiston kiinalaisen huvimajan ja ruukin kartanon kiinalaisaiheisin tapetein sisustetun salongin edustavan Suomessa tämän suuntauksen huippua.<sup>10</sup> Fagervikin kiinalaisen huvimajan lisäksi kiinalaisvaikutteisista rakennelmista ja niiden suunnitelmista löytyy Suomessa muutamia esimerkkejä. Gustaf Mauri Armfelt suunnitteli kiinalaista paviljonkia ja siltaa Halikon Joensuun kartanoonsa 1800-luvun alussa. Suunnitelma ei todennäköisesti toteutunut.<sup>11</sup> Vanhassa Suomessa Viipurin Monrepos'n puistoon rakennettiin kiinalaistyylinen Mariantornin nimellä tunnet-

tu huvimaja ja silta 1780-luvun puolivälissä. Kiinalaisvaikutteisia huvimajoja oli puutarhahistorioitsija Eeva Ruoffin mukaan myös Viipurin maalaiskunnassa Kiiskilän ja Saarelan kartanoiden puutarhoissa, Cloubergin perheellä Rättijärvellä ja Mäntsälän kartanon puistossa. Ruissalon Marjaniemen huvilan eräälle kalliolle rakennettiin vuonna 1849 näköalapaviljonki, joka muistutti Monrepos'n Mariantornia.<sup>12</sup>

Ehkä suomalaisen chinoiserien vähäisyyden vuoksi ilmiö ei ole laajempaa eurooppalaisena kulttuuri- ja yhteiskuntailmiönä kiinnostanut suomalaisia tutkijoita. Tutkimus on rajoittunut harvoin erillisteemoihin. Kuurnen suomalaista chinoseriä 1700-luvulla käsittelevä artikkeli on keskittynyt koristetaiteisiin.<sup>13</sup> Kiinalaisesta posliinista chinoiserien kontekstissa on kirjoittanut Heikki Hyvönen teoksessaan *Kiinalaista posliinia Suomessa. Chinese Porcelain in Finland* (1986).<sup>14</sup> Suomalais-syntyinen ja Ruotsissa elämäntyönsä tehnyt Osvald Sirén (1879–1966) on kansainvälisesti ansioitunut kiinalaisen puutarha-arkkitehtuurin asiantuntija. Hänen julkaisunsa *Gardens of China* (1949) ja *China and Gardens of Europe of the 18th century* (1950) ovat alansa klassikkoja.<sup>15</sup> Sirénin uranuur-

tajan asemaa kiinalaisen taiteen ja puutarhataiteen tutkijana on ansiokkaasti tuonut esille viime vuosina Minna Törmä.<sup>16</sup> Suomalaisen maisemapuutarhojen kiinalaisvaikutteiden historian tutkijoista on Eeva Ruoffin lisäksi todettava Irma Lounatvuori, joka on selvittänyt myös Fagervikin maisemapuutarhan perustamista ja sen kiinalaispaviljongin suunnittelun taustoja. Hänen mukaansa kiinalaisten tapa nauttia luonnon rikkaista muodoista, sen täydellisistä yksityiskohdista ja vastakohdista toi filosofisen lisän eurooppalaisiin maisema-puistoihin. Tämä heijastui puutarhatyylin *anglo-chinois*-nimityksessä. Eurooppalaisissa maisemapuutarhoissa kiinalaisen puutarhan kevyet puistorakennelmat olivat suosittuja lainoja.<sup>17</sup>

### Sharawagdin käsite

Ensimmäisiä kuvauksia kiinalaisista puutarhoista Eurooppaan välittivät Kiinassa olleelleet jesuiitat ja kauppiat 1500-luvulta lähtien. Espanjalainen Juan González de Mendoza kuvasi 1586 ilmestyneessä *Keskustan Valtakunnan historiassaan* kiinalaisten mahtimiesten residenssejä, joissa oli suuria puutarhoja, lammikoita ja metsiköitä.<sup>18</sup> Italialainen Martino Martino kirjoitti 1655



kiinalaisten olevan äärimmäisen taitavia rakentaessaan puutarhoihinsa keinotekoisia kallioita ja kukkuloita. Tärkeän visuaalisen lisätiedon kiinalaisista puutarhoista toi italialainen jesuiitta Matteo Ripa, joka palatessaan Eurooppaan vuonna 1724 lahjoitti Lontoossa Burlingtonin jaarlille kiinalaisia puutarhoja kuvaavia kaiverruksia. Muutettuaan vuonna 1719 Twickenhamin huvilaan Lontoon länsipuolelle uudisti runoilija Alexander Pope muotopuutarhansa ottamalla mallia Ripan kaiverruksista.<sup>19</sup>

Jesuiittojen yksittäisten kuvausten sijasta englantilainen diplomaatti ja esseisti Sir William Temple (1628–1699) pyrki selittämään kiinalaisen puutarhan esteettistä kokonaisuutta *Upon the Gardens of Epicurus* -esseessään vuodelta 1685. Siinä hän toi esille etymologisesti epämääräisen käsitteen *sharawadgi* (sharawaggi), jonka hän oli omaksunut Kiinassa tai Japanissa matkanneilta hollantilais-kauppiailta.<sup>20</sup> Englannin 1700-luvun maisemapuutarhaliikkeessä käsite yhdistettiin maiseman epäsymmetrisyyden ja säännöttömyyden kauneuteen. Templen mukaan Englannissa puutarhojen kauneus määräytyi pääasiassa tiettyjen suhteiden, symmetrian tai yhdenmukaisuuksien

perusteella. Kiinalaiset torjuivat tällaisen täsmällisyyden.<sup>21</sup>

Templin jälkeen vuonna 1712 Joseph Addisonin lehtikirjoituksessaan *Pleasures of the Imagination* totesi kiinalaisilla olevan kieleensä erityisen puutarhojen kauneutta ilmaisevan käsitteen. Vaikka Addison ei käyttänyt termiä *sharawadgi*, puhui hän samasta periaatteesta. Moninaisuudessaan kiinalainen puutarha synnytti välittömän mielihyvän tunteen ja antoi rationaalisuuden sijasta tilaa mielikuvitukselle. Addisonille Kiina edusti kilpailevaa sivilisaatiota ja universaalisuudessaan maan puutarhojen esteettinen kauneus vetosi hänen mukaansa myös eurooppalaisiin.<sup>22</sup>

Temple ja Addison eivät koskaan itse käyneet Kiinassa. Omakohtaisen silminnäkijän kuvauksen *sharawadgi* antoi sen sijaan ranskalaisen jesuiitta Jean-Denis Attiret (1702–1768) Pekingistä vuonna 1743 lähettämässään, Euroopassa paljon huomiota saaneessa kirjeessään. Keisarin maisemamaalarina hänellä oli mahdollisuus omakohtaisesti kuvata Pekingin läheisyydessä olleen keisarillisen kesäpalatsi Yuanming Yuanin puutarhojen maisemia ja rakennelmia.<sup>23</sup> Attiret havainnoi absoluuttisen eron

kiinalaisten ja eurooppalaisten puutarhojen välillä. Hän katsoi, että kiinalaiset puutarhat loivat luonnon illuusioita ja epäjärjestyksen kauneutta vailla minkäänlaisia taiteen sääntöjä. Teesinsä hän havainnollisti kuvaamalla yksityiskohtaisesti puutarhojen muotoja ja näkymiä.<sup>24</sup>

Brittiläisessä puutarhasuunnittelussa lisääntynyt tieto kiinalaisten puutarhojen tunnusmerkeistä irtaannutti maan maisemapuutarhojen visualisointia Välimeren piiristä ja erityisesti Italiasta ammennetuista uusklassismin virikkeistä. Suurten maisemamaalareiden, kuten ranskalaisten Nicolas Poussinin ja Claude Lorainin ja italialaisen Salvator Rosan klassiset maisemakuvat, antiikin ihannoiti puutarhojen rakentamisessa ja brittiylimystön *Grand Tour* -matkat Italiaan loivat illuusion brittiläisestä ”Rooman valtakunnan” jatkumosta. Idän kaupan kasvun ja chinoiserie-muodin myötä ihailun kohteeksi noussut Kiinan ikivanha kulttuuri antoi vaihtoehtoisen tarttumapinnan nousevalle britti-imperiumille integroida se muinaisen Rooman sijasta olemassa olevaan idän suurvalttaan, joka oli kiehtova ja ihailtava ja samanaikaisesti vieras ja salaperäinen.<sup>25</sup>







**Kuva 2. Carl Fredrik Adelcrantz, Drottningholmin kiinalainen paviljonki, 1763-1769.** [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Kina\\_slott%2C\\_Drottningholm%2C\\_Stockholm.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Kina_slott%2C_Drottningholm%2C_Stockholm.jpg)  
[Kina\\_slott\\_Drottningholm\\_Stockholm2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Kina_slott_Drottningholm_Stockholm2.jpg)

Lopulta eurooppalaisille kiinalaisen maisemapuutarhan periaatteet 1770-luvulla täsmänsi William Chambers, joka ennen Englannin hovin puutarha-arkkitehdin uraa oli itsekin opiskellut Italiassa. Addisonin tavoin Chambers piti sharawadgin ideaa keskeisenä kiinalaisen puutarhan ymmärtämisessä.

Toisaalta hän toteaa Attiretin Pekingin kirjeen olleen hänen tärkein lähteensä muodostaessaan omat käsityksensä kiinalaisen puutarhan esteettisistä periaatteista. Niiden mukaan kiinalainen puutarha oli yllätyksellinen ja kokosi yhteen laajan kirjon katselijansa tunnetiloja: nautinnon, järkytyksen,

hämmennyksen ja uteliaisuuden. Näkymien vierekkäin asettelu toi esille luonnon moninaisuuden, sen ennustamattomuuden ja aistillisen vetovoiman.<sup>26</sup> Hovin puutarha-arkkitehtinä ja patrioottina Chambers ei kuitenkaan täysin tuominut maisemapuutarhan säännönmukaisuutta, joka usein yhdistettiin

itsevaltiuteen. Itse Kiinassa käyneenä hän näki myös Britannian suuruuden riippuvan globaalista kaupankäynnistä ja toivotti chinoiserien tervetulleeksi Englantiin.<sup>27</sup>

## Yhteys Ruotsiin ja Englantiin

William Chambers piti itseään taustansa vuoksi ruotsalaisena. Hän oli syntynyt Göteborgissa skotlantilaisen kauppiaan poikana ja käynyt 1740-luvulla kahdesti Kantonissa Ruotsin Itä-Intian kauppakomppanian palveluksessa. Englannissa Chambers saavutti mainetta lukuisilla töillään.<sup>28</sup> Näihin kuuluivat mm. Lontoon Kew Gardensin Kungfutsen temppeli ja vuonna 1761 valmistunut, yhä paikallaan oleva 160 jalan korkeuteen kohoava pagodi. Töidensä ja arkkitehtuuria käsittelevien julkaisujensa myötä Chambersista tuli Englannin lisäksi anglo-kiinalaisen maisemapuutarhan tärkein puolestapuhuja Manner-Euroopassa. Englantiin asettuaan hän piti tiiviitä yhteyksiä myös entiseen kotimaahansa Ruotsiin. Kiinalaisia puutarhoja käsittelevän pääjulkaisunsa *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772) hän toimitti kuningas Kustaa III:lle ja kirjeenvaihtotoverilleen kreivi Carl Frederik Schefferile<sup>29</sup> (1715–1786), jonka merkitys

ranskalaisten valistusfilosofien Kiina-myönteisten yhteiskunnallisten käsitysten välittämisessä Ruotsiin oli tärkeä.<sup>30</sup> Hänen aikaisemmin julkaisemansa *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils* (1757) oli tärkeä opas Tukholman Drottningholmin puiston uuden Kiina-talon sisustamisessa.<sup>31</sup>

Drottningholmin ensimmäinen Kiina-talo oli kuningas Aadolf Fredrikin lahja kuningatar Loviisa Ulriikalle hänen täyttäessään 33 vuotta 24.7.1753. Kuningattaren kerrotaan nähneen yllätykseksi tarkoitetun kiinalaistalon juhlapäivänsä kävelyretkellä. Näkymän tunnelmaa täydensi kiinalaiseksi prinssiksi puettu kruununperijä Kustaa, joka ojensi kuningattarelle uuden rakennuksen kultaiset avaimet.<sup>32</sup> Juhlapäivästä kertoo oivallisesti Sakari Topelius *Välskärin kertomustensa* luvussa ”Juhlapidot Kiinassa”.<sup>33</sup> Topeliuksen tekstistä käy ilmi epäily kuningattaren yllätyksen aitoudesta. On todennäköistä, että sen rakentamisesta oli keskusteltu kuningattaren kanssa jo aikaisemmin. Saksalaislähtöisen kuningattaren kontaktit kiinalaismuotiin olivat läheiset. Hänen äidillään Monbijoun linnassa Berliinissä oli kiinalaisittain kalustettuja interiöörejä ja kuningattaren veli Fredrik II

Suuri oli Sanssoucin kiinalaisen teehuoneen rakennuttaja.<sup>34</sup> Puusta rakennettu ensimmäinen pienehkö kiinalaistalo rappeutui varsin nopeasti. Uusi meidän päiviimme säilynyt Drottningholmin kiinalaistalo rakennettiin vuonna 1763 ja on chinoiserien näyttävin esimerkki pohjolassa. Sen suunnittelusta vastasi arkkitehti Carl Fredrik Adelcrantz.<sup>35</sup>

William Chambersin ja ruotsalaisten maisemapuutarhojen rakentamisen tärkein yhdysside oli kuitenkin ruotsalainen puutarha-arkkitehti Fredrik Magnus Piper (1746–1824), joka syksyllä 1772 matkusti Englantiin Chambersin oppilaaksi. Oleskeltuaan välillä Italiassa ja Ranskassa Piper palasi Englantiin, missä hän perehtyi kahden vuoden ajan maisema-arkkitehtuuriin uusiin suuntauksiin ja teki tutkimuksia maan hienoimmista puutarhoissa Painshillissa, Stourhedissa ja Stowessa.<sup>36</sup> Palattuaan takaisin Ruotsiin vuonna 1780 Piperista tuli kuningas Kustaa III:n hovi-intendentti, joka vastasi kuninkaallisten puutarhojen suunnittelusta. Tässä tehtävässä hän oli keväällä 1781 saanut valmiiksi ehdotuksensa Drottningholmin ja Hagan maisemapuutarhoista. Hänen Hagan puistoon suunnittelemansa kiinalainen temppeli ja kaarisilta jäivät kuitenkin toteutumatta.<sup>37</sup>



Kuninkaan lisäksi Piper sai arkkitehtitoil-  
leen muitakin arvovaltaisia asiakkaita. Näihin  
kuuluivat mm. Chambersin kirjeenvaihtoto-  
veri kreivi Scheffer ja vuonna 1786 avioliiton  
kautta Nackan Skurun kartanon omistajak-  
si tullut Carl Råbergh, jonka kanssa Mikael  
Hisinger teki opintomatkan Eurooppaan  
vuosina 1783–1784. Kartanonsa luonnon-  
kauneudesta inspiroituneena Råbergh oli  
ryhtynyt suunnittelemaan sinne englantilaista  
maisemapuutarhaa, jonka toteuttamiseen  
hän tarvitsi ystävänsä Fredrik Piperin asian-  
tuntemusta. Skurun puutarhaan oli tarkoitus  
rakentaa myös kiinalainen paviljonki, jota  
varten Piper laati kahdet piirustukset. Kun  
Mikael Hisinger aloitti Fagervikin kiinalaisen  
huvimajan ideoimisen, turvautui hän puoles-  
taan toverinsa Carl Råberghin apuun ja sai-  
kin Råberghin toimittamana Piperin laatimat  
Skurun kiinalaispaviljonkien piirustukset.  
Näin Råberghin ja Piperin kautta Fagervikin  
kiinalaisella huvimajan suunnittelulla oli yh-  
teys Piperin oppi-isään William Chambersiin  
ja Englantiin.<sup>38</sup>

### **Mikael Hisingerin puutarhaideaali**

Kun Mikael Hisinger aloitti uuden maise-  
mapuutarhan rakennuttamisen kesällä

1784, loivat ruukinkartanon pohjoispuoli-  
nen rantametsä ja Brännäsholmin saari oi-  
valliset edellytykset englantilaistyyppisen,  
jopa sharawagdi-henkisen puutarhan to-  
teuttamiseen.<sup>39</sup> Ideoita ja esimerkkejä puu-  
tarhahankkeelleen hän sai edellä mainitul-  
la opintomatkallaan Euroopassa. Hisingerin  
menomatka kulki Ruotsin, Tanskan, Saksan  
ja Sveitsin kautta eteläiseen Ranskaan ja  
paluumatka läpi Belgian ja Alankomaiden ta-  
kaisin Saksaan ja edelleen Tanskan ja Ruot-  
sin kautta Suomeen. Turun akatemiassa  
opiskellut Hisinger oli vuonna 1777 liittynyt  
armeijaan ja nimitetty seuraavana vuonna  
Kuninkaallisen Linnoituskunnan konduktöö-  
riksi. Linnoituskunnan arkkitehtiopintoihin  
liittyi tavallisesti opintomatka Eurooppaan.<sup>40</sup>

Mikael Hisingerin Euroopan-matkapäivä-  
kirjasta käy ilmi hänen mieltymyksensä eng-  
lantilaiseen maisemapuutarhan kauneusar-  
voihin. Charles de Geerin omistamasta Stora  
Wäsbyn puutarhasta Upplannissa hän kirjoit-  
taa, ettei sen perustajalla ollut ”hyvää englan-  
tilaista ja luonnollista, konstailematonta ma-  
kua, joka aikaansaa sen, että kaikki elää eri  
suunnilta nähtynä tuhannella uudella taval-  
la, mihin silmä ei koskaan väsy.”<sup>41</sup> Ranskan  
Chantillyssa häntä miellyttää eniten englantii-

lainen puisto luolineen, kallioineen ja monine  
hämyisine parhaimman maun mukaan teh-  
tyine puistokujineen. Pohjois-Ranskassa Er-  
menonvillen puistosta hän kertoo menneen-  
sä kotiin ihastuneena ja täysin innostuneena  
näkemästään luonnosta ja siitä, miten sen  
kaunistamisessa oli parhainta makua nou-  
dattaen seurattu luonnon yksinkertaista mut-  
ta viatonta loistoa. Petit Trianonin englantii-  
laista puutarhaa hän piti mitä erikoisimpana.  
Se oli pieni mutta lumoava.<sup>42</sup>

Stora Wäsbyn puutarhaa koskevasta mieli-  
piteestä käy ilmi, että Mikael Hisinger oli pereh-  
tynyt englantilaiseen puutarhasuuntaukseen jo  
ennen opintomatkansa. Hän oli voinut saada  
tietoja suuntauksesta arkkitehtiopinnoissaan  
Tukholmassa tai jo opiskeluvuosinaan Turun  
akatemiassa Pietari Kalmilta, joka oli käy-  
nyt Englannissa tutustumassa uuteen mai-  
semapuutarhasuunnitteluun 1740-luvulla.<sup>43</sup>  
Tietonsa hän on voinut ammentaa myös Fa-  
gervikin kartanon kotikirjastosta. Mikael Hisinger-  
in isä ruukinpatruuna Johan Hisinger<sup>44</sup> oli  
kiinnostunut koriste- ja hyötypuutarhan kehittä-  
misestä ja hankkinut kirjastoonsa runsaasti  
alan uusinta kirjallisuutta.<sup>45</sup>

Kirjaston kokoelmiin kuului mm. C.C.L.  
Hirschfeldin moniosainen *Théorie de l'art*



*des jardins*, jonka vaikutus englantilaisen maisemapuutarhan ja sen ihanteiden levittämässä Skandinaviaan oli tärkeä. Maisemapuutarhaa puolustaessaan Hirschfeld tukeutui englantilaisiin puutarha-teoreettikkoihin ja tunsikin myös William Chambersin kirjoitukset. Hän ei kuitenkaan yhtynyt Chambersin tulkintaan kiinalaisen puutarhan periaatteista vaan piti sitä mielikuvituksen tuotteena.<sup>46</sup> Hirschfeld itse kuvasi kiinalaista puutarhaa käyttämällä lähteenään Attiret'n kirjeen lisäksi mm. ruotsalaisen Carl Gustav Ekebergin (1716–1784) julkaisua.<sup>47</sup> Ruotsin Itä-Intian kauppakompanian kapteenina Kantonissa käyneen Ekebergin Ruotsin tiedeakatemiassa julkaisema *En Kort Berättelse om den Chineska Landst-Hushållningen* (1757) on yksi kiinalaisten puutarhakuvausten 1700-luvun klassikoista. Se oli hankittu myös Fagervikin kirjastoon ja siinä Ekeberg kuvasi lyhyesti mutta tarkasti kiinalaisen puutarhan peruselementtejä. Niiden mukaan puutarhoissa minkään osan ei tarvinnut olla toisensa kaltainen.<sup>48</sup>

Mikael Hisingerin Euroopan-matkallaan näkemät puistot ja puutarhat ja perehtymisen 1700-luvun puutarhakirjallisuuteen olivat Mikael Hisingerin puutarhaideaalin ra-

kennuspuita, joita hän pyrki toteuttamaan Fagervikin puiston uudistamisessa. Tuohon ideaaliin ei riittänyt pelkästään luonnonkauneuden naturalistinen imitoiminen. Kuten Irma Lounatvuori sanoo, Mikael Hisingerin tavoitteena oli rikas, kustavilaisen kauden ideaaleista ja esteettisistä tavoitteista muodostuva romantisoitu puistokokonaisuus, jonka eri osat olivat kuin maalauksia. Puutarhoissa luonnon omaa kauneutta täydensivät puutarhurin omalla ”siveltimellään maalaa mat” maisemat.<sup>49</sup>

### **Chinoiserie Fagervikissa**

Vaikka Mikael Hisinger rakennutti Fagervikiin kiinalaisen huvimajan Chambersin ja Piperin ideoihin perustuen, oli hän puutarhahaihanteissaan enemmän kiinni maisemapuutarhan uusklassisessa perinteessä kuin William Chambersin esille tuomissa *jardins anglo-chinois* -ideaaleissa. Tätä tukee myös se, ettei hän opintomatkinsa perusteella ollut erityisen kiinnostunut puutarhojen kiinalaisrakennelmista. Hän vieraili Berliinin lähellä Potsdamissa Sanssoucin linnassa ja näki todennäköisesti linnan puistoon Fredrik II Suuren rakennuttaman kiinalaisen teehuoneen, joka oli chinoiserien näyttävimpiä raken-

nuksia koko Euroopassa. Päiväkirjassaan hän ei kuitenkaan mainitse mitään teehuoneesta. Hän ei myöskään mainitse Kasselin Wilhelmshöhenin palatsin puiston kiinalaisrakennusten muodostaa kylää, jota oli ryhdytty rakentamaan vuonna 1782 arkkitehti Simon Louis Du Ryn johdolla. Kiinalaiskylän rakentamisella haluttiin viitata Euroopassa 1700-luvulla vallinneeseen käsitykseen kiinalaisen maatalouden edistyksellisyydestä. Ja vaikka Hisinger kirjoittaa yksityiskohtaisesti Pariisin Parc Monceaux englantilaisesta puutarhasta, puiston kiinalaista siltaa hän ei mainitse. Päiväkirjan ainoa lyhyt viittaus eurooppalaisten puutarhojen kiinalaisrakennelmiin on Chantillyn linnan puistosta Pariisin ulkopuolella.<sup>50</sup>

Porterin ja Bergin argumentoinnin perusteella voidaan pohtia Mikael Hisingerin asemoitumista klassisen taidetradition ja chinoiserien kohtaamisessa. Hänen kiinnostuksensa antiikin kulttuuriperinteeseen ja toisaalta rousseaulaiseen luonnonfilosofiaan näyttäytyy matkapäiväkirjassa ja itse Fagervikin maisemapuutarhan toteutuksessa vahvana. Päiväkirja kertoo Hisingerin tunteneen hyvin antiikin filosofien ja runoilijoiden suuruuden. Ollessaan Dresdenissä hän ihailee



Saksin kuninkaiden antiikin veistosten kokoelmaa ja Kasselissa hän luettelee pitkän listan Weissensteinin linnan puiston antiikin jumalille ja filosofeille omistettuja temppeleitä ja muistohautoja. Trianonin puiston Apollon hevosryhmän hän tietää olevan suuresti arvostetun ja joitakin puiston veistoksia Hisinger pitää itsekin komeina; tosin joukossa oli myös ”vähemmän onnistuneita”<sup>51</sup>. Matkan kohokohta on kuitenkin Ermenonvillen puisto, joka oli tunnettu erityisesti Rousseauin haudan ja kauniin ja luonnonmukaisen puistonsa takia. Tätä myös Hirschfeldin arvostama puistoa Hisinger kuvaa päiväkirjassaan hyvin tarkasti ja yksityiskohtaisesti:<sup>52</sup>

- (a) Puiden ympäröimä, saarella sijaitseva talo. Täällä oli salon des jeux, jossa oli tunnuslause ja sen yläpuolella selitys. Tähän taloon tullessa oli ylitettävä silta, joka tuli kiinni talon kivijalkaan. Talon alla oli eräänlainen luola, josta oli näkymä kohti päärakennusta. Lehtikujaa pitkin saattoi tästä talosta kulkea pitkin rantaa ja myös palata takaisin pienen sillan yli ja seurata kulkureittiä. Pieni vettä tulviva puro seurasi koko matkan lehtikujaa, joka erosi tiheään metsään kulkevasta kulkureitistä.
- (b) Pieni jalusta, pienen kohisevan puron vierellä.

- (c) Vuorella melko varjoisalla paikalla oleva luola.
- (d) Toinen jalusta
- (e) Kulkureitin varrella pieni harmaakivinen asumus, jota ympäröi aitaus. Täältä johti metsään useita pieniä teitä...”<sup>53</sup>

Luonnon tarjoaminen emootioiden ja kokemusten arvostamisessa Hisinger asettuu hirschfeldiläiseksi maisemapuistoteoreetikoksi. Puutarhojen tuli olla luontoa täydentäviä filosofoinnin tyyssijoja. Vaikka Hisinger jakaa Hirschfeldin kanssa puutarhojen luonnonfilosofisen ulottuvuuden, on heidän suhtautumisensa puutarhojen eksotismiin erilainen. Hirschfeldiläisessä maisemapuutarhassa kansakunnan hengen ja luonnon kokemisessa ei Euroopan ulkopuolisella eksotismilla ollut tehtävää eivätkä kiinalaiset pagodit tai turkkilaiset kioskit kuuluneet niihin.<sup>54</sup> Fagervikin maisemapuiston suunnitelmiin sen sijaan kuuluivat kaksi turkkilaiseen tapaan rakennettavaa huvimajaa ja suunnitelmapiirros obeliskista. Näiden toteutuminen on jäänyt epäselväksi. Mutta kuten Irma Lounatvuori sanoo, ensisijaisena tavoitteena Mikael Hisingerillä oli luoda Fagervikiin haaveellis-filosofinen maisemapuisto.<sup>55</sup> Puutarhassa oli erakkoluola, filosofien käytävä ja

goottilainen torni. Missä C.J.L. Almqvistin Fagervikiä kuvaavien runonsäkeiden Delfoin temppeli tai Venukselle pyhitetty temppeli olisivat sijainneet, ei ole tiedossa.<sup>56</sup>

Vaikka Mikael Fagervikin kiinnostus kiinalismuotiin näyttäytyy matkapäiväkirjassa ohuelta, eli hän kuitenkin kotikartanosaan Fagervikissa monella tavalla Kiinaan liittyvän harrastuneisuuden piirissä. Kartanon kirjastossa oli Ekebergin Kiina-kuvauksen lisäksi useita matkakertomuksia Kiinasta. On syytä otaksua, että oppinut maailmanmies oli lukenut niitä. Kirjastoon sisältyivät Kantonissa käyneen Ruotsin Itä-Intian kauppakompanian kapteeni Jacob Wallenbergin *Min son på galejan* ja Linnén oppilaan Pehr Osbeckin (1723–1805) *Dagbok öfver en Ostindiska resa* ja lisäksi alkukielellä tai ruotsinnoksina puolenkymmentä muuta Kiinan matkakuvausta.<sup>57</sup> Kiinaan voidaan tavallaan liittää myös Mikael Hisingerin vanhempien harjoittama mulperipuiden viljely ja silkkiäistoukkien kasvatusta 1750-luvun lopulla, johon aikaan kalliin tuontisilkkin korvaamiseksi innostus silkinviljelyyn Ruotsi-Suomessa oli korkeimmillaan.<sup>58</sup>

Konkreettisin yhteys chinoiserie-muotiin Fagervikissa näkyi kartanon kiinalaisen sa-



longin sisus-tuksessa. Moniväriset kiinalaisaiheiset tapetit oli hankittu Tukholmasta päärakennuksen 1773 tapahtuneen valmistuksen jälkeen. Jouni Kuurne on päättänyt, että niiden tekijä on tuntenut hyvin chinoiserie-tapettien eurooppalaiset esikuvat. Kuva-aiheissa on esitetty mm. kellomaisia esineitä kantava kiinalaismies, joka on lainaus Jean Pillement'n kuvateoksesta *The Ladie's Amusement* (1762). Tapettien sommittelu aiheineen muistuttaa ruotsalaisten Strömsholmin ja Säbyn linnojen samanaikaisia seinämaalaussarjoja.<sup>59</sup> Tukholmasta Johan Hisingerin puoliso Magdalena Hisinger tilasi kartanoonsa myös itämaista posliinia. Chinoiserie-muoti Euroopassa oli säätyläisnaisten suosiossa, ja itämaisten lakkahuonekalujen, seinäpapereiden ja posliinin käytöstä tuli uuden maun ja eleganssin standardi.<sup>60</sup> On täysin mahdollista, että Magdalena Hisingerillä oli aktiivinen osuus Fagervikin kiinalaisen salin koristelussa. Chinoiserie antoi naisille vapauden luoda yksilöllisiä tiloja, joissa oli lupa rikkoa makutottumusten tiukkoja roolirajoja. Se tarjosi myös naisille mahdollisuuden heidän kosmopoliittisen identiteettinsä vahvistamiseen, vaikka miesten taholta feminiiniseksi ja turhamaiseksi leimattuna chinoiserien ei

katsottu uhkaavan miehisyiden perinteisiä linnakkeita.<sup>61</sup>

Chinoiseriasta Fagervikin naisten makuna ja muotina, kertoo perimätieto myös siitä, että kiinalainen huvimaja olisi ollut paitsi Mikael Hisingerin niin myös Johan Hisingerin toisen puolison Johanna Elisabeth Krookin nimipäivälahja ikääntyneelle ruukinpatruunalle. Lahja oli tarkoitettu yllätykseksi. Tarinan mukaan juh-laseurueen lähestyessä veneellä lahdelman rantaa paljastui kaadetun halkopinon takaa kiinalainen huvimaja. Irma Lounatuori suhtautuu kertomukseen varauksellisesti, koska se muistuttaa paljon tarinaa Tukholman Drottningholmin puiston Kiina-talon avajaisista.<sup>62</sup> Toisaalta voidaan hyvin olettaa, että tarina Fagervikin huvimajasta yllätyslahjana Johan Hisingerille oli totta; mikä olisi ollut huvimajaa sopivampi lahja Kiinasta kiinnostuneelle Johan Hisingerille. Ehkä se siirsi Tukholmassa aikaansa paljon viettäneen lahjan saajan ajatukset myös Drottingholmin kiinalaistunnelmiin.<sup>63</sup>

### Matka Kiinaan

Vanessa Alayrac-Fieldingin esimerkkinään pitämien kiinalaisten posliiniesineiden tavoin puutarhojen eksoottiset rakennukset toimivat kuvitteellisten matkojen välittäjinä maa-

ilman eri kulttuureihin ja kertoivat Britannian kasvavasta siirtomaamahdistista. Englannissa ensimmäisenä puutarhojen kiinalaistrakennelmana pidetään Stowen puutarhan pientä kiinalaistaloa, jonka noin vuonna 1738 suunnitteli todennäköisesti arkkitehti William Kent. Kun taloon saavutaan siltaa pitkin, tulkitsee Stacey Sloboda sen vihjeeksi kauppamatkasta Kiinaan ja talon itämaisen sisustuksen viittauksena toiseuteen. Selkeimmillään imperiaalisten ambitioiden visualisoinnin Britanniassa Sloboda näkee William Chambersin töissä Kew Gardensissa, missä kiinalainen pagodi symboloi britti-imperiumin keskustaa ja pagodi yhdessä puiston moskeijan ja Alhambran kanssa brittien kauppaverkostoa idässä ja Välimerellä.<sup>64</sup>

Nämä tulkinnat viittaavat siihen, että chinoiserien synnytti Euroopan ja Kiinan välinen kauppa- ja kulttuurivaihto yhdessä designin muuttuvien ideoiden kanssa. Uutta tuottavana, imitoivana ja innovatiivisena chinoiserie tarjosi niin yksilölle kuin kansakunnallekin mahdollisuuden kiinnittyä idän ja lännen väliseen kaupankäyntiin, moderniin kosmopoliittisuuteen ja esteettisen mielihyvän uusiin tiloihin. Sloboda puhuu kiinalaistyyllisistä puutarhoista itämaisine motiiveineen ”ulkoi-



sina” tiloina. Ne esittivät Britannian yhteyksiä globaalisti verkottuneeseen kaupalliseen maailmaan, brittien kasvavaan maailmanvaltaan ja kansallisen identiteetin kosmopoliittisuuteen. Anglo-kiinalaisessa puutarha-arkkitehtuurissa brittiläinen kansallismaisema yhdistyi maan imperiaaliseen, kaupalliseen kulttuuriin ja visioihin toiseudesta.<sup>65</sup>

Nämä käsitykset voidaan hyvin sijoittaa myös Ruotsiin, missä vuonna 1731 perustetun Itä-Intian kauppakomppanian tuoma itämainen posliini, seinätapetit, lakkahuonekalut ja silkki loivat vahvan kasvualustan chinoiserie-muodille ja naisten muuttuville kulutustottumuksille. Samalla ruotsalaisten kartanoiden posliinihuoneet, itämaisine aihein koristetut teesalongit ja puutarhojen kiinalaisrakennelmat tarjosivat tiloja siirtyä vertauskuvallisesti Kiinaan ja ihastella kiinalaisen maiseman ja eksoottisen tapakulttuurin usein romanttista tunnelmaa. Kauppakomppanian vuoteen 1813 kestäneen toimintakauden aikana tuhannet merimiehet, kirkonmiehet ja kauppiaat matkustivat Kaukoitään ja toivat silkin, teen ja posliinin lisäksi mukanaan mielikuvitusta kiehtovia kertomuksia vieraasta valtakunnasta.<sup>66</sup>

Hyvän esimerkin chinoiserien luomasta Kiina-tilasta tarjoaa Drottningholmin Kiina-talo ja sen läheisyyteen perustettu ”Pikku-Kantonina” tunnettu käsityöläisalue silkinkutojineen<sup>67</sup> Drottningholmin Kiina-talolla oli selvä yhteys Ruotsin Itä-Intian kauppakomppanian kauppaan Kantonissa ja siihen kuvaan, mikä kirjallisuus, taide ja arkkitehtuuri Keskustan valtakunnasta antoivat. Kuningasperheelle Kiina-talo oli turvapaikka, jonne he saattoivat vetäytyä velvollisuuksista viettämään yksityisempää elämää. Kiinalaismandariinina ensimmäisen Kiina-talon avajaisissa esiintynyt kruununprinssi Kustaa vietti hallitsijana mielellään aikaansa uudessa Kiina-talossa. Hovin Kiina-innostus näkyi myös Drottningholmissa tai Tukholman linnassa järjestetyissä Kiina-aiheisissa teatteri-, ooppera- ja balettiesityksissä.<sup>68</sup>

Englannin ja Ruotsin puutarhojen kiinalaisrakennelmien tavoin Fagervikin kiinalainen huvimaja itämaisine seinätauluineen voidaan nähdä ulkoisena tilana, joka symboloi sekä Ruotsin että Hisingerien kaupallista kansainvälisyyttä. Johan Hisinger ja Mikael Hisinger eivät suoraan olleet tekemisissä Kiinan kaupan kanssa, mutta he olivat osa Ruotsin ja Tukholman kansainvälisesti

verkostoitunutta elinkeino- ja virkamieseliittiä. Ruotsissa paljon oleskellut Johan Hisinger kuului ns. Skeppsbronin kauppa-aateliin<sup>69</sup>, joka hallitsi Ruotsin ulkomaankauppaa ja raudanvientiä ja jonka jäsenillä oli läheiset kytkökset Itä-Intian kauppakomppaniaan. Kauppakomppanian voitot sijoitettiin suureksi osaksi maaomaisuuteen ja rautaruukkeihin. Suomessa Teijon kartanon ruukinpatruuna Johan Jakob Kijk (1706 -1777) oli Itä-Intian kauppakomppanian osakas. Ruotsissa Kiinan kaupan mahtimies oli Johan Hisingerin vapaamuuraritoveri, Ruotsin Itä-Intian kauppakomppanian johdossa ollut ruukinomistaja Johan Abraham Grill.<sup>70</sup> Hänen omistamansa Gådegårdin kartanon englantilaisen puutarhan ja sen kiinalaisen paviljongin suunnitteli Fredrik Magnus Piper 1780-luvun puolivälissä. Tähän aikaan Ruotsissa englantilaisia maisemapuutarhoja kiinalaisrakennuksineen ryhtyivät perustamaan erityisesti vasta aateloidut virkamiehet ja ruukinomistajasuvut. Grillin tavoin Hisingerit kuuluivat tähän viiteryhmään, joka halusi säätynsä mukaisesti asustaa maaseudulla ja palata rakennushankkeisiinsa maan parhaimmat arkkitehdit ja koristetaitelijat.<sup>71</sup>

Fagervikissa oli mahdollista tehdä matka kiinalaiseen huvimajaan vesiteitse veneellä



tai siltaa pitkin. Oswald Sirén lienee nähnyt vielä 1940-luvulla kiinalaistyyllisiä piirteitä Brännasholmin saareen johtaneessa vanhassa sillassa.<sup>72</sup> Englannissa kiinalaiset paviljongit sijaitsivat tunnusmaisesti veden äärellä kertoen siitä, että Kiinaan oli matkattava vesiteitse. Samalla kiinalaistyylliset sillat valmistivat siirtymää toiseuteen ja merkitsivät sekä fyysistä että mentaalista matkaa tilasta toiseen. Silta visualisoi siirtymää ja sen ylitys kuvasi matkantekoa. Englantilaisen 1700-luvun maisemapuutarhojen lukuisat kiinalaistyylliset sillat alleviivasivat matkanteon mielikuvituksellista ulottuvuutta ja sijoittivat ne kauppamatkoihin. Kiinalainen silta oli mielikuvituksellisen ja kaupallisen ekskursion väline.<sup>73</sup>

Irma Luonatvuori kirjoittaa, että Fagervikin kiinalaispaviljongista<sup>74</sup> avautui kiehtova näköala järvenselälle ja hiljainen soutu selän yli korosti huvimajan filosofista, eristäytynyttä luonnetta. Valitettavasti huvimajan alkuperäiset seinämaalaukset ovat tuhoutuneet. On kuitenkin syytä olettaa, että niissä on tavoiteltu samanlaista tunnelmaa kuin paviljongin 1880-luvulla valmistuneissa uusissa maalauksissa. Niissä on kuvattu kiinalaista pihaelämää, silkkiviittainen mandariini

palvelijoihin, eksoottisia kukkia ja lintuja ja kaksi japanilaista kuvataulua.<sup>75</sup> Luonatvuoren toteama majan filosofinen ja eristäytynyt luonne soveltuu Mikael Hisingerin tavoittelemaan haaveellis-filosofiseen maisemapuutarhaan. Kuitenkin jos huvimajaa pidetään ennen kaikkea Johan Hisingerille annettuna lahjana, voidaan Slobodan tulkinnan mukaisesti paviljonki ja matka sinne ymmärtää eristäytymisen ja filosofisen tehtävän sijasta pikemminkin lahjansaajan verkostoitumisen ja pragmaattisten liiketoimien kontekstissa.

### Tulkinnat

Olen artikkelissani tarkastellut Suomessa ainutlaatuisen Fagervikin kartanon kiinalaisen huvimajan rakentamista maisemaan, makuun ja matkantekoon liittyvien selitysmallien yhteydessä. Eri selitysten pätevyyttä olen tulkinnut selvittämällä mil-laisten kanavien ja mielipidevaikuttajien välittämänä englantilaisen maisemapuutarhan ja siihen sisältyneen kiinalaisen puutarhan sharawadgin maisemaihanne ja chinoiserie-muoti Fagervikiin kulkeutuivat. Olen myös pohtinut, kuinka puutarhojen kiinalaisrakennelmien kauppaan ja toiseuteen yhdistetyt tulkinnat sopivat Mikael Hisinge-

rin kokemus- ja arvomaailmaan. Mihin tarpeeseen kiinalaisen huvimaja rakennettiin?

Everett Rogersin innovaatioiden diffuusioteoriaa soveltaen tärkeitä mielipidevaikuttajia kiinalaisen puutarhan ideoiden sisällyttämisessä englantilaiseen maisemapuutarhaan olivat William Temple, John Addison ja erityisesti skotlantilais-ruotsalainen William Chambers. Hänen merkityksensä kiinalaisvaikutteisten maisemapuutarhojen ja niiden kiinalaistyyllisten rakennelmien leviämässä Englannin ulkopuolelle 1700-luvun jälkipuoliskolla oli keskeinen. Chambersin itsensä tärkeimpänä inspiroijana oli Kiinassa oleskellut ranskalainen jesuiitta Jean Attiret. Ruotsiin tiiviitä yhteyksiä pitäneen Chambersin kautta anglo-kiinalaisen maisemapuutarhan ideaalit levisivät Ruotsiin, missä Fredrik Magnus Piper sovelsi niitä suunnitellessaan puutarhoja 1780-luvun puolivälissä. Rogersin teorian mukaisesti kiinalaisen puutarhan ideat levisivät Eurooppaan tietyn sosiaalisen järjestelmän piirissä.<sup>76</sup> Tämän järjestelmän keskiössä olivat idässä työskennelleet ja matkanneet jesuiitat, heidän kirjoituksiaan lukeneet eurooppalaiset puutarhateoreetikot ja näiden näkemyksiä käytäntöön soveltaneet hallitsi-





jat, ylimystö ja varakas porvaristo. Ruotsissa anglo-kiinalaisen puutarhan kulttuuri-innovaation omaksuivat 1700-luvulla hovin ja säätyläisten ohella varakkaat suurkauppiaat ja ruukinomistajat. Hisingerit kuuluivat tähän sosiaaliseen ryhmään.

