

# DOKUMENTTI

ajankohtaista Kuvataiteen keskusarkistosta





# Dokumentti

ajankohtaista Kuvataiteen keskusarkistosta 2006

## Sisällys:

Keskustelua niityllä, <i>Elina Heikka</i> .....	2
Suomen taidemuseoiden kokoelmat ja me, <i>Elina Heikka</i> .....	3
Uutta taidehistoriallisiin asiakirja-arkistoihin, <i>Helena Hätönen</i> .....	4
Digitoinnin kaksoiskierre, <i>Perttu Rastas</i> .....	6
Ajankohtaista haastatteluista ja muistitiedon keräyksestä, <i>Juba Iivas</i> .....	7
Haastattelututkimuksen uskottavuus, <i>Erkki Anttonen</i> .....	10
Kultainen mediakausi kirjojen kansiin, <i>Perttu Rastas</i> .....	14
Kansallista vai modernia, <i>Erkki Anttonen</i> .....	14
Digitaalinen kuva-arkisto 10 vuotta, <i>Ainur Nasretdin</i> .....	18
Universumin parasta palautetta.....	18
Ajankohtaista haastatteluista ja muistitiedon keräyksestä, liitteet, <i>Juba Iivas</i> .....	19
KKA yhteystiedot.....	21

*Kuvataiteen keskusarkiston ja Valtion taidemuseon kirjaston tutkijapalvelu  
sekä kuvapalvelu on suljettu joulunaikaan 11.12.2006 - 9.1.2007*

ISSN 1456-0852

Dokumentti on Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkiston julkaisu, joka postitetaan ilmaisjakelulehtenä sidosryhmille. Dokumentti ilmestyy kerran vuodessa ja vuodesta 1998 alkaen myös sähköisenä versiona (ISSN 1456-0860) Kuvataiteen keskusarkiston www-sivuilla [www.fng.fi/kka.htm](http://www.fng.fi/kka.htm).

Toimittaja Erkki Anttonen  
sähköposti [etunimi.sukunimi@fng.fi](mailto:etunimi.sukunimi@fng.fi)  
Kansi, taitto ja kuvankäsittely Ainur Nasretdin

*Kuvat, ellei toisin mainittu, Kuvataiteen keskusarkisto*

Valtion taidemuseo  
Kuvataiteen keskusarkisto  
Kaivokatu 2  
00100 Helsinki  
puh. 09-173 361

Kannen kuva: Frans Masereel, Muistoja kotimaasta, 1921, puupiirros  
Takakansi: Frans Masereel: Kotimaani (Antwerpen), 1956, puupiirros

# Keskustelua niityllä

*Elina Heikka*

”Katsokaa karjaa, joka niityllä laiduntaa; se ei tiedä mitä merkitsee eilinen tai huomisen, se syö ja märehtii, liikkuu ja lepää, nousee taas ylös, yötä päivää ja päivästä päivään. Se elää hetkessä, ailahtelee nautinnosta pahanolon tunteeseen olematta alakuloinen tai ikävystynyt.”

Historiaharrastukseen epäillen suhtautuva Nietzsche luo kuvan vihreällä niityllä laiduntavasta lehmälaumasta. Miksi raahata historiaa mukanaan, kun vaihtoehtona on lokoisan nautamainen oleilu nyt-hetkessä?

Pamfletti Historian hyödyistä ja haitasta elämälle (1873, suom. Anssi Halmesvirta) toteaa ihmisen ristiriitaisen suhteen historiaan ja lehtiin. Karjaa voi ihailla ja kadehtia, mutta samaan ei ole pääsyä: ”Sitä ihmisen on vaikea katsella, sillä jopa ylpeänä ihmisyydestään, hän ei voi olla tuntematta kateutta eläinten onnesta. Hän tahtoo elää juuri niiden lailla, ilman tympeytymistä, ilman tuskaa, mutta turhaan, koska hän kieltäytyy sitä tekemästä.”