Eeva Ruoff on tulkinnut, että suomalaisessa 1700-luvun maisemapuutarhojen suunnittelussa havupuut, kallioiset ranta-alueet ja kävelytiet kuuluivat Kiina-muodin seurauksiin. Näin todettuna Fagervik tarjosi vesi-, -kallio- ja kasvillisuuselementteineen luonnolliset edellytykset rakentaa sinne anglo-kiinalaisen puutarhan ”kiinalainen maisema”. Voidaan myös sanoa, että Mikael Hisingerin maisemapuutarhan ihanteisiin sisältyi sharawadgin mukaisia vivahteita. Mikään ei kuitenkaan viittaa hänen henkilökohtaiseen Kiina-innostukseensa. Hän otti käytännön virikkeitä uuteen puutarhaansa Ermenonvillen puutarhasta Ranskassa ja puutarhataiteen teoreettisia ideoita William Chambersia enemmän C.L. Hirschfeldilta, jonka englantilaiseen maisemapuutarhaan kiinalaiset rakennelmat eivät sisältyneet. Siten Fagervikin maiseman kautta ei voida selittää kiinalaisen huvimajan rakentamista Brännasholmin saarelle.

Aikaisemmat kokemukset ja arvomaailma vaikuttavat uuden innovaation omaksumisen. Ryhtyes-sään opintomatkinsa jälkeen suunnittelemaan Fagervikin maisemapuutarhaa Mikael Hisingerilla oli kokemusta Euroopassa 1700-luvulla vallinneesta chinoiserie-muodista. Hänen täytyi nähdä Euroopan opintomatallaan kiinalaisrakennuksia enemmän kuin hän niistä kirjoitti. Chinoiserie ympäröi häntä Fagervikin kartanon kiinalaisessa salongissa ja Kiinaa koskeva matkakirjallisuutta oli käsillä kartanon kirjastossa. Englannissa kuten myös Ruotsissa lisääntynyt kaupankäynti Kiinan kanssa oli muuttanut makutottumuksia säätyläisten keskuudessa. Kiinan ikivanhaa sivilisaatiota materialisoivat kulutustavarat, kuten posliini, seinäpaperit, silkki, lakkahuonekalut ja tee eivät olleet vieraita Fagervikissäkään, jonne niitä hankittiin Tukholmasta. Euroopassa uusi mieltymys kiinalaismuotiin kilpaili klassisen taidemaun kanssa. Tässä makutottumusten arvottamisessa Mikael Hisinger oli päiväkirjansa ja puutarhasuunnitelmien perusteella enemmän jälkimäisen tradition ihailija ja toteuttaja. Ei ole perusteita pitää chinoiserie-muotia hänen keskeisenä ohjenuoranaan Fagervikin puutarhan ko-

konaisideoinnissa, vaikka se olisikin motivoinut kiinalaisen huvimajan rakentamista.

Chnoiserieta ja maisemapuutarhojen kiinalaisrakennelmia on uudemmassa tutkimuksessa lähestytty Britannian 1700-luvun globalisoituvan kaupankäynnin ja tästä johdetun kansakunnan kaupallisen identiteetin muotoutumisen kautta. Materiaalistunut chinoiserie-muoti tarjosi niin kansakunnalle kuin yksilöillekin tilaisuuden osoittaa toisuuden kautta omaa kiinnittymistä moderniin kosmo-poliittisuuteen. Kun vielä 1600-luvun kuluttaminen oli sosiaaliin velvollisuuksin kuulunut julkinen teko, 1700-luvun uudet kulutustottumukset privatisoivat makutottumuksia ja kertoivat henkilön omasta ja sosiaalisesta noususta. Englannissa chinoiserie ei ollut vain mielikuvituksen siivittämää idän fantasiaimista, vaan osa englantilaisessa 1700-luvun kulttuurissa tapahtunutta makujen keskiluokkaistumista. Tätä lähestymistapaa voidaan soveltaa myös Ruotsiin, missä Itä-Intian kauppakomppaniaan kuuluneiden suurkauppiaiden ja ruukkien omistajien kartanot olivat chinoiserie-muodin näyteikkunoita.

Fagervikin kartanon kiinalaisen huvimajan rakentamiseen globaalin kaupan näkökulma tarjoaa maisemaa ja Kiina-muotia täydentä-



vän selitysmallin. Tässä tulkinnassa Brännasholmin vaihteleva luonnonmaisema ja Fagervikin kartanon chinoiserie-tausta loivat uuden kulttuurituotteen tuomiselle oivallisen innovaatioalustan. Tuo tuote oli kiinalainen huvimaja. Se sopi Mikael Hisingerin aikaisempaan kokemus- ja arvomaailmaan ja tarpeisiin, mutta Kiina-kiinnostuksen näkökulmasta vielä paremmin Johan Hisingerille. Varakkaana ruukinomistajana ja Ruotsin 1700-luvun globaalistuvien kauppaverkostojen edustajana Johan Hisinger tiesi Itä-Intian kauppakomppanian taloudellisen merkityksen Ruotsille. Tämä tulkinta vahvistaa kertomusta siitä, että huvimaja olisi ollut nimi-päivälahja Johan Hisingerille, jonka aikana chinoiserie-muoti tuli Fagervikin kartanoon. Vaikka hän ei itse käynyt Kiinassa, saattoi hän tehdä mielikuvituksellisen idän matkan siirtyessään vesitse tai siltaa pitkin poikansa rakennuttamaan kiinalaiseen huvimajaan.

## Viitteet

- 1 Irma Lounatvuori, ”Impressioita Kiinasta”. Teoksessa Irma Lounatvuori (toim.) *Fagervikin puutarhojen vuosisadat*. SKS 2004, 68 - 73; Eeva Ruoff, ”Havupuiden ja kalliorantojen kauneus - kiinalaisia vaikutteita vanhoissa suomalaisissa

maisemapuutarhoissa”. *Tieteessä tapahtuu* 18 (2000), <http://www.tieteessatapahuu.fi/008/ruoff.htm> (22.9.2016).

- 2 Tutkimuskeskustelusta ks. David Porter, ”Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste”, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35: no. 3 (2002), 395 - 411; David Porter, *The Chinese Taste in Eighteenth-Century England*. Cambridge University Press 2010; Stacey Sloboda, *Chinoiserie. Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*. Manchester University Press 2014; Yue Zhuang, ”Luxury” and ”the Surprising” in Sir William Chambers’ Dissertation on Oriental Gardening (1772.) Commercial Society and Burke’s Sublime-Effect. *Transcultural Studies* 2 (2013), 45, <http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/10072> (19.9.2016).

- 3 Everett M. Rogers, *Diffusion of Innovations*. The Free Press. Fourth edition 1995, 10–30, 35–37.

- 4 Ks. chinoisierista yleisesti Madeline Jarr, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries*. Vendome Press 1981; Dawn Jacobson, *Chinoiserie*. Phaidon Press 2001; Anne Witchard (ed.), *Chinoiserie and British Modernism*. Edinburgh University Press 2015. Valistusfilosofien suhteesta Kiinaan ks. D.E. Mungello, Confucianism in the Enlightenment:

Antagonism and Collaboration between the Jesuits and the Philosophers. Teoksessa Thomas H.C. Lee (ed.), *China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*. The Chinese University Press 1991, 99–120.

- 5 Bianca Maria Rinaldi, *Ideas of Chinese Gardens: Western Accounts, 1300–1860*, University of Pennsylvania Press 2016, 2, 23; Iris Lauterbach, *The European Landscape Garden, ca. 1710–1800* (2017), 20, <http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/anglophilia/iris-lauterbach-the-european-landscape-garden-ca-1710-1800/view> (3.1.2018). Kiinalaisten vaikutteiden merkityksestä englantilaiseen maisempuutarhaan ks. myös Yu Liu, *Seeds of a Different Eden: Chinese Gardening Ideas and a New English Aesthetic Ideal*. Columbia: University of South Carolina Press 2008 ja Liun kritiikistä Timothy Mowl, *The American Historical Review*, Volume 115, Issue 1 (2010), 192, <https://academic.oup.com/ahr/article/115/1/192/15874> (4.1.2018).

- 6 Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford University Press 2007, 19 - 20; Zhuang 2013, 51.

- 7 Porter 2002, 398 - 399; Porter 2010, 20–28.

- 8 Vanessa Alayrac-Fielding, From the curious to the “artificial”: the meaning of oriental porcelain in 17th and 18th-century English interiors. *Miranda* 7/2012,



<https://miranda.revues.org/4390> (4.1.2018).

9 Emile de Bruijn, Virtual travel and virtuous objects: chinoiserie and the country house. Teoksessa Jon Stobart (ed.), *Travel and the British Country House. Cultures, Critiques and Consumption in the Long Eighteenth Century*. Manchester University Press 2017, 64.

10 Jouni Kuurne, Chinoiserie Suomessa 1700-luvulla. Teoksessa *Suomen Museo 2000*. 107. Vuosikerta. Suomen Muinaismuistoyhdistys 2001, 62.

11 Irma Lounatvuori, Gustav Mauritz Armfelt och Åminne. *Historisk Tidskrift för Finland* 3 (1997), 406.

12 Eeva Ruoff, *Monrepos - muistojen puutarha*. WSOY 1993, 115–116; Ruoff 2000.

13 Kuurne 2000, 49–63.

14 Heikki Hyvönen, *Kiinalaista posliinia Suomessa. Chinese Porcelain in Finland*. Museovirasto 1986, 245–256.

15 Osvald Sirén, *Gardens of China*. Ronald Press 1949; Osvald, Sirén, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*. Ronald Press 1950.

16 Minna Törmä, *Enchanted by Lohans: Osvald Sirén's Journey into Chinese Art*. Hong Kong University Press, 2013, 145 - 150; Minna Törmä, In Search of Paradise Lost: Osvald Sirén's Scholarship on Garden Art. Teoksessa Michelle Ying-Ling Huang (ed.), *The Reception of Chinese art Across Cultures*. Cambridge Scholarships Publishing 2014, 115–

129.

17 Lounatvuori 2004, 68.

18 Juan González de Mendoza, *The Historie of the Great and Mightie Kingdom of China and the Situation thereof: Together with the great riches, huge citties, politike gouvernement, and rare inuentions in the same*. Translated out of Spanish by R. Parke. London 1588, 27, <https://archive.org/details/historyofgreatmi14151gonz> (5.1.2018).

19 Rinaldi 2016, 7, 11, 83–90.

20 Sirén 1950; Giaran Murray, Sharawadgi Resolved. *Garden History*, vol. 26: no. 2 (1998), 211; Yu Liu, The Inspiration for a Different Eden: Chinese Gardening Ideas in England in the Early Modern Period. *Comparative Civilizations Review* 53 (2005), 94–95.

21 William Temple, *Upon the Gardens of Epicuros, Or Of Gardening in the Year 1685*, 237–238, <https://archive.org/details/workssirwilliam07tempgoog>. (13.9.2016).

22 Joseph Addison, The Pleasures of the Imagination. *The Spectator*. No. 414, June 25, 1712, <http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison414.htm> (18.9.2016). Ks. myös Tony C. Brown, Joseph Addison and Pleasure of “Sharawadgi” English, *Language and Literature*, vol. 71: no 1 (2007), 171–193.

23 Jean Denis Attiret, *A Particular Account of*

*the Emperor of the China's Gardens Near Peking*.

London 1752, [https://books.google.fi/books?id=QtBbAAAAQAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Jean-Denis+Attiret+letter+from+Peking&source=bl&ots=dRGyvoidoGb&sig=FShokxnHt5kzcCEFraYDI\\_JCng8&hl=fi&sa=X&ved=0ahUKEwiR27z65Y\\_KAhVJfiwKHcCIBQ84ChDoAQgmMAI#v=onepage&q=Jean-Denis%20Attiret%20letter%20from%20Peking&f=false](https://books.google.fi/books?id=QtBbAAAAQAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Jean-Denis+Attiret+letter+from+Peking&source=bl&ots=dRGyvoidoGb&sig=FShokxnHt5kzcCEFraYDI_JCng8&hl=fi&sa=X&ved=0ahUKEwiR27z65Y_KAhVJfiwKHcCIBQ84ChDoAQgmMAI#v=onepage&q=Jean-Denis%20Attiret%20letter%20from%20Peking&f=false) (11.10.2016).

24 Attiret 1752, 8–15, 38.

25 John Dixon Hunt and Peter Willis (eds.), *The genius of the place. The English landscape garden 1620 - 1820*. MIT Press 1998, 31–33; Rinaldi 2016, 13; de Bruijn 2017, 64; Kinga Szilagyi, *The Impact of Chinese Culture on European Landscape Design 2012*, [http://korny.uni-corvinus.hu/cneucoop\\_fullpapers/s1/kingaszilagyi.pdf](http://korny.uni-corvinus.hu/cneucoop_fullpapers/s1/kingaszilagyi.pdf). (30.12.2017).

26 William Chambers, *A D dissertation on Oriental Gardening*. London 1772, <https://archive.org/details/dissertationonor00cham> (3.10.2016). Chambers 1772, x - xi, 13–30, 39–43; ks. myös Louise Robertson, *The 'Pleasing', the 'Terrible' and the 'Surprising': Sir William Chambers's Landscaping Agenda*. University of Glasgow Library 2013, <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2013/07/01/the-pleasing-the-terrible-and-the-surprising-sir-william-chamberss-landscaping-agenda/> (14.9.2016).



- 27 Zhuang 2013, 50–52.
- 28 Jane Roberts, Sir William Chambers and George III. Teoksessa John Harris & Michael Snodin (eds.), *Sir William Chambers. Architect to George III*. Yale University Press 1996, 41–54.
- 29 Sirén 1950, 67; John Harris, Kineserier i europeisk arkitektur. Teoksessa Alm Göran Alm (red.), *Kina slott*. Byggläroverket 2002; 22–26, 180, 201–206; Sloboda 2014, 181–187.
- 30 Osvald Sirén, *Kina och den kinesiska tanken i Sverige på 1700-talet*. Lychnos (1948), 22–43; Sten Lindroth, *Svensk Lärdomshistoria*. Frititsheden. P.A. Norstedt & Söners Förlag 1978, 138–139; Charlotta Wolff, Carl Fredrik Scheffers brevväxling med franska fysiokrater. *Historisk Tidskrift för Finland* 2 (2003), 198, 201.
- 31 Sirén 1950, 67; John Harris, Kineserier i europeisk arkitektur. Teoksessa Alm 2002; 22 - 26, 180, 201–206; Sloboda 2014, 181–187.
- 32 Magnus Olausson & Marie-Christie Skunce, Hovliv i fest och vardag. Teoksessa Alm 2002, 328.
- 33 Z. Topelius, *Välskärin kertomuksia*. Kolmas osa. 84. painos. WSOY 1998, 94–99.
- 34 Johan Cederlund, *Byggnadernas historia*. Teoksessa Alm 2002, 16, 99.
- 35 Cederlund (2002), 59–63, 78, 100.
- 36 Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige under gustaviansk tid*. Piper Press 1993, 191–210; *Svenskt Biografiskt Lexikon*, Fredrik Magnus Piper, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=7290> (30.9.2016).
- 37 Sirén, 1950, 193 - 198; *Svenskt Biografiskt Lexikon*, Fredrik Magnus Piper, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=7290> (30.9.2016).
- 38 Lounatvuori 2004, 81–82.
- 39 Lounatvuori 2004, 58.
- 40 Jouni Kuurne & Irma Lounatvuori, Huvin ja hyödyn vuoksi. Mikael Hisinger Euroopassa 1783–1784. Teoksessa Timo Tuomi (toim.) *Matkalla! Suomalaiset arkkitehdit opintilla*. Suomen rakennustaiteen museo 31 (1999), 31; Mikael Hisinger, *Halki vanhan Euroopan. Matkapäiväkirja 1783–1784*. Toimittanut ja suomentanut Jouni Kuurne. SKS 2012, 10–14, 32–36, 91.
- 41 Kuurne 2012, 68.
- 42 Hisinger 2012, 176, 181, 183–184.
- 43 Riita Koskinen, *Suomalainen kartano. Kustavilaisen ajan säätyläiselämää*. SKS. 2013, 73–74.
- 44 Ennen aateloitua 1770 sukunimi oli Hising.
- 45 Lounatvuori 2004, 17, 30, 176–177.
- 46 C.C.L. Hirschfeld, *Theorie de l'art des Jardins. Leipzig 1779*, 108 -109, <http://bibliotheque-numerique.hortalia.org/items/show/93> (13.9.2016).
- 47 Hirschfeld 1779, 108–118, <http://bibliotheque-numerique.hortalia.org/items/show/93> (13.9.2016); ks. myös Rinaldi 2016, 22–24.
- 48 Carl Gustaf Ekeberg, *En Kort Berättelse om den Chinesiske Landt-Hushållning*. Stockholm 1757, 35–36.
- 49 Lounatvuori 2004, 58, 65.
- 50 Kuurne 2012, 56; Hisinger 2012, 93–95, 111–113, 177–181.
- 51 Hisinger 2012, 184.
- 52 Hisinger 2012, 109–110, 112–113, 177–181, 183–184.
- 53 Hisinger, 177.
- 54 Linda Parshall, C.C.L. Hirschfeld's Concept of the Garden in the German Enlightenment. *Journal of Garden History*, vol.13: no. 3 (1993), 141–154; Linda Parshall (ed.) *Theory of Garden Art. C.C.L. Hirschfeld*. University of Pennsylvania Press 2010, 7.
- 55 Lounatvuori 2004, 54.
- 56 Ibid.
- 57 Kuurne 2012, 15–17.
- 58 Anders Johansson Åbonde, *Drömmen om Svensk silk. Silkesodlingens historia i Sverige*. Licentiatavhandling Sveriges lantbruksuniversitet. Alnarp 2010, 23 - 52, [http://pub.epsilon.slu.se/2258/1/Lic\\_%C3%85bonde\\_absolutsista\\_tryck\\_2.pdf](http://pub.epsilon.slu.se/2258/1/Lic_%C3%85bonde_absolutsista_tryck_2.pdf) (20.9.2016).
- 59 Kuurne 2001, 50 - 53; Koskinen 2013, 60.
- 60 Porter 2010, 8; Eugenia Zuroski Jenkins, *A Taste*



*for China: English Subjectivity and the Prehistory of Orientalism.* Oxford University Press 2013, 53–52; Koskinen 2013, 38; Sloboda 2014, 109.

61 Stacey Sloboda, *Fashioning Bluestocking Conversation: Elizabeth Montagu's Chinese Room.* Teoksessa Denisy Amy Baxter and Meredith Martin (ed.), *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe, Constructing Identities and Interiors.* Routledge 2010, 134; Porter 2002, 408.

62 Lounatvuori 2004, 81.

63 Alf Brenner, *Ingå, Fagervik, Degerby. En västnyländsk bygdekronika.* Karis Tryckeri 1985, 89.

64 Sloboda 2014, 159 - 167, 185.

65 Sloboda 2014, 160 - 174.

66 Hedvig Brorsson, *The Influence of East India Trade on Swedish Culture and Social Thought: Chinoiserie, Utility and Theory.* Stockholm University. Center for Pacific Asia Studies. Working Paper 28. 1992; Kenneth Nyberg, *Bilder av Mittens rike. Kontinuitet och förändring i svenska resenärers Kinaskildring 1749-1912.* Historiska Institutionen i Göteborg 2001, 35, 90–93; Kristina Söderpalm, *Svenska Ost-Indiska Compagniet och den kinesiska vägen.* Teoksessa Alm 2002 2, 281 - 284.

67 Arnold Barton, *Canton vid Drottningholm. Ett mönstersamhälle för manufakturerna från 1700-talet.* Arena 1985, 11–19, 31- 33.

68 Alm 2002, 19, Magnus Olausson & Marie-

Christine Skunce, *Hovliv i fest och vardag.* Teoksessa Alm 2002, 328 - 339; Inga Lewenhaupt, *Teater, opera och balett i Kina slott.* Teoksessa Alm 2002, 346 - 355.

69 Koskinen 2013, 37.

70 Jonas Andersson & Andreas Önnersfors, *Förteckning över svenska 1700-talsfrimurare.* Teoksessa Andreas Önnersfors (red.) *Mystiskt brödraskap - mäktigt nätverk: studier i det svenska 1700-talsfrimureriet.* Lunds Universitet. Ugglan, Minervaserien 12, 196, 205, <https://lucris.lub.lu.se/ws/files/4475255/2603990.pdf> (26.9.2016).

71 Olausson, 1993, 111 - 113; Söderpalm 2002, 283; Koskinen 2103, 38, 74 - 75.

72 Ruoff 2002, <http://www.tieteessatapahtuu.fi/008/ruoff.htm>, (22.9.2016).

73 Sloboda 2014, 167 - 169.

74 Lounatvuori 2004 70, 73 - 75.

75 Rogers 1995, 24.

76 Ruoff (2000), <http://www.tieteessatapahtuu.fi/008/ruoff.htm> (22.9.2016).

**FT, yleisen historian dosentti Seppo Sivonen (Itä-Suomen yliopisto) on tutkimus- ja julkaisutoiminnassaan suuntautunut erityisesti Afrikan ja Aasian historiaan. Temaattisesti painopiste on ollut kolonialismin**

**historiassa ja eri kulttuurien kohtaamisessa.**



# Gorilla symbolimetsässä – Emmanuel Frémiet’n objektivismi teoksissa *Gorille enlevant une négresse* (1859) ja *Gorille* (1887)

Roni Grén

Ranskalainen eläintaiteestaan tunnettu kuvanveistäjä Emmanuel Frémiet (1824–1910) kutsui gorillaa yhdeksi hänen “taiteensa suurista hahmoista”<sup>1</sup>. Tosiasiassa Frémiet’n tuotantoon kuuluu vain neljä teosta joissa gorilla esiintyy. Tärkeimmässä asemassa ovat kaksi työtä, joista ensimmäinen loi Frémiet’n uran suurimman skandaalin ja toinen hänen kiistämättä suurimman menestyksensä: *Gorille enlevant une négresse* (1859) ja *Gorille* (1887), jälkimmäinen tieteellisyyden tuntua tavoittelevalta alaotsikoltaan *Troglodytes gorilla (sav.) du Gabon*.<sup>2</sup> Näistä kahdesta teoksesta ensimmäinen on tuhoutunut, mutta siitä on säilynyt valokuvia.

Frémiet’n mainituista kahdesta gorilla-teoksesta on kirjoitettu muutamia tieteellisiä artikkeleita, ja teosten yhteydet Frémiet’n tieteellisiin kuvituksiin huomioitu, mutta näiden yhteyksien vertaaminen kaunotaiteelliseen kontekstiin on paljolti jätetty tekemättä.<sup>3</sup> Kysyn artikkelissani, millaisin tavoin Frémiet’n pyrkimys näissä mainituissa teoksissaan yhdistää tieteellistä ja taiteellista visuaalista kieltä – kutsun tätä hänen taiteensa objektivismiksi – heijasti aikakautensa eläintaiteesta käytävää polemiikkaa sekä vastasi modernin taiteen murrokseen. Viittaan objektivismilla 1800-luvun aikana syntyneisiin kuvaustapoihin ja ideolo-

giaan, joka perustui tieteelliseen maailmankuvaan asettuen romantiikan edustamaa subjektikeskeistä taidenäkemystä ja maailmankuvaa vastaan, samalla kun se ainakin osittain hylkäsi traditionalistiset kuvaustavat tieteellisen objektiivisen katseen nimissä. Tarkoitukseni ei termivalinnallani ole ottaa kantaa Frémiet’n kuvaustapojen objektiivisuuteen sinällään, vaan tarkoitan sillä tapaa suhtautua 1800-luvun aikana syntyneeseen objektiivisuuden ideaaliin, joka asettui olennaisesti vastakohtaiseen asemaan subjektiivisuudesta luotujen käsitysten kanssa.<sup>4</sup>

Artikkelissa edetään tarkastelemalla ensin Frémiet’n uran kehitystä tieteellisen kuvituksen ja kaunotaiteiden saralla<sup>5</sup>, minkä jälkeen avataan hänen statustaan eläintaiteilijana. Käsittelyn tarkoituksena on tuoda näkyville Frémiet’n hyödyntämää ja käytössä ollutta keinovalikoimaa, jolla eläintaide liittyi erityisesti kuvanveiston kentällä osaksi 1800-luvun ranskalaista modernistista murrosta. Tämän jälkeen siirryn Frémiet’n gorillateosten, niiden kontekstin ja niiden vastaanoton yksityiskohtaisempaan kuvailuun ja avaamaan hänen niissä esiintyvän objektivisminsa laatua, merkitystä ja seurauksia kahden veistoksen toteuttaman aiheen jälkielämää-



kin ajatellen. Nämä kysymykset johdattavat eläinten kuvaamisen merkitykseen modernismin aikakaudella.

### **Uran alkuvaiheet: tieteelliset kuvitukset, ruumishuone ja Ruden ateljee**

Frémiet syntyi vuonna 1824 Pariisin eteläpuolella Montrougen kylässä sukuun, jossa oli huomattavia taiteilijoita. Hänen tätinsä oli tunnettu maalari Sophie Frémiet (1797–1867), jonka aviomies oli yksi aikakauden tunnetuimmista kuvanveistäjistä, François Rude (1784–1855). Rude tunnetaan ehkä parhaiten Pariisin Riemukaaren kuuluisimman veistosryhmän *Le Départ des volontaires de 1792* (1833–1836)<sup>6</sup> tekijänä.

Frémiet'n tie vie jo varhaisessa vaiheessa kuvien pariin. Vuonna 1840 hän aloittaa Jean-Christophe Wernerin (1798–1856) oppipoikana *Muséum d'histoire naturelles*<sup>7</sup> tehden työkseen piirroksia ja grafiikkaa. Paikkaa saattoi hyvällä syyllä luonnehtia merkittäväksi, sillä se asetti Frémiet'n aikakauden länsimaisen luonnontieteen ehkä tärkeimmän instituution keskelle. Yksi hänen huomattavimpia töitään oli kuvitus – tosin aikakauden tapaan esimiehensä Wernerin nimellä esitettyä – Henri-Marie Ducrotay de

Blainvillen (1777–1850) *Ostéographie*-teokseen, joka on yksi 1800-luvun suurista läpimurroista komparatiivisen anatomian alalla.<sup>8</sup> Työskentely Blainvillen teoksen parissa avaa Frémiet'lle hänelle ennalta täysin vieraita tiedonaloja ja antaa ikkunan aikakauden ranskalaiseen evoluutioteoriaan, jolle Jean-Baptiste Lamarckin (1744–1829) ja Étienne Geoffroy Saint-Hilairin (1772–1844) työt olivat näyttäneet suuntaa.<sup>9</sup>

Vuonna 1844 Frémiet saa uuden työpaikan, nyt Pariisin yliopiston lääketieteellisen tiedekunnan dekaanin Mateu Josep Bonaventura Orfila i Rotgerin (1787–1853) palveluksesta. Orfila i Rotger on tekemässä inventaariota komparatiivisen anatomian kokoelmien anatomisista malleista ja tarvitsee piirtäjää. Frémiet'n tehtäväksi tulee tehdä anatomisia piirustuksia mallien pohjalta, ja toisinaan valaa uusia malleja kipsistä ja maalata niitä.<sup>10</sup> Oppivuodet eläinfysiologian parissa vaihtuvat siis ihmisen anatomiaan, joka avaa yhden näkökulman myös siihen, että Frémiet'n taiteilijanuran tärkeimmät teokset ovat lähes kauttaaltaan eläin- ja ihmishahmoja yhdisteleviä suurikokoisia veistoksia.

Pariisin yliopistoista Frémiet päätyy tohtori J.P. Sucquet'n alaisuuteen, joka tekee

muumiointikokeita Pariisin ruumishuoneella. Siitä tulee Frémiet'n seuraava työpaikka. Työtehtäviin kuuluu nyt mm. Sucquet'n muumioimien ihmisruumiin osien elävöittäminen ja maalaaminen, toisinaan myös ruumiiden ehostus näytteilleasettamista varten.<sup>11</sup> Frémiet'n visuaalista maailmaa värittää myös alusta lähtien tietty sävy, joka vuoden 1887 *Gorillassa* on jo ottanut vallan: tieteellisen tarkkuuden oheen tarttuu makaaberin sävy, joka ei yhdisty tieteellisen katseen riippumattomuuteen, vaan pikemminkin korostaa näkemisen vaarallisuutta aina shokkiefektien liiallisuuteen saakka.

Vuonna 1842 Frémiet saa myös paikan oppipoikana sukulaistaiteilijoihensa luota.<sup>12</sup> Ruden ateljeeseen Frémiet astuu aikana, jolloin vanha mestari on jo siirtynyt uusklassistisesta ja romanttisesta kaudestaan kontroversiaalisempaan tyyliin, jota on kuvailtu matemaattiseksi.<sup>13</sup> Siinä Rude pyrkii ohjelmallisesti pääsemään klassisten ihanteiden tuolle puolen empirisen havainnoinnin seurauksena tehdyllä volyymien matematisoinnilla, vaikka hän säilyttääkin romantiikasta periytyvän ajatuksen tuntemusten välittämisen ensisijaisuudesta taiteen tehtävänä.<sup>14</sup> Ruden valintojen



voi sanoa kiihdyttäneen niitä kaksinaisuuksia, joita Frémiet'n taide alkaa hänen uransa varrella edustaa: kaunotaiteen ja tieteellisen kuvaston, teatraalisen efektin ja objektiivisen katseen välisiä jännitteitä. Romantiikan aikakauden taiteilijakuvan synnyttämän yhä erikoistuneemman ja eriytyneemmän taiteilijaidentiteetin valossa Frémiet'n salonkikelpoiseksi myöhemmin muodostuvaa uraa voi pitää eräänlaisena kuriositeettina ja jopa jäänteenä, vaikka onkin totta, ettei 1800-luvun alussa tieteellisen ja taiteellisen kuvatuotannon ero ollut vielä samaa luokkaa kuin vuosisadan lopulla.

### Frémiet ja eläintaiteen asema

1840-luku on akateemisten hierarkioiden ja niiden murenemisen kannalta merkittävää aikaa Ranskassa. Perinteiset *Académien* määrittelemät genrehierarkiat ovat yhä voimissaan, mutta myös niiden kyseenalaistaminen on yhä laajempaa. Erityisen painavaksi kysymys näyttää nousevan juuri Frémiet'n omimmaksi genreksi osoittautuvan eläintaiteen kohdalla, joka perinteisen genrejärjestelyn mukaan kuului hierarkian pohjalle. Eläinmaalausten edelle sijoitettiin niin historiamalaus, muotokuvamaalaus,

laatukuvat kuin maisemamaalauskin, jolloin eläintaiteelle jäi jaettavaksi hierarkian alimmat askelmat asetelmamaalusten kanssa. Aika ajoin oli tosin Ranskassakin nousuttu esiin eläintaiteilijoita, joiden työ näytti kykenevän kyseenalaistamaan hierarkian – Jean-Baptiste Oudry'n (1686–1755) faabeliaiheiset maalaukset mainitaan usein varsin onnistuneena yrityksenä sekoittaa historiamalauksen attribuutteja eläintaiteen kehukseen,<sup>15</sup> ja Théodore Géricault (1791–1824) näyttää osoittaneen eturivin taiteilijalle harvinaista kiinnostusta eläintaiteen saralla<sup>16</sup> – mutta siitäkin huolimatta näitä taiteilijoita saatettiin 1840-luvullakin yhä pitää poikkeuksina. Frémiet'n lukuisista lausunnoista käykin ilmi varsin kiivas suhtautuminen kysymykseen hänen identiteettiinsä *animalierina*. “Pudottaessaan minut eläinten keskelle”, Frémiet kommentoi, “kilpailijani alentuvat petojen/typerysten [*bête*] tasolle.”<sup>17</sup>

Yksi mainituista suurista poikkeuksista animalierien arvostuksen saralla oli 1820- ja 1830-luvulla asemansa eturivin taiteilijana vakiinnuttanut Antoine-Louis Barye (1796–1875). Kuten Frémiet myöhemmin, oli Barye *Muséum d'histoire naturelle*n palveluksessa eläintieteellisenä piirtäjänä, mutta oli myös

jo paljon ennen Frémiet'n läpimurtoa saavuttanut kasvavaa menestystä taidokkaasti sommitelluilla, joko keskenään tai ihmisten kanssa kamppailevia villieläimiä kuvailevilla veistoksillaan. Siitäkin huolimatta, että Barye palkittiin usein myös arvovaltaisissa salonkinäyttelyissä, hänet silti tunnettiin yhä ennen kaikkea animalierina. Baryen perintöä on Frémiet'ille ainakin aiheisto, jossa ihmis- ja eläinhahmot enemmän tai vähemmän kamppailevat keskenään, sekä sen mukanaan tuoma mahdollisuus rikkoa korkeataiteen rajoja yhä selkeämmin animalierin ominaisuudessa.<sup>18</sup>

Frémiet'n *animalierin* ura näyttääkin kulkevan toivotusti hänen ottaessaan ensimmäisiä askeliaan kohti salonkeja 1840-luvun lopulla. Vuonna 1850 Ranskan valtio ostaa kokoelmiinsa kaksi hänen salongissa esittämäänsä suurikokoista jossain määrin manieristiseen tyyliin tehtyä eläinaiheista veistosta. Näistä toinen (*Chien blessé*) kuvaa haavojaan nuolevaa koiraa, ja toinen (*Ours blessé*) karhun ja miehen painia. Erityisesti jälkimmäinen teoksista toi Frémiet'ille mainetta ja herätti ristiriitaisia tunteita pariisilaisyleisön ollessa niin kiinnostunut teoksesta, että veistos täytyi kesken näyttelyn sijoittaa suurempaan ti-





laan, jotta kaikki halukkaat saattoivat ihastella sitä.<sup>19</sup> Kuten Catherine Chevillot on pannut merkille, on huomattavaa että Frémiet'n läpimurto taiteilijana tapahtuu juuri kahden eläinteoksen kautta, jotka eivät kytkeydy suoraan klassisiin aiheisiin eivätkä ole nimettyjä niiden mukaan.<sup>20</sup> Hänen tärkeimmistä eläin-

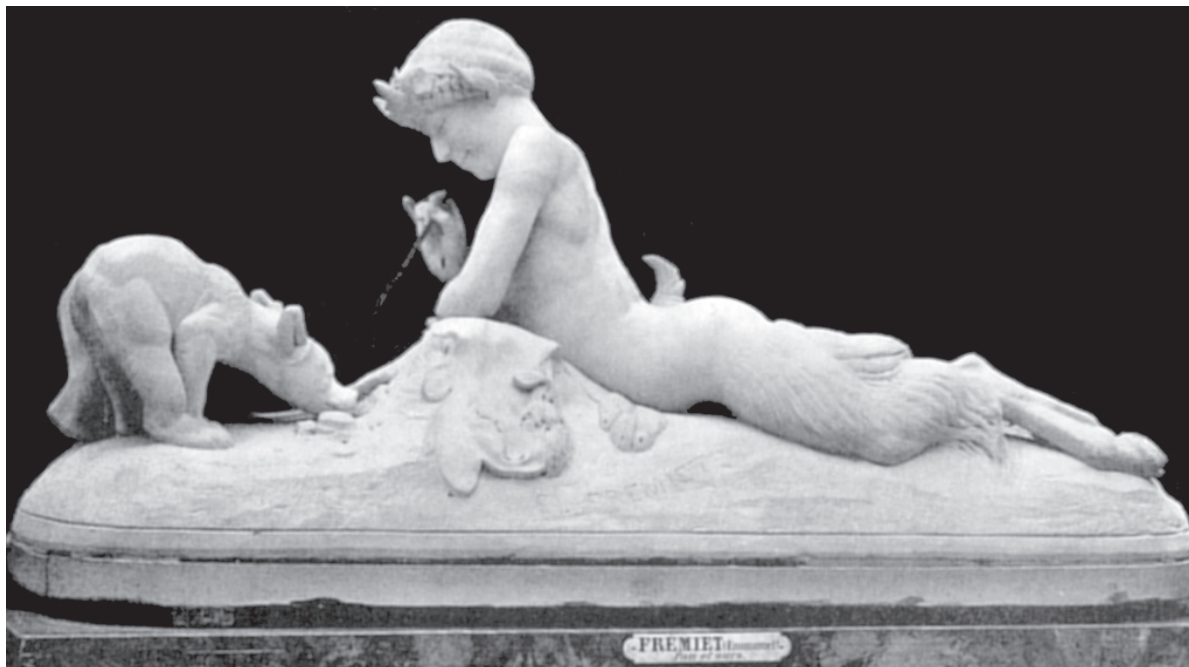
aiheisista töistään oikeastaan vain Musée d'Orsayssa oleva herkkä pastoraalikuvaus *Pan et oursons* (1867) on sellainen.

1850-luvulla eläintaiteen asema oli muutenkin nousussa, ja Frémiet oli yksi tämän nousun nuorista tekijöistä. Eläinkuvaston asema puhutti, ja kieltämättä sitä pidettiin

kiinnostavana etenkin veistotaiteen kannalta. Vuosikymmenen alkuvuosina Goncourt'n veljekset huomioivatkin tämän mitä näyttävimmällä tavalla:

Veistotaiteessa vaikuttaa tällä hetkellä liike, joka on tullut tiettäväksi jo maalaustaiteen alalla. Historiallinen koulukunta kuolee sellaisessa taiteessa, joka tulee käsinkosketeltavaksi ja tekee nähtäväksi. Maisemamaalaus korvaa historiallisen koulukunnan maalaustaiteen alalla; eläimet korvaavat sen veistotaiteessa. Luonto tulee ihmisen tilalle. Sitä on modernin taiteen evoluutio.<sup>21</sup>

**Kuva 1. Emmanuel Frémiet, *Pan et oursons*, 1867. Marmori, 82,7 x 182 x 67 cm. Musée d'Orsay, Paris.** <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Fremiet-pan.png/1024px-Fremiet-pan.png.1024px-Fremiet-pan.png>





**Kuva 2. Emmanuel Frémiet, *Gorille enlevant une négresse*, 1859. Kipsi, luonnollista kokoa suurempi. Tuhoutunut vuonna 1861. Lähde: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Gorille\\_enlevant\\_une\\_négresse.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Gorille_enlevant_une_négresse.jpg). [Gorille enlevant\\_une\\_négresse.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Gorille_enlevant_une_négresse.jpg)**

huomioida, että Goncourt'ien puhuessa 1850-luvun Ranskasta käsin eivät he varmastikaan viittaa englantilaisen tai saksalaisen romanttisen maisemamaalauksen voittokulkuun, joka nykyisen historiankirjoituksen valossa saattaisi ensimmäisenä

tulla mieleen, vaan mitä todennäköisimmin uusimmat kehitysasteet ranskalaisen ulkoilmamaalauksen saralla, esimerkiksi Barbizonin koulukuntaan, jonka edustajien töissä myös symbolinen tai allegorinen laatu oli hyvin riisuttua jollei olematonta. Tähän

kehitykseen myös Frémiet'n taiteen täytyy nähdä liittyvän.

### **1859: gorilla verhon takana**

Édouard Manet'sta (1832–1883) on usein sanottu, että hän kulki tahtomattaan skandaalista toiseen. Frémiet'n kohdalla tämä ei välttämättä pidä paikkaansa, mutta näitä kahta kohuja aiheuttanutta 1800-luvun jälkipuoliskon taiteilijaa yhdistää se, että heidän radikalisminsa ei niinkään kumpua heitä eteenpäin ajavasta sosiaalisesta vallankumouksellisesta hengestä, kuten asian laita on esim. Gustave Courbet'n (1819–1877) tai monien 1900-luvun vaihteen avantgarden kärkinimien kohdalla, vaan ennemminkin voimakkaasta omanarvontunnosta ja taiteellisen vision tinkimättömyydestä.<sup>22</sup> Molempien elämäntyöt voidaan helposti paikantaa myös niiden liikehdintöjen kärkijoukkoon, joiden myötä klassinen symbolismi riisutaan aina teoksia kohtaavaan merkityskatoon saakka. Tästähän myös Goncourt't edellä esitetyssä lainauksessaan tuntuivat puhuvan kuvatesaan eläintaiteen voittokulkua.

Frémiet'n uran suuri skandaali sijoittuu vuoteen 1859. Ainakin jos mahdolliset teolliset kuvitukset jätetään huomiotta, se



oli myös vuosi jolloin Frémiet'n ”taiteen suuri hahmo” astui näyttämölle. Vuoden 1859 Pariisin salongin tärkein puheenaihe oli Frémiet'n luonnollista kokoa suurempana toteuttama teos *Gorille enlevant une négresse*, jonka tosin vain hyvin pieni osa kävijöistä sai lopulta nähdä. Teoksen aihe – joka kyllä saatettiin ymmärtää melko monilla tavoin, kuten jatkossa käy selväksi – koettiin niin tulenaraksi, että teos päätettiin tuomariston puolesta siirtää näyttelystä syrjään: ehkä hieman oudoksuttavalta tuntuvan ratkaisun teki juryn neuvonpidon päätteeksi salongin johtaja ja Frémiet'n työn uskollinen tukija, kreivi Alfred de Nieuwerkerke (1811–1892), jonka aloitteesta teos sijoitettiin näyttelytilassa olleeseen syvennykseen ja sen eteen asetettiin paksut samettiverhot, joita raotettiin vain harvoille ja valituille. Käsittelyn tarkoituksena oli epäilemättä rajoittaa teoksen moraalisesti epätoivottavia vaikutuksia yleisössä, mutta arvattavasti se vain kasvatti veistoksen mainetta pariisilaisen taideyleisön keskuudessa.<sup>23</sup>

Ennen paneutumista teoksen vastaanottoon, on huomioitava että Gorilla oli itse asiassa ollut yksi kyseisen vuosikymmenen suurista eläintieteellisistä puheenaiheista

sen jälkeen kun se lajina oli löydetty. Ensimmäiset todisteet gorillan olemassaolosta tuotiin Ranskaan nimenomaan *Muséum d'histoire naturelleen* vuonna 1849, noin kaksi vuotta sen jälkeen kun sellaisia oli jo esitelty Yhdysvalloissa.<sup>24</sup> Orankien ja simpanssienkin osalta keskustelua apinalajien ihmisen kaltaisesta luonnosta oli käyty jo ainakin vuosisadan ajan, mutta gorillan löytyminen ja lajin iskostuminen länsimaiseen tietoisuuteen 1850-luvulla näyttää kuitenkin olleen käännteentekevää. Gorillaa voi hyvällä syyllä kuvailla vuosikymmenen myyttisimmäksi luonnontieteelliseksi lajiksi; harvat todisteet sen olemassaolosta antoivat useinn vallan myös mielikuvitukselle.<sup>25</sup>

On todennäköistä, että Frémiet oli *Muséum d'histoire naturelle*ssa 1850-luvun vaihteessa työskennellessään jopa päässyt tutkimaan Ranskan ensimmäisiä todisteita gorillasta. Ted Gott on artikkelissaan ”Clutch of the Beast: Emmanuel Frémiet, gorilla-sculptor” jopa vihjannut, että Frémiet olisi saattanut olla Blainvillen *Ostéographieta* varten tehtyjen ensimmäisten gorillan luurangosta Ranskassa piirrettyjen kuvien tekijänä, sillä Frémiet työskenteli tuohon aikaan jälleen Wernerin alaisuudessa, ja kuten jo todettua,

käytäntönä oli että kuvat julkaistiin Wernerin nimellä riippumatta siitä kuka piirtäjänä todellisuudessa oli ollut.<sup>26</sup> Oli asian laita miten vain, Frémiet'llä on joka tapauksessa ollut mahdollisuus saada ensiluokkaista tietoa ja tuntemusta gorillasta läpi 1850-luvun, eikä Frémiet'n luontokuvaajan kykyjä veistoksen avulla voi saattaa epäilyksenalaiseksi. Siinä määrin hienosti gorilla on aikakauden fragmentaarisen tiedon varassa rakennettu.<sup>27</sup>

1859 ei ole luonnontieteiden kehityksen tai gorillan ja ihmisen rinnastamisen kannalta mikään tahansa vuosi, vaan se on vuosi jolloin Charles Darwin (1809–1882) julkaisee *Lajien synnyn*. Tämä ei tarkoita, että Frémiet'n teosta tulisi lukea sille rinnakkaisena, mutta se kertoo siitä, minkälaisia jännitteitä aiheen ympärille oli kasvamassa. Frémiet itse ei pitänyt tätä salaisuutena eikä kieltänyt yleisön shokeeraamiseen liittyviä pyrkimyksiään:

Aikana jolloin pidettiin paljon melua ihmisten ja apinoiden välisestä veljeydestä, se oli uskalias idea; ja tässä mielessä teokseni oli raskauttavinta laatua, sillä gorilla on varmastikin rumimpia olemassa olevia kädellisiä eikä sen vertaaminen ihmiseen ollut kovin imartelevaa. Uhkaavuutta lisäsi, että gorilla raahasi muassaan nuorta nais-



ta. Tämä nuori nainen tosin oli tummaihoisen, joka olisi saattanut tuoda gorillalle anteeksiannon. Mutta sellaista ei tullut: yksimielisellä päätöksellä jury totesi, että teostani pidettiin vakavana uhkana julkiselle moraalille ja sääli-mättä se poistettiin salongista näytiltä.<sup>28</sup>

Huhujen leviämisestä huolimatta näyttää todella siltä, että jury oli tuomiossaan ja osittaisessa sensuurissaan melko järkähtämätön – rasistinen lisäksi ei auttanut – eikä välttämättä edes tärkeimpiä pariisilaisen kulttuurielämän sisäpiiriläisiä päästetty tirkistelemään Frémiet'n pahamaineista teosta. Runoilija ja taidekriitikko Théophile Gautier (1811–1872) ja valokuvaaja Nadar (1820–1910) vaikuttavat kuitenkin olleen onnekkaita. Erityisesti Gautier osoitti tarkkasilmäisyyttä Frémiet'n pyrkimysten suhteen ja tiedosti aiheen käsittelyn tieteelliset panokset samalla kun antoi tilaa myös teoksen fantastisille, painajaismaisille ulottuvuuksille. Gautier ehdotti jopa, että sen paikka olisi Frémiet'n omimmassa ympäristössä, eläintieteellisen museon käytävillä:

Frémiet'n tärkein teos, *Gorille enlevant une négresse*, tuli hylätyksi. Kyseessä on hyvin outo

ja inhottava kuva, jonka voisi nähdä painajaisen aikana: herkuleaanisella lihaksistolla varustettu apina raahaa vauhdikkaasti hentoa ja sorjaa naisvartaloa ja painaa sitä karvaiseen rintakehänsä. Voimme vain toivoa, että tämä erinomainen teos – sillä erinomainen se on – tullaan valamaan pronssiin ja sijoitetaan johonkin eläintieteelliseen museoon.<sup>29</sup>

Nadar puolestaan kirjoitti hieman poikkeavasti kiinnostavalla tavalla huumorilehti *Journal pour rireen* lyhyesti Frémiet'n teoksen puolesta:

Hyvät naiset ja herrat, tässä on Herra Frémiet'n kuuluisa gorilla, joka vie mukanaan metsään pienen naisen tarkoituksissaan syödä hänet. Koska Frémiet ei ole kyennyt kertomaan millaisen kastikkeen kanssa gorilla naisen aikoo syödä, on jury saanut siitä syyn hylätä tämä mielenkiintoinen teos.<sup>30</sup>

Charles Baudelaire (1821–1867) sen sijaan ei päässyt teosta katsomaan, mutta tämä ei estänyt häntä kommentoimasta ja jopa tulkitsemasta teoksen sisältöä. Baudelairen kommentti kertoo myös siitä, millaisia voimia Frémiet'n rinnastus oli laittanut liik-

keelle ja millaisia tulkintoja kuvaan liittyvät sensuuritoimenpiteet saivat helposti aikaan:

Teos, joka kuvaa orankia [sic] kantamassa naista mukanaan metsään (hylätty teos, jota luonnollisestikaan en ole nähnyt) on varsin terävän mielen tuote. Miksi taiteilija ei ole kuvannut krokotiiliä, tiikeriä tai jotakin muuta petoa, jonka olisi paljon todennäköisempää syödä tämä nainen? Miksi todella? Pitäkää mielessänne: tämän orangin ei ole tarkoitus syödä naista, vaan tehdä jotain paljon pahempaa! Tämä yksinäinen apina, gigantittinen apina, joka on sekä suuremmissa määrin että vähemmässä määrin ihmismiehen kaltainen, osoittaa todella toisinaan miehistä mieltymystä ihmislajin naisia kohtaan.<sup>31</sup>

Baudelairen huoli aiheetta kohtaan ei ollut uutta.<sup>32</sup> Se ei ollut sitä Baudelairen omien runojen kehyksessä, mutta ei myöskään laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Ihmisen ja eläimen välisten evoluutiosuhteiden hiljalleen kyseenalaistuessa myös suurten kädellisten tapojen rinnastaminen inhimilliseen väkivaltaan oli tavanomaistunut. Merkkipaalu oli jälkimmäisessä mielessä ollut epäilemättä Edgar Allan Poen (1809–1849)



novelli *Rue morguen murhat* (1841), jossa oranki paljastuu lopulta murhamysteerin syylliseksi. Eikä ole mikään ihme, että Baudelaire tulkitsee Frémiet'n gorillan orangiksi, sillä Baudelaire itse oli kääntänyt Poen novellin ranskaksi neljää vuotta aiemmin.<sup>33</sup> Urosgorillan väkivaltaisuudesta ja mieltymyksistä naisia kohtaan todella kertoivat myös monet uuden lajin ympärillä liikkuneet tarinat, ja näistä puhuttiin myös osana vakavammin otettavia keskusteluita. Ensimmäiset todisteet gorillasta *Muséum d'histoire naturelleen* tuonut Gautier-Laboulayekin oli selittänyt, että gorillat "usein" kidnappasivat "harkitsemattomasti liian syväälle metsään meneviä naisia tyydyttääkseen himojaan".<sup>34</sup>

Nadarin ja Baudelairen tulkinnat eivät ole pelkkiä kuriositeetteja. On ilmeistä, että jokin tällaista myös salongin jury oli ajatellut, kun se oli sulkenut jo aiempaa menestystä salongissa ansainneen Frémiet'n teoksen pois näyttelystä. Mikään itse teoksessahan ei sinällään viittaa siihen, että gorillan olisi aikomus syödä (gorillat ovat kasvinsyöjiä, mutta sitä tutkijat eivät vielä tienneet) tai raiskata mukanaan kantamansa nainen, vaikka tietty väkivallan elementti teokseen epäilemättä sisältyykin. Näyttää myös siltä, että

joko Frémiet itse koki epäonnistuneensa tarkoitusperissään – ihmisen ja gorillan „vertaamisessa“, kuten hän ainakin myöhemmin jo edellä lainatussa lausunnossaan asian asetteli – tai sitten katui teoksen vihjaavaa luonnetta huomattuaan millaisen vastaanoton se teoksesta kiinnostuneen kansan ja kriitikoiden suussa sai. Frémiet tulikin vasta polemiikin jälkeen lisänneeksi teoksen alalaitaan tekstin ”gorille femelle“ [naarasgorilla]<sup>35</sup>, sillä aiemmassa valokuvassa kirjoitus ei ole näkyvässä – lisäys, joka epäilemättä on saattanut asettaa Baudelairen tulkinnan raiskaavasta orangista vielä hieman naurtavampaan valoon.<sup>36</sup> Kuten Marek Zgórnjak kuitenkin on huomannut, naarasgorilla teoksessa ei ole kyseessä – tämän voi todeta gorillan näkyvillä olevasta hammaskalustosta – ja vaikka aikakauden tietomäärä gorillasta onkin vielä ollut fragmentaarista, on Frémiet varmasti ollut hyvin perillä gorillaa koskevasta luonnontieteellisestä kirjallisuudesta ja tuskin olisi tehnyt tällaista virhettä.<sup>37</sup> Zgórnjak vihjaakin, että teksti on saatettu lisätä jalustaan joko myynnin edistämiseksi, maineen palauttamiseksi tai vuoden 1862 Englannin-näyttelyä silmällä pitäen.<sup>38</sup>

Jakson lopuksi haluaisin lyhyesti todeta, että Frémiet'n gorillan ensiesiintymistä koskeva skandaali tuskin kuitenkaan, kuten niin usein väkivaltakuvaston kohdalla, varsinaisesti kosketteli teoksessa vihjattua julkeaa väkivaltaa, vaan pikemminkin muodollista kehystä, jossa tämä väkivalta tuli ilmi; salongin kuvasto oli ollut täynnä väkivaltaa ja seksualisoituja aiheita, myös ihmisten ja eläinten välillä, koko sen olemassaolon ajan. Kysymys ei edes niinkään ole väkivallan esittämisestä kuin sen piilotetusta muodosta. *Gorille enlevant une négresse* on eräässä mielessä Frémiet'n 1850-luvun eläintaiteilijan ja tieteellisen kuvittajan urien huipentuma. Teoksen esittämä väkivalta (tai sen esiin tuoma seksuaalinen vihjaus) on järkyttävää, koska tämä gorilla ei enää ole jumalainen härkä joka vie mukanaan Europan, se ei elä myyttisessä tilassa, vaan on, kuten Gautier sen näki, 1800-luvun puolivälin luonnontieteellisen tiedon ilmentymä ja sen perillinen – toisin sanoen Frémiet'n gorilla on peräisin tästä maailmasta, meidän maailmastamme. Frémiet'n julkea rinnastus ihmisen ja eläimen välillä otti haltuunsa sen kehyksen, jossa teos oltaisiin voitu tulkita myyttisen rekisterin ja akateemisen kirjallisen tradition kautta, ja vaihtoi sen



objektivistiseen katseeseen, joka puolestaan pian antautui mielikuvituksen vietäväksi. Tulkintaa tukee myös se, että myöhemmin lisätyin ”gorille femelle” -tekstin alla lukee vielä pienemmällä ja hädin tuskin kuvasta erotuvalla tavalla ”singe antropophage [sic] du Gabon»<sup>39</sup>. Lisäys on kiinnostava sekä siksi, että se näyttää tukevan Nadarin hypoteesia siitä, että gorilla saattaisi olla syömässä naisen ja vie samalla jälkikäteen lisättynä huomiot pois raiskaushypoteesilta suhteessa Frémiet’n intentioihin, mutta myös siksi, että se samaan tapaan vuoden 1887 versioon liitetyn laatan kanssa vahvistaa Gautierin tulkintaa ja Frémiet’n myöhäisempiä merkintöjä siitä, että teos oli osa hänen tieteellisempiä, objektivistisia pyrintöjään.

### 1887: gorillan paluu

Kuten niin usein, myöskään Frémiet’n kohdalla skandaali ei hälvettyään vaikuttanut epäsuotuisasti hänen uraansa. 1860–1880-luvuilla hän sai useita tärkeitä julkisia tilauksia, joista ehkä merkittävimpiä ovat Louis d’Orléansin (Château de Pierrefonds; 1869), Jeanne d’Arcin (Place des Pyramides; 1874) ja Napoleon I:n (Isère, Route Napoléon; 1868) ratsastajapatsaat. Frémiet nimitet-



Kuva 3. Emmanuel Frémiet, *Gorille*, 1887. Kipsi, 187 x 167 x 100 cm. Musée des beaux-arts, Nantes.

tiin myös Antoine-Louis Baryen seuraajana *Muséum d’histoire naturelle* eläintieteellisen piirustuksen mestariksi vuonna 1875.<sup>40</sup>

Frémiet’n gorilla palasi suuren yleisön tietoisuuteen vuoden 1887 Société des artistes

françaisen salongissa. Uusi versio vuonna 1861 tuhoutuneesta skandaalinkäryisestä teoksesta ei osoittanut katumuksen merkkejä, vaan toi huomattavan avoimesti esiin niitä seksuaalisuuden ja väkivallan teemoja, joiden osalta edellinen versio näytettiin tuomitun. 1870-luvulla Frémiet oli jo tehnyt kaksi pienimuotoisempaa gorillaveistosta: vahaveistoksen *Gorille enlevant Vénus de Milo* (1871; kadonnut) ja terrakottaryhmän *Gorille enlevant un homme* (1876), joista ensimmäisessä gorillan pahoinpitelyn kohteeksi on joutunut Milon Venus ja toisessa roomalainen gladiaattori.<sup>41</sup> Teoksia on niitäkin toki kiusaus lukea merkkeinä Frémiet’n gorilloiden antiklassisista esteettisistä päämääristä, mutta tulkintaa ehkä hieman sekoittaa se, että Frémiet’n on myös mainittu tehneen Milon Venuksen ryöstänyttä gorillaa kantaneen vahaveistoksen allegoriaksi 1870–1871 käydyn Ranskan–Preussin-sodan kulttuurisista vaikutuksista.<sup>42</sup> Oli miten vain, vuoden 1887 versio on kuitenkin sekä Frémiet’n itsensä että aikakauden taideyleisön paljon suuremmassa mitassa arvostama ja projektina paljon suuruusuntaisempi kuin kaksi edellä mainittua.

Voisi jopa sanoa, että vuoden 1887 versiossa on hienoisia koston ja katkeruuden



aineksia edellisen version hylkäämistä kohtaan, sillä niin alleviivatuiksi sen erot vuoden 1859 versioon nähden nousivat: nainen on nyt kuvattu silmiinpistävästi aistillisesti, eikä kannan enää klassillista kaapua vaan on lähes alaston; nainen ei myöskään ole edellisen version tapaan lamaantunut, pyörtnyt tai kuollut (tämä jätettiin edellisessä epäselväksi) vaan taistelee selvästi vastaan; gorillan turkista roikkuu nuolia, joka antaa myös olettaa, että taistelutilanne on jo ollut käsillä – yksityiskohta joka lisää väkivallan ilmapiiriä; seksuaalista tulkintaa tukee jalustaan kuvattu käärme, joka avaa syntiinlankeemuksen teeman; ambivalentilla tavalla naisen ja gorillan suhdetta täydentää myös ilmeisenä trofeena naisen hiuksissaan kantamat gorillan hampaat<sup>43</sup>. Gorillan uhkaavasti roikottama kivi taas kytkee parin osaksi ihmisen evoluution historiaa, sillä kivi näyttää siltä, että se on ollut tarkoitus tulkita ihmisen työstämäksi objektiksi, esihistoriallisen aikakauden kivikirveeksi.<sup>44</sup>

Kiinnostavalla tavalla Frémiet'n kaksi gorillaa myös ottavat osaa aikakautensa teollisessa kärjessä käytäviin keskusteluihin ja niiden visualisointiin: vielä vuonna 1859 gorilla oli lajina paljolti mysteeri ja kuuma

puheenaihe komparatiivisen anatomian ja evoluutiokäsitysten saralla, kun taas vuonna 1887 gorillaan oli jo totuttu, mutta käsitykset paleoliittisesta kulttuurista ja sen suhteesta homo sapiensin biologiseen alkuhämmäseen olivat vahvasti kiistanalaisia.<sup>45</sup> Sitten Jacques Boucher de Perthesin (1788–1868) teoksen *De l'Homme antédiluvien et de ses œuvres* (1860), jota voidaan pitää ranskalaisen esihistoriallisen tutkimuksen peruskivenä, oli esihistoriaa koskevasta kuvittelusta tullut tärkeä osa myös ranskalaisen 1870- ja 1880-luvun taiteen maailmaa – Perthesin kuuluisimmat työt koskevat juuri kivikautisia työkaluja kuten kivikirveitä. Esihistoriallinen kuvasto sai taiteissakin toisinaan jopa monumentalistisia ilmentymiä, kuten Paul Jaminin (1853–1903) lähes kolme metriä korkeassa kolmiodraamakuvauksessa *Rapt à l'âge de Pierre* (1888).

Frémiet'n teoksen sijoittuminen esihistorialliseen aikaan on epäilemättä monessakin mielessä tärkeää, mutta ennen kaikkea se asettaa ihmisen ja gorillan välille läheisyyden ja etäisyyden kysymyksiä, joita voitiin kysyä niin luonnon ja kult-



**Kuva 4. Paul Jamin, *Rapt à l'âge de Pierre*, 1888. Öljyväri kankaalle, 279 x 200 cm. Musée des beaux-arts, Reims.**  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Rapt\\_a\\_l%27age\\_de\\_pierre-Jamin\\_1888.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Rapt_a_l%27age_de_pierre-Jamin_1888.jpg)  
[Rapt\\_a\\_l'age\\_de\\_pierre-Jamin\\_1888.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Rapt_a_l%27age_de_pierre-Jamin_1888.jpg)



tuurin erosta kuin nyt avoimesti tieteellisillä foorumeilla keskustellusta ihmisen evoluution eläimellisestä alkuhämärästä. Frémiet'n uraa ja ajatuksia vasten teos avautuu myös toiseen tulkintakehykseen, joka pakottaa jälleen kerran katsomaan sitä tieteellisten pyrintöjen lävitse. 1900-luvun b-elokuvien fantasiakuvastosta niin tuttu aihe ei ole Frémiet'n aikana vielä samassa mielessä banalisoitunut, vaan teoksen onnistuu oudolla tavalla yhdistää aiheen seksualisoi- tuun ja väkivaltaistettuun käsittelyyn liittyvä symbolismi Frémiet'n taiteen objektivistisiin perusteisiin, jotka pyrkivät ammentamaan aikakauden uusimmasta tieteellisestä tiedosta. Juuri jälkimmäisestä puolesta Frémiet vaikutti olevan ylpeä ja hyvin tarkka. Hän kirjoitti 30.4.1887 päivätyssä kirjeessään valtion taidehankinnoista päättävälle johtajalle seuraavasti:

Tulen tekemään *Muséum d'histoire naturellea* silmällä pitäen gorillan, joka esitetään salongissa ja jonka osalta toivon, että se tuo esiin kiistämättömästi tieteelliset intressini, sillä kyseessä on täsmällinen toisinto *Muséumissa* esillä olevasta gorillasta ja se tulisi herättämään ihailua kaikissa luonnontieteilijöissä. Koska tiedän,

että omaatte kiinnostusta, ei vain kaunotaiteita, vaan myös tiedettä kohtaan, uskallan toivoa että päättäisitte veistosryhmäni hankinnan puolesta ja ajatuksieni mukaisesti sijoittaisitte sen paikkaan jonne se kuuluu, *Muséum d'Histoire Naturelleen*.<sup>46</sup>

Frémiet todella piti tärkeänä edellistä vaatimustaan ja palasi asiaan vielä myöhemmin, kun teos oli jo ostettu valtion kokoelmiin. Huolimatta teoksen salonkiesiintymisensä ansaitsemasta kunniamitalista (*medaille d'honneur*) – ensimmäinen Frémiet'n uralla sitten vuoden 1851 läpimurron – hänelle ei myönnetty kunnianosoituksena lupaa valaa teosta pronssiin. Tämän lisäksi taiteilijan toiveista ja vastusteluista huolimatta kyseinen epäilemättä aiheensa kuvaustavaltaan melko räikeä teos sijoitettiin ulos Pariisista, Nantesin *Musée des beaux-arts'n* kokoelmaan. Frémiet yritti epätoivoisesti saada työtään takaisin pääkaupunkiin ja nimenomaan luonnonhistorialliseen museoon, jossa sen paikka hänen mielestään olisi ollut.<sup>47</sup> Vastineeksi ”taiteensa suuresta hahmosta“ Frémiet olisi halunnut tarjota Nantesiin *Galerie de paléontologie et d'anatomie comparée* hen niin ikään osaksi tieteellistä instituutiota

tehtyä teostaan *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* (1895)<sup>48</sup>. *Gorille* oli siirretty Nantesiin 1895, ja Frémiet jatkoi kuu- den vuoden ajan turhaksi osoittautuneita yrityksiään saada se *Muséum d'histoire naturelleen*. Tässä välissä teos esitettiin osana vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyä, jossa se nähtiin ensi kertaa pronssiin valet- tuna.<sup>49</sup> Maailmannäyttelyssä se saavutti suuren suosion ja siitä tehtyjä miniatyyripatsaita myytiin seuraavien vuosikymmenien aikana lukemattomia kappaleita.<sup>50</sup>

### Johtopäätökset: objektivismiin jäljet

Yleisessä ja erittäin laajassa taidehistori- allisessa mielessä Frémiet'n kaksi kohua aiheuttanutta gorillaa voidaan lukea osaksi sitä skandaalista toiseen kulkenutta kehitys- kulkua, joka Ranskassa murensi *Académien* ylivallan ja toteutti modernistista kuvallista ilmaisua merkitsevän symbolin ja allegorian eron. Vuoden 1887 *Gorille* onkin tästä paraa- tiesimerkki, sillä se raskaasta symbolisesta kuvastostaan (käärme, polariteetit...) huoli- matta on vastustanut yksitahoista vertaus- kuvallista luentaa ja aiheuttanut sekaannus- ta myös sen suhteesta evoluutioteoriaan.<sup>51</sup> Kuten lukuisat Manet'sta kertovat tutkielmat





ovat jo vuosikymmeniä kertoneet, allegorisen symbolismin riisunta, jonka myötä historiamaalauksen ja klassisen myyttisen ku-

vaston valta-asema murentui, vaati ainakin Ranskan kontekstissa myös tendenssiä, jossa myyttiset aiheet palautettiin niiden maal-

**Kuva 5. Emmanuel Frémiet, *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo*, 1895. Marmori. Galerie d'Anatomie Comparée, Paris.** [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Le\\_grand\\_singe.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Le_grand_singe.jpg)  
[Le\\_grand\\_singe\\_borneo\\_fremiet.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Le_grand_singe_borneo_fremiet.jpg)



lisiin vastineisiin – varmasti huomattavimpana esimerkkinä Manet'n *Olympia* (1863), joka todella näytti pariisilaiselle taideyleisölle Tizianin *Urbinoon Venuksen* (1538) siteeraamisen kautta, miltä klassiset myyttihahmot näyttivät kun niiden aiheisto revittiin maan pinnalle.<sup>52</sup> Vaikka edellinen kehityskulku ei tietenkään tapahtunut vailla myyttisiä jännösarvoja, voidaan nähdä miten Frémiet'nkin teokset tieteellisine pyrkimyksineen astuivat osaksi tätä historiallista prosessia.

Frémiet'n kohdalla tapaukseen liittyy myös monia taiteilijan identiteettipoliittisia ratkaisuja. Nämä ratkaisut kietoutuvat erityisesti hänen toimintaansa toisaalta salonkikelpoisena eläintaiteilijana, ensimmäisen luokan animalierina, mutta myös toisaalta hänen uraansa tieteellisenä kuvittajana *Muséum d'histoire naturelle*ssa ja muissa laitoksissa. Taiteen ja kulttuurin 1800-luvun puolivälin objektivistiset muodot, joita Ranskassa etenkin realismi ja naturalismi tuona aikakautena edustavat, on usein ollut tapana määritellä vastareaktioksi romanttiselle taide- ja taiteilijakuvalle – ja romantiikkaa edustaneet taiteen kärkinimet tekivät usein parhaansa tätä käsitystä vahvistaakseen – mutta Frémiet'n paikoin yltiödraamaattiset eläinteokset astuvat huo-



nosti osaksi tätä vastakkainasettelua. Niissä mitattoman väkivallan tuntu vahvistaa myös tieteellisen täsmällisyyden avulla haviteltua realistista efektiä. Juuri tässä suhteessa ne toimivatkin genrehierarkian vastaisen identiteettipolitiikan aseina; Baryen onnistuneimpien teosten tapaan ne säilyvät osana eläintaideteoksen genrea, mutta sisällyttävät itseensä viitteitä tapahtumista ja tuntemuksista jotka kuuluisivat genrehierarkian ylimmillle askelmille. Samaan aikaan teokset sekoittavat (eläin)tieteellisen ja taiteellisen kuvittamisen rajoja, mistä mitä näkyvimpinä merkkeinä ovat Frémiet'n tieteelliseen tapaan laaditut inskriptiot teosten jalustoissa.

Yhdistelmällä symbolista ambivalenssia ja tieteellistä kiistanalaisuutta oli myös kääntöpuolensa, joka paljastui nopeasti etenkin vuoden 1859 version kohdalla. Nykykatsojalle *Gorille enlevant une négresse* näyttäytyy kuvakieleltään melko säyseänä, etenkin verrattuna vuoden 1887 versioon, mutta siten kohtaamat luentatavat eivät selvästikään olleet. Jos, kuten olen ehdottanut, Frémiet'n tarkoituksena oli tuottaa teos, jota ei luettu symbolisen tai allegorisen ulottuvuuden kautta, vaan ennemminkin 1800-luvun objektiivisten vaatimusten mukaan, hän



**Kuva 6. Harry Ryle Hopps, *Destroy this Mad Brute*, c. 1917. Litografia, 106 x 71 cm. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry\\_R.\\_Hopps\\_Destroy\\_this\\_mad\\_brute\\_Enlist\\_-\\_U.S.\\_Army\\_03216u\\_edit.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry_R._Hopps_Destroy_this_mad_brute_Enlist_-_U.S._Army_03216u_edit.jpg) [Harry\\_R.\\_Hopps\\_Destroy\\_this\\_mad\\_brute\\_Enlist\\_-\\_U.S.\\_Army\\_03216u\\_edit.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry_R._Hopps_Destroy_this_mad_brute_Enlist_-_U.S._Army_03216u_edit.jpg)

onnistui siinä lähes täydellisesti. Ongelma, joka lopulta johti teoksen hylkäämiseen salongista, näyttää johtuneen siitä, että vaikka teos oli riisuttu myyttisistä viittauksista, myyttien tarjoamat luentamallit määräsivät sitä tapaa, jolla teoksen nähtiin tämänpuoleiseen maailmaan liittyvän. Tarkastelukehystä hieman laajentaen voisi todeta, että gorillan teoksessa esittämä eläimellinen toiseus asetettiin tässä tulkintahorisontissa 1800-luvun sosiaalisen luokittelun tarjoamaan toiseuden mittapuuhuun. Tavallaan voisi sanoa, että myyttisestä tuli sosiaalista ja jumalallisista transgression tai kadotuksen kuvista seksuaalisen anomalian ilmentymiä.

Frémiet'n *Gorillen* vuonna 1900 saavuttama suuri suosio takasi sen, että hänen gorillatöidensä aihe – suurikokoinen apina ryöstämässä vähäpukeista naista – löysi tiensä 1900-luvun alusta lähtien populaarikuvastoon ja propagandaan.<sup>53</sup> Tieteellinen maailmankuva avasi näin myös uusia portteja kansainvälisen politiikan ja fantasian maastoon. Ehkä tunnetuimman käyttönsä propagandan palveluksessa se saavutti, kun aihe tuli toistetuksi Harry Ryle Hoppsin (1869–1937) noin vuonna 1917 tehdyssä julisteessa *Destroy this Mad Brute*, jossa



kehotettiin listautumaan Yhdysvaltain armeijan palvelukseen militaristista ”Kulturia” edustanutta saksalaista gorillaa vastaan.<sup>54</sup> Aiheiston huippu taas on epäilemättä Merian C. Cooperin (1893–1973) ja Ernest B. Schoedsackin (1893–1979) ohjaama elokuva *King Kong* (1933), jonka merkitys hirviö-elokuvien traditiolle on mittaamaton.

Frémiet’n aiheen hyötykäyttö oli helppoa, koska se tarjosi selkeän mallin pelottavan toiseuden eläimellistämiseen – toiseuden, joka oli ihmistä lähellä. Myytistä riisuttuna tämä toiseus ahmaisi neutraalin tieteellisen katseen ja paljasti sille avautuvan näkymän painajaiseksi.

## Viitteet

- 1 Ted Gott, “Clutch of the Beast: Emmanuel Frémiet, gorilla-sculptor”, Teoksessa *Kiss of the Beast: from Paris Salon to King Kong* (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2005), 54.
- 2 Teokset tunnetaan Frémiet’tä käsittelevässä kirjallisuudessa useilla eri nimillä, mm. *Gorille emportant une négresse* tai *Gorille enlevant une femme*. Mainittuja nimiä käytetään myös ristiin ensimmäisestä ja jälkimmäisestä teoksessa. Käytän artikkelissani jo otsikossa mainittuja nimiä, koska *Gorille enlevant une négresse* näyttää olevan

yleisin vuoden 1859 teoksesta käytetty muoto, ja jälkimmäisestä *Gorillea* selkeyden vuoksi. Jälkimmäisen teoksen alaotsikossa esiintyvää tieteellistä nimeä (troglodytes gorilla) ihmetteleville lisättäköön, että kyseessä on vanha nimi samalle lajille, joka nykyisin tunnetaan gorillan läntisenä lajina (gorilla gorilla)”. Kaksi muuta huomattavasti pienikokoisempaa gorillaa esittävää Frémiet’n työtä ovat vahaveistos *Gorille enlevant Venus de Milo* (1871; kadonnut) ja terrakottaryhmä *Gorille enlevant un homme* (1876), joista ensimmäisessä gorillan pahoinpitelyn kohteeksi on joutunut Milon Venus ja toisessa roomalainen gladiaattori. Kommentoin teoksia lyhyesti myöhempänä tekstissä. Ks. myös viite 41.

- 3 Ks. esim. Gott, “Clutch of the Beast” tai Marek Zgórnjak, “Frémiet’s Gorillas: Why Do They Carry Off Women?”, *Artibus et Historiae* Vol. 27, No. 54 (2006): 219–237.
- 4 Objektiivisuuden ihanteen synnystä 1800-luvulla ja romantiikan eturivin edustajien vastareaktiosta, ks. esim. Lorraine J. Daston & Peter Galison, Peter, *Objectivity*, (New York: Zone Books, 2010). Vuosisadan lopulla positiot subjektivismiin ja evoluutioteorioita kannattavien tieteellisten ja objektivististen näkökulmien välillä olivat tosin jo huomattavasti sekoittuneet. Olen käsitellyt tätä kehitystä laajemmassa kontekstissa erityisesti

taideteorioiden ja eläinkäsitysten osalta teoksessa Roni Grén, *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art* (New York: Routledge, 2017), 60–78.

5 Ranskassa 1850-luvulla ns. beaux arts -traditio oli vielä voimissaan ja monien Frémiet’n teoksiin liittyvien taiteellisten valintojen voi nähdä tulevan merkitseviksi nimenomaan suhteessa siihen.

6 Teos tunnetaan myös nimellä *La Marseillaise*.

7 Nyk. Muséum national d’histoire naturelle.

8 Gott, “Clutch of the Beast”, 18.

9 Ks. esim. Eduardo Palacio-Pérez, “Science and Belief in the Construction of the Concept of Paleolithic Religion”. *Complutum*, Vol. 24 (2013): 52. Lamarckin ja Saint-Hilairien suhde darwinismiin nähdään usein siinä valossa, että ranskalaiset kiinnittivät huomion tahdon ja ympäristön yhteispeliin perinnöllisten tekijöiden evoluution kannalta, kun taas darwinismi antoi painon luonnonvalinnalle.

10 Gott, “Clutch of the Beast”, 19–20.

11 Ibid., 20.

12 Ibid., 19.

13 Ibid.

14 Ibid. Ruden naturalistisen ihanteen oli määrä pitää taiteilija “totuuden tiellä”. (Émilie Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet* [Toulouse: École nationale vétérinaire, thèse, 2002], 41). Tätä pyrkimystä kuvaa hyvin Ruden maksimi “juhtahevosen pää on totuudellisuudessaan kauniimpi



kuin kauneinkaan Feidiaan veistämä hevosen pää” (ibid., 41). Yhtä kaikki, Frémiet on joka tapauksessa muistellut Ruden opettaneen oppilailleen, että taiteen tärkeimpänä johtolankana tuli säilyttää ajatusta tunteiden kommunikoimisesta (ibid., 44).

15 Ks. Sarah R. Cohen, “Animal Performance in Oudry’s Illustrations to the Fables of La Fontaine,” *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 39 (2010): 35–76.

16 Ks. esim. Stephen F. Eisenman, *The Cry of Nature: art and the making of animal rights* (London: Reaktion Books, 2013), 155–161. Géricault on toki muutenkin tunnettu eläinkuvauksistaan, mutta Eisenman kiinnittää huomionsa erityisesti siihen, että taiteilija on pyrkinyt teoksissaan soveltamaan historiamaalauksen skaalaa ja kuvaustapoja kuvatakseen eläimiin ihmisen taholta kohdistuvaa sortoa tai väkivaltaa.

17 Ks. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 35–38. Hennebois tarjoilee kimaran lainauksia, jotka paljastavat Frémiet’n kiihkeän suhtautumisen sekä eläintaiteen alhaista statusta että hänen leimaamistaan eläintaiteilijaksi kohtaan.

18 Barye ja eläintaiteen status 1800-luvun keskivaiheilla, ks. Matthew T. Simms, “The Goncourts, Gustave Planche, and Antoine-Louis Barye’s Un Jaguar dévorant un lièvre”, *Nineteenth-*

*Century French Studies*, Volume 38, Number 1 & 2 (Fall-Winter 2009): 67–84. Baryen ja Frémiet’n rinnastamisesta, ks. esim. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 45–46.

19 Gott, “Clutch of the Beast”, 32; aikalaiskuvauksesta, ks. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 66–67.

20 Ainakin Catherine Chevillon on huomauttanut tämän merkityksestä Frémiet’n uralle. (Ks. myös Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 67).

21 ”Il se fait en ce moment en sculpture le mouvement que nous avons signalé en peinture. L’école historique se meurt dans l’art qui fait palpable comme dans l’art qui fait visible. C’est le paysage qui la remplace en peinture; ce sont les animaux qui la remplacent en sculpture. La nature succède à l’homme. C’est l’évolution de l’art moderne.” (Edmond Goncourt & Jules Goncourt, *Études d’art: Le Salon de 1852 – La peinture à l’exposition 1855* (Paris: Librairie des bibliophiles), luettu 18.12.2016, [https://archive.org/stream/gri\\_33125008506780#page/n3/mode/2up..139](https://archive.org/stream/gri_33125008506780#page/n3/mode/2up..139)).

22 Manet’n persoonasta ja taiteellisen vision tinkimättömyydestä lähtevä tulkinta, etenkin 1860-luvun teoksiin liittyen ks. esim. Georges Bataille, *Manet : études biographique et critique* (Genève: Skira, 1955).

23 Ks. Marek Zgórnaiak, “Frémiet’s Gorillas”, 219–221.

24 Gott, “Clutch of the Beast”, 26.

25 Paul de Chaillun matkakirja *Explorations & Adventures in Equatorial Africa: with accounts of the manners and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus, and other animals* (1861) on gorillaa käsittelevän, kirjallisuuden varhainen klassikko, jonka tieteellinen arvo on nykytietämyksen valossa varsin mitätön. Chaillu kuvaili erityisesti urosgorilloita äärimmäisiin vaaraliksi eläimiksi. Kuten jäljempänä nähdään, paljon parempia eivät tässä suhteessa olleet niin luonnontutkijat kuin taiteentuntijatkaan.

26 Gott, “Clutch of the Beast”, 26.

27 Marek Zgórnaiak on huomauttanut, että vuoden 1859 veistos on ilmeisesti tehty tammikuussa 1852 Muséum d’histoire naturellelle lahjoitetun Gabonista peräisin olleen gorillan huonosti säilyneiden jäännösten pohjalta. Zgórnaiak lisää huomioonsa että mainituista jäännöksistä tehdyistä piirroksista poiketen molemmissa Frémiet’n veistoksissa gorillan alahuuli työntyy huomattavasti enemmän eteen. Zgórnaiak selittää yksityiskohtaa ja sen toistumista sillä, että aikakauden tieteellisen tiedon valossa sen uskottiin olevan merkki gorillan aggressiivisesta mielentilasta (Zgórnaiak, “Frémiet’s Gorillas”, 232).

28 Hennebois, *Les animaux dans la sculpture*



d'Emmanuel Frémiet, 53. Lainausta on peräisin 2.–3.1.1896 Le Temps-lehdessä julkaistusta Frémiet'n haastattelusta otsikolla "Au jour le jour, une vie d'artiste, Emmanuel Frémiet". Hieman lainausta edeltävässä kohdassa Frémiet puhuu ilmeisen virheellisesti vuonna 1854 valmistuneesta teoksesta, vaikka gorilla esitettiin vasta 1859.

29 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 223.

30 Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 55.

31 Gott, "Stowed away", luettu 28.1.2017, <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>; Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 224.

32 Baudelaire todella tuomitsi teoksen ja oli teosta näkemättäkin sitä mieltä, että "tällaisen aiheen" ollessa kyseessä jury oli tehnyt oikein sen hylätessään, koska aihe ei ollut hänestä Frémiet'n lahjakkuuden arvoinen (ibid.).

33 Ks. esim. Edgar Allan Poe, *L'Affaire de la Rue Morgue* (Paris: Éditions deux-trois, 1932).

34 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 228

35 Ks. ibid., 224–225.

36 Tulkinta siitä, että kyseessä on naarasgorilla toki elää yhä vähintäänkin yhtä vahvana, onhan teoksen alalaitaan niin kirjoitettu. Ks. esim. Gott, "Stowed away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>;

Barbara Larson, "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male", teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer, 173–193 (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2009), 178.

37 Ks. Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 224. Gorillan sukuelimet eivät ole teoksessa näkyvissä.

38 Ibid., 224–225. Teos tuhoutui onnettomuudessa ennen kyseistä kansainvälistä näyttelyä. Ks. Frémiet'n muisteluista tuhoutumiseen johtaneista tapahtumista, esim. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 55.

39 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 224. Merkintä tarkoittaa "Gabonista peräisin olevaa ihmissyöjäapinaa".

40 Gott, "Stowed Away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>.

41 Ensimmäisestä mainituista teoksista ei liene säilynyt yhtäkään kuvaa. Vahaveistos oli myynnissä New Yorkissa vuonna 1872 hyväntekeväisyshuutokaupassa, joka järjestettiin Chicagon vuoden 1871 suuren tulipalon uhrien hyväksi. Sen jälkeen teos vaikuttaa kadonneen. Jälkimmäinen teoksista sen sijaan myytiin huutokaupassa vuonna 2013 yksityiselle ostajalle, jonka nimi ei ole minulle tätä artikkelia tehdyn tutkimuksen aikana ilmennyt. Teoksesta on olemassa

huutokaupan aikaisia valokuvia, ks. esim. <http://www.piasa.fr/node/57797/lot/past>, luettu 6.7.2017.

42 Ks. Gott, "Stowed Away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>.

43 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 232.

44 Gott, "Stowed Away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>. Toinenkin Frémiet'n merkittävimmistä veistöistä sijoittuu esihistorialliseen kauteen, Homme de l'âge de Pierre (1875).

45 Kiistanalaisuutta herättivät tietysti edelleen myös evoluutioteoriat eri muodoissaan, mutta esihistoriallinen tutkimus ja yleinen taidehistoria olivat saaneet jo uuden ongelman ratkaistavakseen. Vuonna 1879 amatööriarkeologi Marcelino Sanz de Sautuolan kahdeksanvuotias tytär oli löytänyt Altamiran luolan, jonka aitoudesta käytiin kiistaa aina vuoteen 1902 asti, jolloin alan ranskalainen auktoriteetti Émile Cartailhac myönsi vääräksi aiemmat syytteesä siitä, että maalaukset olisivat olleet väärennöksiä, tekstissään Émile Cartailhac, "La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique.", *L'Anthropologie* 13 (1902): 348–354.

46 Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 58.

47 Ks. kirjeenvaihdosta ja teoksen sijoittamisen



vaiheista, Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 56–58.

48 Frémiet tarjosi *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéon* lisäksi teostaan *Homme enlevant un jeune ours* vaihtokauppana *Gorillestaan*, jota ilmiselvästi piti hyvin tärkeässä arvossa.

On tässä mielessä huomattavaa, että *Gorille* oli vuoteen 1900 asti vain kipsisenä versiona, kun taas *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* oli veistetty marmorin (ibid., 57). Frémiet olisi myös itse maksanut vaihtokaupasta koituvat kustannukset (Zgórniak, “Frémiet’s Gorillas”, 221).

49 Vuonna 1900 maailmannäyttelyssä nähty versio oli alkuperäisen kokoinen pronssipatsas, joka oli tehty vuonna 1898 Frémiet-kirjallisuudessa anonyyminä pysyttelevän amerikkalaisen keräilijän toivomuksesta. Frémiet sai myös valtiolta myöhemmin luvan valaa pienoispronssipatsaita teoksestaan. (Zgórniak, “Frémiet’s Gorillas”, 234n13; Gott, “Clutch of the Beast”, 44).

50 Gott, “Clutch of the Beast”, 44.

51 Keskustelusta, jota Frémiet’n teoksen osalta käytiin evoluutioteorian – tai “fiksismien” ja “transformismien” osalta – puolesta ja vastaan, ks. lainaukset teoksesta Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 58–59.

52 Manet’n ilmeiset pyrkimykset transponoida vanhaa kuvastoa moderniin kontekstiin huomioitiin

toki hyvin varhain. Keskustelun tästä transponoinnista Manet’n 1860-luvun töitä määräävänä strategiana nosti kuitenkin esiin vasta Jean Clay esseessään “Ointments, Makeup, Pollen” (*October 27* (Winter 1983): 3–44), mistä lähtien strategia on luettu tai siitä on ainakin keskusteltu yhtenä Manet’n 1860-luvun modernismia määräävänä tekijänä.

53 Kehitys on niin näkyvä, että Frémiet’n tulkitsijoilla vaikuttaa olevan vaikeuksia ohittaa aihetta. Laaja otanta Frémiet’n aiheen vaikutuksista löytyy kokoelmasta *Kiss of the Beast: from Paris Salon to King Kong* (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2005).

54 Ks. lisää Hoppsin julisteesta ja Frémiet’n teoksesta: Gott, “Clutch of the Beast”, 46–49.

**FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintaiteeseen. Artikkelin on osa Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahaston tuella tehtyä tutkimusta “Esihistoria ja modernismi”.**

**Tämän vertaisarvioidun artikkelin kirjoittaja on myös lehden päätoimittaja. Artikkelin toimituksesta on vastannut FT Lauri Ockenström.**



# Kuvanveistäjä Eva Rynänen julkisuuskuva

Anna Logrén

Yksittäisen muistelijan käsitys kuvanveistäjä Eva Rynäsestä on moniaineksinen koonnelma, joka voi sisältää omakohtaista kokemukSELLISTA tietoa Rynänen näyttelyistä ja teoksista, muistikuvia tapaamisista Rynänen kanssa siinä missä uutisista ja haastattelustakin. Artikkelissa<sup>1</sup> keskityn Rynänen julkisuuskuvaan mediassa. Määrittelen julkisuuskuvan yhdeksi tasoksi Rynänen taiteilijakuvassa. Kokonaisuudessaan taiteilijakuvan voi ajatella historiallisesti tuotetuksi koosteeksi<sup>2</sup>, joka rakentuu kaikissa taiteen tuotanto–välitys–vastaanotto–jälkikäsitteily -akselin segmenteissä. Julkisuuskuvan tuottaminen paikantuu ensisijaisesti julkisen vastaanoton ja jälkikäsitteilyn alueille. Myös taiteilijan omilla lausunnoilla on osansa julkisuuskuvan muotoutumisessa.

Rynänen ura ajoittuu vuosikymmenille ennen globaalin tietoverkon aikaa, jolloin printtimedioilla oli nykyistä vahvempi asema taiteilijoita koskevan tiedon tuottamisessa ja välittämisessä laajalle yleisölle. Aineistoni koostuu päivä- ja aikakauslehdissä julkaistusta noin 150 lehtiartikkelista aikavälillä 1934–2001. Suurin osa (83 %) aineistosta koostuu sanomalehdissä julkaistuista lehtiartikkeleista<sup>3</sup> uutisgenreen paikantuen. Luentani johtolankana on ajatus siitä, että jokainen yksittäinen artikkeli on rajattu otos taiteilija Eva Rynäsestä. Paneudun seuraavaksi uutisoinnissa kolmeen toistetuimpaan puhuntaan Rynänen uran eri vaiheita: ihmelapseen, metsän emäntään ja työn sankariin. Hahmottelen Rynänen ja hänen taiteensa vastaanoton käytäntöjä taiteilijaa koskevien tekstuaalisten asemointien kaut-

ta. Samalla pohdin Rynänen asemaa kotimaisen kuvataidemaailman kontekstissa.

Asemoinnilla tarkoitan Daviesin ja Harrén tapaan tekstuaalisen subjektin artikuloimista mielekkääseen identiteettikategoriaan tietyn diskursiivisen käytännön sisällä.<sup>4</sup> Asemointi tuottaa rajatun näkökulman kohteesta tekstissä sille ominaisine kuvastoineen, tarinalinjoi-  
neen ja käsitteineen, jotka ovat relevantteja asemointia kehystävässä diskurssissa.<sup>5</sup> Kun asetetaan nämä fragmentin kaltaiset otokset asemointineen päällekkäin, saadaan rekonstruoitua esiin luonnosmainen julkisuudessa tuotettu muotokuva, jossa jotkin yksityiskohtat tai alueet ovat toiston vuoksi vahvempia kuin toiset. Artikkelini lopussa suhteutankin tarkasteluani lyhyesti Rynänen kuoleman jälkeiseen uutisointiin: Taiteilijan elämäntyön mahdollisesta uudelleenarvioinnista voi seurata julkisuuskuvaan vaikuttavia painotuseroja. Toisin sanoen olen kiinnostunut siitä, mitä julkisuuskuvan piirteitä vahvistettiin kanonisointiprosessin loppuvaiheessa.

## Ihmelapsi ja suuret odotukset

Monen uraansa aloittelevan taiteilijan ensimmäinen näyttely jää uutispimentoon. Kun nuoren taiteilijan debyyttinäyttely nostetaan



päivälehtien kulttuurisivuille asti, on kyseessä ”erityinen tapaus”. Jos ammatilliselta iältään nuori taiteilija tulee huomioiduksi jo ennen ensimmäistä näyttelyään, odotukset ovat poikkeuksellisen korkealla. Eva Ryy-nänen nostettiin julkisuuteen laajemman huomion kohteeksi vuonna 1934, kun *Suomen Kuvalehti* uutisoi 19-vuotiaasta Eva Åsenbryggistä otsikolla ”Savolais tyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”. Ryy-nänen oli tuolloin vasta taidekouluun valituksi tullut oppilas, mutta uutisarvoisen hänestä tekivät ”harvinaiset lahjat”, jotka yllättivät taiteentun-tijat. Artikkelin keskeisin asemointi perustuu Ryy-näsen lahjakkuuteen ja sen autenttisuu-teen. Kuvaa ”ihmelapsesta” artikuloidaan suvun taipumuksilla<sup>6</sup>, piirustuksesta saadulla kouluarvosanalla sekä nuorempana voitetul-la veistokilpailulla<sup>7</sup>. Lahjakkuutta todentavat ”ihmeteltävän tarkka” näkömuisti, tavallista suurempi muototaju ja erityisesti veistotaito, sillä Ryy-näsen ilmeikkäiden puuveistosten kerrotaan syntyneen alkeellisilla työvälaineil-lä – lähinnä puukolla.<sup>8</sup> Hänen tehtäväkseen asetellaan *Suomen Kuvalehden* artikkelissa paitsi suomalaisen kuvanveiston kaanonin myös koko kansakunnan elinvoimaisuuden ylläpitäminen ja jatkaminen omalla persoo-

nallisella ilmaisulla. Artikkelissa kysytäänkin, onko hän ”tuleva suuri kuvanveistäjä”.<sup>9</sup>

1900-luvun ensimmäisillä vuosikymme-nillä kuvanveistoa ohjasivat kansallisuus-saateen sävyttämän klassismin periaatteet. Sotien jälkeinen arvojen ja taidekäsitysten päivitys artikuloitui kuvanveistossa isän-maallisia ihanteita uusintavana realismina. Liisa Lindgrenin mukaan ”[y]hteiskunnalliset odotukset ja tehtävät säätelivät erityisesti ku-vanveistoa, jonka roolia kansallisen tehtävän hoitajana, kollektiivisen vastuun kantajana ja jatkuvuuden takaajana korostettiin tois-tuvasti”.<sup>10</sup> Toive Ryy-näsen tulevasta roolista suomalaisessa kuvanveistossa resonoikin aikakaudelle ominaista käsitystä kuvanveis-tosta kansallisen tehtävän toteuttajana ja jat-kuvuuden takeena.<sup>11</sup> *Suomen Kuvalehdessä* jatkuvuutta ja suuren kuvanveistäjän viittaa asetellaan hänen harteilleen apuna rinnas-tukset kuvanveistäjä Jussi Mäntyseen sekä maininta Pekka Halosen lahjoittamista kou-rutaltoista<sup>12</sup>, jotka edesauttoivat Ryy-näsen pääsyä Suomen Taideyhdistyksen piirus-tuskouluun (myöh. Suomen Taideakatemia-n koulu).

Institutionaalista tukea Ryy-näselle osoi-tettiin vuonna 1938, kun hänelle myönnettiin

Suomen Taideyhdistyksen kolmas dukaatti-palkinto. Seuraavana vuonna Ryy-nänen val-mistui Suomen Taideakatemia koulusta.<sup>13</sup> Hän ei kuitenkaan ryhtynyt täyttämään suur-ten odotusten mukaista tehtävää kotimai-sen taide-elämän keskuksessa Helsingissä. Ryy-näsen omien lausuntojen mukaan syynä oli taidemaailman riitaisuus.<sup>14</sup>

En minä ole millonkaan voinut töitäni kenel-lekään männä tarjoamaan enkä ruveta tappe-lemaan paremmuudesta toisten taiteilijoiden kanssa. Sen takia minä tulin pois Helsingistä. Ajattelin, että mieluummin lypsän tiällä lehmii kuin riitelen siellä.<sup>15</sup>

Arvostelu on aina ollut minulle vastenmielis-tä niin kuin sofistinen keskustelu tyyleistäkin. Eikö ole oikein, että on tyylejä? [–]. Täällä sa-lolla on hyvä olla, täällä ei tarvitse polkea eikä tulla poljetuksi.<sup>16</sup>

Vaikka Ryy-nänen piti debyyttinäyttelyn-sä heti valmistumisensa jälkeen vuonna 1940, päätoimiseksi kuvanveistäjäksi hän ryhtyi vasta kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin Amos Andersonin taidemuse-on kutsunäyttelyn myötä.<sup>17</sup> Vuoteen 1972





asti hän teki tilaustöitä maanviljelijänä toimimisen ohessa. Välivuosina Rynnänen nousi paikallislehtien otsikoihin julkisilla tilaustöillä, joihin kuului mm. Pietari Brahen muistomerkki ja lukuisat kirkolliset työt.<sup>18</sup> Amos Andersonin taidemuseon näyttely vuonna 1974 oli sekä eräänlainen toinen debyytti että samalla retrospektiivi. Rynnäsen hiljaiselo näyttelyjen osalta ajoittuu aikaan, jolloin kotimaisen kuvataiteen kenttä kävi läpi monia muutoksia, kun taiteen ja kulttuurin tehtäviä määriteltiin uudelleen.<sup>19</sup>

### Metsän emäntä ja puu

Naispuoliset taiteilijat ovat olleet kriittisen arvioinnin kohteena läpi modernin taiteen historian, kun heidän taiteellista tuotantoaan on arvioitu erinäisten miesoletusten ja marginalisoivien hierarkioiden kautta.<sup>20</sup> Kuvanveiston traditioon viitataan tutkimuksissa puolestaan hyvin miehisenä lajina.<sup>21</sup> Arvioitaessa Rynnästä käsittelevää uutisointia kuvanveistoa kehystävä miehisyyden normi työntyy esiin toisteisena ulkoisen olemuksen eksplikointina. Stereotyyppisen feminiinisiä määreitä, kuten hento, hoikka, siro, pieni, värisevän herkkä, tyttömäisen ketterä, sulavaliikkeinen ja notkea<sup>22</sup>, käytetään sukupuoli-järjestyk-

**Kuva 1. Eva Rynnänen veistämässä Saunapolku-veistosta vieressään puoliso Paavo Rynnänen v. 1962. Valokuva, 9 x 8,9 cm. © Pielisen museo, kuvanro 167:43.**



sen ylläpitämiseksi samalla havainnollistaen naispuolisen taiteilijan fyysisen olemuksen ja kookkaiden puuveistosten työstöön vaadittavan voiman epäsuhtaa. Kontrastisella suhteella vahvistettu sukupuoli-järjestys asemoi Rynnäsen kuvanveiston kentällä anomaliak-

si ja siten oletetun lukijan näkökulmasta kiinnostavaksi poikkeukseksi.

On kuitenkin huomattava, että Rynnästä kuvataan uutisoinnissa toistuvasti myös työnsä äärellä aktiivisena toimijana. Sukupuoli eksplikoituu tällöinkin, kun työn tulok-



sena syntyy lapsiksi vertautuvia teoksia: Taiteen tekijä ei paikannu ensisijaisesti aiheettomien ideoiden parissa operoivaksi henkisen työn tekijäksi, vaan teosartefaktien synnyttäjäksi (sic). Ryytänen on uutisoinnin valossa taiteilijana vahvasti sidoksissa paitsi sukupuoleensa myös käsittelemäänsä materiaaliin.

Työhuone. Proosallisia lastuja. [--]. Tekeillä peräti paloportaatt, joiden tulee olla taiteilijan mielestä kuin köynnöskasvi. Kumivasara heilahtaa ja taltta puree puuta.<sup>23</sup>

Tungoksesta erottuu äkkiä heleä pohjoiskarjalaismurre, hento nainen pyöräyttää massiivista Ohra-pylvästä [--]. Eva Ryytänen naurahtaa, astuu joutuisasti veistoksen luo, kädet elehtivät, kääntävät isonkin työn yllättävän vaivattomasti [--].<sup>24</sup>

Toisaalta Ryytänen suhde materiaaliin, puuhun, kehystetään laajemmin sijaintiin ja paikkaan liittyvillä epiteeteillä asemoiden hänet eräänlaiseksi metsän emännäksi. Kuvaa vahvistetaan erityisesti aikakauslehtien uutisoinnissa monipolvisilla kertomuksilla Ryytänen lapsuudesta maaseudulla,

työnteosta ja eläinten hoidosta. Opintojen jälkeinen muutto Paateriin ja elämä siellä näyttäytyy paluuna luontoon. Tätä paluun ideaa pohjustetaan reportaaseissa kuvailemalla idän eksotiikkaa<sup>25</sup> tavoitellen toimittajan matkaa kauas metsän keskelle Ryytästä taapaamaan. Varsinaisessa paluukertomuksessa Ryytänen jättää urbaania elämämuotoa ja riitaisaa taidemaailman keskusta edustavan Helsingin taakseen Suomen Taideakatemian koulusta valmistumisen ja avioitumisen jälkeen. Suojattuun paikkaan vetäytyminen kehystetään luontoromantiikalla.

Jo Väinö Aaltonen oli kehottanut Evaa uskollisuuteen omalle laadulleen, taiteen kipinäilleen. Se uskollisuus vei Eva Ryytänen paitsioon moneksi vuodeksi, ajoi hänet Pohjois-Karjalan metsiin.<sup>26</sup>

Oli aika taas kuunnella pyyn vihellystä ja metsän salaisia sanomia. Täällä elettiin luonnon sykkeessä, suoraan Isän Jumalan kämmenellä. Poissa kaupunkien hälinästä Eva Ryytänen luomisvoima uusiutui. Kukaan ei tullut mestaroi-maan miten taidetta pitäisi tehdä - oli vihdoinkin aika myös oman itsensä luomiselle.<sup>27</sup>

Pääkaupunkiseudulta vetäytymisen kuvuksissa uusinnetaan samankaltaisia motiiveja kuin 1800–1900-luvun taitteessa Aholan, Halosenniemen ja Suvirannan kaltaisia taiteilijakoteja perustettaessa.<sup>28</sup> Erityisesti laajemmissa aikakauslehtien artikkeleissa, kuten reportaaseissa, Paateri näyttäytyy viattomuuden ja puhtauden vaalimisen paikkana, paratiisina ja onnelana, jonne uudet ismit, käsitteet ja ”konstikkaat taiteentuntijat” eivät vaikutteineen yllä.<sup>29</sup> Ryytänen on tuon paikan haltija tai emäntä kuin Tellervo ikään. Paaterissa toteutuva läheinen suhde luontoon tuntuu siis puhdistavan sekä taiteen että taiteilijan, jolloin molemmista kuoriutuu esiin kaikkein autenttisin ydin.

Materiaalina käytetty puu ja Ryytänen kunnioitus sitä kohtaan vakiintuvat luonnollisuuden ja aitouden artikulaatioina osaksi hänen julkisuuskuvansa ensimmäisistä lehtiartikkeleista alkaen. Niin ikään luonnehdinnat Ryytänen fyysisestä olemuksesta ja luonnon keskellä asumisesta ovat taiteilijakuvan keskeistä aineista.

Lukuisa on kuvanveistäjä Eeva Ryytänen töitten määrä, joita hän hiljaisuudessa täällä kaukana asutusseuduilta luo. [--]. [Hän ei ole] jäänyt



ruikuttamaan Muurikkiensa luo hukkaan men-  
nyttä taiteilijan uraansa, vaan tupansa nurk-  
kauksessa luo yhä uusia ja yhä taiteellisimpia  
töitään kiittäen kohtaloa, joka antanut hänelle  
humisevan korven, valkokylkiset koivut, au-  
ringon nousut ja laskut, lumen ja jään, kesän ja  
talven, eikä kivimuureja, kivikatuja, hälinää ja  
liikettä, vaan hiljaisuuden ja hartauden.<sup>30</sup>

Niinä vuosina, kun Ryyränen työsti ti-  
laustöitä maanviljelyn ohessa, kotimainen  
taide-elämä modernisoitui sekä rakenteel-  
lisesti että arvoiltaan. Jälkimmäisessä kyse  
oli nationalistis-patriotistisen arvojärjestel-  
män purkautumisesta ja taiteelle asetet-  
tujen tehtävien uudelleenmäärittelystä.<sup>31</sup>  
Taide-elämässä siirryttiin kansainväliseen  
reaaliaikaan.<sup>32</sup> Professionaalinen taiteilija-  
kunta irrottautui kansallisista päämääristä, ja  
modernismista tuli 1960-luvulle tultaessa ku-  
vanveiston ”normaalidiskurssi” taiteen asian-  
tuntijoiden keskuudessa.<sup>33</sup> Kuvanveistossa  
modernismiin kytkeytyvä uuden odotus to-  
dentui siirtymisenä realistisesta ilmaisusta  
pelkistämisen kautta ei-esittävään muoto-  
kieleen.<sup>34</sup> Näistä perustavista muutoksista  
huolimatta Ryyränestä käsittelevässä uti-  
soinnissa kansallinen tulkintakehys on käy-

tössä koko hänen uransa ajan. Esimerkiksi  
*Kuva*-lehdessä vuonna 1950 kehys oli käy-  
tössä, kun Ryyränen teosten tulkittiin ilmen-  
tävän ”suomalaista kansanluonnetta”, sen  
”sisäistä voimaa” ja ”kauneutta”.<sup>35</sup> Samassa  
hengessä *Suomen Kuvalehdessä* uutisoitiin  
vuonna 1972:

Ismit ja suuntaukset pitivät huolen siitä, että  
muotityö kuin muotityö vanhenee jo tekijänsä  
käsissä, mutta todellinen kansan mielen ja ma-  
teriansa oikein ymmärtävä taiteilija ei vanhene  
koskaan. Eeva Ryyränen on tällainen armoitet-  
tu puun tuntija.<sup>36</sup>

Kansallisen tulkintakehysten säilymistä  
selittää taiteen tulkintayhteisöjen eriytymi-  
nen. Taiteen vastaanotossa on tyypillistä, että  
asiantuntijoiden huomio keskittyy näyttely-  
vetoisesti taiteen uusimpiin virtauksiin ensin  
taidekriitikkienä ja myöhemmin mm. tutki-  
muksina.<sup>37</sup> Ryyränestä uutisoitiin pääasias-  
sa yleistajuisesti uutisten ja haastattelujen  
muodossa. Erityisesti jälkimmäisissä korostui  
taiteen professionaalisen kärjen näkökulmas-  
ta jäänteellinen<sup>38</sup> kansalliseen realismiin  
nojaava tulkintakehys, joka vastasi ennen  
kaikkea maallikkoyleisön taidemakua.

Samaan aikaan kun suomalaisessa ku-  
vanveistossa ilmaisutapojen kirjo laajeni ja  
erityisesti abstrakti ilmaisu vakiintui edistyk-  
sellisimmän suomalaisen kuvanveiston tun-  
nukseksi, niiden rinnalla säilyi traditionaali-  
sempi figuratiivisen kuvanveiston traditio.<sup>39</sup>  
Esittävyden ja aiheiden perusteella Ryyränen  
asettuu sellaisten 1950-luvulla vaikutta-  
neiden kansanomaiseksi miellettyä traditiota  
edustavien taiteilijoiden rinnalle tai jatkajak-  
si kuin Hannes Autere (1888–1967), Albin  
Kaasinen (1892–1970) ja Mikko Hovi (1879–  
1962).<sup>40</sup> Yhteneväisyyksiä erityisesti Hannes  
Autereeseen on monia, kuten maaseudulla  
työskentely, keskittyminen puuveistoon, re-  
liefimuodon suosiminen ja se, että teosten  
tematiikka on perustaltaan kirjallista, usein  
*Raamatun* kertomuksiin, Kiven *Seitsemään  
veljekseen* tai kansanelämästä poimittuihin  
aiheisiin liittyvää.<sup>41</sup> Traditionalistisen kuvan-  
veistäjäpolven ohella Ryyränen kiinnittyi  
osittain myös 1970-luvulla nousseeseen  
uuteen veistäjä sukupolveen, joka kiinnostui  
realistisista esittämistavoista vastareaktiona  
ilmaisun pluralisoitumiselle.<sup>42</sup> Hänet voidaan  
löyhästi rinnastaa esimerkiksi eläinfiguu-  
reita tehneisiin Liisa Ruusuvaaraan ja Nina  
Ternoon.<sup>43</sup> Ryyränen ei ollut kotimaisen ku-



vanveistotaiteen kentällä ainoa esittävästä aiheista kiinnostunut taiteilija. Vastaavuuksista huolimatta hänet asemoitiin uutisoinnissa omaa tietä kulkevaksi poikkeukseksi.

Hän ei tarjonnut töitä kenellekään eikä niitä tiennyt kukaan kysellä. 50- ja 60-luvulla kävivät kaupaksi nonfiguraatiiviset veistokset, kukaan ei uskaltanut olla realisti. Paitsi Eva, Paaterissa.<sup>44</sup>

Kun hän aikoinaan muutti Helsingistä Joensuuun taakse pienviljelijän vaimoksi, hänelle heilutettiin hyvästi ja uskottiin, ettei hänestä koskaan enää mitään kuultais. --. Amos Andersonin museo oli ainoa joka uskalsi ottaa riskin [--].<sup>45</sup>

Vaikka Suomi on metisen maa, meillä on hämmästyttävän vähän puuhun erikoistuneita kuvanveistäjiä. Pelkästään puuta veistävä Eva Rynänen vaikka hän onkin saanut akateemisen taidekoulutuksen [--] on suomalaisittain poikkeus.<sup>46</sup>

Amos Andersonin taidemuseon näyttelyn aikoihin Suomessa elettiin eräänlaista realismin paluuta. Näyttelyn palautteen

perusteella osa taideyleisöstä tuntui kaivanneen realistiseen taiteeseen liittyvää lähestyttävyyttä – Rynänen taiteen osalta tosin ilman yhteiskunnallisen kantaaottavuuden painolastia, minkä puolesta puhuu näyttelyä käsittelevissä artikkeleissa esiin tuotu vastakkainasettelu meneillään olleen ARS 74 -näyttelyn ja Rynänen näyttelyn välillä. Näyttelyn tuoman suosion myötä Rynäsestä tuli uutisoinnissa vastakuva vaikeaselkoiselle taiteelle ja elitistiselle taidemaulle. Hän näyttäytyy luonnon puhtaudesta ammentavana ja jatkuvuutta edustavana taiteilijana, joka ei lankea urbaanin elämänmuodon ja taiteen muotivirtausten keinotekoisuusiin. Rynänen näyttelyä koskeva uutisointi tai näyttelyesite eivät valota tarkemmin näyttelyn taustoja, mutta provinssista taidekentän keskukseen nostetun taiteilijan tuotannon esittelyllä vastattiin kulttuuridemokratian hengen mukaisesti maallikkoyksön makumieltymyksiin. Menneisyydestä ammentavalla realistisella ilmaisulla oli tilausta laajemminkin, sillä samana vuonna toinenkin Pohjois-Karjalassa asuva taiteilija, kirjailija Heikki Turunen (1945–), tuli suuren yleisön tietoisuuteen esikoisteoksellaan.<sup>47</sup>

Ne muutamat taidekriitikit, joita Rynänen näyttelyistä kirjoitettiin, ajoittuvat pääasiassa 1970-luvulle käsitellen Amos Andersonin taidemuseon näyttelyä ja siihen pohjautuvaa kiertonäyttelyä. Taidekriitikeissä hyödynnettiin taidehistorioitsija ja Amos Andersonin taidemuseon johtaja Bengt von Bonsdorff näyttelyluettelon esittelytekstiä. Erityisesti lausahdusta, jonka mukaan "[t]untuu kuin [Rynänen] jo ennen työhön ryhtymistä olisi selvillä muhkean honganrungon sisustaan kätkeytyvistä mahdollisuuksista", varioitiin eri kirjoituksissa myöhemminkin.<sup>48</sup> Käsitely Rynäsestä kuvanveistäjänä, jonka taide syntyy puun sisälle suuntautuvan "etsinnän" ja "löytämisen" tuloksena, vakiintui toiston kautta osaksi hänen taiteilijakuvaansa. Hän myös itse omaksui tulkinnan käyttöönsä.

Taidekriitikeissä Rynänen tuotantoa arvioitiin myönteiseen sävyyn ennen kaikkea materiaalikäsitteilytaidon ja luonnonmuotojen esiintuomisen osalta. *Keskisuomalaisessa* taiteilijan tehtäväksi määriteltiin "puun olemuksen löytäminen" ja "vapauttaminen".<sup>49</sup> Kriitikoiden arvostelut perustuivat ensisijaisesti professionaalisten toimijoiden jakamiin kuvanveiston ihanteeseen, mikä ilmeni pelkistetyn muodon arvostamisena ja



koristeellisuuden kielteisyytenä. Esimerkiksi *Uuden-Suomen* kritiikissä eräitä yksittäisiä teoksia nostettiin myönteisessä valossa esiin, kun niissä oli "[t]aiteilijan koukeroiseen koristeellisuuteen taipuva tekotapa [--] edukseen yksinkertaistunut".<sup>50</sup> *Helsingin Sanomien* näyttelykritiikissä toivottiin, että Ryyinänen "keskittyisi entistä enemmän puhtaisiin, pelkistettyihin muotoihin perustuvaan henkilö- ja eläinkuvaukseen".<sup>51</sup> *Keskisuomalaisessa* puolestaan todettiin myös, että "pitsimäinen muodonkäsittely [--] on ristiriidassa massiivisen hongan luonteen kanssa, samoin puun värittäminen ja värillisten valojen käyttäminen".<sup>52</sup> Toisaalta *Maaseudun Tulevaisuudessa* Ryyinäsen teoksia arvosteltiin traditionalistisessa tulkintakehyksessä kädentaitoa ja aitoutta korostaen.

Nykyaikaisen moniarvoisen taiteen kentässä on ilmiöitä, jotka erikoisuuden tavoittelusaan ovat päätyneet keinotekoiseen ilmaisuun. On puuttunut taiteen henki. Ei ole jaksettu kamppailla syvällisemmän ilmaisun keinojen ja hengen hallintaan. Pohjois-Karjalassa, Pielisen itärannalla Vuonislahdessa työskentelevä Eva Ryyinänen on pysynyt perinteisellä pohjalinjalla ja liittänyt teoksiinsa modernia ilmaisua ja

välttynyt kaavamaiselta ja keinotekoiselta. [--]. Teoksissa on riittävästi omaa panosta, joten ei kysymys mistään "esinelöydöistä", jotka eivät taiteilijan vaativaa ammattinimitystä löytäjälleen oikeuta".<sup>53</sup>

Ryyinänen asemoidaan kritiikissä aidoksi taiteilijaksi yksilöllisen ilmaisun sekä pitkäjänteisen ja vaativan työskentelyn kautta. Hänen edustamansa taiteilijuuden vastakuvaksi piirtyy keinotekoisien epäaidot nykytaiteen käsitteellisyyteen nojaavat taiteilijakunnan edustajat "esinelöytöineen". Asemointi vastaa maallikkoyleisön taidemakua.<sup>54</sup>

Suhde materiaaliin on uutisoinnissa pysyvä Ryyinäsen taiteilijakuva määrittävä piirre. Tulkintoja teosten merkityksestä tai sanomasta on suhteellisen niukasti taidekriitikien vähäisyyden ja muun uutisoinnin henkilökeskeisyyden vuoksi. Ryyinänen ei haastatte- luissa itsekään tulkitse tuotantoaan käsitteellisesti esimerkiksi taideteorioihin tukeutuvien puhunnoin. Ryyinäsen suhde materiaaliin rakentuu uutisoinnissa kunnioituksen sävyttämäksi dialogiksi.<sup>55</sup> Autoritäärisen hallitsijan sijaan hän asemoituu luonnon kaitsijaksi ja vaalijaksi: Ryyinänen onnistuu käsittelemään oikukasta ja vaativaa puuta taitavasti, koska

hän kunnioittaa sitä. Hän työskentelee puun kanssa, ei sitä vastaan. Hän ei "uhmaa"<sup>56</sup> puuta, ja toistuvasti tuodaan esiin, ettei hän myöskään pilko tai riko puuta mielellään. *Aamulehden* mukaan "[p]uu ei ole hänelle sileiden eikä suorien linjojen aines, ei yksitotinen kakkosnelonen tai ponttilauta, vaan lujaa kaarteistaan kiinni pitävä aine, jota on kunnioitettava".<sup>57</sup>

Monet Ryyinäsen itsensäkin toistamat antropomorfistiset vertaukset puusta elävinä olentoina, subjekteina, joilla on oma luonto, halut ja tarpeet, korostavat taiteilijan ja materiaalin tasavertaista suhdetta. Epiteetit, joiden mukaan puu on arvaamaton ja oikukas, puuta ei voi pakottaa, puun pinta on ihoa ja sisus lihaa, toistuvat. Brutaalien kielikuvien sijaan veistäminen näyttäytyy uutisoinnissa toimintana, jossa "houkutel- laan", "etsitään", "löydetään" ja "nähdään" kuvia puun sisästä.<sup>58</sup> Ryyinäsen tapauksessa voidaan puhua materiaaliuskollisuudesta, joka vakiintui yhdeksi kuvanveiston opiksi jo varhain. Lindgrenin mukaan materiaaliuskollisuus näkyy mm. luonnonmateriaalien ja käsityötekniikoiden suosimisena.<sup>59</sup> Siihen liittyy ajatus aineen sublimoinnista ja ylevöittämisestä sekä käsityön priorisoi-



misesta animistisin perustein.<sup>60</sup> Kuten Lindgren muotoilee,

[t]yön ajateltiin syntyvän materiaalin ehdoin, materiaalin antaessa vastuksen ja ohjatessa kättä, ajatuksen ja käden vastatessa materiaalin vaatimuksiin. Tuli suosia luontevaa, siis mahdollisimman suoraa työstämistä ja välttää monivaiheista työskentelyä. [-] [T]uli pyrkiä mahdollisimman välittömään ja elävään kädenjälkeen. Taideteos syntyi tehdessä, ei ajatuksissa.<sup>61</sup>

Materiaaliuskollisuuteen liittyi alkujaan halu erottautua klassisen taiteen konventioista sekä uskomuksia materiaalin oikeoppisista työstötavoista, jotka johdettiin primitiivisten ja varhaisten korkeakulttuurien taiteesta.<sup>62</sup> Tätä taustaa vasten onkin kiinnostavaa, että Ryytänen tuo itse toistuvasti erityisesti ura alkupuolelle ajoittuvissa haastatteluissa esiin sen, että hän ei käytä poraa tai muita uudenaikaisia välineitä. Myös maininnat yhtenäiseen puukappaleeseen veistämisestä ilman liimasauvoja ja muita liitoksia toistuvat.<sup>63</sup> Toisaalta klassisen taiteen konventioista on todettava, että Ryytänen taiteessa on läsnä siihenkin kytkeytyviä piirteitä, kuten idealisointia ja ennen kaikkea

tyyliteltyä esittävyttä.<sup>64</sup> Ryytänen taiteilijakuvassa intensiivisen läheistä suhdetta materiaaliin kehystää romanttis-idealistinen luontosuhde. Veistosten materiaalina käytetty puu ja taiteilijan asuinympäristö näyttävät uutisoinnissa autenttisen luontosuhteen merkkeinä.

### Ahkerasta työn sankarista kansainväliseksi menestyjäksi

Amos Andersonin taidemuseon näyttelyn suosion siivittämänä Ryytänen keskittyi kuvanveistoon kokopäiväisesti. Näyttelymenestys vaikutti myös julkisuuskuvan painotuksiin. Aineistoni perusteella median kiinnostus oli Ryytänen eläessä korkeimmillaan näyttelyn jälkeen vuosina 1975–1985.<sup>65</sup> Hän ei ollut vain paikallisuutisoinnin kesto-suosikki, sillä hieman yli puolet sanoma- ja aikakauslehti uutisoinnista on luonteeltaan kansallista. Rajattaessa tarkastelu pelkääntään sanomalehti uutisointiin, paikallislehtien osuus kasvaa hieman.<sup>66</sup> Myös kansainvälinen matkailualan lehdistö kirjoitti yksittäisiä artikkeleita Ryytäisestä.

Uutisoinnissa siirryttiin taiteilijan ammattilaisuutta korostavaan puhuntaan. Maininnat tilaustöistä ja akateemisesta koulutuksesta

toistuvat: Ryytänen näyttäytyy uutisoinnissa Taideakatemia (sic) käyneenä ammattilaisena, joka hallitsee virtuoosimaisesti kuvanveiston tekniikat ja taidehistorian kaanonin. Niin ikään lukeneisuutta ja sivistyneisyyttä yleisemminkin painotettiin *Kalevalan* ja Aleksis Kiven tuotannon tuntemuksen, matkustelun sekä kuvataidekeskustelujen, luentojen, lehtien ja ”viimeisimmän taidekirjallisuuden” aktiivisella seuraamisella.<sup>67</sup>

Kuvaan ahkerasta ammattilaisesta sisältyy työn sankaruus, jota artikuloidaan tilaustöiden määrästä johtuvan ainaisen kiireen, mutta myös Paaterin arkkitehtonisten detaljirunsauden avulla.<sup>68</sup> Oma lukunsa on uutisoinnissa maakuntatasolla ”taiteilijan pyhätöksi” nimityn kappelin rakennusprojekti, josta sukeutuu vaiheittain Ryytänen elämäntyön huipentuma ja pitkäaikaisten unelmien täyttymys.<sup>69</sup> Työlle ja taiteelle omistautumisesta kertoo erityisesti 1980–1990-lukujen uutisoinnissa ahkera työskentely Ryytänen korkeasta iästä ja Paaterissa vierailevasta yleisömassasta huolimatta. Tyypillistä on kuvata Ryytästä työn äärellä puukon ja taltan kanssa.<sup>70</sup>

Tärkeintä on työ. Se jää kertomaan mitä olemme saaneet aikaan. Työn jäljet puhuvat vuosia



meidän jälkeemme jos olemme onnistuneet toteuttamaan itseämme. [--]. Välillä Eeva juttelee, vilkaisee sivulleen ja jatkaa työtään.<sup>71</sup>

Kesäkuussa 80 vuotta täyttävä kuvanveistäjä tekee vielä pitkää työpäivää. Hän on noussut varttia vaille seitsemän -- ja työrupeama jatkuu iltaseitsemän seutuihin. [--]. Taiteilijan ajatusten juoksu on yhtä terävä kuin aviomies Paa- von teroittama talta.<sup>72</sup>

Ryynäsen ammatillinen ura perustui ensisijaisesti tilaustöihin, joita hän teki niin yksityisille kuin julkisillekin toimijoille. Merkittävä osa julkisista tilaustöistä on tehty pankeille ja kansainvälisille suuryrityksille. Uutisoinnissa käsiteltiin seikkaperäisesti Ryynäsen avointa yhteistyötä talouden kenttää edustavien toimijoiden kanssa. Paikallislehdissä tilaustöihin liittyvä uutisointi perustui tilaajien esittelyn lisäksi usein konkreettiseen työvaiheiden kuvaukseen materiaalihankinnoista kookkaiden veistosten käsittelyyn ja logistiisiin järjestelyihin. Mittavilla kansainvälisillä kontakteilla artikuloidaan Ryynäsen ammatillista menestystä.

Tarjouksia tulee ympäri maapalloa [--]. Milloin

on asialla japanilainen liikemies tai laivanvarustaja Ahvenanmaalta, milloin lammastarjonta Valloista, milloin halutaan Evan taidetta moderniin wieniläiskirkkoon milloin Westendin edustussalissa. – Keskellä yötä soittavat Kaliforniasta: «Onko veistos valmis?»<sup>73</sup>

Jos Eva Ryynästä on joskus vähän harmitantakin, ettei puunveistoa ole arvostettu, niin onpa kaivaa toisenlaisiakin näyttöjä. [--]. Engelsmanni oli ihastunut Tuupovaaran jouluyö -työhön ja lennätti Vuonilahden taiteilijan Lontooseen. Unilever-yhtymän salissa oli vapaata seinää yhdeksän kertaa kaksi metriä. Mitä pannaan tilalle? - Siellä on nyt reliefi Lontoon Cityssä eikä siellä mennä kysymään Kuvanveistoliiton nuorilta mikä sinne sopii.<sup>74</sup>

Taiteilijoita käsittelevässä uutisoinnissa taiteen ja rahan suhde on ambivalentti. Ellei kyse ole taiteen kaanonin nostetusta taidehuutokauppojen ennätysten rikkojasta tai taidepalkintojen voittajasta, taiteilija on julkisuudessa tyypillisemmin esillä avustusten kohteena.<sup>75</sup> Taiteen myyntiä koskevat keskustelut käydään julkisuudessa ennemminkin taidegalleristien kuin taiteilijoiden itsensä suulla. Ryynäsen tapauksen tekee

kiinnostavaksi taiteen ja talouden kytkös, joka voimistui uutisoinnissa uran loppuvaiheessa 1990-luvulla.<sup>76</sup> Mutta kuten taiteilijat usein, myös Ryynänen torjui toistuvasti kaikki markkinointiin ja kaupallisuuteen liittyvät implikaatiot. Vaikka Ryynänen oli tehnyt säännöllisesti tilaustöitä vuosikymmeniä, taiteen myynti kauppaamisena ja ”tyrkyttämisenä” latautuvat hänen omissa lausunnoissaan negatiivisesti.<sup>77</sup> Uutisoinnissa hän asemoituu pyyteettömäksi tilaustöiden vastaanottajaksi, jonka ammatillinen menestys on vuosikymmenten ahkeran työnteon tulosta. Myös tilaustöiden toteutus määrittäytyy ensisijaisesti taiteen ehdoilla ilman ulkoisia taiteilijan autonomiaa koettelevia vaikutteita tapahtuvaksi toiminnaksi.

Eva Ryynäsen ei tarvitse mainostaa itseään. Työt puhuvat puolestaan. Hänen ei tarvitse pitää näyttelyitä, raahata töitään maailman ääriin. Niitä tullaan kotiin katsomaan ja tilaamaan. [T]öitä on [--] kaikkialla ympäri maailmaa. Veistoksia on kulkeutunut Ruotsiin, Norjaan, Neuvostoliittoon, USA:han, Länsi-Saksaan, Sveitsiin ja Egyptiin.<sup>78</sup>

Kansainvälisen yritys yhteistyön lisäksi matkailu kytkeytyy kiinteästi Ryynäsen julkisuuskuvan ammatillisen menestyksen



painotukseen. Taiteilijoiden matkoista kirjoitettaessa on tyypillistä tähdentää matkojen avartavuutta ja ennen kaikkea kosketusta uusimpiin taiteen virtauksiin. Ryytänen näyttöyty uutisoinnissa kuitenkin valitsemallaan tiellä pysyvänä taiteilijana, joka palaa kotimaahan entistä varmempana omasta linjastaan.<sup>79</sup> Matkailu tuo hänen julkisuuskuvansa häivähdyksen kosmopoliittisuutta, mutta taiteen sisältöihin tai ilmaisuun asti vaikutteet eivät yllä. Taiteilijan katse on vahvasti menneisyyteen päin kulttuuri- ja taidehistoriallistenkin kohteiden kautta. Eva kertoo antavansa arvoa matkustamiselle:

Vasta sitten, kun on nähnyt erilaisia ihmisiä, kulttuureja ja erilaista taidetta ja historiaa, sitä osaa antaa arvoa kaikelle taiteelle. Erityisesti omalleen.<sup>80</sup>

[S]uomen taiteen perustana on kasvit, eläimet ja ihminen. Ja ulkomailta tullaan tänne näkemään juuri meidän omaa kansallista taidettamme. Moni pystyy kyllä jäljittelemään kansainvälisiä kulloinkin muodissa olevia taidesuuntauksia, mutta kuka voi kirjoittaa nimensä alle. Kuka voi sanoa, että tämä on minun ideani [--].<sup>81</sup>

Eva Ryytänen muistaakin mainita, että

Suomeen, tähän nuoreen kulttuuriin, tullaan katsomaan nimenomaan suomalaisuutta. Suomen eläin- ja kasvikunta on toistunut Ryytänen noin 500 veistoksessa hänen väkävien luomisvuosiensa aikana.<sup>82</sup>

Kansainvälistä menestystä artikuloivassa uutisoinnissa on vahva paluun tuntu ihanteisiin ja odotuksiin, joita Ryytäseen kohdistettiin jo taiteilijauran alussa. Hänen saavuttamansa menestys perustui uutisoinnissa sitkeään uurastukseen, joka jalostui maanviljelystä suomalaista sielunmaisemaa ilmentäväksi hengen viljelyksi. Asemointi kansainväliseen kontekstiin sisältää kansallishenkisiä ihanteita romanttisin kaiuin aitoudesta ja puhtaudesta. Eläin- ja luontoaiheisine puuveistoksineen Ryytänen näyttöyty suomalaisuuden tulkina ja eksoottisen idän aitoa käsityöläisperinnettä uusintavana taiteilijana. Paikallislehdissä korostettiin myös pohjoiskarjalaisuutta ja lieksalaisuutta Ryytänen taiteellista toimintaa selittävänä ja kehystävänä kontekstina.<sup>83</sup>

Vaikka Ryytänen oli näkyvästi aktiivisuusvuosinaan esillä julkisuudessa kotimaisen kuvanveiston menestyksekkäänä kasvona, yhteys kuvanveiston institutionaaliseen kenttään jäi verrattain heikoksi. Säännöl-

listä näyttötoimintaa ei ollut kotimaisen kuvataiteen keskuksessa pääkaupunkiseudulla eikä Ryytänen tuotantoa kerätty merkittävästi taidemuseoiden kokoelmiin.<sup>84</sup> Uutisoinnin valossa vuorovaikutus kuvanveiston professionaalisten toimijoiden kanssa oli niin ikään niukkaa. Poikkeuksena tästä oli 1980-luvun alkuun sijoitettava julkinen debatti Pietari Hannikaisen muistomerkistä, kun Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta, Joensuun Taideyhdistys ry ja SAFA kritisoivat paitsi patsastoitokunnan kokoonpanoa myös Ryytänen teossuunnitelmaa. Nurmeksen keskustaan suunniteltua korkeaa pronssivalosta ”lakkapääpetäjästä” Hannikaisen kasvoreliefilä täydennettynä pidettiin ”ala-arvoisena” ja ”ympäristöön sopimattomana” eikä se täyttönyt ”korkeita taiteellisia laatuvaatimuksia”.<sup>85</sup> Taiteen asiantuntijuutta edustavien tahojen puheenvuoroissa kritisoitiin teoksen mittasuhteita, materiaalia, sijoittelua ja ”taiteilijan luovan työn” vähäisyyttä määrittöen Ryytänen valinnat epäammattimaisiksi. Teos näyttöyty tässä tulkintakontekstissa vanhakanlaisena, koska se ei vastaa asiantuntijoiden käsitystä ympäristö- ja paikkatietoisesta nykykuvanveistosta.<sup>86</sup> Taiteilijan omissa tulkin-





noissa kritiikin syynä oli kateus ja taiteilijaliittoihin kuulumattomuus. Taideakatemian käyminen, Wäinö Aaltosen osoittama arvostus Ryynäsen opiskeluaikoina, ”kymmenien vuosien ammatillinen koulutus” ja kokeneisuus toimivat ammattitaitoa puolustavien lausuntojen keskeisinä argumentteina.<sup>87</sup>

Ryynäsen avoin yhteistyö talouden kenttää edustavien toimijoiden kanssa vaimensi yhteyttä kuvanveiston institutionaalsiin toimijoihin. Kun Paateria kehitettiin 1990-luvun kuluessa matkailukohteena, liiketaloudellisten toimintaperiaatteiden<sup>88</sup> mukaiset yhteydet yritysmaailmaan tiivistyivät entisestään. Kehityskulku vastasi ajankohdan yleisiä kulttuuripoliittisia linjauksia, sillä esimerkiksi Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta painotti pohjoiskarjalaisten taiteilijoiden roolia luovan ja innovatiivisen yhteiskunnan osana ja välttämättömänä voimavarana alueen kulttuuriselle kehitykselle.<sup>89</sup> Lieksan kaupunki tuki Paaterin matkailutoiminnan kehittämistä mm. perusinfrastruktuuria parantamalla sekä kahvila- ja opaspalveluin, ja ikonista kuvaa ahkerasta veistäjästä työnsä äärellä käytettiin laajasti alueellisena vetovoimatekijänä ja matkailuvalttina.

### **Julkisuuden valokeila ja taiteen kaanonin rajattu muisti**

Ryynäsen kuolemaa käsittelevässä uutisoinnissa vuonna 2001 tukeuduttiin vakiintuneisiin tulkintoihin, joskin taiteilijan ammatillista menestystä ja uran huippukohtia painottaen. Taiteilijuus kiteytyi kunnioittavaan luontosuhteeseen, rehellisyyteen ja työntäyteiseen elämään. Karjalaisen kuolinuutisessa Ryynänen paalutettiin ”täysin oman tiensä kuljijaksi”, joka ei koskaan tinkinyt ”rehellisyydestä” ja ”korkeasta moraalista”.<sup>90</sup>

Ryynänen oli uransa alusta asti esillä nimenomaan henkilönä taidearvosteluiden vähyyden vuoksi. Kun tiedetään, että juuri taidearvosteluissa taiteilijan töiden merkitystä punnitaan sekä aikalaistaiteen että taidehistorian konteksteissa, Ryynäsen taidetta koskeva tulkintahorisontti jää kapeaksi. Hänen tuotantonsa ei herättänyt laajempaa mielenkiintoa taiteen professionaalisten toimijoiden keskuudessa. Taidearvostelut käsitelivät pääasiassa vuoden 1974 Amos Andersonin taidemuseon ja vuoden 1983 Tampereen taidemuseon näyttelyitä. Näyttelyistä kierrätettiin päivälehdissä myös samoja arvosteluja, jolloin muutamat tulkinnat vahvistuivat levitessään laajalle. Asiantuntijalausuntojen

vähyydestä kertoo osaltaan se, että Amos Andersonin taidemuseon näyttelyjulkaisuun kirjoittaneen museonjohtaja von Bonsdorffin lausumia varioitiin eri yhteyksissä. Myös vuoden 1983 Tampereen näyttelyn näyttelytiedotetta siteerattiin.

Ryynäsen julkisuuskuva rakentuu pääasiassa henkilökeskeisen uutisoinnin kautta yleistajuisten haastattelujen muodossa. Paikallisten ja maakunnallisten sanomalehtien lisäksi hän oli verrattain runsaasti esillä aikakauslehdissä, mikä osaltaan teki hänestä laajasti tunnetun maallikkoyleisön keskuudessa. Haastattelut mahdollistivat sen, että Ryynäsen omat luonnehdinnat elämänvaiheistaan ja työstään saivat runsaasti palstatilaa. Vahvaa murretta puhuva taiteilija hallitsi sikäli julkisuuskuvaansa, että muutamat anekdootit toistuivat haastatteluisissa lukuisia kertoja. Näihin toistoihin kuuluu mm. tarina Seitsemän veljestä -veistoksen synnystä ja maalaistytön matkasta Helsinkiin, paluu pientilallisen emäntänä Paateriin ja kuvaukset omasta työskentelystä ”puun kuunteluna”. Asetelma, jossa kuvataidekentän ytimeistä luonnon keskelle vetäytyvä ja taiteelliselle ominaislaadulleen uskollinen taiteilija jää paitsioon vuosikymmenten ajak-



si, kuului olennaisena osana Ryynäsen itsensä ylläpitämään anekdoottirepertoaariin. Romantiikan taiteilijäkäsitykseen liittyvien elementtien kierrättäminen vetosi paitsi toimittajiin myös niihin tuhansiin matkailijoihin, jotka suuntasivat Paateriin etsimään autenttista taiteilijaa luomistyönsä äärellä.

Kuten todettu, Ryynäsen julkisuuskuva on tulosta moniaineksisten kertomusten ja niiden fragmenttien nivoutumisesta. Toiston vuoksi jotkin yksityiskohdat ovat vahvemmin esillä kuin toiset. Keskityin artikkelissani Ryynäsen julkisuuskuvan kolmeen keskeiseen puhuntaan, ihmelapseen, metsän emäntään ja työn sankariin. 1930–1950-luvulle ajoituvassa uutisoinnissa lahjakkaasta ja autenttista kansaa edustavasta ihmelapsesta odotettiin uutta suomalaisen kuvanveiston pelastajaa ja kansallisen tehtävän toteuttajaa. Vuosikymmenten ajan Ryynäsen ulkoinen habitus, asuinpaikka luonnonläheisessä ympäristössä ja puun käyttö veistosten materiaalina tuottivat romanttissävyyistä kuvaa taiteilijasta metsän emäntänä. Uran loppupuolella suurimman suosion vaiheessa uutisoinnissa korostettiin erityisesti Ryynäsen ammattilaisuutta, kirjallista sivistystä ja ahkeruutta, mitä todennettiin huomioilla tilaus-

töiden määrästä ja hankkeiden mittavuudesta. Kuvaan sitkeästä työn sankarista kuuluu oleellisesti myös arvonimet ja palkinnot sekä elämäntyöksi kulminoituva Paaterin kirkko.

Kotimaisen kuvanveisto- tai kuvataidehistorian yleisesitykset ja antologiat osoittavat, ettei Ryynäsen taidetta ole nostettu kotimaisen kuvanveiston kaanonin eturintamaan.<sup>91</sup> Tietyn aikakauden taiteilijakunnasta vain osa valikoituu laajemmin aikansa kuviksi. Ryynänen ei tähän kehystykseen sopinut, koska hänen traditionaalinen, esittävä ja koristeellinen taiteensa ei vastannut taidekentän odotuksia tuoreesta ja menneisyyteen etäisyyttä ottavasta kuvanveistosta. Hän ei myöskään uudistanut ilmaisuaan, vaan toisti hyväksi havaittua mallia vuosikymmenien ajan. Sen sijaan hän sai institutionaalista tunnustusta ennen kaikkea elämäntyöstään palkinnoin ja arvonimin. Taiteen professionaalisen kentän niukasta kiinnostuksesta Ryynäsen taidetta kohtaan ei siten hänen elinvuosinaan seurannut täydellistä sivuuttamista. Monen taiteilijan reitti taidemuseoinstituutioiden suojiin arvostuksen vakiinnuttamiseksi on vuosia, ellei jopa vuosikymmeniä kestäneen aktiivisen gallerianäyttelytoiminnan tulosta, mutta Ryynänen sai vuoden 1974 ”toisen debyytti-

näyttelynsä” suoraan taidemuseoon. Huomiolarvoista on sekin, että hänelle myönnettiin Pro Finlandia -mitali kolmen vuoden ja taiteilijaprofessori 24 vuoden kuluttua tästä näyttelystä.<sup>92</sup> Professorin arvonimeä perusteltiin muun muassa kotiseutu-uskollisuudella, teosten runsaslukuisuuden osoittamalla luomisvoimalla ja myös laajalla kansainvälisellä huomiolla.<sup>93</sup> Juuri taiteilijan ahkeruus, paneutuneisuus ja sitkeys kuvanveiston parissa nähtiin ansioina.

## Viitteet

- 1 Artikkelin perustuu juhlaesitelmään, jonka pidin 14.6.2015 Avoimet ovet Paaterissa -tapahtumassa Lieksassa. Tapahtuma kuului juhlavuoden *Paaterin Evan syntymästä 100 v.* ohjelmistoon.
- 2 Taiteilijakuvia tuottavat mm. taiteilijaelämäkerrat ja taiteilijoihin kohdistuvat tutkimukset. Ymmärrän taiteilijakuvan tulkintoihin perustuvaksi synteetiksi yksittäisen taiteilijan elämästä, tuotannosta ja tuotannon vastaanotosta. Osallistun myös itse artikkelissani Eva Ryynäsen taiteilijakuvan tuottamiseen, vaikka tutkimuksellinen otteeni onkin Ryynäsen julkisuuskuvan rakentumista erittelevä ja purkava.
- 3 Sain käyttööni Pielisen museon arkiston kattavan



kokoelman Eva Rynnästä käsittelevistä lehtiartikkeleista. Rynnäsen yksityistä kirjeenvaihtoa ja muita dokumentteja en tässä yhteydessä tarkastellut. Aineistoon valikoitui yhteensä 146 (100 %) lehtijuttua, joista 121 (83 %) kappaletta sanomalehdistä ja 25 (17 %) kappaletta aikakauslehdistä. Jätin tarkastelustani pois vuoden 2001 jälkeen julkaistut lehtiartikkelit sekä osan Paaterin kirkon rakennusvaiheisiin liittyvästä uutisoinnista. Viitteisiin on merkitty aineistosta ne artikkelit, jotka mainitsen tekstissäni.

4 Eva Rynnänen on tutkimuksessani aineistoa yhdistävä tekstuaalinen ”nimi” tilannekohtaisine subjektipositioineen. Ks. Bronwyn Davies & Rom Harré, ”Positioning. The Discursive Production of Selves”, teoksessa *Discourse Theory in Practice: a Reader*, ed. Margaret Wetherell ym. (Oxford: Blackwell, 2001), 261–271; taiteilijakohtaiseen tutkimukseen liittyvästä keskustelusta ks. esim. Tutta Palin, ”Musing on the Monograph: the Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-life Model”, teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46, toim. Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013), 37–38; taiteilijan merkityksestä tekijänä esim. István Dobos, ”From the ”Death” of the Author to the ”Resurrection” of the Author”, teoksessa *Tekijyyden ulottuvuuksia*,

toim. Eeva Haverinen ym. (Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2008), 17–33; Seán Burke, ”Kirjallisuudentutkimus ja tekijyyden tekstit”, teoksessa *Tekijyyden tekstit*, toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2006), 38–58.

5 Davies & Harré, ”Positioning”, 261; ks. myös Norman Fairclough, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research* (London: Routledge, 2003) 133; Anna Logrén, *Taiteilijapuheen moniäänisyys. Tutkimus mediävälitteisen ja (kuva) taiteilijalähtöisen taiteilijapuheen muotoutumisesta* (Joensuu: Itä-Suomen yliopisto, 2015), 261–271.

6 Suvun ”erikoispiirteenä” on ”haaveellinen raskamielisyys”. Ilmari Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”. *Suomen Kuvalehti* 44/1934.

7 Kyse oli Kuopion maatalouskerhon näyttelystä, johon Rynnänen osallistui pienoisveistoksella Lukeva tyttö. Ks. Eeva Siltavuori, *Idän kuvat: kuvataidetta Itä-Suomessa* (Kuopio: Kustannuskiila, 1983).

8 Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

9 Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

10 Ks. Liisa Lindgren, *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996),

12–13.

11 Lindgren, *Elävä muoto*, 13; Tuula Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat: konkretismin läpimurto Suomessa* (Helsinki: WSOY, 1990), 47–48.

12 Taltoilla Rynnänen viimeisteli Hiidenkivi-veistoksen, jolla sai opiskelupaikan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Ks. Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

Piirustuskoulusta tuli myöhemmin Suomen Taideakatemia koulu (vuodesta 1985 alkaen Valtion Kuvataideakatemia). Korkeakouluksi oppilaitos muuttui vuonna 1993. Ks. Helena Hätönen, *Suomen taideyhdistys* (2005). <http://suomentaideyhdistys.fi/info/historia/> (haettu 1.4.2017); Opetusministeriö, *Kuvataiteen koulutus ja tutkimus Suomessa 2007*, Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 11 (Helsinki: Opetusministeriö), 12. Aineistossa Rynnänen koulutukseen viitattaessa käytetään pääsääntöisesti aina Taideakatemia-nimitystä ja Rynnäseen itseensä ”Taideakatemia käyneenä” taiteilijana.

12 Taltoilla Rynnänen viimeisteli Hiidenkivi-veistoksen, jolla sai opiskelupaikan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Ks. Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

Piirustuskoulusta tuli myöhemmin Suomen Taideakatemia koulu (vuodesta 1985 alkaen Valtion Kuvataideakatemia). Korkeakouluksi oppilaitos



muuttui vuonna 1993. Ks. Helena Hätönen, Suomen taideyhdistys (2005). <http://suomentaideyhdistys.fi/info/historia/> (haettu 1.4.2017); Opetusministeriö, Kuvataiteen koulutus ja tutkimus Suomessa 2007, Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 11 (Helsinki: Opetusministeriö), 12. Aineistossa Ryynäsen koulutukseen viitattaessa käytetään pääsääntöisesti aina Taideakatemia-nimitystä ja Ryynäseen itseensä ”Taideakatemia käyneenä” taiteilijana.

13 Leena Ahtola-Moorhouse, ”Taide-elämä nuorena tasavallassa”, teoksessa *Dukaatti: Suomen Taideyhdistys 1846–2006* (Helsinki: WSOY, 2006), 145–146; *Kuvataiteilijamatrikkeli 2015*. Eva Ryynäsen. <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/taiteilijat/1236> (haettu 1.5.2015).

14 Ryynänen viittaa Helsingistä lähdön syihin useissa haastatteluissa. Esimerkiksi *Lieksan Lehden* mukaan hän palasi maaseudulle, koska ”[k]yllästy niihin intriigeihin, jotka tuolloin - ja kai vielä nykyisinkin? - sävyttivät taiteellisten piirien kanssakäymistä”. Olavi Matalapuro, ”Puu elää yhä Paaterin paratiisissa”, *Lieksan Lehti* 27.3.1964; ks. myös. Ritva Väisänen, ”Pääsiäinen tulee Paateriin”, *Karjalainen* 17.4.1992.

15 Riitta Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, *Enso-Gutzeit* 5/1977: 26–27.

16 Esko Eskelinen, ”Punahongan veistäjä”, *Työn*

*lomassa* 10/1962: 14–15.

17 Ks. esim. Raija Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, *Pirkka* 9/1984: 18–20. Amos Andersonin taidemuseon kutsunäyttelyn syntyä *Lieksan Lehti* kuvaili myöhemmin seuraavasti: ”Näyttelystä puheen ollen. Eva kertoo kysyneenä kolme kertaa 1970-luvun alussa näyttelytilaa Taidehallista Helsingistä. – Aina sanottiin, ettei oo tillloo. – Sitten tuli Amoksen johtaja meille ja esitti kutsun... minä oun malttanu oottoo, että jos joku vie.” RHV, ”Eva uneksii kulttuuritalosta”, *Lieksan Lehti* 6.6.1985.

18 Siltavuori, *Idän kuvat*, 178–179.

19 Ks. Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat*, 50–51, 71–72; Lindgren, *Elävä muoto*, 8.

20 Tutta Palin, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naisia sotienvälisissä taidediskursseissa”, teoksessa *Modernia on moneksi: Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*, toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29, (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004), 12–37; Helena Sederholm, ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen”, teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. (Helsinki: Gaudeamus, 2002), 77–78; Mari Tossavainen, *Kuvanveistotyö: Emil Wikströmin ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. (Helsinki: Suomen Tiedeseura, 2012), 153–154; Lindgren, *Elävä muoto*, 108, 154.

21 Ks. Tossavainen, *Kuvanveistotyö*, 153; Lindgren, *Elävä muoto*, 154; Pirkko Heiskanen, ”Hierarkkisia rakenteita taidehistoriassa”, teoksessa *Nainen, taide, historia: Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*, toim. Tuula Arkio ym. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10 (Helsinki: Taidehistorian seura, 1987), 220; Ahtola-Moorhouse, ”Taide-elämä nuorena tasavallassa”, 145; ks. myös Eeva Maija Viljo, ”Suomen Kuvanveistäjäliitto 1910–1940”, teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23, toim. Renja Suominen-Kokkonen ym. (Helsinki: Taidehistorian seura, 2001), 26–27.

22 Ks. esim. AP, ”Eva Ryynänen ja punahonka ymmärtävät toinen toistaan”, *Keskisuomalainen* 30.5.1974; Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, 18–20; Päivi Späre, ”Eva Ryynäsen suurveistos: kirkko kotikalliolle”, *Kodinkuvalehti* 6.7.1989: 117–119; Siru Päivinen, ”Eva Ryynänen katsoo puun sisään”, *Tee terve elämä* 6/1991: 21–23; Heikki Turunen, ”Punahonkapojan äiti”, *Karjalainen* 28.10.2001.

23 Eskelinen, ”Punahongan veistäjä”, 14–15.

24 Tuula Marjakangas, ”Kaikissa meissä on elämän liekki, ikuisuudessa saatu”, *Kotimaa* 15.9.1983.

25 Eksotisoivaa tulkintakehystä on hyödynnetty myös mm. Pohjois-Suomessa asuvien taiteilijoiden yhteydessä. Ks. Tuija Hautala-Hirvioja, ”Lapin faarao’: Reidar Särestöniemi ja julkisuuden monet roolit”, teoksessa *Kuvia pohjoisen tasavallasta*.



Mukka. *Särestöniemi ja Palsa*, toim. Jyrki Siukonen (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2011), 45–78; Elina Arminen, *Keskeltä melua ja ääntä: Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009), 38.

26 Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27.

27 Elina Karjalainen, ”Paaterin emäntä Eeva Ryytänen”, *Kuvastin* 1/1971: 28–29.

28 Riitta Konttinen, *Sammon takajat: Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat* (Helsinki: Otava, 2001), 14, 303–304.

29 Uutisoinnissa Paaterin suojaisaa idylliä ei myöhempiäkään vuosina rikota kuvaamalla taiteilijoiden käyntejä Paaterissa tai muita Ryytänen kontakteja taiteilijakollegoihin. Kun erityisesti 1990-luvulla Paaterista tuli matkailijoiden suosima kohde ja siellä vieraili lukuisia vaikuttajia presidentin puoliso Eeva Ahtisaaresta alkaen, Ryytänen pysyy uutisoinnissa kotimaisesta taidemaailmasta suhteellisen eristäytyneenä ja itsenäisenä toimijana. Ks. Anon., ”Rouva Eeva Ahtisaari tutustui Lieksan nähtävyyksiin”, *Lieksan Lehti* 22.9.1998.

30 Alli Alava, ”Maalaistalon emäntä ja taiteilija”, *Viuhka* 7/1955: 21, 49; ks. myös Pirkko Arstila, ”Pohjolan barbaaritaitelijat”, *Kuvastin* 6/1978: 36–37; Aino Lamberg, ”Eeva Ryytänen käsissä puu elää”,

*Sanansaattaja* 4.10.1979; anon., *Etelä-Suomen Sanomat* 6.9.1983.

31 Erkki Sevänen, *Taide instituutioon ja järjestelmän: Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1998), 334, 338–339; ks. myös esim. Risto Turunen, ”Nykykaistuva kirjallinen elämä”, Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999), 187, 195–198.

32 Ks. Elina Vieru, ”Kohti abstraktia ilmaisua”, teoksessa *Pinx: maalaustaide Suomessa 4*, toim. Helena Sederholm ym. (Espoo: Weilin + Göös, 2003), 63, 88; Liisa Lindgren, *Monumentum – Muistomerkkien aatteita ja aikaa* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000), 7–8, 36–37; Leena Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, teoksessa Sarajas-Korte, Salme ym.. *Ars - Suomen taide 5* (Helsinki: Otava, 1990), 20–29.

33 Sevänen, *Taide instituutioon ja järjestelmän*, 341; Tuuli Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä: Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2007), 88; ks. myös Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat*, 47–50, 71–74; Eeva Maija Viljo, ”Kvinnliga skulptörer som ”moderniserare” av nationella symboler i de ekonomiska och sociala framstegens Finland”, teoksessa *Konsten efter 1945:*

*Nordisk konsthistorikersymposium i Åbo den 13–16 juni 1996*, toim. Leena Björkqvist ja Anna Vihervaara (Helsinki: Taidehistorian seura, 1998), 212.

34 Lindgren, *Elävä muoto*, 7; Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*, 46, 85.

35 Tony Auer, ”Puu elää”, *Kuva* 1/1950: 2.

36 Oili Mäki-Tirkkonen, ”Eeva Ryytänen muovaa ikihonkia”, *Suomen Kuvalehti* 29.9.1972: 38–39.

37 Esimerkiksi Tuuli Lähdesmäen tutkimuksesta käy ilmi, että ei-esittävän kuvanveiston institutionaalinen hyväksyntä syrjäytti figuratiivisen kuvanveiston tutkimuksellisen mielenkiinnon piiristä. Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*, 381.

38 Ks. Logrén, *Taiteilijapuheen moniäänisyys*, 40; Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Glasgow: Fontana, 1976), 72.

39 Lindgren, *Elävä muoto*, 7.

40 Ks. *ibid.*, 104. Varhaisempia arkipäivän tilanteiden kuvaajia kotimaisessa veistotaiteessa ovat mm. Emil Halonen ja Emil Cedercreutz. Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, 249.

41 Ks. Lindgren, *Elävä muoto*, 105; Pallasmaa, Juhani, toim., *Puun kieli. Puu Suomen veistotaiteessa, muotoilussa ja arkkitehtuurissa* (Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1987), 216.

42 Ks. Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, 44; Erik Kruskopf, ”Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen



1960”, teoksessa Sarajas-Korte, Salme ym. *Ars – Suomen taide 6* (Helsinki: Otava, 1990). 77–111.

43 Ks. Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, 44. 1970-luvulla esittäviä eläinaiheita varioi esimerkiksi Pirkko Nukari sekä lapsiaiheita mm. Leila Hietanen ja Kaarlo Mikkonen. (Mp.)

44 Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27.

45 Arstila, ”Pohjolan barbaaritaiteilija”, 36–37.

46 Irmeli Paavola, ”Honka on Eva Ryynäsen intohimo”, *Karjalainen* 16.6.1983.

47 Amos Andersonin taidemuseo, *Eva Ryynäsen. Veistoksia puusta*. Näyttelyluettelo (Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo, 1974); Aatos Roitto, ”Eva Ryynäsen veistoksia Amos Anderssonin museossa”, *Maaseudun Tulevaisuus* 2.4.1974; Anne Valkonen, ”Ikihonkien maailmasta”, *Helsingin Sanomat* 7.4.1974; A. I. Routio, ”Suurennettua sievää”, *Uusi-Suomi* 16.4.1974; Leena Rantanen, ”Honkien salaisuudet”, *Keskisuomalainen* 8.6.1974; ks. myös esim. Jaakko Pihlaja, ”Veistäjä puhuu puulla”, *Helsingin Sanomat* 13.4.1975; Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27; Pirkko Taipale, ”Vaaralla kasvoi puu”, *Öljyhuolto* 3/1979, 30; anon. ”Eva toi karhunsu Helsinkiin”, *Helsingin Sanomat* 18.8.1979; Carmen Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”, *Länsi-Savo* 22.5.1994.

48 1970-luvulla elettiin voimakasta kansankulttuurin esiin nostamisen kautta. Kulttuuripolitiikassa painotettiin mm. kulttuuridemokratian ihannetta, jonka

mukaan kansalaisille tuli tarjota entistä kattavampi pääsy kulttuurituotteiden ja -toiminnan äärelle. Ks. Anita Kangas, ”Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet”, teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*, toim. Anita Kangas ja Juha Virkki (Jyväskylä: SoPhi, 1999), 165–166. Toisaalta kulttuurituotannon puolella kiinnostuttiin kansankulttuurista alueellisia erityispiirteitä korostaen. Pohjois-Karjalasta valtakunnan julkisuuteen nostettiin Ryynäsen ja Turusen lisäksi myös mm. karjalaisesta kansanlauluperinteestä ammentava Tsizoit-yhtye. Ks. Hannes Sihvo, ”Pohjoiskarjalaisia kertojia 1970-luvulla”, *Teoksessa Karjala VI. Kirjanteon kiemuroita*, toim. Helena Tahvanainen (Helsinki: Karjalainen osakunta, 1980), 7–28; Liisa Saariluoma, ”Unohdetun kansan ääni. Ville Kuronen ja Ryysyrannan Jooseppi”, teoksessa *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta*, toim. Matti Savolainen (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995), 220–245; Helmi Järviluoma ja Pekka Suutari, ”Tsizoit-yhtye ja karjalankielisten laulujen nousu kansalliseen tietoisuuteen 1960–1970-luvuilla”, teoksessa *Syrjäseudun idea. Kulttuurianalyysjä Ilomantsista*, toim. Seppo Knuutila ym. (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012), 259–277.

49 Rantanen, ”Honkien salaisuudet”.

50 Routio, ”Suurennettua sievää”.

51 Valkonen, ”Ikihonkien maailmasta”.

52 Rantanen, ”Honkien salaisuudet”.

53 Roitto, ”Eva Ryynäsen veistoksia Amos Anderssonin museossa”.

54 Vrt. Sevänen, *Taide instituutioon ja järjestelmäänä*, 339; Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*, 86–87.

55 Vain yksittäisissä uutisissa Ryynäsen ja materiaalin välinen suhde on eksplisiittisesti hierarkkinen. Ks. Maila-Katriina Tuominen, ”Eva Ryynäsen ilolaulu puulle”, *Aamulehti* 11.6.1983.

56 Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”.

57 Tuominen, ”Eva Ryynäsen ilolaulu puulle”.

58 Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27; Pihlaja, ”Veistäjä puhuu puulla”; anon., ”Eva toi karhunsu Helsinkiin”; Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”.

59 Lindgren, *Elävä muoto*, 21–22.

60 Ibid., 22.

61 Ibid., 130.

62 Ibid., 22.

63 Esim. Anon., ”Eva Ryynäsen kesä Nykytaiteen museossa”, *Aamulehti* 14.5.1983.

64 Suomessa palattiin kuvanveistossa sotien välillä klassisiin ihanteisiin, joita olivat frontaalisuus, hierarkkisuus, massiivisuus, idealisointi ja esittävyys. Nämä olivat modernismille vieraita tai vastakkaisia ihanteita. Lindgren, *Elävä muoto*, 28.

65 Toinen uutisryvä ajoittuu Ryynäsen



kuolinvuoteen 2001.

66 Sanomalehtiutisoinnista paikallislehtien osuus on 56 % (68 kpl) ja kansallista uutisointia edustavien muiden sanomalehtien osuus 44 % (53 kpl).

Ryhmiteltäessä aikakauslehtijutut osaksi kansallista uutisointia, paikallisuutisoinnin osuus on 47 % ja kansallisen uutisoinnin osuus on 53 %.

67 Esim. Leena Pesonen, ”Eva Ryyränen: Kuva tulee puun sisästä”, *Itä-Savo* 24.1.1978; Kalle A. Kuittinen, ”Eva - Karjalan puun veistäjä”, *Metsälehti* 17.12.1981; anon., ”Eva Ryyränen kesä Nykytaiteen museossa”.

68 Esim. Anon., ”Eeva Ryyränen valmistautuu Helsingin näyttelynsä”, *Karjalainen* 10.11.1973; Spåre, ”Eva Ryyränen suurveistos”, 117–118; Kari Pikkarainen, ”Luulen tekeväni nyt elämäni parhaimpia töitä”, *Pohjois-Karjala* 14.9.1978.

69 Esim. Spåre, ”Eva Ryyränen suurveistos”, 117–118. Vielä vuonna 1985 *Lieksan Lehdessä* kirjoitetaan ”kulttuuritalosta”. Vuonna 1988 samaisessa lehdessä jo ”kirkosta”. RHV, ”Eva uneksii kulttuuritalosta”; anon., ”Kirkko kalliolle”, *Lieksan Lehti* 8.9.1988.

70 Samaa tapaansa työnsä äärellä kuvattiin myös mm. Eila Hiltusta. Viljo, ”Kvinnliga skulptörer som ”moderniserare” av nationella symboler i de ekonomiska och sociala framstegen Finland”, 212–213.

71 Anon., ”Eeva Ryyränen valmistautuu Helsingin

näyttelynsä”.

72 Jukka Timonen, ”Eva Ryyränen jaksaa veistäää aamusta iltaan”, *Lieksan Lehti* 28.5.1995.

73 Anon., ”Kuvanveistäjä Eva Ryyränen: Aina on yhtä jännittävää nähdä, mikä kuva puun sisässä piilee”, *Forssan Lehti* 6.11.1986; ks. myös Tuula Koponen, ”Viisastun värssyn päivässä”, *Karjalainen* 31.7.1986.

74 Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”.

75 Taiteen ja talouden kytkös oli läsnä jo ensimmäisissä nuoruusvuosien uutisissa anekdootteina koulutovereille kaupatuista pienoisveistoksista.

76 Marja-Liisa Saarilampi, *Meediataiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinat musiikkialan erikoislehdissä* (Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2007), 78; Logrén, *Taiteilijapuheen moniäänisyys*, 68–72; taiteilijoiden omista luonnehdinnoista, ks. esim. Milla Tiainen, *Säveltäjän sijainnit: taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2005), 81 ja Vappu Lepistö, *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1991), 91.

77 Esim. Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, 18–20; anon., ”Olkaa onnellisia, tämä on hyvä aika elää”,

*Kaleva* 28.3.1986; anon., ”Puun mekaanisen jalostuksen hienostunein aste: Eva Ryyränen ja hänen taiteensa”, *Paineilmautiset* 2/1978.

78 Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, 18–20.

79 Poikkeamana omassa linjassa pysymisestä on Hannikaisen muistomerkki, josta Ryyränen sai kritiikkiä paikallisten taideinstituutioiden edustajilta. Ks. Petr Rehor & Antti Torikka, ”Miksi kiistapuuta?”, *Pielisensuun Sanomat* 1.12.1983.

80 Pesonen, ”Eva Ryyränen: Kuva tulee puun sisästä”; ks. myös Päivinen, ”Eva Ryyränen katsoo puun sisään”, 21–23; Raija Vuorenmaa, ”Jokainen hoitaa oman ammattinsa niin hyvin kuin se on mahdollista”, *Lieksan Lehti* 27.4.1999.

81 Anon., ”Eva pitää kiinni suomalaisuudesta”, *Lieksan Lehti* 5.5.1984.

82 Vuorenmaa, ”Jokainen hoitaa oman ammattinsa niin hyvin kuin se on mahdollista”.

83 Anon., ”Kuvanveistäjä Eva Ryyränen 80-vuotta”, *Lieksan Lehti* 17.6.1995.

84 Kansallisgallerian kokoelmissa on kolme Ryyränen teosta. [http://kokoelmat.fng.fi/vttk/app?lang=fi&si=http%3A%2F%2Fkansallisgalleria.fi%2Fnimi\\_Ryyranen\\_\\_Eva](http://kokoelmat.fng.fi/vttk/app?lang=fi&si=http%3A%2F%2Fkansallisgalleria.fi%2Fnimi_Ryyranen__Eva) (haettu 1.4.2017).

85 Rehor & Torikka, ”Miksi kiistapuuta?”; anon., ”Pohjois-Karjala sai oman patsaskiistansa”, *Karjalainen* 24.11.1983.

86 Ks. Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan*



sydämeistä, 366–367.

87 Anon., ”Eva Ryyänen Laulupuu-kiistasta: ’Nyt minutkin on huomattu’”, *Karjalainen* 1983; anon., ”Eva Ryyänen tyytyväinen Laulupuuhun: Ideana linjakas pylväs – ei oksainen petäjä”, *Karjalainen* 1.9.1984; Taiteelliseen näkemykseen liittyvät arvot kytkeytyvät myös taiteilijan elämäkokemukseen ja sen tuomaan viisauteen, ks. Harri Markoff, ”Onko Lakkapää ala-arvoinen? Eva Ryyänen vastaa syytöksiin”, *Pielisensuun Sanomat* 1983.

88 Ks. Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä*, 369, 371.

89 Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta, *Pohjois-Karjalan läänin kulttuuripoliittinen ohjelma 1991–1995* (Joensuu: Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta, 1991), 4, 9; ks. myös Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä*, 367–368; Kangas, Anita, ”Kulttuuripoliittikan uudet vaatteet”, 165–166.

90 Paavo Hyvärinen, ”Täysin oman tiensä kulkija”, *Karjalainen* 19.10.2001; ks. myös Sirpa Pääkkönen, ”Kuvanveistäjä etsi veistämällä puun sielua”, *Helsingin Sanomat* 19.10.2001; anon., ”Eva Ryyänen eli työtä tehden”, *Lieksan Lehti* 20.10.2001.

91 Ks. esim. Kari Juva, toim. *Suomalaista veistotaidetta* (Helsinki: Suomen kuvanveistäjäliitto ry, 1980); Salme Sarajas-Korte, *Ars – Suomen taide 6*; Liisa Steffa, *Suomalaisia taiteilijoita* (Helsinki: Otava, 1993); Hanna Mamia, toim., *Kuvanveisto ajassa ja*

*tilassa* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2010). Poikkeuksena on *Suomen taiteen historia*, jossa Bengt von Bonsdorff viittaa lyhyesti Ryyänen koristeellisten teosten saamaan laajaan huomioon. Ks. Bengt von Bonsdorff, ym. *Suomen taiteen historia – Keskiajalta nykyaikaan* (Helsinki: Schildts, 1998), 317. Todettakoon, että teoksen ruotsinkielisessä painoksessa, joka julkaistiin jo vuonna 1978, ei Ryyänestä vielä mainita. Ks. Bengt von Bonsdorff, ym., *Konsten i Finland* (Helsinki: Holge Schildts Förlag, 1978). Pohjois-Karjalan kuvataidetta käsittelevissä julkaisuissa Ryyänen on kattavammin esillä, ks. esim. Siltavuori, *Idän kuvat*; Annika Waenerberg, ym., toim. *Karjala kankailla: Pohjois-Karjalan ja Laatokan Karjalan kuvataidetta 1800-luvulta nykypäivään* (Joensuu: Joensuun kaupunki ja Joensuun taidemuseo, 1985). Ryyänen taidetta esitellään myös teoksissa Margit Laininen, toim. *Karjalan kukkiva puu. Eva Ryyänen ja hänen taiteensa* (Jyväskylä: Gummerus, 1992); Raija Vuorenmaa, *Eva Ryyänen: Kuvanveistäjä* (Kirjapaja: Helsinki, 1994) sekä Sirpa Sulopuisto, toim. *Kaikkialla on kauneutta: kuvanveistäjä Eva Ryyänen* (Vuonilahti: Vuonilahden taiteilijatalo, 2015).

92 Kuvataiteilijamatrikkeli 2015. Eva Ryyänen. <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/taiteilijat/1236> (haettu 1.5.2015).

93 Erkki Havu, ”Itäisessäkin Suomessa voidaan

tehdä uutta menestyksekkäästi”, *Karjalainen* 15.6.1998.

**FT Anna Logrén on Itä-Suomen yliopistossa työskentelevä kulttuuritieteiden opettaja ja tutkija. Hänen väitöskirjansa (2015) käsitteli taiteilijapuheen rakentumista mediassa ja kuvataiteilijoiden tuottamana. Tällä hetkellä Logrén tutkii kuvataiteilijoiden itsemäärittelyä ja julkisuusstrategioita sosiaalisessa mediassa.**





# Saksan muotoiluhistoriayhdistyksen Designkritik-konferenssi HfG Offenbachissa 19.–20.5.2017

Satu Kähkönen

Saksan muotoiluhistoriayhdistys (*Gesellschaft für Designgeschichte*, GfDg) järjesti toukokuussa muotoilujournalismia ja -kriittikiä käsittelevän konferenssin yhteistyössä Offenbachin muotoilukorkeakoulun (*Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main*, HfG) kanssa. Vuonna 2008 Weimariin perustetun muotoiluhistoriayhdistyksen tavoitteena on vahvistaa muotoiluhistorian tutkimuksen asemaa, tuoda muotoilualan tutkimusta ja käytäntöjä yhteen ja edistää julkista keskustelua muotoilusta. Yhdistys tekee yhteistyötä alan oppilaitosten ja museoiden kanssa. Yhdistyksen vuosittain järjestämissä

konferensseissa teemoina ovat olleet esimerkiksi muotoiluhistorian rooli alan käytännössä sekä muotoilukeräily ja -kokoelmat.

Tämän vuoden konferenssin pitopaikkana oli Main-joen rannalla, alle kymmenen kilometrin päässä Frankfurtista, sijaitseva HfG Offenbach. Oppilaitoksen juuret ovat vuonna 1832 perustetussa käsityökoulussa, joka muutettiin myöhemmin taide- ja käsityökouluksi. Oppilaitos sai korkeakoulustatuksen 1970-luvulla. Opetukseen ovat vahvasti vaikuttaneet sekä Bauhausin että Ulmin muotoilukoulujen esikuvat. Nykyään oppilaitoksessa voi opiskella muotoilua, taidetta ja

mediaa. Vuodesta 2010 alkaen oppilaitoksessa on voinut suorittaa tohtorin tutkinnon. Hessenin osavaltio on tehnyt päätöksen panostaa taidekoulutukseen lähivuosina: HfG Offenbach on saamassa uudet tilat, joiden rakentaminen on tarkoitus alkaa vuonna 2020.

Konferenssin lähtökohtana oli toisaalta journalismin murroksen ja toisaalta muotoilun käsitteen laajentumisen vaikutukset muotoilusta kirjoittamiseen. Kaksipäiväisen konferenssin esitelmissä kysyttiin mm. onko kriittiselle muotoilujournalismille enää sijaa talouden ohjaamien intressien ja maailman muutosten keskellä ja millaiselle muotoilukriitikille olisi tarvetta? Eri taitealojen kriitikot ovat olleet huolissaan kritiikin vähenemisestä perinteisissä medioissa jo pitkään. Sanomalehtien kulttuuriosastoja on supistettu, kriitikkejä julkaistaan aiempaa vähemmän ja paneutuvalla kulttuurijournalismille on yhä vähemmän tilaa. Muotoilukriitikki on ylipäättään sijoittunut marginaaliin: vain harvoissa tapauksissa muotoilusta on kirjoitettu sanomalehdissä yhtä säännöllisesti kuin vaikkapa kuva-



taiteesta, kirjallisuudesta tai teatterista. Muotoilusta kirjoittaminen on keskittynyt enemmän harvoin alan ammattilaisille suunnattuihin erikoislehtiin ja sisustuslehtiin. Esitelmissä joissa käsiteltiin muotoilujournalismin nykytilannetta, lähtökohtana oli yleisemminkin nykyjournalismin ongelmaksi koettu pinnallistuminen: kokemus siitä, että muotoilua esitellään pääasiassa vain viihteellisissä tai kaupallisissa yhteyksissä, muotoilusta kirjoitetaan vain ylistäviä arvioita tai kriittiset huomiot leikataan arvioista pois ja muotoilujournalismin tehtäväksi jää vain esineiden nostaminen muotoilun kaanoniin.

Nykytilanteen pohdinnan lisäksi konferenssiesitelmät tarjosivat katsauksia muotoilujournalismin ja -kriitikin historiaan ja samalla saksankielisten maiden muotoiluhistorian keskeisiin aiheisiin. Esitelmissä käsiteltiin myös muotoilukritiikin ja kirjoittamisen roolia nykyisessä muotoilukoulutuksessa. Konferenssi liittyi HfG Offenbachin suunnitelmiin perustaa muotoilukuratointiin ja -kriittikkiin keskittyvä maisteriohjelma. Vastaavia ohjelmia on esimerkiksi Eindhovenin muotoiluakatemiassa ja Kingston yliopistossa Lontoossa.

### **Mitä muotoilukritiikki on tai mitä sen pitäisi olla?**

Vaikka konferenssin lähtökohdiksi oli kirjattu sosiaalisen median vaikutus muotoilujournalismin sekä muotoilukäsitteen laajentuminen perinteisestä tuotesuunnittelusta erilaisten prosessien ja järjestelmien suunnitteluun, puheenvuoroissa keskityttiin kuitenkin pääasiassa melko perinteisiin muotoilun ja journalismin muotoihin.

Muotoilukritiikki ymmärrettiin puheenvuoroissa sekä tuotteiden estetiikan ja käytettävyyden arvioinniksi, että tuotteiden roolia yhteiskunnassa tai sosiaalisessa vuorovaikutuksessa laajemmin arvioivaksi kulttuurikriittiseksi pohdinnaksi. Muotoilukritiikkiä käsiteltiin toisaalta journalistisena käytäntönä, mutta toisaalta se ymmärrettiin myös analyysikäytännöksi muotoiluprosessissa tai kriittisen ajattelun välineeksi muotoilijakoulutuksessa.

Vuonna 2014 Essenin taideyliopistosta väitellyt ja HfG Offenbachissa muotoiluteoriaa opettava teollinen muotoilija Thilo Schwer ja Berliinin ammattikorkeakoulussa (HTW Berlin) opettava Birgit Bauer yhdistivät muotoilukritiikin ensisijaisesti muotoilijan ammattitaitoon pohtia suunnitteluun liittyviä

**Kuva 1. Muotoiluteoriaa HfG Offenbachissa opettava Thilo Schwer vastasi konferenssin paikallisista järjestelyistä. Kuva: Wolfgang Seibt (Hessin taide- ja muotoilu-yliopisto).**



arvoja ja ratkaisuja. Schwer nosti esitelmässään esiin tapoja, joilla muotoilija voi osallistua muotoilukriittiseen keskusteluun.



Muotoilijat voivat oman ammattitaitonsa pohjalta arvioida ja verrata markkinoilla olevia tuotteita ja kirjoittaa niistä tai he voivat myös suunnitella keskustelua herättäviä tai kantaaottavia tuotteita. Schwerin mukaan muotoilukriitikki voi siis olla sanallista tai visuaalista, uusiin ratkaisuihin tai parannuksiin pyrkivää tai kysymyksiä herättävää. Olennaisempana hän kuitenkin piti kriittisen ajattelun merkitystä itse muotoiluprosessissa, ja sitä että muotoiluopinnot antaisivat valmiuksia analysoida tuotteita eri näkökulmista muotoiluprosessin aikana. Bauer puolestaan kertoi esimerkkejä siitä, miten hän omassa opetuksessaan Berliinin ammattikorkeakoulussa on sisällyttänyt kirjoittamisen ja kritiikin opintoja muotoiluopintoihin. Bauerille kirjoittaminen toimii opetuksessa ensisijaisesti kriittiseen ajatteluun ohjaamisen välineenä. Bauerin kursseilla opiskelijat ovat esimerkiksi perehtyneet muotoiluhistoriasta tunnettuihin manifesteihin ja muotoilufilosofioihin ja pohtineet omaa suunnittelua ohjaavia arvoja tai tavoitteita kirjallisissa töissä.

DDR:n muotoiluhistoriaan erikoistunut toimittaja ja kriitikko Günter Höhne ja muotoilukriitikko ja -konsultti Markus Frenzl puolestaan keskittyivät puheenvuoroissaan siihen,

miten muotoilu näkyy nykymediassa ja miten näkyvyyttä tulisi parantaa. Höhnen mukaan jokapäiväiseen elämään liittyvä muotoilu ei ole saanut saksalaisessa mediassa palstatilaa. Yhteisömuotoilun tai esteettömyyden kaltaisista teemoista ei juuri kirjoiteta. Markus Frenzl puolestaan korosti, että kritiikitön ja ”euforistinen” tapa kirjoittaa muotoilusta on lisääntynyt. Berliinissä ja Potsdamissa kirjoittamista opettanut Höhne painotti, että muotoilukritikoilla tulisi olla muotoiluteorioiden ja -käytäntöjen lisäksi enemmän tietoa erilaisista journalistisista käytännöistä, jotta tärkeitä teemoja saataisiin enemmän esiin. Muotoilu- ja mediateoriaa Münchenissä opettava Frenzl kertoi vuonna 2012 Münchenin ammattikorkeakoulussa aloitetusta opetusohjelmasta, jossa on voinut suuntautua muotoilujournalismiin ja -kriittikkiin. Frenzlin mukaan opetuksen tavoitteena on kokeilla uusia journalistisia tapoja, mutta opintojen puitteissa on julkaistu myös perinteistä painettua *DING* -lehteä yhteistyössä *form*-muotoilulehden, Ingolstadtin konkreettisen taiteen museon ja Hansgrohe-yrityksen kanssa.

Mara Recklies, joka valmisteleekin muotoilukritiikin historiaan ja muutoksiin keskittyvää

väitöskirjaansa Christian-Albrechts yliopistossa Kielissä puolestaan vaati muotoilukritiikiltä enemmän kantaaottavuutta. Hän kiinnitti puheenvuorossaan huomiota siihen, että vaikka muotoilun sosiaalisesta vastuusta keskustellaan kansainvälisesti aikaisempaa enemmän, on aiheen tärkeyden huomioon ottaen tietoisesti poliittista muotoilukritiikkiä huomattavan vähän. Muotoilusta kirjoittamisen yhteydessä valmistusmateriaalien ja -menetelmien ekologisuus tai eettisyys tai se mitä tuotteille tapahtuu kun ne poistuvat käytöstä saavat edelleen liian vähän huomiota. Recklies lainasi filosofi Michael Grossmanin, jonka mukaan kritiikon tehtävä on näyttää seuraukset, arvioida niitä ja esittää kysymys, haluammeko todetta tätä? Reckliesin mukaan muotoilukritiikin nostaminen korkeakulttuuriksi sanomalehtien kulttuuripalstoilla hälventää muotoilun poliittisia merkityksiä ja muotoiluun liittyvää vastuuta.

Sveitsiläisessä *Hochparterre*-lehdessä kulttuuri- ja muotoilutoimittajana toimiva taidehistorioitsija Meret Ernst keskittyi puheenvuorossaan kuvien rooliin muotoilujournalismissa ja -kriitikkissä. Esitelmänsä aluksi Ernst kertoi muutaman sanan *Hochparterre*-lehdestä. Vuonna 1988 pe-



rustettu lehti käsittelee laajasti arkkitehtuuria ja muotoilua kriittisellä otteella. *Hochparterre* on työntekijöidensä omistama yritys, joten toimittajat vastaavat itse lehden sisällöstä ja journalistisista valinnoista. Lehdessä artikkelien kuvitusta ei ole delegoitu erillisille kuvatoimittajille vaan kirjoittajat vastaavat myös artikkeliansa kuvista. Esitelmässään Ernst korosti, että kuvilla on ollut keskeinen rooli kuluttajien makukasvatuksessa ja muotoilijan ammattikuvan rakentamisessa. Kuvien avulla on luotu merkityksiä, mutta merkityksiä voidaan myös muuttaa ja rakentaa uudelleen. Ernstin mukaan raja mainostamisen ja toimituksellisen sisällön välillä on vaarassa hämärtyä, jos toimittajat tyytyvät käyttämään tuottajien tarjoamia tuotekuvia kritiikeissään, sen sijaan että tekstiä tukevat kuvat tilattaisiin itsenäiseltä valokuvaajalta. Kun tyydytään tuotekuviin, menetetään mahdollisuus argumentoida yhtä kriittisesti kuvien kuin tekstin välityksellä. Ernstin mukaan kuvien kriittistä potentiaalia ei muotoilukritiikissä hyödynnetä riittävästi.

### **Muotoilukritiikin ja muotoilujournalismin historiaa**

Konferenssissa ei käsitelty vain muotoilukritiikin nykytilaa ja kirjoittamisen

roolia muotoilukoulutuksessa. Nykytilanteen pohdintaan toivat perspektiiviä muotoilujournalismin ja -kritiikin historiaa tarkastelevat esitelmät. Samalla ne tarjosivat kurkistuksen saksalaiseen ja sveitsiläiseen muotoiluhistoriaan ja ajankohtaisiin tutkimusteemoihin. Vaikka Ernstin ja Schwerin esitelmien fokuksessa olivat nykykäytännöt, molemmat taustoittivat nykykäytäntöjä historiasta poimituin esimerkein. Ernst kävi esitelmässään läpi, miten eri tavoin kuvia on käytetty muotoilusta kirjoittamisen yhteydessä 1800-luvun puolelta aina tämän päivän muotoilujournalismiin. Schwer puolestaan havainnollisti, miten muotoilun analyysimenetelmiä on kehitetty Ulmin muotoilukoulun alkuaikojen luonnontieteisiin nojaavista menetelmistä kohti ihmiskeskeistä suunnittelua, jossa korostuu esineiden rooli sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.

Sonja Sikoran ja René Spitzin esitelmissä keskityttiin muutamaisiin alan tunnettuihin saksalaisiin lehtiin ja niiden journalistisiin tai muotoilukriittisiin lähestymistapoihin. Sikora aiheena oli 1800-luvun lopussa perustetut taidekäsityö- ja sisustuslehdet kuten *Deutsche Kunst und Dekoration* (1898–1932) ja *Dekorative Kunst* (1897–1929) ja niiden ta-

vat kirjoittaa sisustuksesta ja taidekäsityöstä. Lehden kuuluvat siihen pitkälti englantilaisten esikuvien pohjalta perustettujen lehtien joukkoon, joilla oli valistustehtävä jonka tavoitteena oli lisätä lukijoiden ymmärrystä taiteesta ja valistaa hyvän maun mukaiseen kodinsisustukseen ja kodinesineiden valintaan. Sikoran mukaan lehtien kirjoitustyyli oli korostetun subjektiivinen. Lehtien kohdeyleisöä olivat sekä alan ammattilaiset että potentiaaliset ostajat. Vuonna 1893 perustetun englantilaisen *The Studio*-lehden tapaan lehdissä julkaistuilla kuvilla oli keskeinen rooli uusien ideoiden leviämässä ammattilaisten keskuudessa. Spitz puolestaan tarkasteli *form*-lehteä, joka perustettiin vuonna 1957 modernia muotoilua, arkkitehtuuria, taiteita, teatteria, elokuvaa ja tanssia käsitteleväksi kulttuuri-lehdeksi. Vuonna 1966 lehti profiloitui muotoilualan ammattilehdeksi. Spitz havainnollisti, miten muotoilualan ammatillistuminen ja erikoistuminen näkyy lehden sisällössä, tarkastelutavoissa, kielessä ja visuaalisessa ilmeessä. Alkuvaiheessa lehdessä esiteltiin esimerkiksi eri maiden modernia muotoilua ja pyrittiin perustelemaan modernin muotoilun merkitystä ennen toista maailmansotaa ilmestyneiden lehtien tapaan. 1960-luvun



alussa tarkastelutapa muuttui analyttisemmäksi ja kriittisemmäksi ja keskeisiksi aiheiksi tulivat esimerkiksi tuotekehitys ja olemassa olevien tuotteiden analysointi. Spitz pitää lehden aikaisempaa kriittisempää otetta osoituksena muotoilualan ammatillistumisesta ja merkinä siitä, että alalla alkoi olla

tarpeeksi toimijoita kriittisen keskustelun aikaansaamiseksi. Toisena ammatillistumisen merkinä hän pitää muotoilukritiikin muutosten monimuotoistumista. Tuotekehitystä käsittelevien kirjoitusten ja muotoiluanalyyysien lisäksi lehdessä julkaistiin haastatteluja, kommentaareja ja polemiikkeja ajankohtai-

**Kuva 2. Kaksipäiväinen konferenssi kokosi Offenbachiin yli 70 kuulijaa ja aiheesta käytiin välillä kiihkeääkin keskustelua. Kuva: Wolfgang Seibt (Hessinin taide- ja muotoilu-yliopisto).**



sista aiheista sekä arvioita alan näyttelyistä, kirjallisuudesta ja seminaareista. Lehden kolumneissa muotoilukysymyksiä käsiteltiin myös satiirin keinoin. Kriittinen ote näkyi lehdessä sekä aiheiden valinnassa että käsitteilytavassa kuten otsikoinnissa, retoriikassa ja visuaalisessa esittämisessä.

Yves Vincent Grossmannin puheenvuoro liittyi hänen tuoreeseen väitöskirjansa, jossa hän on tarkastellut teollisten muotoilijoiden ammatillistumisen strategioita Länsi-Saksassa ja teollisten muotoilijoiden roolia yrityksissä – mm. BASF, MAN, Siemens ja Rosenthal vuosina 1959-1990. Grossmann keskittyi kriisivuosisikymmeneksi usein nimettyyn 1970-lukuun ja vuosikymmenen ajankohtaisin muotoilukeskusteluihin Länsi-Saksassa. Yksi keskeisimmistä keskustelun aiheista 1960-70 -lukujen vaihteessa oli muotoilukoulutus, jonka koettiin olevan kriisissä. Grossmannin mukaan muotoilukoulutusta koskevassa ”kriisikeskustelussa” keskeisessä roolissa olivat muotoiluoppilaitosten opettajat. Keskusteluun osallistui toimijoita myös teollisuuden ja politiikan piireistä. Grossmann kuvasi 1970-lukua murroskaudeksi Ulmin muotoiluoppilaitoksen piirissä luotujen ideaali-



en ja 1980-luvun postmodernien debattien välillä. 1970-luvulla suunnittelijoille avautui uusia mahdollisuuksia mutta vuosikymmen toi mukanaan myös uudenlaisia uhkakuvia ja haasteita. Aktiivista muotoilukriittistä keskustelua käytiin Grossmannin mukaan esimerkiksi *Süddeutsche Zeitung*, *Handelsblatt* ja *Frankfurter Zeitung* -lehtien palstoilla. Grossmann kuvasi, miten kriitikot tasapainottelivat kirjoituksissaan öljykriisien ja talouden taantumien seurauksena vallinneen yhteiskunnallisen kriisitietoisuuden ja alan sisäisten kriisikokemusten, joista keskeisin oli koulutuksen alennustilaa koskeva keskustelu, kaltaisten teemojen välillä. Grossmannin mukaan on yllättävää, että öljykriisiin viitattiin keskustelussa vain harvoin, vaikka se on usein jälkikäteen nostettu keskeiseksi vaikuttimiksi 1970-luvun kriisi-ilmapiirille.

### **Konferenssin antia**

Vaikka konferenssin puheenvuoroissa valittiin muotoilujournalismin pinnallistumista ja muotoilukritiikin saamaa vähäistä palstatilaa, suomalaisesta näkökulmasta saksankielisellä alueella on paljon aktiivisia toimijoita ja mielenkiintoista tarjottavaa muotoilukritiikin ja -journalismin alueella. Monet konferens-

sin puhujista ja osallistujista kirjoittavat ja keskustelevat aktiivisesti muotoilusta eri näkökulmista ja eri medioissa: Réne Spitz on arvioinut muotoilunäyttelyitä WDR3 radiokanavalla jo vuodesta 1997 alkaen. Birgit Bauer on puolestaan yksi designkritik.dk-sivuston perustajajäsenistä. Konferenssissa esiteltiin myös muotoilualan opiskelijoille suunnattu Wilhelm Braun-Feldweg kirjoituskilpailu. Kirjoituskilpailusta olivat konferenssissa kertomassa palkinnon jakamisesta vastaava Benita Braun-Feldweg ja palkintolautakunnan puheenjohtaja Egon Chemaitis. Wilhelm Braun-Feldweg (1908–1998) oli teollinen muotoilija ja taidehistorioitsija, joka kirjoitti useita alan oppikirjoja, opetti teollista muotoilua Berliinin taideyliopistossa vuosina 1958–1973 ja oli omalta osaltaan vaikuttamassa muotoilun ammatillistumiseen Saksassa. Hänen nimeään kantava kirjoituskilpailun tavoitteena on nostaa esiin rohkeita ja itsenäisiä muotoilualaa käsitteleviä tekstejä, joissa tartutaan alan ajankohtaisiin kysymyksiin tai haasteisiin syvällisellä otteella. Palkinto on jaettu kuusi kertaa. Ensimmäisinä vuosina palkinto jaettiin joka vuosi, vuodesta 2007 alkaen se on jaettu muutaman vuoden välein. Myös perinteiset muotoilulehdet ovat

saaneet jatkaa toimintaansa saksankielisellä alueella kustannusalan kriisistä huolimatta. Kriisillä on toki ollut vaikutuksensa: *form*-lehteä vuodesta 2002 alkaen julkaissut Birkhäuser-kustantamo ajautui konkurssiin vuonna 2012. Lehden toiminta saatiin kuitenkin jatkamaan ja tänä vuonna lehti juhlii kuusikymmenvuotista taivaltaan. Myös vuodesta 1988 julkaistu *Hochparterre*-lehti on edelleen voimissaan.

Konferenssi tarjosi tilaisuuden tutustua muotoiluhistoria yhdistyksen toimintaan, saksankielisten maiden muotoiluhistorian aktiivisiin toimijoihin ja ajankohtaisiin tutkimusaiheisiin. Konferenssin loppupuolella Sarah Klein ja Sandra Bischler Baselin muotoilu- ja taidekorkeakoulusta (FHNW HGK Basel) kertoivat vuonna 2016 käynnistyneestä sveitsiläisen graafisen suunnittelun ja typografian historiaan keskittyvästä tutkimusprojektista. Sveitsiläisestä graafisesta suunnittelusta tuli kansainvälisesti tunnettua 1950–60-luvuilla. Tähän vaikuttivat lähinnä Zürichissä ja Baselissa vaikuttaneet opettajapersoonat, institutionaaliset raamit ja ammatilliset verkostot. Tutkimusprojektissa näkökulmaa pyritään laajentamaan vähemmän tunnettuihin henkilöihin ja arkistomateriaaliin.



Muotoiluhistorian tutkijoille Saksa tarjoaa monia mielenkiintoisia mahdollisuuksia. Vanhemman muotoiluhistorian tutkijoille Berliinin Kunstbibliotek on perinteisesti ollut aarreaitta, jossa saksankielisten maiden muotoilu- ja sisustuslehtien ja alan kirjallisuuden lisäksi myös esimerkiksi ruotsalaisiin ja englantilaisiin aikalaisjulkaisuihin on voinut tutustua yhdessä paikassa. Uudemmassa muotoilusta kiinnostuneille Saksan muotoiluyhdistyksen kirjasto Frankfurtissa on tutustumisen arvoinen paikka. Nykyään monia aineistoja on saatavilla myös verkossa. Sonja Sikoran esitelmässä tarkastelemia lehtiä voi lukea esimerkiksi Heidelbergin yliopiston kirjaston verkkosivuilla. *Form*-lehden näköisversiot vuodesta 1953 vuoteen 2011 on luettavissa lehden verkkosivulta löytyvästä arkistosta. Günter Höhe puolestaan on koonnut mielenkiintoisen sivuston DDR:n muotoilusta kiinnostuneille.

Konferenssissa kuultiin 16 esitelmää ja se kokosi Offenbachiin yli 70 kuulijaa. Esitelmien pohjalta on suunnitteilla artikkelikokoelma, joka on tarkoitus julkaista muotoiluhistoriayhdistyksen vuonna 2018 järjestettävän konferenssin yhteydessä..

## Linkkejä

*Gesellschaft für Designgeschichte* / [www.gfdg.org](http://www.gfdg.org)

Hgf Offenbach / [www.hfg-offenbach.de](http://www.hfg-offenbach.de)

*form*-lehden arkisto / [www.form.de](http://www.form.de)

*Hochparterre*-lehti / [www.hochparterre.ch](http://www.hochparterre.ch)

René Spitz / [renespitz.de](http://renespitz.de)

Yves Vincent Grossmann / [yvesvincentgrossmann.info](http://yvesvincentgrossmann.info)

Günter Höhne / [www.industrieform-ddr.de/](http://www.industrieform-ddr.de/)

[wordpress/](http://wordpress/)

Thilo Schwer / [thilo-schwer.de](http://thilo-schwer.de)

Designkritik / [www.designkritik.dk](http://www.designkritik.dk)

Swiss Graphic Design and Typography Revisited -tutkimusprojekti / [www.4gzl.de](http://www.4gzl.de)

*Wilhelm Braun-Feldweg preis* / [www.bf-preis.de](http://www.bf-preis.de)

Saksan muotoiluyhdistyksen kirjasto / <https://www.german-design-council.de/en/about/library/>

**FT Satu Kähkönen on erikoistunut 1800-1900-lukujen arkkitehtuurin ja muotoilun historian tutkimukseen.**



# Käytännön teoriapitoisuudesta – Emeritusprofessorin teoriatestamentti

puheenvuoro

Altti Kuusamo

Concepts are hardly ever used exactly the same sense.

– Mieke Bal<sup>1</sup>

## ”Suuri teoria” ja ”abstrakti empirismi”, historiaa

Vuonna 2003 ilmestyi keskustelukirja *Life. after. theory*, jossa joukko tunnettuja filosofejia etsi tietä takaisin kirjallisuuteen raskaan teorian alta (Jacques Derrida, Frank Kernmode, Christopher Norris, ym.).<sup>2</sup> Keskustelijat pohtivat kirjallisuuden kasautuvaa teoriaperinnettä William Empsonista lähtien – pääsemättä lähivuosikymmenien teoriakeskustelun

arviota pitemmälle. Kuitenkin nimi oli lupaava.

Empsonin aikalainen C. Wright Mills julkaisi vuonna 1959 sittemmin klassikoksi muodostuneen teoksen *The Sociological Imagination*, jossa hän määritteli laveasti ”suuren teorian” ja ”abstraktin empirismin” (*abstracted empiricism*) välisen eron. Teoksen kysymyksenasettelu on monimutkainen. Millsin mukaan ”abstrakti empirismi” johtaa spesialisoitumiseen ja kvantitatiiv-

visten menetelmien käyttöön ja sen suhde vertailevaan teorianmuodostukseen jää heikoksi ja sirpaleiseksi; vastaavasti ”suuri teoria” on pahimmillaan spekulatiivista universalismia.<sup>3</sup> Kauan sitten pro gradu-tutkielmassani tulkitsin – käytännöllisistä syistä – Millsin eron seuraavasti: ”suuri teoria” sisältää paljon spekulatiivista ja teoriaa ja vähän faktoja teorian tueksi, ”abstrakti empirismi” taas tarjoaa paljon faktoja, mutta niiden suhde vertailevaan (monitieteiseen) teorianmuodostukseen on häilyvä. Katsoin silloin, että Arnold Hauser oli tyypillinen suuren teorian edustaja, kun taas useat brittiläiset taidehistorioitsijat, kuten John Shearman, puolestaan edustivat abstraktia empirismiä.

Pidän edelleen tätä jakoa melko käytännöllisenä. Shearmanin manierismi-tulkinnan suhde historiaan ja sosiologiaan oli suhteellisen abstrakti: hän uskoi, että ”ulkoiset tapahtumat”, kuten sodat ja poliittiset muutokset, eivät vaikuttaneet italia-





laisen manierismin syntyyn ja eivät siten hänen mielestään voineet toimia tyylikauden syntyä selittävänä tekijänä.<sup>4</sup> Eivät tosiaankaan, koska ne olivat satunnaisia verrattuina rakenteellisiin sosiaalisiin tekijöihin, jotka hän unohti. Hän myös myöhemmin – tosin hieman epäillen – uskoi E. H. Gombrichin johdattelemana, että monitasoisia, divergenttejä merkityksiä ("hypotheses of divergent meanings on different levels") ei taiteessa ennen 1550-lukua juuri ollut; se että ajatteleme divergenttejä merkityksiä, on hänen mielestään vasta "19. vuosisadan (sic!) psykoanalyysin tulos".<sup>5</sup> Kysymys on kaukana historiassa sijaitsevien tiedostamattomien rakenteiden synnystä – aivan kuin tiedostamattomia merkityksiä voisi tietoisesti tuottaa vain jostakin ajallisesta hetkestä lähtien ja aivan kuin tiedostamaton olisi syntynyt vasta mainitussa vaiheessa. Shearmanin oli kuitenkin analyysissään pakko hieman perääntyä Gombrichin oletuksista, koska hän tutki Raffaellon *Heliodoroksen karkoituksen* monitasoisista merkitysrakennetta. *Tutkimuskäytäntö* saneli tämän "oikaisun". Myöhemmin taas Shearman arvosteli – oikeutetusti – Donatellon

pronssisen Daavidin (~1430) "synkretistisiä" eli kosmologiasta vauhtia ottavia ja siten tosiaankin haihattelevia tulkintoja, mutta päätteli kuitenkin itse – hieman anakronistisesti –, että Daavidin jaloissa oleva Goljatin pää olisi Donatellon "omakuva uhrina".<sup>6</sup> Kuitenkaan hän ei huomannut edetä käytännölliseen tulkintaan ja katsoa Goljatin päätä tarkemmin ja katsoa Goljatin päätä tarkemmin silmällä pitäen tämän oletetun Goljat-Donatellon ikää ja yrittää sitä kautta määrittää veistoksen tuossa vaiheessa auki olevaa dateerausta. Kun hän arvosteli *Daavidin* tulkintaan pesiytynyttä teoretisaatiota, hän unohti itse olla käytännöllinen.

Abstrakti empiristinen tutkimusasenne on usein saanut aikaan tuntevia myyttisiä ennakkoluuloja. Ennakkoluulot teorioita kohtaan ovat useassa tapauksessa yhtä abstrakteja tai teoreettisia kuin teoriat ovat. Teemme havaintoja taideteoksista. Tarvitsemme kriittistä otetta käsitteiden liikuntaa kohtaan, että ymmärtäisimme omaa muuttuvaa suhdettamme voimakkaita malleja muodostavien eri teoreettisten virtausten edessä. Taidehistorian perinteinen teorianvastaisuus on jättänyt pitkän jäljen: ennak-

koluuloja on ollut puhetavoissa siinäkin vaiheessa, kun systemaattisia teoreettisia lähestymistapoja alettiin harrastaa. Tästä vaiheestahan ei ole kovin kauan.

Abstraktin empiristisen asenteen huippu saavutettiin modernin arkkitehtuurin tutkimuksessa, kun seurattiin funktionalistisen teorian malleja. "Funktionalismi poisti rakennuksen sisä- ja ulkotilan välisen eron." Eikä poistanut. Lepattavia, ruuveilla kiinnitetyjä miniriittilevyä tai aaltopeltiä ei koskaan tuotu sisään huoneistoihin eikä ikkunanauhan vaikutelma näy yksittäisessä asuinhuoneessa. "Julkisivu ei enää ole kulissi funktionalismissa." Onpas: jos kantavat rakenteet nousevat rakennuksen sisältä käsin, silloin voidaan ulkoseiniin pystyttää millaiset kulissit tahansa, kuten esimerkiksi ikkunanauha – koska ulkoseinä ei ole kantava rakenne. Yleensä kantava konstruktio näkyi harvoin – ja silti luotiin vastakohta "totuus/kulissi" ja uskottiin siihen. Myös arkkitehtoninen "monimuotoisuus" (esimerkiksi nyt Jätkäsaarella) ja yhtenäisen kaupunkikuvan (vaimenevat) maksiimit ovat joutuneet usein "teoreettiseen" ristiriitaan, joka on sitten näkynyt käytännössä. Vastaavasti, kun alettiin



puhua postmodernisista, todettiin usein tutkimuksissa, että funktionalismi unohti symbolit. Ei suinkaan, funktionalismi teki funktioista symboleja. No, tämä kaikki on selvitetty perinpohjin jo kauan sitten. Kuitenkin funktionalismin kritiikki opetti pois *abstraktista* totuudesta.

Sokea teoria piilottaa käytännön ristiriidat, jos kaikki uskovat siihen. Koska modernistisen rakennuksen tuli *erottua* modernistisuudellaan, oltiin kauan aikaa sokeita myös klassistisen kaupunkikuvan tuholle – ja sille, että valkoisten tai luunvalkoisten rakennusten koko kasvoi Bauhausin jälkeen muutamassa kymmenessä vuodessa sietämättömäksi ja pilasi käsitämättömän kouriintuntuvasti yhtenäistä kaupunkikuvaa, kaikki tämä funktionalistisen ”teorian” mukaan.<sup>7</sup> Modernistisesti koulutetut arkkitehdit puhuvat edelleen ”päälle liimatuista” rakenteista ”aitojen” rakenteiden sijasta. Eräässä TV:n arkkitehtuuriohjelmassa, jossa etsittiin Suomen kauneinta kotia, arvioraatiin kuuluva arkkitehti, joka hyvin herkästi havaitsi ”päälle liimatut” rakenteet, katsoikin yhtäkkiä, että erään täysvalkoisen ja tyhjän olohuoneen laidassa oleva täyspunainen nojatuoli ei

ollutkaan ”päälle liimattu” vaan jotakin orgaanisesti sisutukseen kuuluvaa. Kyseisen kommentin lausuja oli nähnyt asiaan kuuluvan teoreettis-normatiivisen mallin jossakin. Abstraktin empirismin arkkitehtuurikoodi kuuluukin: vain abstrakti maksimi johdattaa näkemistäsi, etkä saa nähdä toisin kuin mallin (teorian) mukaan. Tällä on ollut takavuosina ikäviä seurausvaikutuksia myös modernin arkkitehtuurin tutkimukseen – sen lisäksi että on pääosin tutkittu vain ”hyvää” eli erottuvaa arkkitehtuuria. Mainitsemani asiat ovat olleet jo kauan normaalitiedettä, totta kai. Mutta on jotenkin outoa, että monet käsitykset funktionalismista elävät aivan kuin perusteellista kritiikkiä ei olisi käyty vuosikymmeniä ja aivan kuin Juan P. Bontan teosta *Architecture and Its Interpretation* (1979) ei olisi koskaan ilmestynyt.

Teoreettiset ja käsitteelliset yleistyksen ovat erikoisia havainnon suodattimia. Ehkä puhuvini esimerkki tästä on Linda Nochlinilta: Kun tiedämme, että Edgar Degas oli antisemiitti, huomaamme katsovamme Degas’n teoksia hieman toisin silmin.<sup>8</sup> Vastaavasti ränsistyneet rakennukset Italiassa ovat ”ihanan” patinan

peittämiä, kun taas Venäjällä samanlainen rakennusten kunto on vain rappion ja hoitamattomuuden merkki. Ideologinen teleskooppi nimeltä ”maailmankuva” kääntyy kitisten taustalla. Taidehistoria on täynnä esimerkkejä vastaavista tapauksista ja ne aktivoituvat jokaisen taidehistoriallisen uudelleenlöydön ilmaantuessa. Vaistonvaraisen teoreettisen yleistyksen toinen nimi onkin monessa tapauksessa Ennakkoluulon pahe. Mitä viattomampi tulkitsija on sovellusten suhteen, sen teoreettisempi hän lopulta on!

Käsitteet ovat kavalia. Toiset käsitteet tuntuvat käytännöllisemmiltä kuin toiset ja upottavat meidät erilaisiin tutkimuskäytäntöihin paremmin kuin toiset. Tiedämme esimerkiksi miten vaikeaa Martin Heideggerin filosofisista käsitteistä on saada muodostettua käyttökelpoisia työkaluja kuva-analyysiä varten. Taideteostulkinnassa tarkkaavaisuus ei ole käsite vaan käytäntö, jolla on yhteys mallinmuodostusta kritikoivaan toimintaan. Parhaiten asiat sujuvat silloin, kun teoriapitoisuutta on vaikea mitata eli silloin, kun *tämä pitoisuus liukenee teoksesta tehtyihin huomioihin*. Käsitteet sulavat tarkkaavaiseen



punnintaan ja teos tulee vastaan ja auttaa löytämään sopivia tulkintamalleja. Kun eri teorioiden arvoa suhteutetaan, luennoitsijan tehtävä, esimerkiksi, on näyttää, miten jokin teoreettinen oivallus saa teoksesta tehdyt havainnot säihkymään. Syvä kiinnostus teorioihin ei todellakaan ratkaise, onko tutkija ”teoreettinen” vai ”käytännöllinen”. Sen ratkaisee se, miten kriittisellä tai käytännöllisellä tavalla teoriaa on sovellettu. Viime vuosisadan alun formalismin myöhempi kritiikki opetti kauan sitten, että jokaisella teorian vihamiehellä ja -naisella on jokin teoria, vain suhde siihen saattaa olla huomaamaton tai niin abstrakti, ettei sen yksinkertaista viettelyä havaitse.

### **Teoreettisuus, käsitteet ja käytännöt**

Uudet käsitteet syntyvät oivaltavista käytännön tulkintaoperaatioista ja avaavat reittejä yllättäville tavoille katsoa samaa. Refleктоimaton ”rehellisyys” tai pikemminkin pitäytyminen jonkin käsitteen uskollisessa soveltamisessa saattaa puuduttaa tutkimuskäytännön. Theodor Adornon ajatusta muunnellen voisimme todeta, että teoreettiset hoksottimet saatetaankin mitata juuri siinä käytännön tulkintatyössä,

jossa tulkinta saattaa kaikota kauimmaksi tutusta.<sup>9</sup> Tätä asennetta on joskus kutsuttu ”ylitulkinaksi”. Toisaalta Jonathan Cullerin mukaan vain ekstreemi tulkinta on kiinnostavaa.<sup>10</sup> Tällaisessa tulkinassa emme niinkään tarvitse metodologioiden tukea vaan soveliasta ja heterogeenistä etääntymistä metodologioista. Ne eivät aina saata meitä maaliin. Siksi keskeistä on myöntää käsitteiden notkeus ja niiden salakavala ja nopea kulkeutuminen metodologiasta toiseen. Tästähän Mieke Bal on oivaltavasti kirjoittanut useassa yhteydessä.<sup>11</sup>

Käytännöllinen ihminen tarvitsee etukäteisiä mielikuvia siitä, miten hän tulee pääsemään ratkaisuun jostakin käytännön ongelmasta. Nämä mielikuvat ovat aina teoreettisia. Ilman niitä käytäntö ei onnistu. Tarvitsemme siihen esikäsitteiden huomaamatonta valoa. Kun olemme ratkaisseet jonkin käytännön tutkimusongelman, ratkaisuun johtanut esikäsite nimeään ja se saa oman paikkansa käsitteiden notkuvalta hyllyltä. Kokoavasti voi todeta Balia siteeraten: ”Mutta teoria [--] on pikemminkin tapa olla vuorovaikutuksessa kohteen (*object*) kanssa”.<sup>12</sup> Käsite *theòrein* tarkoitti alunperin tekemisen sy-

vää pohtimista.<sup>13</sup> Jonathan Cullerin puolestaan toteaa: ”Teoria ei anna [tutkijalle] tulkinnallisia metodeja, joita tutkija sitten soveltaa kirjalliseen työhön päätelläkseen siitä jonkun toisen järjestelmän merkityksiä. Päinvastoin, se mitä kirjallisen työn on kerrottava meille, kantaa perustavanlaatuisia teoreettisia merkityksiä”.<sup>14</sup> Vastaavasti kuvataiteen käytäntö synnyttää teoreettisia kysymyksiä, jotka puolestaan valaisevat itse käytäntöä. Teoksessaan *Minima Moralia* Adorno menee jopa niin pitkälle, että katsoo juuri ”intellektuaalisen rehellisyyden” muodostavan jarrun tutkimukselle).<sup>15</sup> Louis Althusserin tunnettu ajatus ”teoreettisesta käytännöstä” ei ole vain oksymoron,<sup>16</sup> vaan havaitsemisen dynamiikkaan kuuluva faktori – niin kauan kuin kriittinen havaitsemisprosessi osallistuu ennakkoluulojen vertailuun.

Mitä siis tiedämme varmasti? Ainakin seuraavaa: kun tulkitsemme kuvia tai objekteja analyttisesti, tarvitsemme kriittistä vertailevaa silmää, tarvitsemme muistiin palautusta ja haastavia assosiaatioita; tarvitsemme, emme pelkästään näkökulman, vaan myös mahdollisuuden sen vaihtoon ja tutkimusobjektin herättämää kriittis-



tä irrottautumista. Tämä tarkoittaa: ilman huomaamatonta teoreettista taustahuminaa kuvan analyttinen tarkastelu ei ole *käytännöllistä*. Kuvien tulkinnassa ”teoria” uppoaa ja tuntuu häviävän kuvan havaitsemisen vertaileviin prosesseihin.

Havaitsemisen tutkimus on ollut havaitsemisen ehtojen käytännöllistä tulkintaa, jossa teoria ja kuvista tehdyt käytännön päätelmät yhdistyvät tiiviiksi ketjuksi. Uusi teoria avaa uusia käytännön lukureittejä. Keskustellessani hoksottimien roolista ”käytännön miehenä” tunnetun arkeologian professori Jussi-Pekka Taavitsaisen kanssa, hän kommentoi asiaa: ”Jotta hoksottimet aktivoituisivat, ihmisellä täytyy olla yleissivistystä.”

Erityisen vahingollista tieteessä on ollut arkitajunnan ajatus käytännöllisyydestä – aivan kuin ne, jotka harjoittavat myös teoriaa, olisivat jollakin tavalla irti arkielämän käytännöstä. Itse asiassa asenne on ollut absurdi ja loukannut niitä, joiden suhde empiriaan on ollut yhtä käytännöllinen kuin toistenkin. Suuri osa käytäntöä kuuluu edelleen kuvan eri elementtien hoksottimellisesti vaativassa tulkinnassa (sic).

Jos meillä ei ole mielikuvia, tarkoittaa

muistitietokuvia, kuvaa edeltävien ja sitä ympäröivien kuvien erityisestä historiallisesta rekisteristä, on meidän silloin myönnettävä anakronistisen otteemme yleisyys ja historiallinen epäkäytännöllisyys. Mutta jos huomaamme, että tietyt ajattelun kategoriat tuovat valaisua jonkin vanhan taiteen teoksen merkitysprosesseihin, saatamme olla sovussa taidehistorian ”oman” käytännön kanssa. Edellinen asenne on joissakin tapauksissa teoreettista haihattelua, jälkimmäinen ei. Nykytulkinnan sovittaminen historialliseen tietoon on aina mutkikas operaatio, mutta hyvin tehtynä harvoin ”epäkäytännöllistä”. Hermeneutiikka, joka myöntää nykytulkinnan ja historiallisen tutkimuskohteen välisen kuilun, ymmärtää nykytulkinnan kattavuuden; tämä tarkoittaa: emme voi katsoa historian ”lasiseinän taakse” ja siten emme voi toteuttaa tutkittavaan aikaan kuuluvaa tulkintaa.<sup>17</sup> Mutta tämä ei kuitenkaan estä meitä yrittämästä ymmärtää tietyn ajan merkityksenantotapah-tuman yleisiä ja erityisiä ehtoja: koska meillä ei ole paluuta historiaan, ainoa tie on saada merkityshorisontit yhtymään. Ei ole kovin vaikea arvata, miksi juuri 1960-luku alkoi ymmärtää manieristi

Jacopo Pontormon kuvallista toimintaa paremmin kuin aiemmat tutkimushistorian kaudet.

### **Konservatiiviset teoreettiset ainekset esimodernin taiteen tutkimuksessa**

Olen usein ihmetellyt italialaisia tieteellisiä näyttelykirjoja renessanssin ja barokin taiteesta. Kriittisissä luetteloissa ovat tyylliteki-jät edelleen keskeisellä sijalla ja edelleen niissä harvoin analysoidaan itse kuvaa. Sen sijaan saatetaan käydä läpi kaikki jo läpikäyty: kuka-olikaan-tekijä-ja-ke-nen-mukaan, provenienssit, dateeraukset, tyylliseikat jne. Uudelleen ja uudelleen. Kun sama tehdään tieteellisestä luettelosta toiseen, tutkimus ei kehity vaan jauhaa paikallaan. Uusia systemaattisia näkökulmia avataan harvoin, jos koskaan, tieteellisissä luetteloissa. Teoksen tulkintaan ei keskitytä. Sama tutkija saattaa julkaista samantapaisen pienen tekstiosuuden luettelosta toiseen, jossa hän siteeraa edellisiä tyyli-pohdintojaan; ajattelen tässä esimerkik-si Gianni Papin tekstejä Lo Spadarinosta (1585–1651) tai suurta osaa historioivasta Caravaggio-tutkimuksesta. Tapasin syksyn



2016 Pietarin taidehistorian konferenssissa nuoren genovalaisen taidehistorioitsijan, joka ironisesti totesi, että italialainen taidehistoria suhtautuu vieläkin varauksellisesti ikonografiaan.

Teoreettiset käsitteet auttavat joissakin tapauksissa ratkaisemaan kuvan tapahtumien jäsenystä. Niillä on kokonaisuutta hahmottava ja käytännöllistä silmää avaava tehtävä. Pontormon *Joosef Egyptissä*-maalauksen (kuva 1) tutkimus on yllättävästi polkenut paikallaan Kurt Forsterin *Pontormo*-monografiasta lähtien (1966). Maurizia Tazartes mainitsee niinkin myöhään kuin vuonna 2008, että *Joosef Egyptissä*-maalauksessa Pontormon ratkaisut ovat "surreaalisia ja metafysisiä".<sup>18</sup> Ne eivät ole kumpaakaan. Maalaukseen ei vain ole kunnolla paneuduttu. *Joosef Egyptissä*-teoksen tulkinta on ollut abstraktin empirismin passiivista juhlaa. Tulkinnan avaimet ovat olleet hukassa kymmeniä vuosia. Me näemme maalauksen, teemme siitä havaintoja, ja se ei silti saata aueta. On myös puhuttu Pontormon "epäjatkuvasta tavasta" kertoa visuaalisesti.<sup>19</sup> Kyllä, mutta sillä on/oli funktionsa. Tarvitsemme teoreettisia käsitteitä observaatiota auttamaan.



Kuva 1. Jacopo Pontormo, *Joosef Egyptissä*, n. 1517. Öljyväri puulle, 96 x 109 cm. National Gallery, London. [http://library.artstor.org/asset/ANGLIG\\_10313766660](http://library.artstor.org/asset/ANGLIG_10313766660) (haettu 12.9.2017).

Kehittämäni koko maalauksen näyttämöä luonnehtiva euforia/dysforia -malli sai mi-

nut huomaamaan, miten koko maalauksen avain oli Faaraon edessä seisovan Jaa-

kobin (kirkas sininen asu + suuren perheen euforia) ja sitä lähellä selin istuvan realistisen, aikalaisasuisen lapsi-Bronzinnon (Pontormon oma ”perhe”, melankolia, dysforia) tiivis syntagmaattinen vastakohtaisuus. Dysforia/eurofia -merkitysakseli antaa selityksen valoa myös maalauksen näyttämön yksinäisille ”eläville patsaille” (*statue viventi*).<sup>20</sup> Huomaamaani vastakohtaan/merkitysjännitteeseen en löytänyt mitään viittausta aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa, vaikka merkitysjännite on ollut näkyvässä maalauksessa kaikki nämä ajat. Ylipäänsä *Joosef Egyptissä* oli osoittautunut yllättävän vähän tutkituksi renessanssin keskeiseksi maalaukseksi.

Olen myös ihmetellyt sitä suurpiirteistä suhdetta, joka silloin tällöin tulee esiin vanhan taiteen yksityiskohtien seuraamisessa. Vuoden 1525 tuntumassa Perino del Vaga piirsi Rooman San Marcello al Corso -kirkon Crocifisso-kappelia varten Pyhän Matteuksen figuurin, jota hän ei itse ehtinyt toteuttaa freskomaalaukseksi. Sen teki 1539–40 Daniele da Volterra seuraten tarkasti Perinon piirrosta (*modellona*), mutta kuitenkin lisäten konstellaatioon enkelin esittelemässä rotulus-tyyppistä evankeliu-

mitenkistä Matteukselle. Olen yrittänyt löytää tutkimuskirjallisuudesta mainintaa tätä visuaalisesta elementistä nimetä enkeli, turhaan, vaikka juuri tämä enkeli oli Danielen oma luomus ja tällä kuvalisäyksellä oli merkitystä aktiivisena, itsenäisenä enkelitoimijana. Syy tähän suurpiirteisyyteen saattaa piillä siinä, että enkeli-attribuutille ei tutkimuksessa annettu *empiiristä painoa* tai visuaalisen elementin (teoreettista) statusta sen takia, että se aiemmin koettiin kitsch-elementiksi – ja usein jopa tänä päivänä. Olen aiemminkin ihmetellyt enkeli-elementtien laiminlyöntejä myös aivan uusimmassa tutkimuksessa.<sup>21</sup> Syy saattaa olla sama. Tällaisia aukkoja syntyy usein tutkimuksen jämähtämisen takia: on totuttu abstraktisti seuraamaan sitä figuuria, jota on kommentoitu tutkimuskirjallisuudessa jo aiemminkin. Tavasta ei hevillä poiketa.

Kun tutkija huomaa aukon tutkimuksessa, se hyvin usein kertoo *empiiriseen aineistoon kohdistuneiden ennakoasenteiden olemassaolosta*. Tällöin isotkin kokonaisuudet saattavat jäädä tutkimuksen ulkopuolelle. Tuore kysymyksenasettelu ei ole päässyt huuhtelemaan vanhoja en-

nakkoluuloja. Tutkimukseni ensimmäisistä suojelusenkeleistä sai alkunsa varhaisen suojelusenkelikirjallisuuden (1600-luvun alku) ja sen ensimmäisten visualisointien suhteista – ja samalla aukosta perustutkimuksessa. Ensimmäisiä suojelusenkeleitä oli käsitelty vain kunkin taiteilijan monografioiden yhteydessä. Yleensä uudet käsitteet (lue: ongelmat) eivät synny ”teoriasta” vaan empiiristen vaihtoehtojen punninnasta – johon ”teoria” tuo usein vain kaukaista valoa.

Olen usein ihmetellyt, miksi teoreettisesti orientoituneet tutkijat eivät ole testanneet Warburgin ”bewegtes Beiwerk” (liikkuva sivuaihe) -teoriaa 1500-luvun puolivälin (roomalaisella) aineistolla. Tällä käsitteellä Warburg tarkoitti antiikin kuvastosta peräisin olevien liikefiguureiden ilmestymistä 1400-luvun lopun maalausten laita-alueille; voimakkaat liikemuodot olivat peräisin antiikin dionyysistä sarkofageista.<sup>22</sup> Pakanallinen antiikki tanssi marginaalista kohti kuvan keskustapahtumia. Mutta mitä tapahtui 1510-luvun jälkeen Warburgin postuloimalle ”bewegtes Beiwerk”-dynamiikalle, on jäänyt laajassa mielessä tutkimatta. Kysymyksessä on edelleen iso aukko,



jota olen parhaani mukaan täyttänyt sen nuorena jatko-opiskelijana huomattuaani. Oikeastaan on muistettava, että koko "bewegtes Beiwerk -teoria sai alkunsa yhdestä maalauksesta, Ghirlandaion *Johannes Kastajan syntymästä* (1489–90) ja siinä olevasta mainadi-sivuhenkilöstä. Tähän on Warburg-kirjallisuudessa sitten satoja kertoja palattu. Abstraktia empirismiä. Olen myös hämmästyneenä pannut merkille, että monet brittiläiset renessanssin tutkijat, jotka ovat teoreettisesti orientoituneita ja seuranneet Warburgia, eivät yksinkertaisesti tunne 1500-luvun alun jälkeistä roomalaista kuvastoa. Kun kenttätyö on jäänyt tekemättä, teorioidaan pääasiassa yhden kuvan pohjalta. Kysymys on juuri siitä roomalaisesta empiirisestä aineistosta, jota Warburgkaan ei juuri tuntenut, eikä halunnut tuntea, koska se hänen mielestään oli vain manierismin ja barokin "muskeliretoriikkaa".<sup>23</sup> Kun Warburgia seurataan, on kuitenkin tehtävä rajusti kenttätyötä, että ymmärtää hänen ajatuksenjuoksunsa täyteydet ja puutteet – juuri myöhäisrenessanssin osalta.

### **Idealisoivan (lue: jubiloivan) teoretisaation vaarat**

"Tutkin tätä ja tätä maalausta Maurice Merleau-Pontyn mukaan." Entä itsesi mukaan? Usein teoreetikon ajatuksia ei testata tutkittavalla kuvalla vaan kuvaa testataan teorialla – lisäämällä kuvan tulkintaan etäännyttävää "käsitteellistä" höyryä. Merleau-Pontyn Cézanne-fantisointi-idealisointi hänen myöhäisessä kirjoituksessaan "Silmä ja henki" on edelleenkin aivan turhaan sotkenut monen tutkijan pään. Merleau-Pontyn havaitsemisen fenomenologian lukeminen on minulle ollut suuri elämys – niin kauan kuin hän ei puhu taiteesta. Empiirisen asenteen ja "intellektualismin" kritiikki on tuntunut hedelmälliseltä.<sup>24</sup> Kun hän puhuu modernista taiteesta, suuret idealisaatiot astuvat kuvaan. Ne on huomattava ja oltava niiden kanssa varovainen. Myöhäinen "Silmä ja henki" -essee (1961) sisältää kaikki 1910–20-lukujen kritiikin väljähtyneet puoltolauseet: "Cézanne etsii syvyyttä [--], tätä olemisen salamointia".<sup>25</sup> Merleau-Ponty mytologisoi "tositaiteen" synnyn. Jos aikamme uskoo näitä Merleau-Pontyn "värähteleviä" sanoja viimeiseen saakka, tämän filosofin oma

mytologisointi mytologisoituu vain lisää tutkijan tekstissä, mallin mukaan. Hermeneuttinen luottamus historiallisten katkosten vääjäämättömyyteen saattaa tässä tapauksessa auttaa ottamaan raikas (oma) etäisyys aikalaisidealisointeihin, joiden joukkoon Merleau-Pontyn ajatukset kuuluvat. Olisikin ollut parempi kääntää "Silmä ja henki" jo 1960-luvulla, niin olisi paremmin tiedetty, mihin ajattelun territorioon se kuuluu – käyttäkseni Deleuzen ja Guattarin käsitettä (sic).

"Suuren teorian" vaarana on suuri teoretisaatio, joka ei edes halua hakea yhteyttä kohteisiin. "Affektiivinen käänne" on osoittautunut juuri tällaiseksi teoriarmyllyksi. Kuuntelin vuoden 2015 syksyllä erään USA:laisen tutkijan esitelmän affekteista; siinä teoretisaatio saavutti käsittämättömät mittasuhteet. Esitelmäitsijä ei vaivautunut ottamaan yhtään käytännön esimerkkiä, teoriaa punnittiin teorioilla. Kohtaamme paradoksin: affektit ovat niin "primitiivisiä" (tämä on psykoanalyttinen käsitys: ne ovat primitiivisiä representatioita), ettei kukaan löydä tietä siihen, mitä ne käytännössä tarkoittavat. Tämä pakottaa pyörittämään valtavaa, käytännöstä



etäännyttävää teoriaratasta. Hyvin usein siteerattu Deleuze-Guattarin määritelmä on suuri abstraktio ja avaa väylän banaaliteetteihin: ”affekti on epäinhimillinen, ruumiillinen ja epäyksilöllinen”.<sup>26</sup> Sen sijaan harvemmin näkee viittauksia Deleuze-Guattarin toiseen määritelmään: ”Kyse on epämääräisyys- tai erottumattomuusvyöhykkeestä” [”C’est une zone d’indétermination, d’indiscernabilité”].<sup>27</sup> Jälkimmäiseen määritelmään liittyvät kirjoittajien omat esimerkit ovat taas pöyristyttävän banaaleja: Moby Dick valaana, ei kertomuksen osana (vrt. Deleuzen Kafka-tutkimus vuodelta 1975, jossa affektin käsitettä ei vielä esiinny, mutta kyläkin käsite ”eläimeksi-tuleminen”).<sup>28</sup> Jälkimmäistä määritelmää olen soveltanut, juuri sen suuremman kuva-analyttisen iskuvoimaisuuden takia.<sup>29</sup>

Deleuze & Guattari -paradoksin voi kiteyttää seuraavasti: tarvitaan ”hienosyistä” teoriaa, että eläimelliset, molekyläariset ja pahan molaarisuuden vastaiset voimat voitaisiin havaita ja niitä (kuitenkin) ”molaarisesti” jubiloida ja toistaa – että päästäisiin jatkuvaan ”affektiiviseen tulemisen tilaan”, mallin mukaan. De-

leuzea (ja Guattaria) lukiessa huomaa, että metaforilla ei ole metaforista tasoa ja että paras metafora on potkaisu. Filosofii jää yksinkertaisiin metaforiin kiinni ja sijoittaa ”molekyylinsä” sinne. Deleuzen filosofian seuraajat pitävät suurta melua ”intensiteeteistä” ja jatkuvasta ”tulemisesta”, mutta hyvin harvoin näyttävät teksteillään, mitä intensiteetit ovat. Vaa tiiko intensiteettien seuraaminen jopa asyndeton-tyyliä? Ehkei kuitenkaan riitä seuraava: ”Ehdottamani taiteen kohtamisen käsitteellistykset hengittäminen ja tanssiminen ovat molemmat tapoja suhtautua taiteen materiaaliseen liikkeeseen, avautua sille”.<sup>30</sup> Entä muu kuvakulttuuri? Teesin voisi hyväksyä, jos toteutamme samoja menetelmiä *kaikkien kuvien*, kuten esimerkiksi mainosten, edessä: hengittämistä ja tanssahtelua, käsitteellisesti, ilmeisesti. Muussa tapauksessa olemme vaikean kysymyksen edessä: meidän on hyväksyttävä ”taiteen ontologia” itsestäänselvyytenä, vaikka tiedämme, että (kuva)taide on kulttuurinen sopimus. Ja kuitenkin se on yhtäkkiä falskia leikkiä ontologialla. Affektiteorian suuri peikko onkin useissa tapauksissa

ontologian kielekkeelle vievä tulkinta, jossa ”oleminen” ja molekulaarisuus on yhtäällä, muttei sitten toisaalla. Tässä valintatilanteessa olemme nyt.

## Viitteet

- 1 Mieke Bal, ”Working with Concepts”, teoksessa *Conceptual Odysseus. Passages to Cultural Analyses*, ed. Griselda Pollock (London: I. B. Tauris, 2007), 8.
- 2 Michael Payne & John Chad, toim. *life. after. theory* (London: Continuum, 2004), passim.
- 3 C. Wright Mills, *The Sociological Imagination* (Harmondsworth: Penguin Books, 1973), 30–37, 66, 69–72.
- 4 John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977 [1967]), passim, erit. 171–174. Teos julkaistiin sarjassa ”Style and Civilization”. Juuri sivilisaation käsite on Shearmanin teoksessa suhteellisen ohut.
- 5 John Shearman, ”The Expulsion of Heliodoros,” teoksessa *Rafaello a Roma. Il convegno del 1983* (Roma: Edizioni dell’Elefante, 1986), 82; vrt. E.H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance II* (London: Phaidon, 1972), 15–16.
- 6 John Shearman, *Only to Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 24–25.





- 7 Mallia (ja mallille suuruutta) luovia olivat mm. Hans Scharounin Berliiniin suunnittelemat kerrostalokompleksit vuoden 1930 tuntumassa ja Walter Gropiuksen suunnitelma Saksan pankin (Reichsbank) päärakennukseksi vuodelta 1933.
- 8 Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York: Harber and Row, 1989), 162–163.
- 9 Vrt. Theodor Adorno, *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*, transl. E. Jephcott (London: Verso, 2005 [1951]), 80.
- 10 Jonathan Culler, "In Defence of Overinterpretation," teoksessa *Interpretation and Overinterpretation – Umberto Eco*, toim. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 110–115
- 11 Ks. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (University of Toronto Press, 2002), 14–16, 22–29. Balin ajatukset vieläpä terävöityivät artikkelissa Bal, "Working with Concepts", 1–9. Ks. myös Mieke Bal, *A Mieke Bal Reader* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 164–165.
- 12 Bal, *A Mieke Bal Reader*, 165. Terry Eagletonin tunnettu toteamus avaa pelitilan teoriattomalle teorialle: "Hostility to theory usually means opposition to other people's theories and an oblivion of one's own". Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 7. Teoria on myös viime aikojen teoriakirjallisuudessa saatettu panna jopa lainausmerkkeihin, että sitä ei nähtäisi erillisenä käytännöstä. Ks. Margaret Iversen & Stephen Melville, ed. *Writing Art History. Disciplinary Departures* (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 3–4, 24.
- 13 Ks. Hannah Arendt, *The Life of the Mind I-II* (New York: A Harvest Book, 1977), 130.
- 14 Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), 22.
- 15 Adorno, *Minima Moralia*, 80–81.
- 16 Ks. Gianni Vattimo, *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in the Postmodern Culture* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991 [1985]), 401.
- 17 Ks. esim. Altti Kuusamo, "Missä merkitykset sijaitsevat? Viivästyneitä ja epäpyhiä identifikaatioita pyhissä esityksissä", *Tahiti* 3/2016. <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/missa-merkitykset-sijaitsevat-viivastyneita-ja-epapyhia-identifikaatioita-pyhissa-esityksissa/>
- 18 Maurizia Tazartes, *Il "ghiribizzoso" Pontormo* (Firenze: Mauro Pagliai editore, 2008), 59.
- 19 Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regole e licenza* (Torino: Einaudi, 1993), 73
- 20 Altti Kuusamo, "Between euphoria and dysphoria: 'An Affective phantasy' in Jacopo Pontormo's painting Joseph in Egypt. A Semiotic Analysis", esitelmä konferenssissa Actual Problems of Theory and History of Art VII. International conference in Art History, Saint Petersburg State University, 11.10–15.10.2016.
- 21 Altti Kuusamo, "Vastauskonpuhdistuksen teoria ja käytäntö: suojelusenkelien roolit, vaatetus ja kysymys alastomuudesta. Pyhä koskettaa katoavaista II" *Synteesi* 4/2011: 34–46.
- 22 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Kraus Reprint* (Nedeln: Lichtenstein, 1969), 54–58, 65–66, 161. Ks. myös Altti Kuusamo, "Yksityiskohdan teoriaa III. Sivuseikat liikkeessä". *Synteesi* 1/2002: 3–6.
- 23 Warburg, *Gesammelte Schriften*, 55, 442.
- 24 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 2006 [1945]), 55–60, 256–264.
- 25 Maurice Merleau-Ponty, *Filosofisia kirjoituksia*, toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila (Helsinki: Nemo, 2012), 457; vrt. *ibid.*, 465. Se joka ei ymmärrä, että "Silmä ja henki" ei niinkään ole kriittistä fenomenologiaa vaan naiivi modernistisen maalauksen ohjelma, kannattaa palata Merleau-Pontyn *Phénoménologie de la perception* -teoksen



60:lle ensimmäiselle sivulle. Merleau-Ponty myös käyttää Giacomettin lausumaa ajatusta ”kaltaisuudesta” väärin, omiin tarkoituksiinsa, oman ohjelmansa käyttöön (ibid., 426). Niin ikään hän redusoi ja ajatuksen muuntuvasta hahmohavainnosta oppiin ”valonsäteistä” ja ”väristä”, joka on huomaamaton lipsahdus Bertrand Russellin intellektualistiseen tai dogmaattiseen empirismiin joka tarkastelee sitä, mistä eri elementeistä havaittu pöytä koostuu, vastoin hahmopsykologian ajatuksia, jotka Merleau-Ponty hyväksyy lähtökohdakseen.

26 Mikko Salmela, ”Affektiivinen käänne”, *Tieteessä tapahtuu* 2/2017: 32; vrt. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1991), 163.

27 Ibid., 164

28 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, transl. D. Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 [1975]), 35–37.

29 Ks. Altti Kuusamo, ”Barokin katkoksia, laskoksia ja tulkinnan affekteja”, *Synteesi* 1/2015: 44.

30 Katve-Kaisa Kontturi, ”Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä”, teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*, toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka (Turku: Eetos, 2013), 244.

**FT, dos. Altti Kuusamo on Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen emeritusprofessori. Hän on kirjoittanut laaja-alaisesti ja monista eri näkökulmista taidehistoriaan ja taideteoriaan liittyvistä kysymyksistä.**



# Fragmenteista kuvaan ja maisematilaan

kirja-arviot:

Marja-Terttu Kivirinta

**Anna Ripatti, Jukka Cadogan ja Linda Leskinen (toim.) *Fragmentti, muisto, maisema. Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Konsthistoriska studier 48. Helsinki: Taidehistorian Seura, 2017.***

Taidehistorian Seuran julkaisema *Taidehistoriallisia tutkimuksia 48*, Helsingin yliopiston taidehistorian professori Ville Lukkarisen 60-vuotispäiväksi keväällä 2017 ilmestynyt perusteellinen juhlakirja, alkaa esipuheen jälkeen perinteisellä ”tabula graturatorialla”. Kolmeen temaattiseen osaan jäsenyvä kirja koostuu Lukkarisen vuosina 1998–2017 julkaistuista artikkeleista, jotka keskittyvät kuva-, kuvitus- ja rakennustaiden historiaan. Yksi niistä uppoutuu pienoismalleihin todellisuuden pienoismaailmoina. Kokonaisuuteen liittyvät myös okkultismi, kosmisiin näkemyksiin viittaava symbolistinen arkkitehtuuri, tai Lukkarisen oma-

kin harrastus, maisematilaan eläytyvä piirtäminen, joka tulee esille ainakin sivulauseissa. Sekin kuuluu tutkimusmetodeihin.

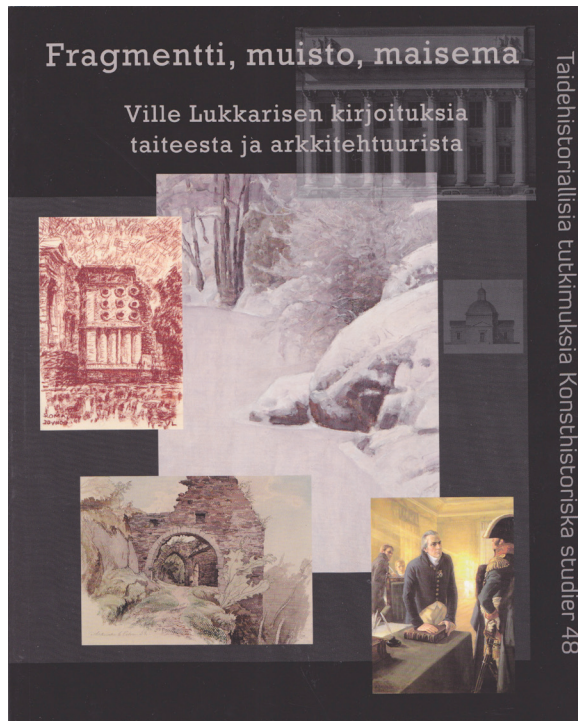
Toisaalla aiheena on taas lapsuuden ja nuoruuden asuinlähiö, modernin edistyksekkäänä pidetty Helsingin Pihlajamäki, joka Lukkarisen muistoissa saa hiukan toisenlaisen näkökulman kuin usein vain alueen silloin uuteen kerrostaloarkkitehtuuriin keskittyvä 1960-lukulainen uljas urbaani maailmankuva. Ympäristön eläytyvä kokeminen on Ville Lukkariselle selkeä metodinen valinta taidehistorioitsijan työssä. Kirjan kaikki artikkelit ilmentävät sitä tavalla tai toisella. Lukija ymmärtää sen jo hänen kuvataiteen historiaan keskittyvistä kirjoituksistaan, jotka kirjan ensimmäisessä osassa edustavat hänen tuoreimpia julkaisujaan. Rakennustaiden historiaan sijoittuvat artikkeleista varhaisimmat. Se on ymmärrettävää, sillä Lukkarinen itse oli aikoinaan professori Lars Petterssonin oppilas.

Kirjan sisältöön ja Lukkarisen työhön lukijaa valmistelee jo rakennustaiden jatkumoa ilmentävä johdanto. Sen on kirjoittanut Lukkarisen taannoinen

oppilas ja sittemmin hänen seuraajansa, Tampereen teknillisen yliopiston arkkitehtuurin historian professori Olli-Paavo Koponen, jonka artikkeli ”Mitä arkkitehtuurista voi kertoa kuvataiteen avulla – Ville Lukkarisen kirjoitukset” on siksi paikallaan. Taidehistorian yliopisto-opetuksen historiografiassa Lukkarinen kuuluu professoreihin, jonka erityisalaa on arkkitehtuurin lisäksi myös kuva- ja kuvitustaide. Myös nykytaiteella on roolinsa. Lukkarinen on kirjoittanut ja kirjoittaa yhä moniin nykytaiteilijoiden näyttelykirjoihin, mitä Koponenkin havainnollistaa esimerkeillään muun muassa taiteen keinoin tehdyistä aineettoman tai aineellisen arkkitehtuurin kuvauksista. Lukkarisen artikkeleista juhlakirjaan valitut 2000-luvun alun George Segal ja Kain Tapper -tekstit liittyvät jo nykytaiteen historiaan.

Johdatellessaan lukijaa artikkelikokoelmaan Olli-Paavo Koponen huomioi keskeisen seikan Lukkarisessa kirjoittajana. Tälle on ominaista ilmentää näkemäänsä rakentaessaan artikkelien kerrontaa, josta Koposen mukaan muodostuu eräänlainen ”narratiivinen matka”. Se ulottuu taiteilijasta ja hänen teoksis-





taan erilaisten taide- ja teoriakontekstien viitoittaman tien kautta takaisin jo tekstien alussa esitellyn aiheen tarkempaan syvätarkasteluun, tulkintaan.

Lukkarisen uutteruus tutkijana ja kirjoittajana ilmenee hänen itsensä artikkelikokoelman yhteyteen toimittamastaan julkaisuluettelosta. Julkaisuja, artikkeleita ja yleistajuisia tutkimuksia on runsaasti vuodesta 1982 lähtien. Hän on aiemmin kirjoittanut ja esitelmöinyt muun muassa Pekka Halosesta, jonka taidetta käsittelee myös hänen kirjansa *Pekka Halonen – pyhä*

*taide* (SKS 2007). Juhlakirjaan valittu vuoden 2005 artikkeli ilmestyi sitä ennen. Se keskittyy Haloseen ja tämän taiteeseen lähinnä ympäristöpolitiikan näkökulmasta.

### Käsitteet ja varhaisromantiikka

Kirjan tulkinta on hyvä aloittaa otsikosta, *Fragmentti, muisto, maisema*. Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista. Se nostaa heti esille käsitteitä, jotka kantavat julkaisun tekstejä, oli kyse sitten Akseli Gallen-Kallelasta, Pekka Halosesta, Werner Holmbergista, Albert Edelfeltistä, Lauri Anttilasta, Carl Ludvig Engelin Kansalliskirjastosta tai Kuorikoskien kirkoista. ”Fragmentti”, ”muisto” ja ”maisema” ovat keskeisiä taiteessa ja arkkitehtuurissa, joita Lukkarinen tarkastelee.

Fragmentti, muisto ja maisema sitovat Lukkarisen omankin asiantuntijuuden 1800-luvun varhaisromantiikkaan. Se avautuu perusteellisesti erityisesti Lauri Anttilan (s. 1938) juhlakirjassa vuonna 2008 julkaistusta ”Werner Holmberg ja fragmentin taide” -artikkelista. Anttilan käsitetaiteen kautta Lukkarinen esittää kysymyksen, jolla on taidehistoriallista merkitystä. Hän päätyy erittelemään sitä, mitä Werner Holmbergin (1830–60) taiteesta voi saada irti, kun sitä tarkastelee varhaisromantiikasta kiinnostuneen Lauri Anttilan monista fragmenteista koostuvien käsitteellisten vaellusteosten kautta.

Itse artikkeli on antoisaa luettavaa sillekin, joka oli luullut tuntevansa Anttilan taiteen jo hyvin; Holmbergin maalauksista ja piirustuksista puhumattakaan. Se osoittaa että täytyy ensin tietää mitä tarkoitetaan, kun puhutaan fragmenteista varhaisromantiikan merkkeinä taiteessa, kirjallisuudessa ja filosofiassa. Sitten on esiteltävä perusteellisesti se, miten se liittyy Werner Holmbergin elämään ja taiteeseen. Sitä kautta päädytään vähitellen takaisin Lauri Anttilan vaellusteoksiin ja siihen, miten ne ovat käsitteellistäneet taiteilijan ympäristökokemuksia romantikkojen jalanjäljissä Saksassa tai Suomessa. Lopussa Hämeen hiekkatiellä ja Kurun rannan vaeltajana on itse artikkelin kirjoittaja, taidehistorioitsija Lukkarinen. Vuonna 2007 hän on nähnyt hyvin toisenlaisen maiseman kuin samaa ympäristöä 1980-luvun puolivälissä dokumentoinut Anttila. Maailma on muuttunut jo parissa vuosikymmenessä. Puhumattakaan siitä, millaisena maisemana Kurun Leppälahti oli avautunut Werner Holmbergille 1850–60 -lukujen vaihteessa.

Tätä kautta myös minä lukijana aloin vähitellen vakuuttua siitä, että jo varhaisen kuoleman takia lyhyeksi jäänyt Werner Holmbergin elämäntyö ei kenties ole aiemmassa tutkimuksessa esitettyä ”realismia”, ulkoista todellisuutta sellaisenaan jäljentävää luonnon- ja kulttuurinäkömien taltiointia. Sen sijaan Holmbergin maisemataide koostuu paikan päällä tehdyistä tutkiel-



mista, fragmenteista, sekä eri aiheista ja yksityiskohdista myöhemmin sommitelluista kokonaisuuksista tai yksityiskohtien toistoista, jopa sarjallisuudesta.

Lukkarinen kirjoittaa *capriccioista*, ”oikuista”, eli *invenzioineista*. Ne ovat omia kokonaisuuksiaan, kuten myös sävellystaiteessa, jossa eri aiheiden taustalla ovat fragmenttien alkuperäiset kontekstit. Koko artikkeli sinällään on erinomainen esitys ”fragmentista” käsitteenä. Se liittyy sittemmin 1900-luvun modernismissa yleistyneeseen ja myös eri materiaaleja koostavaan kollaasiin, ja varhaisromantiikan perua lienee myös ymmärrys taiteen prosessuaalisuudesta. Nykyaikaisessa prosessi on oma ilmiönsä tänäänkin, mutta nyt keskiössä on myös katsoja, kuulija tai lukija.

### **Tuohilippi, alkuperäisyyden aate ja antimodernistin kaipuu erämaihin**

Juhlakirjan kannalta erityistä lienee se, että Ville Lukkarinen ei saanut julkaisua ikään kuin yllätyslähjäksi, vaan kirjahankkeesta informoituna häneltä tilattiin myös uusi artikkeli. Lukkarisen osuus käynnistyy heti tuoreella kirjoituksella ”Akseli Gallen-Kallela tuohilipillä alkuperäisyyttä ammentamassa” (2017), joka on jatkoa hänen aiemmin aiheesta pitämälleen esitelmälle.

Kyseinen artikkeli runsain yksityiskohtineen vie vuosikymmenien väleissä tehdyille taiteilijan matkoille: Vienan Karjalan laulumaiden kautta Britannian

Itä-Afrikkaan, Keniaan, ja sitten Uuteen Meksikoon. Keskiössä on taide ja 1920-luvun myöhäinen avain-teos, jonka kautta Lukkarinen hahmottelee ”alkuperäisyyden aatehistoriaa” Gallen-Kallelan taiteessa. Mutta kohteeksi on joutunut myös taiteilija, siis ennen kaikkea tämän alkuperäisyyttä tavoitelleen, Länsi-Suomesta lähtöisin olevan suomalaismielisen taidemaalarin ja piirtäjän asenne suhteessa luontoon ja hänen kuvittelemiinsa ”luonnollisiin” ihmisiin. Pettymykseksi hänen kiinnostuksensa kohteet olivat kuitenkin jo kulttuurin pilaamia.

Fragmentti, muisto ja maisema esiintyvät myös tässä juhlakirjan ensimmäisessä ja siis ainoassa aiemmin julkaisemattomassa artikkelissa. Sen lähtökohtana on Gallen-Kallelan luonnosmainen maalaus *Metsästäjä uhrilähteellä* (1925) – maalaus, joka on esitelty myös kirjan nelivärisessä kuvaliitteessä. Liitteessä julkaistusta kuvasta saa tuskin selvää teoksen vasemmassa alareunassa löytyvästä yksityiskohdasta, joka kuitenkin on artikkelin kannalta tärkeä. Maalaukseen tehty merkintä ”TAOS 1925” kertoo, että taiteilija toteutti ja signeerasi maalauksen Yhdysvaltain Uudessa Meksikossa kyseisenä vuonna. Kalevala-aiheet kiinnostivat Gallen-Kallelaa tunnetusti miltei 40 vuotta.

Kohteena olevassa maalauksessa on myös toinen Lukkarisen uteliaisuuden herättänyt yksityiskohta, jo Gallen-Kallelan (so. Gallénin) varhaisessa kuvastos-

sa esiintyvä etnografinen esine, tuohilippi. Lippi-aihe näyttäytyi ensi kertaa fennomaani Eliel Aspelinin *ex libriksessä* vuodelta 1897.

Gallen-Kallelan taiteen avaamisessa Lukkarisen apuneuvoina ovat jälleen varhaisromantiikan käsitteet, itseään luontoa eli alkuperäisyyttä edustava *naivi* ja toisaalta *sentimentaalinen*. Jälkimmäinen on se, kulttuurin piiristä lähtöisin oleva ja Akseli Gallen-Kallelan edustama taiteilija, joka yrittää saada otteen kuvittelemastaan luonnosta. Dokumenttien mukaan Gallen-Kallela tunnisti asenteensa ja vähitällisen pettymyksensä. Siihen liittyy myös taidehistoriallisesti mielenkiintoinen seikka, jota teoksesta toiseen esiintyvä muinainen tuohilippikin edustaa. Gallen-Kallela ei ollut taiteessaan niin kristillinen kuin joissakin tutkimuksissa on esitetty. Uuteen Meksikoon kotimaataan paennut taiteilija poti vielä 1920-luvulla kaipuutaan muinaissuomalaiseen alkuperäisyyteen, so. pakanalliseen kulttuuriin, tavalla joka sai jopa poliittisen ulottuvuuden. Pakanuus oli saanut väistyä hänen harmikseen kristinuskon tieltä, mitä hän oli käsitellyt jo yhdessä Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn Suomen paviljonkiin maalauksessaan kattofreskossa. Samaa aihetta kuvasi myös vuoden 1906 maalaus ”Väinämöisen lähtö”, jossa lipin sijasta esiintyi kantele. Näin Lukkarinen mainitsee Gallen-Kallelan pettyneen myös kristilliseen kirkkoon.



Akseli Gallen-Kallela ei ollut ainoa alkuperäisyyden lähteille pyrkinyt taiteilija Suomessa tai Euroopassa. Teollisuutta ja urbanisoitumista paenneisiin 1800-luvun antimodernisteihin kuului Bretagnesta Tahitille luonnon ja naiivien ihmisten piiriin etsiytynyt Paul Gauguin. Myös Gallen-Kallela ja Pekka Halonen jakoivat antimodernistisen kaipuun erämaihin ja tyytymättömyyden, jonka 1800-luvulla vauhtiin päässyt metsäteollisuus herätti. Taiteilijaystävyksillä oli yhteinen huolenaihe, vaikka he olivatkin lähtöisin erilaisista taustoista. Halonen kuului köyhtyneeseen savolaiseen talonpoikaissukuun, Gallen-Kallela oli säätyläisiä. Molemmat edustavat Suomen taidehistorian kaanonissa ”mestareiksi” arvioituja (mies)taiteilijoita, kuten niin monet muutkin Lukkarisen tutkimat taiteilijat.

Myös Gallen-Kallelan tavoin metsäteollisuutta vastustava Halonen kaipasi ”erämaita”, vaikka hän ei niinkään unelmoanut ihmisen koskemattomasta luonnosta. Hän oli antimodernisti, joka talonpojan poikana ymmärsi toisaalta kuitenkin kulttuuria, ihmisen viljelemän maan merkityksen. Lukkarisen juhla-kirjan ulkopuolelta tuleekin mieleeni, että joissakin nykyajassakin yhä vaikuttavissa ekologisissa ja ympäristöpoliittisissa suuntauksissa on vivahteita samasta aatehistoriallisesta perimästä, alkuperäisen luonnon osin turhautunutakin etsintää.

### Tiedonvälitystä tutkimuksesta

Arvioni alussa toin esille Ville Lukkarisen taidehistorioitsijan työn painottuneisuuden rakennustaiteeseen ja kuvataiteeseen sekä niiden yhteyksiin, joista juhla-kirjan johdanto havainnollisesti muistuttaa. Itse kirjan otsikko on saanut minut viivähtämään kuitenkin ”fragmentissa”, ”muistossa” ja ”maisemassa”, siten kuin ne ilmenevät havainnollisina Lukkarisen tuoreimmassa artikkelissa, jotka keskittyvät niin kotimaisen taiteen 1800–1900 -lukuihin kuin myös tšekäläisen nykytaiteen historiaan. Minulle kirjan artikkeleista erityisesti ne ovat avanneet luovaa tapaa, jolla Lukkarinen asettaa tulkitsemansa taiteen 1700–1800 -lukuun vaihteen aatemaailman perua olevan varhaisromantiikan perinteeseen. Sama omakohtaisuus ilmeni jo hänen tuoreimpiin teoksiinsa kuuluvassa, vuonna 2015 ilmestyneessä kirjassaan *Piirtäjän maisema. Paikan kokeminen piirtämällä* (SKS).

Ympäristön kokeminen, koskee se sitten arkkitehtuuria tai rakentamatonta maisemaa, on moniaistista. Sen havainnointi asettuu aina johonkin tiedettyyn tai jopa tiedostamattomaan kehykseen, muistoon, kokemukseen tai konventioon, kuvaan, kirjaan tai teoriaan. Nyt arvioimastani julkaisusta ilmenee sekin, että ympäristö on tarkastelijansa, taiteilijan tai tutkijan kannalta tuskin lainkaan puhdasta, koskemattomaa luontoa. Sillä on kulttuurinen yhteytensä. Siitä syystä arvioinkin, että paitsi taidehistorian professorin juh-

lakirjana *Taidehistoriallisia tutkimuksia 48* -julkaisu toimii tiedonvälittäjänä alan tutkimuksen nykysuuntauksista. Ville Lukkarisen kohdalla kyse on hänen kiinnostuksella viljelemästään sarasta. Tällä tarkoitetaan pysytellä miestaiteen konventioissa ja perinteisen perustutkimuksen kehityksessä, mutta maltillisen avoimena ylittää taiteiden rajoja.

**FT, taidehistorioitsija ja -kriitikko Marja-Terttu Kivirinta on nykyisin vapaa kirjoittaja, joka työskenteli aiemmin pitkään Helsingin Sanomien kulttuuritoimittajana. Kivirinnan kriittisen kiinnostuksen kohteita ovat taidehistorian historiografia, taiteilijoiden elämä ja taide-elämäkerrat ynnä muut kansalliset tai yllirajaiset kertomukset sukupuoleen, luokkaan ja muihin määritteisiin kiinnittyneinä esityksinä. Kivirinta seuraa vanhaa taidetta ja nykytaidetta myös kulttuurisesta näkökulmasta.**



# Monitieteistä tutkimusta mestari Franckesta

Hanna Pirinen

**Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht, toim. *Meister Francke Revisited: Auf den Spuren eines Hamburger Malers*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017, 239 sivua.**

Pohjoiseurooppalaisen keskiajan taiteen tekijyys on ajankohtaistunut uudelleen viime vuosikymmeninä tutkimusmenetelmien monipuolistuttua. Optiset ja materiaalitieteelliset menetelmät ovat syrjäyttäneet pelkkään silmämääräiseen tarkasteluun ja laajan teosaineiston tuntemukseen perustuneen attribuointiasiantuntijuuden. Monitieteisen yhteistyön tuloksena katsantokantojen väijäämätön muutos on näkynyt jo monien pohjoiseurooppalaisten tekijäniemien kohdalla. Uudelleenarvioinnin kohteena ovat jo olleet Bernt Notke<sup>1</sup> ja Albertus Pictor<sup>2</sup>. Nyt on vuorossa mestari Francke<sup>3</sup>.

Helsingissä vuonna 2013 järjestetyn mestari Francke -seminaarin keskeistä antia on koottu

Böckler-Mare-Balticum-säätiön yhdessä maineikkaan saksalaisen taidekirjastantajan Michael Imhofin kanssa julkaisemaan muhkeaan teokseen *Meister Francke Revisited – Auf den Spuren eines Hamburger Malers*, joka samalla aloittaa uuden Edition Mare Balticum -sarjan. Tyylikkäästi taitetun ja huolella kuvitetun taidehistoriallisen kirjasarjan lanseeraaminen on ihailtava kulttuuriteko aikana, jolloin akateemista maailmaa hiillostetaan nopeaan sähköiseen julkaisemiseen ja tulospisteiden tehokkaaseen hyödyntämiseen. Tätä teosta on kuitenkin suunniteltu ja toimitettu harkitusti. Työn kauniina tuloksena on julkaisu, joka laadukkuudessaan ylittää moninkertaisesti tavanomaiset pirstaleiset konferenssikirjat. Työhön vaadittu aika tekee ymmärrettäväksi sen, että osa konferenssin sellaisista papereista, joille olisi ollut luonteva paikka tässä teoksessa, on päätynyt julkaisuiksi jo aiemmin muualla. Esimerkinä voi mainita Kersti Markuksen konferenssisitelmänsä pohjalta muokkaaman Bar-

bara-alttarin birgittalaispiirteitä analysoivan artikkelin, joka on onneksi helposti tavoitettavissa perinteikkästä pohjoismaisesta ICO Iconografisk Post -aikakauslehdessä, joka ilmestyy nykyisin sähköisenä<sup>4</sup>.

Kirjoittajat ovat pääosin samasta tutkijapiiristä, joka oli koolla Bernt Notke -konferenssissa Tallinnassa vuonna 2009. Tuolloin ruotsalainen konservaatööri-taidehistorioitsija Peter Tångeberg oli juuri jättänyt vakiintunutta Notke-kaanonia horjuttavan kirjakäsikirjoituksensa painoon. Sittemmin julkaistussa kirjassaan hän esitti, ettei Tukholman Suurkirkon Pyhä Yrjänä olisikaan Notken teos, vaan anonyymien flaamilaismestarin tuontiteos.<sup>5</sup> Ruotsalaisprofessori Jan Svanberg on kiistänyt Tångebergin tulokset. Svanbergin kantaan voi perehtyä kirja-arvostelusta, joka on julkaistu Notke-konferenssin julkaisussa.<sup>6</sup>

Tuorein Francke-tutkimus ei tarjoile Notke-kriisin kaltaista yllätystä, joskin tekijyyiskonstruktio puretaan nyt julkaistun kirjan artikkeleissa kriittisesti auki.



Oleellisin tulos on se, että 1400-luvun alkupuolella toimineelle hampurilaismestari Franckelle attribuoidaan nykyisin vain neljä teosta. Tunnetuin näistä on Hamburger Kunsthallen osin fragmentaarisesti säilynyt Tuomas-retaabeli (Thomas Becket -retaabeli), joka on peräisin Hampurin Pyhän Johanneksen dominikaanikirkosta.

Kaksi muuta saksalaisalueella säilynyttä teosta ovat Kristusta kipujen miehenä esittäviä paneelille maalattuja hartauskuvia, joista toinen, pienempi, on kuulunut vuodesta 1858 Leipzigin Museum der bildenden Künsten kokoelmiin. Kookas, miltei luonnollisen kokoinen puolivartalokuvana esitetty Schmerzensmann oli 1890-luvulla hampurilaisessa St. Petri-kirkossa. Kummankaan Kristus-aiheisen teoksen provenienssia ei pystytä juurikaan seuraamaan.

Suomalaisille tutuin Francke-teos on Kalannin Pyhä Barbara -alttari, jonka K. K. Meinander vuonna 1908 yhdisti mestari Francken tuotantoon. Adolph Goldschmidt vahvisti attribuoinnin vuonna 1915, joskin vasta 1921 Bella Martens ja Gustav Pauli tulivat tekemään varsinaiset havainnot paikanpäälle Suomeen. Tätä ennen Goldschmidtilla oli ollut käytössään vain mustavalkoisia valokuvia. Barbara-alttarin vahvat päällemaalaukset poistettiin perusteellisessa konservoinnissa Hamburger Kunsthallessa vuosina 1922–1925.

Ei ainoastaan Francken henkilöllisyys, vaan myös tuotanto, on kiehtonut taidehistorioitsijoita vuosikym-

menestä toiseen. Ulrike Nürnbergerin, Elina Räsänen ja Uwe Albrechtin kirjoittama konferenssikirjan johdantoartikkeli on ansiokas, ja tutkimushistorian vaiheista kiinnostunut lukija löytää siitä hyvän katsauksen myös näkökulmaistetun taidehistorian tapoihin tulkita mestari Francken kuvaston ruumiillisuutta, väkivaltaa ja henkisyyttä.

Julkaisun kirjoittajat edustavat johtavaa pohjois-eurooppalaisen keskiajan taiteen asiantuntemusta. Heillä on valmiudet laajasti vertailemaan ja suhteuttamaan teosmateriaalin tarkasteluun. Niin Francke-seminaarin kuin julkaisunkin avainhenkilöitä ovat pohjoissaksalaisen keskiajan veistostaiteen massiivisen inventointitutkimuksen vetäjä professori Uwe Albrecht ja saman hankkeen keskeinen asiantuntijajäsen tohtori Ulrike Nürnberger, molemmat Kielin yliopistosta. Kirjassa Nürnberger kirjoittaa mestari Franckelle attribuoitusta saksalaisaineistosta. Kulttuurimaantieteellinen ote ja laaja vertailuaineisto täsmentyy mm. Itämeren kulttuurialuetta käsittelevässä Gerhard Weilandin artikkelissa.

Kalannin Pyhä Barbara -alttari oli luonnollisestikin keskeinen mielenkiinnon kohde Francke-seminaarissa, ja se näkyy myös julkaisusta, jossa teoksesta kirjoittavat Markus Hiekkänen ja Elina Räsänen. Barbara-retaabeliin kuvattujen hahmojen liikkeitä, asentoja ja keskinäistä vuorovaikutusta Räsänen tarkastelee vielä omassa erillisessä artikkelissaan. Tarton yliopiston keskiaikaisen veistostaiteen ekspertti



**Kuva 1. Mestari Franckelle attribuoidaan kaksi Kristusta kipujen miehenä esittävää temperalla paneelille maalattua teosta. Niistä kookkaampi (92,5 x 67 cm) kuuluu Hamburger Kunsthallen kokoelmiin. Se ajoitetaan 1430-luvulle. Tempera puupannoolle, 92,5 x 67 cm. Hamburger Kunsthalle. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vir\\_Dolorum\\_by\\_Master\\_Francke.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vir_Dolorum_by_Master_Francke.jpg)**



Krista Andreson on keskittynyt suuren alttarikaapin Maria-sykliin ja yhteyksiin lyypekiläisveistoon. Uwe Albrecht puolestaan on perehtynyt Barbara-alttarin kehystykseen laajan vertailuaineistonsa avulla.

Teknologisen tutkimuksen tuloksia kaikkien neljän mestari Franckelle attribuoitavan teoksen osalta kuvaa Silvia Castro, joka on hampurilainen tekninen taidehistorioitsija ja konservaatore. Castron artikkelissa laajimman tarkastelun saa Hampurin Tuomas-alttari. Silvia Castron koordinoiman materiaalianalyttisen osion tulokset ovat syntyneet tiimityönä, johon ovat osallistuneet monet saksalaisten tutkimuslaitokset. Tässä Franckeen keskittyvässä yhteistyössä on käytetty materiaalitieteellisistä menetelmistä röntgenfluoresenssispektroskopiaa, dendrokronologista tutkimusta, perinteistä röntgentutkimusta ja infrapunarefleksigrafiaa. Työssä käytettiin niin teokseen kajoamattomia kuin näytteenottoonkin perustuvia menetelmiä, joten materiaaleista, kuten puusta, pigmentti- ja sidosaineista sekä lehtimetalleista saatiin syvällistä tietoa. Kiinnostavan lisän kokonaisuuteen tuo Pyhä Barbara -alttarin konservointihistorian vaiheita 1920-luvulta alkaen tarkasteleva konservaatore Henni Reijosen artikkeli.

Materiaalitieteellisen tutkimuksen tulokset merkitsevät tärkeää virstanpylvästä keskiajan taiteen tutkimuksessa. Francke-tutkimuksen historiallisesti kontekstoivassa osuudessa vastaavalla tavalla

**Kuva 2. Elina Räsänen keskittyy artikkelissaan Kalannin Pyhä Barbara-retaabelin hahmojen liikkeisiin ja asentoihin. Kädet osoittautuvat paljon puhuviksi kertomuksen eri vaiheissa. Ensimmäisessä paneelissa pakanaisä Dioskuros väittelee kauniin tyttärensä Barbaran kanssa kolmen torni-ikkunan merkityksestä. Viimeisimmän tutkimuksen mukaan mestari Francken Barbara-alttari valmistui vuoden 1421 jälkeen, todennäköisesti 1430-1440-luvulla. Munatempere liitupohjustukselle, 91 x 54 cm Kuva: Riitta Pylkkänen / Suomen kansallismuseo. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Meister\\_Francke?uselang=de#/media/File:Pyh%C3%A4n\\_Barbaran\\_alttarikaappi\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Meister_Francke?uselang=de#/media/File:Pyh%C3%A4n_Barbaran_alttarikaappi_1.jpg)**



uutta tutkimuslinjaa avaavat ikonografisten tyyppien leviämisestä tehdyt tuoreet havainnot. Samanaikais- ta, joskaan ei Franckelle attribuoitavaa, Osnabrückin kiviretaabelia käsittelevä Reinhard Karrenbrockin artikkeli nostaa esiin birgittalaisuuden roolin, jota Kersti Markus<sup>7</sup> on jo aiemmin korostanut Pyhä Bar- bara -alttarin tulkinnassa. Luoteissaksalaisella alueella säilyneessä kiviretaabelissa näkyy birgittalaisuuden vaikutus, mikä kuvastaa keskiajan veistäjien notkeutta omaksua uusia täsmällisiin näkyihin ja ilmestyksiin perustuvia kuvaamistapoja. Alueelliset etäisyydet voittavasta viestintätehosta kertoo se, että mallit ja esikuvat kulkeutuivat nopeasti verstaalta toiselle läntisen universaalkirkon hallitsemalla kulttuurialueel- la. Samanlaiset aiheet ja esitystavat eivät merkitse samaa tekijää, vaan yhteisten ja laajasti omaksuttujen mallien vaikutusta. Asiakirjojen kautta dateerattavissa tapauksissa, kuten Hampurin Tuomas-alttarissa tulee näkyviin ensimmäisenä birgittalainen vaikutus alaksa- salaisella alueella.

### **Mestari Francke taidehistoriallisena konstruktiona**

Mestari Francken taidehistoriallinen tarina oli käyn- nistynyt vuonna 1899 Hampurin kaupunginarkiston tutkija Anton Hagedornin julkaistua otteita hampurilais- ten Englannin-kauppaa tehneiden kauppiaiden killan memoriaalikirjasta vuodelta 1541. Mitä ilmei- simmin 1500-luvun kirjuri on kopioinut joulukuuhun

1424 ajoittuvan sopimustekstin väärin. Asia koski dominikaanien Pyhän Johanneksen kirkossa sijain- neen kiltakappelin alttariteosta. Alkuperäistä lähdettä ei ole sittemmin tavoitettu, mutta merkinnässä on ollut riittävästi aineksia taidehistorialliselle mielikuvituksel- le, jotta voitiin muodostaa näkemys, jonka mukaan Tuomas-alttarin tekijä oli mestari Francke ja teoksen valmistumisvuosi 1424. Myöhemmät tutkijat ovat läh- dekriittisessä mielessä kyseenalaistaneet suppeasta lähdemerkinnästä vedetyt johtopäätökset. Ensinnäkin transkriptio on todennäköisesti virheellinen, eikä teks- tissä toisaalta mitenkään yksilöidä mestari Francken roolia. Hän ei ehkä ollut maalari-veistäjä, kuten oletetaan, vaan mahdollisesti eräänlaisessa urakoit- sijan roolissa toiminut puuseppä, joka vastasi kaapin rakenteen puutyöstä.

Lähdemerkinnän julkaisuaikana 1800-luvun lop- pupuolella Itämeren vuraat rantakaupungit vaalivat ylpeästi alueellista omaleimaisuuttaan. Paikallispat- riotismille oli tärkeää pystyä osoittamaan hampurilais- mestareita lyypekkiläisdominanssin rinnalle. Näin siis mestari Francke ja hänen tuotantonsa mieluusti vakiinnutettiin historialliseksi hampurilaistotuudeksi perusteita sen tarkemmin kaivelematta. Saksalaistai- dehistorioitsijat pitäytyivät Carl Georg Heisen julkaise- maan pohjoissaksalaisen maalaustaiteen historiaan (1918) asti perustaltaan yhtenäisessä näkemyksessä, joskin Heise patriotismin puristamista ahtaahkoista

rajoista huolimatta rohkeni luonnehtia maalaria kan- sainväliseksi ja eurooppalaisen tyylin omaksuneeksi. Hän pyristeli näin irti yhtenäisen hampurilaistyylin kehuksestä.

Standarditeokseksi Francke-tutkimuksessa muodostui Bella Martensin väitöskirja vuodelta 1929. Osin pulmalli- nen tulkinta piti yhtenä ja samana henkilönä hampurilais- lähteiden Franckea ja alankomaalaista dominikaanimunk- ki Franckea, joka oli kotoisin Zutphenista.

Stephan Kamperdick erittelee artikkelissaan kriittisesti Francke-attribuution vaiheet ja ampuu alas tekijyyksen rakennepalikat. Francke ei voinut olla dominikaaniveli. Hän ei ollut tulokas, vaan pohjoissaksalainen. Nimikään ei todennäköisesti ollut Francke, vaan ehkä kiekuraisella keskiajan saksalai- sella kaunokirjoituksella raapustettu Hans tai oikeas- taan pikku-Hans (Hansshen). Kamperdick ei kuitenkaan jätä mysteeriä avoimeksi, vaan jatkaa vertaillen ja kriit- tisellä suhteuttamisella potentiaalisen tekijän etsintää. Hans, joka voisi olla sopimustekstin mainitsema tekijä, saattaa olla Hans (Henselin) strassburgilainen, joka ikämiehenä ehkä jätti työn kyvykkäimmille apulaisilleen. Todennäköisimmältä aikahaarukkaan sopivalta vaikut- taa Conrad von Vechta (tai Cord van der Vechte), joka vaikutti säilyneiden lähteiden perusteella 1420-luvulta kuolemaansa vuoteen 1448 asti Hampurissa. Toinen mahdollinen henkilö oli Hans Bornemann, Conrad von Vechtan ykkösapulainen, joka sai mestarinoikeudet



vuonna 1445 ja jatkoi oppi-isänsä verstaastaan toimintaa tämän kuoleman jälkeen.

### **Kalannin Pyhä Barbara -alttari**

Suomalaislukijaa kiinnostaa arvatenkin erityisesti Kalannin Barbara-alttaria koskeva tuorein tutkimustieto. Markus Hiekkänen ja Elina Räsänen tiivistävät artikkelissaan keskeiset pulmakohdat ja käyvät ne loogisesti perustellen läpi alkaen kookkaan teoksen ajoitushypoteeseista, hankinnasta ja alkuperäisestään sijoituspaikasta. He osoittavat pitämättömäksi Juhani Rinteen oletuksen teoksen hankinnasta Turun tuomiokirkkoon, josta se olisi myöhemmin siirretty Kalantiin.

Teos on valmistettu tilauksesta vuoden 1421 jälkeen, todennäköisimmin 1430- tai 1440-luvulla ehkä osana laajempaa kirkon rakentamisen ja varustamisen kokonaissuunnitelmaa. Dateerauksen varmentavat hampurilaisen professori Peter Kleinin vuonna 1996 tekemät dendrokronologiset tutkimukset.

Toisin kuin joissakin teksteissä annetaan ymmärtää, Kalannin kirkko ei ole vaatimaton kyläkirkko, vaan se on sijainniltaan Turusta katsottuna keskeisen lounassuomalaisen kulttuurireitin varrelle sijoittuva tärkeä kirkkorakennus. Pitäjä oli sivistyksellisesti vaurasta rintamaata, mikä kuvastuu kirkon seinille kalkkimaalein maalatuista vaakunoista, jotka kuuluivat merkittäville kirkonmiehille ja räälssisuvuille.

Suuri alttarikaappi on hankittu ajan merkittävimpien kaupallisten ja kulttuuristen verkostojen kautta Itämeren eteläpuolelta hyödyntäen Turun piispan Maunu Tavastin kaltaisten vauraiden johtomiesten apua. Paikallisyhteisölle tällainen monista visuaalisista ja hengellisistä kerrostumista koostuva teos olisi ollut liian haasteellinen. Kuvaohjelman laadinta ja tilauksen järjestelyt ovat edellyttäneet erityisasiantuntemusta. Teoksen mitat ja kirkon kuoriseinän mitat osoittavat, että alttarikaappi on sopinut hyvin paikalleen pääalttarin äärelle. Retaabeli oli paikoillaan aina 1800-luvulle asti, joskin päällemaalausten osin muuttamana.

### **Itämeren-piirin keskiajan taiteen tutkimuksellinen päivitys**

Francke-tulosten ja aikaisempien Notke ja Albertus -julkaisujen jälkeen Itämeren-piirin keskiajan taiteilmiöiden uudelleenarviointi vaikuttaa saavuttaneen suvantovaiheen, jossa kaksi tutkimuslinjaa sivuavat toisiaan. Ensinnäkin systemaattinen, uusia tekniikoita soveltava ja monitieteisesti työskentelevä teosperusteinen tutkimus osoittaa evidenssiarvonsa. Toisaalta Franckeen keskittyvä tutkimushistoriallinen katsaus osoittaa, että mestarin teokset ovat ehtineet kohdata monenlaista luentaa. Teokset ovat inspiroineet myös tutkimuksellisten käsitteiden kautta operoivaa ja näkökulmaistettua taidehistoriaa. Näiden tutkimusasetteiden ero tulee esiin suhtautumisessa historiallisen kontekstoinnin rooliin ja merkitykseen.

Visuaalisen kulttuurin teoskäsitys pyrki irtaantuttamaan taidehistorioitsijat historiallisesta kontekstoinnista 30 vuotta sitten. Norman Brysoninsa ja miekebalinsa huolella lukeneet vanhemman polven taidehistorioitsijat muistavat, että kärkevimmillään tiivistettynä Bryson ja Bal tiukan linjan visualistiteoreettikkojen kärkiniminä katsoivat historiallisen kontekstoinnin tekevän väkivaltaa teokselle visuaalisena representaationa. Heidän näkemyksensä mukaan teoksia voitiin tulkita kulttuurisina teksteinä ilman että lähdeytöskentelyllä niihin kuorutettiin petollista narratiivia tai ne alistettiin dokumentiksi.<sup>8</sup> Murrosvaiheen poleemisista teksteistä voitaneen nostaa esiin kuitenkin arvonsa säilyttävänä oppina kriittinen asenne tulkinnan taustakehikoiden rakentelua kohtaan.

Pohjoiseurooppalaiseen keskiajan taiteeseen kohdennettuna tutkijan sudenkuopiksi saattavat käsitteellisimmässä rajauksissa paljastua lähdepulmat tai asioiden suhteellisuudesta johtuvat seikat. Todellisuudessa reunaehdot voivat poiketa huomattavasti hegelonisten rakenteiden yleislinjauksista. Näin on käynyt esimerkiksi nyttemmin virheelliseksi näyttäytyvälle oletukselle mestari Franckesta dominikaaniveljenä. Visuaalisessa luennassa painotettu dominikaaniaspekti onkin syrjäytynyt, kun on voitu osoittaa birgitalaiskuvaston aiempaa oletusta laajemmalle ja oletettua varhaisemmin levinnyt suosio. On syytä muistaa, ettei edes keskiajan katolinen kirkko toiminut univer-



saaliluonteestaan huolimatta kaikkialla täysin sa-  
moin. Sävyerot johtuvat esimerkiksi siitä, että monet  
säätökunnat hallitsivat varsin rajattuja alueita, joskin  
jonkin tietyn järjestön vaikutus saattoi levitä nopeasti  
tai vain rajattuun ilmiöön, kuten kuvataiteeseen. Tästä  
käy hyväksi esimerkiksi mestari Francke-tutkimuksen  
tulos birgittalaisen kuvamaailman suhteen.

Kaikkineen mestari Francken jalanjäljillä olleet  
tutkijat ovat saaneet kokoon kantavia ja pohdittuja  
tuloksia, jotka osoittavat tällaisen päivytyksen tarpeel-  
lisuuden. Esineenä kaunis ja sisällöltään painava teos  
piirtää lukijalleen hyvän kuvan itämerellisen taidehis-  
torian nykyisistä tavoista lähestyä tekijyyttä monita-  
soisena kysymyksenä. Kirjaa voi suositella kaikille  
pohjoiseurooppalaisesta keskiajan taiteesta kiinnos-  
tuneille ajankohtaisena esimerkkinä monitieteisen  
kohtaamisen mahdollisuuksista.

#### Viitteet

- 1 *Art, cult and patronage. Die visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes*. Toim. Anu Mänd & Uwe Al-brecht. Kiel: Verlag Ludwig, 2013.
- 2 *Albertus Pictor. Målare av sin tid 1. Bilder i urval samt studier och analyser*. Toim. Pia Melin. Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2009; Sandquist Öberg & Christina, *Albertus Pictor. Målare av sin tid 2. Samtliga bevarade motiv och språkband med kommentarer och*

- analyser*. Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2009; kirja-arvostelu Pirinen, Hanna, "Systemaattista tutkimusta ruotsalaisen keskiajan taiteen mestarista. Albertus Pictor -juhluvuoden satoa", *Tahiti* 1/2013 Luettu 30.1.2018, <http://tahiti.fi/01-2013/kirja-arvostelut/>.
- 3 Taustatukea tutkimuksen tulosten julkaisemiselle on tullut mm. saksalaiselta Böckler-Mare-Balticum -säätiolta, joka on osallistunut keskeisesti Notke ja Francke -symposiumien järjestämiseen sekä vuosien ajan ylläpitänyt Homburger Gespräche -nimistä symposiumien sarjaa. Säätio on tukenut muutenkin monin tavoin Baltian maihin ja Itämeren alueeseen liittyvää taidehistoriallista tutkimusta.
  - 4 Markus, Kersti, "The Saint Barbara Altarpiece of Master Francke and its Birgittine Context", *ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography* nro 4 (2014): 4–24. Luettu 30.1.2018. <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/ico/article/view/894>.
  - 5 Tångeberg, Peter, *Wahrheit und Mythos. Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei*. Ostfildern: Thorbecke, 2009; kirja-arvostelu Pirinen, Hanna, "Myyttinen Bernt Notke", *Tahiti* nro 1/2011. Luettu 30.1.2018. <http://tahiti.fi/01-2011/kirja-arvostelut/myyttinen-bernt-notke/>.
  - 6 Svanberg, Jan, "Was the St George group in

Stockholm made in Antwerp by an unknown Flemish master?" *Art, cult and patronage*, 323–329.

7 Ks. viite 4

8 Bryson, Norman, "Introduction". *Calligram: Essays in New Art History from France*. Cambridge: Cambridge University Press 1988, xxviii-xxix; esimerkkinä visuaalisesta luennasta Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, myös toinen editio Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; Pirinen, Hanna, "Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteen-tutkimukseen". *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 2012, 281, 292-293.

**Dosentti Hanna Pirinen työskentelee yliopistotutkijana Jyväskylän yliopistossa. Hän on tutkinut erityisesti 1500- ja 1600-luvun taiteen ilmiöitä. Viime vuosina hän on myös edistänyt taidehistoriallisen, materiaalitieteellisen ja optisia menetelmiä soveltavan tutkimuksen kaupallistamista monitieteisessä taideteostutkimushankkeessa, josta on syntynyt tutkimustoimintaa harjoittava yritys.**



# Utopioiden arkipäivää

väitökset

Riikka Haapalainen

**Riikka Haapalainen, Utopioiden arkipäivää: Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa 1980–2011 (Helsingin yliopisto, 2018).** <https://helsinki.fi/handle/10138/229855>.

LEKTIO.

Arvoisa kustos, kunnioitettu vastaväittäjä, hyvät kuulijat,

“Aber etwas fehlt (Mutta jotain puuttuu)”, hokee Paul Ackermann Bertolt Brechtin käsikirjoittamassa *Mahagonny-kaupungin nousu ja tuho* -oopperasatiirissa vuodelta 1930. Alaskalainen metsuri Ackermann on saapunut ystävineen autiomaan keskelle perustettuun Mahagonnyn ihmeelliseen kaupunkiin. Kaupunki lupaa kaikille kaikkea, mitä rahalla vain voi saada. Sieltä on kaikki kiellot poistettu. *Mutta jotain puuttuu*. Mahagonnyn ostetut nautinnot saavat Ackermannin kaipaamaan jotain muuta.

Ackermannin ”jotain puuttuu” -lause on ollut

myös väitöstutkimukseni *Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa 1980–2011* esittämän utopian ajatuksen lähtökohtana. Tutkimuksessani tarkastelen osallistavan taiteen arjen muutosta ja suhteita luovia sisältöjä, jotka voidaan ymmärtää myös utooppisina.

Tutkimusaineistoni muodostavat kuusi nykyaikaisen taiteen teosta, joilla on keskenään hyvin erilainen suhde osallistumiseen: ranskalaisen Sophie Callen *Suite vénitienne* (Venetsialainen sarja, 1980), yhdysvaltalaisen John Baldessarin *Your Name in Lights* (Sinun nimesi valoissa, 2011), suomalaisen Minna Heikinahon *Ilmainen aamiainen* (1994), tanskalaisen Superflex-taiteilijaryhmän *Free Shop* (Ilmainen kauppa -interventio, jota on toteutettu vuodesta 2003 alkaen), *Copenhagen Free University* (Kööpenhaminan vapaa yliopisto, CFU, joka toimi vuosina 2001–2007) sekä belgialaissyntyisen Francis Alÿsin *When Faith Moves Mountains* (Kun

usko siirtää vuoria, 2002). Lisäksi palaan tarkastelussani säännöllisesti 1900-luvun alun eurooppalaisen avantgardetaiteen toimintastrategioihin ja 1960-luvun taiteen kokeelliseen ilmapiiriin.

Nämä kuusi esimerkkiteosta ovat suunnanneet ajattelemaan itseään niiden urbaanien tapahtumapaikkojen kautta. Siksi teosluentojeni pohjana ovat tutut ja tavalliset julkiset kaupunkitilat: katu, kahvila, kauppa, koulu ja katedraali. Arkinen jokapäivä kytkeytyy näihin paikkoihin niiden vahvassa sosiaalisessa ja toiminnallisessa ennakoivuudessa. Ainoastaan teosten tuoma *jokin* katkaisee arjen tavanomaisen kulun. Tietämättään tai tarkoituksella teosprosessiin osallistuessaan ihmiset irrottautuvat arjen rutiineistaan ja jo valmiiksi käsikirjoitetuista rooleistaan. Tällöin taide toimii lähetteenä, jossa mahdollistuu nykyhetken kritiikki – toisin näkeminen ja vaihtoehtojen löytäminen – utopia.

\*



”Jotain”, oli lapseni tyypillinen vastaus päiväkotikäisenä, kun häneltä esimerkiksi kysyttiin, mitä päivän aikana oli tapahtunut. Välttelevä ja kohdentumaton ”Jotain” tavoittaa epämääräisyydessään arjen moninaisuuden: *jotain* sisältää paljon ja kaikenlaista ilman erityisiä huippukohtia tai -hetkiä. On vain ”jotain”, jota ei suoraan sanoiksi tavoita.

”*Jotain*” sopii myös kuvaamaan monia tutkimukseni osallistavan taiteen prosesseja. Kokemukset ja tulkinnat teoksista ovat hajautuneita. Niitä on mahdoton tavoittaa selkeinä ja selväpiirteinä. Osallistavalta taiteelta puuttuikin usein selkeä muoto ja teosluonne, minkä takia sitä on pidetty haasteellisenä kritiikille ja käsitteellistämislle. Tutkimuksessani kutsun osallistavan taiteen hajautunutta, pirstalemaista muotoa transsituationaaliseksi, ylipaikallistuneeksi.

Ylipaikallistuneina teosten vastaanotto ei koskaan voikaan olla kattava, kokonainen tai lopullinen: niiltä puuttuu keskiö. Aina *jotain* teoksesta jää tavoittamatta. Siksi niitä voi tarkastella ainoastaan prosesseina: suhteina ja kytköksinä johonkin muuhun. Teosten tarkastelussa tämä on merkinnyt sitä, että en ole ’tulkinnut’ tai ’analysoinut’ teoksia, vaan *kirjoittanut ne uudelleen* tähän erityiseen tutkimukselliseen yhteyteen. Olen pyrkinyt harjoittamaan teosluentaa, joka ei sopeuttaisi tai hegemonisoisi kohdettaan. Epämääräinen on saanut osin jäädäkin hankalasti epämääräiseksi, joksikin.

\*

Aloitan tutkimukseni 1800-luvun modernin elämän sankarin, *flâneurin*, tavoin kaupungin kaduilta. Pohdin ’katua’ arjen julkisena toteutumisaikana kahden hyvin erilaisen teoksen ja kaupunkirakenteen kautta: *Suite vénitiennen* tapahtumapaikan, Venetsian keskiaikaisten katujen ja kujien, labyrinttimäisyys rinnastuu *Your Name in Lightsin* esittämissä paikkojen, Sydneyn, Amsterdamin ja Pariisin moderniin ja kaupalliseen katutilaan.

Ensimmäinen teosesimerkkini vie vuoteen 1980 ja Venetsiaan. Noina aikoina Sophie Callella oli kotikaupungissaan Pariisissa ollut tapana valita väkijoukoista sattumanvaraisesti joku, jota lähteä seuraamaan. Calle myös kuvasi seurattaviaan salaa ja kirjasi heidän liikkeitään – kunnes kadotti heidät.

Sitten sattumalta, eräillä kutsuilla Calle joutui kasvokkain miehen kanssa, jota oli juuri samana päivänä varjostanut. Calle kuulee mieheltä, Henri B:ltä, että tämä on piakkoin matkustamassa Venetsiaan. Calle päättää jatkaa miehen seuraamista Venetsiaan. Mukaansa hän pakkaa muun muassa vaalean peruukin, meikkejä, aurinkolaseja ja kameran. *Suite vénitienne* – venetsialainen sarja – alkaa.

*Suite vénitienne* on Sophie Callen tarina kahdesta viikosta, jotka hän vietti Venetsiassa Henri B:n jäljillä. Teos koostuu Callen päiväkirja- ja karttamerkinnoista sekä mustavalkoisista valokuvista, joihin Calle on jäl-

jittäessään Henri B:n jalanjälkiä tallentanut kaupungin katuja, kylttejä ja kahviloita sekä kohtaamiaan ihmisiä. Lopulta kuvasarja täydentyä myös kuvilla Henri B:stä.

*Suite vénitiennen* tulkinnoissa on tyypillisesti kiinnitytty Sophie Callen ja Henri B:n väliseen suhteeseen; paljastumisen pelkoon ja lopulta paljastumisen vääjäämättömyyteen. Teosta ei ole nähty osallistavana. Silti osallistumisen näkökulmasta kiinnostavaa on, kuinka Callen jäljittelyprosessi tuo esiin venetsialaista kaupunkiarkea kannattelevat huomaamattomat sosiaaliset ja aineelliset liitokset. Jäljittäessään Henri B:tä taiteilija tarvitsee avukseen lukuisia ”liittolaisia”, hotellivirkailijoita, tuttuja tuttuja, matkamuistokauppiaita ja niin edelleen. Näistä ”liittolaisista” muotoutuu teoksen yhteisö, sen toimijat ja osakkaat. Yhteisöä ei etsitä tai nimetä. Se tulee esiin Callen ongelmanratkaisun prosessissa.

\*

John Baldessariniin teos *Your Name in Lights* on tutkimukseni teoksista ainut, johon olen itsekin osallistunut (kuva 1). Olin saanut sähköpostiini mainoksen, jossa luvattiin minulle ja tuttavilleni kuuluisuutta. Nimelleni tarjottiin viidentoista sekunnin mainostilaa neonvalojen loisteessa, ja aivan ilmaiseksi. Tartuin tarjoukseen ja ilmoittauduin mukaan. Ja niin myöhemmin seurasin nettilähetystä toiselta puolelta maapalloa, jossa näytettiin kuinka Australian Museumin julkisivuun Sydneyssä ilmestyi oma, säihkyvä nimeni.





Kuva 1. Kaldor Public Art Project 23: John Baldessari 2011. *Your Name in Lights*, Australian Museumin julkisivu, Sydney, 8.-30.1.2011. Kuva: Paul Green.

Tähtihetkeni kesti luvatut viisitoista sekuntia. Minulla nämä sekunnit kuluivat siihen, että yritin ottaa nimes-täni mahdollisimman näyttävän kuvakaappauksen. Silti, tänään ette näe nimeäni valoissa. Olen kadottanut kuvan. Sen sijaan tässä on ilotulitusten ja riemun-kiljähdusten kera virallisia kuvia teoksen avajaisista

Sydneystä (kuva 2).

John Baldessarín *Your Name in Lights* -teos on siis rakennuksen julkisivuun kiinnitettävä kolmekym-mentä metriä pitkä led-valokyltti. Näihin valoihin voi jokainen, niin halutessaan, saada nimensä loista-maan osana teosta.

Kuva 2. Kaldor Public Art Project 23: John Baldessari 2011. *Your Name in Lights*, Australian Museumin julkisivu, Sydney, 8.-30.1.2011. Kuva: Paul Green.



Yksi mahdollinen luentamalli näille viidentoista sekunnin välein vaihtuville nimille on tarkastella niitä käsitetaiteelle tyypillisinä listoina tai luetteloina. Minut teoksen tarjoama innostunut noste ja sitä seurannut nopea antiklimaksi sai pohtimaan sen synnyttämää yhteisöllisyyttä ja suhdetta katutilan kaupallistumiseen ja tapahtumallistumiseen. Tässä tarkastelussa teoksen ehdottama muutos jää kapeaksi: se kiinnittää

osallistujansa siihen minkä jo tuntee ja jo tietää. Se vahvistaa niitä sisältöjä ja kytköksiä, joita jo on.

\*

On helppo kuvitella, että *Your Name in Lights* -teoksen kaltaiset speaktaakkelimaiset neonvalot olisivat voineet loistaa Bertolt Brechtin kuvaileman Mahagonny-kaupungin kaduilla; kaupungin, jossa kilpaillaan ihmisten huomiosta ja rahasta. Sen sijaan tässä

**Kuva 3. Superflex 2011. *Free Shop* (Levykauppa Digelius, Helsinki). Kuva: IHME-nykytaidefestivaali/Veikko Somerpuro.**



kuvassa oleva kahvila ei huomioarvosta kilpailu. Sen tunnistaa kahvilaksi vain ikkunaan kiinnitetystä oranssista lapusta, jossa lukee *Ilmainen aamiainen / free breakfast* sekä aukioloajat. Kyse on Minna Heikinhon *Ilmainen aamiainen* -teoksesta.

Heikinhon avasi ilmaisen aamiaishuoneensa tyhjäksi jääneeseen liiketilaan Helsingin Hakaniemeen lamakesänä 1994. Ajankohtaisuutensa vuoksi *Ilmaisesti aamiaisesta* tuli nopeasti sen hetken puhutuin yhteisötaiteen teos Suomessa. Lähellä sijaitsevien Pelastusarmeijan leipäjonojen tavoin Heikinhon aamiaistilan arki näytti laman konkreettiset seuraamukset. Ihmisillä oli vaikeuksia saada rahat riittämään ruokaan ja elämiseen. Silti ilmainen aamiaishuone ei ollut vain paikka, jossa tarjottiin ilmaista ruokaa nälkäisille. Se oli radikaalin vieraanvarainen paikka, joka kokosi erilaisia ja eritaustaisia ihmisiä yhteen, saman ruokapöydän äärelle.

*Ilmainen aamiainen* toi näkyviin julkisen seurallisuuden sekä sen kääntöpuolen, toisista eriytyneen yksinäisyyden – eriarvoistuneen kaupunkitalan. Tutkimuksessani pohdin teoksen ehdottamaa julkista yhdessäoloa tuntemattomien kesken ja mietin, minkälaisia asioita tai ilmiöitä ilmaiseksi tarjottu aamiainen tekee osallistujilleen ja osallistujissaan näkyviksi.

\*

Olen tyypillisesti kirjoittanut tutkimukseni teosesimerkit tarinan muotoon. Onhan tarina toimiva, vaikka





myös kyseenalaistettu tapa jäsentää kokemuksia.

Osallistavan taiteen tarina voi kulkea esimerkiksi tähän tapaan: teet normaaliin tapaan ostoksia kaupassa, joka täällä kertaa voisi olla vaikka levykauppa (kuvat 3 ja 4 ). Mahdollisesti tutustut levyvalikoimaan, selailet uutuuksia ja punnitset mielessäsi omia musiikkitoiveitasi ja -tarpeitasi. Lopulta valitset levyn ja siirryt sen kanssa kassalle. Niin kuin aina. Ostosten tekoon liittyviä toimintoja ja vuorosanoja ei juuri tarvitse miettiä tai kyseenalaistaa. Kunnes pasmat menevät sekaisin. Myyjän ojentamassa kassakuitissa lukee, etteivät ostokset maksa mitään. Kuittiin kirjoitettu pyöreä nollasumma katkaisee arjen tasaisen kulun. Kaupan sosiaaliseen näyttämöön rakentuu uudenlainen suhde ja orientaatio.

Tämä tarina seuraa tanskalaisen Superflex-taiteilijaryhmän *Free Shop* -teoksen yksinkertaista juonta: ”Kaikki, mitä asiakas haluaa ostaa, on ilmaista. *Free Shop* voi tapahtua missä tahansa, milloin tahansa, kenelle tahansa.”

Superflex kertoo leikkivänsä ajatuksella vastataloudesta; sillä, että rahajärjestelmä olisikin erilainen. Siten *Free Shop* tuo osallistavan taiteen tarkasteluun erityisesti rahan välittämät ihmis- ja esinesuhteet. Ja tässä suhteiden tarkastelussa erityisen keskeisen roolin saa intervention taideluonteen paljastava nollahintainen ostoskuitti.

Osallistavaa taidetta on luonnehdittu usein perusta-

vanlaatuisena käännoksenä taide-esineistä ihmisiin. Tämä käänös on merkinnyt sosiaalisten suhteiden korostamisen ohella aineellisen todellisuuden unoh- tamista tai vähintäänkin sen ohi katsomista. Siksi *Free Shopin* yhteydessä palautan taiteen tarkasteluun arkiset esineet ja asiat, ja erityisesti niiden merki-

tyksen ihmistenvälisen suhteiden mahdollistajina ja välittäjinä.

\*

Ilmainen aamiaiskahvi tai ilmainen kauppaostos katkaisee rahan kautta määräytyvän arjen ennakoivuuden: tuttu muuttuukin toiseksi ja vieraaksi. Sama

#### Kuva 4. Superflex 2011. *Free Shop* (Levykauppa Digelius, Helsinki). Kuva: IHME-nykyaide- festivaali/Veikko Somerpuro.



ajatus tutusta vieraana tulee esiin myös tässä kuvassa. Kyseessä on sisäänkäynti taiteilijapariskunnan Henriette Heisen ja Jakob Jakobsenin kotiin Kööpenhaminassa, ja samalla heidän perustamaansa ja vuosina 2001–2007 toimineeseen yliopistoon. Paikka, kerrostalon rappukäytävä, ei silti sovi perinteisiin mielikuviin yliopistosta. *Jotain puuttuu*, ja sen puuttuminen on tarkoituksellista (kuvat 5 ja 6).

Heise ja Jakobsen kuvailevat, kuinka CFU eli *Copenhagen Free University* syntyi, kun ”*Patjasta tuli residenssi, makuuhuoneesta elokuvateatteri, olohuoneesta kohtaamispaikka ja työhuoneesta arkisto, asunnostamme tuli yliopisto*”. Nimeämällä kotinsa yliopistoksi he halusivat palauttaa yliopiston lähemmäs sen alkuperäistä tehtävää. Opetuksen tuli pohjautua yhteisiin keskusteluihin ja tiedon yhteiseen ja vapaaseen jakamiseen.



*Copenhagen Free Universityn* instituutiokriittisessä toiminnassa aktivoituivat erityisesti kysymykset tiedosta, tietämättömyydestä ja representaatiosta. CFU:n tee-se-itse -aktivismi syntyi Tanskassa poliittiseen ilmastoon, jossa muukalaisvihamielisyyden ja rasmin kasvaessa puhuttiin suvaitsevaisen hyvinvointivaltiomallin epäonnistumisesta. CFU:n mukaan oli välttämätöntä perustaa uusia itsenäisiä instituutioita ja luoda vaihtoehtoja poliittista kieltä, poetiikkaa.

Myös CFU:n toiminta pohjasi radikaaliin vieraanvaraisuuteen. Se käytännössä oli vieraan – tuntemattoman ja tietämättömän – varassa. Tämä vieraus CFU:n yliopistotoiminnassa osoitti radikaalin puolensa viimeistään vuonna 2010, vuosia toiminnan lopettamisen jälkeen. Yliopisto sai Tanskan opetusministeriöltä kirjeen, jossa kiellettiin yliopisto-sanan käyttö osana CFU:n toimintaa ”opiskelijoiden pettymysten” ehkäisemiseksi.

\*

”*Seuraavaksi juodaan Atlantin valtameri tyhjäksi, tai sulatetaan Antarktiks tai maalataan taivas*”. Näin suunnitteli yksi tässä kuvassa kohti hiekkadyynin huippua etenevistä valkoisista pisteistä. Hän osallistui lapio kädessään satojen muiden vapaaehtoisten opiskelijoiden tavoin belgialaisen taiteilijan Francis Alys’in suureen maansiirto-operaatioon, *When Faith Moves*

**Kuva 5. Copenhagen Free Universityn porraskäytävä 2001–2007. Kuva: CFU.**



**Kuva 6. Reform Event (Reformi-tapahtuma) Stefan Dillemuhtin johdolla CFU:ssa 2002. Kuva: CFU.**

*Mountains* -teokseen Perun pääkaupungin, Liman laitamalla vuonna 2002. Tarkoituksena oli siirtää – uskon voimalla ja raa’alla lapiotyöllä – kuvan hiekkadyyniä kymmenisen senttimetriä alkuperäiseltä paikaltaan. Antarktiksensulattamisen kaltaiset uudet hankeideat



osoittavat, kuinka taide saattaa saada ajattelemaan asioita, joita ei muutoin ajattelisi; huomaamaan asioita ja ihmisiä, joita ei muutoin huomaisi. *When Faith Moves Mountains* -teoksen luennan lähtökohtana on utooppinen prosessi, jossa maiseman suureellisen, mutta ilmiselvästi hyödyttömän muokkauksen myötä synnytetään hetkellinen keskiö, 'katedraali', joka avaa tilaa yhteisöllisyydelle ja yhteisölliselle kuvittelulle. Samalla se uudelleenaktivoi neuvottelun tilasta, omistussuhteista ja hyödyistä: hiekkadyynin lapiointi tuo esiin jättömaan arvottavan poliittisuuden.

\*

Yksi tutkimukseni päätelmiä yhdistävä teema on vastikkeeton jakaminen. Ateria ja kauppaostokset saadaan ilmaiseksi; ilmaiseksi tarjotaan myös koulutusta, paikkaa valotaulussa, työvoimaa ja neuvonantoja. Kun ihmisten välisistä suhteista poistetaan raha ja vaihdantatalouden periaatteet, tilalle nousee ajatus radikaalista vieraanvaraisuudesta: lahjasta joka ei edellytä vastalahjaa.

Tämänkaltainen lahja toimii vastakkaisella logiikalla kuin hyöty- ja tuloskeskeinen ajattelu. Siksi sen prosessit voivat aktivoida ja purkaa ihmisten ja yhteiskunnan luomia raja-aitoja. Tällöin osallistava taide voi synnyttää toisin kuvittelemista ja toisin olemista – arkipäivän utopioita, joissa *jotain* puuttuu.

*Jotain puuttuu*, minkä myös arvoisa vastaväittäjäni väitöstutkimuksestani pian viisain sanankääntein

varmasti osoittaa. Ja se on hyvä. Enemmän kuin tutkimuksellista eheyttä toivon, että väitöstyöhöni on jäänyt riittävästi avoimuutta ja huokoisuutta, johon tarttua ja josta käsin tarkastella myös sen sisältöjä toisin. Vain siten nousee aito kriittisyys. Ja vain siten ajatus jonkun puuttumisesta kääntyy uuden tiedon mahdollisuudeksi.

**FT, KK Riikka Haapalaisen  
taidehistorian väitöstutkimus  
Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen  
ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa  
1980–2011 tarkastettiin Helsingin  
yliopistossa tammikuussa 2018.  
Vastaväittäjänä toimi dosentti  
yliopistonlehtori Leena-Maija Rossi  
(Lapin yliopisto).**