Kommunikaatio nautojen kanssa on tuomittu epäonnistumaan. ”Hän voi kysyä eläimeltä: Miksi et puhu minulle onnestasi, vaan seisot siinä ja tuijotat minua? Eläin tahtois vastata: Siksi koska unohdan aina mitä olin aikeissa sanoa. Mutta sitten eläin unohti myös tämän vastauksen ja pysyi ääneti.”

”Ja ihminen jäi ihmettelemään.”

Nietzsche toteaa, että ihminen ihmettelee karjan lisäksi myös itseään, sitä ettei opi unohtamaan vaan takertuu menneeseen ”Kuinka kauas tai kuinka nopeasti hän juokseekaan, tuo lieka raahautuu hänen perässään.”

Hetket kuluvat ja tulevat takaisin. ”[...] hetki on ensin tässä ja sitten se on jo poissa, ei mikään mikä oli ennen sitä tai tuli sen jälkeen, mutta se hetki joka tapauksessa palaa kuin haamu ja häiritsee myöhemmän hetken rauhaa.”

Nietzsche ei puhu arkistoista tai arkistotyöstä, mutta eikö se kajahtelee hänen tekstissään? ”Ajan puusta putoaa lehti, leijaillee pois, mutta yhtäkkiä se lennähtää takaisin ja putoaakin ihmisen syyliin.”

# Suomen taidemuseoiden kokoelmat ja me

*Elina Heikka*

**S**uomen taidemuseoiden kokoelmista on ensimmäistä kertaa runsaasti saatavilla koottua tietoa. Tutkimus taidemuseoiden kokoelmapolitiikasta ja resursseista luo hyödyllistä taustaa myös Kuvataiteen keskusarkiston tallennustyölle. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehyksen uunituore julkaisu antaa sitä paitsi aihetta jopa politikointiin. Tuon seuraavassa esille muutamia raporttia lukiessa esiin nousseita ajatuksia.

## *Pulaa 2000-luvun taiteesta*

Kehyksen tutkimukseen vastasi 65 taidemuseota, joten aineiston määrän osalta otos on hyvin kattava. Vastauksiin sisältyi tiedot 198.000 teoksesta. Keskusarkiston näkökulmasta hätkähdyttävän luku koskee 2000-luvun taiteen hankintoja. Suomen taidemuseoihin on hankittu vuosituhanne ensimmäisen vuosikymmenen alkupuolella yhteensä noin 4.000 teosta ja oletettavaa on, että koko kymmenvuotiskauden määrä ei tule nousemaan yli kahdentoitatuhannen. Noin kahdentuhannen ammattitaiteilijan ja kahdentuhannen taidenäyttelyn maassa todella harva teos päätyy pysyvässä säilytykseen museoon.

Kuvataiteen keskusarkistossa on aina tiedetty - niin omituiselta kuin se kuulostaakin - että melkein kaikki ajankohtainen nykytaide on ”katoavaa taidetta”, joka ensiesittämisen jälkeen yleensä katoaa julkisuudesta. Teokset joutuvat kulkusalle ties minne: osa ehkä myydään, osa jää taiteilijan omistukseen, niitä päätyy varastoihin epämääräiseksi ajaksi. Aivan oma lukunsa on vielä ”oikea” katoava taide, mm. performanssit ja ympäristötaide, joita on tallennettu sekä keskusarkiston katoavan taiteen -projekteissa että osana jatkuvaa tallennustyötä.

Keskusarkiston toiminta-ajatukseen on kuulunut tallentaa Suomen kuvataiteen kulttuuriperintöä ikään kuin taidemuseoiden teoskokoelmia laveammalti. Tallennustyöllä teosten rinnalle luodaan tutkimusta hyödyntävää, rikasta dokumenttikokoelmaa. On kuvia, tekstejä gallerioiden esittelyteksteistä alkaen, av-aineistoja, leikkeitä jne. Vuosittain esimerkiksi näyttelyiden galleriakuvauksissa tallennetaan noin sadan taiteilijan teoksia. Käytännössä jopa aivan lähimenneisyyden taide on ollut usein parhaiten saavutettavissa muutoin kuin fyysisinä objekteina, vaikka taidehistorian tutkijat ovatkin pyrkineet osaltaan selvittämään monien teosten kohtaloa.

Kehyksen raportin valossa KKA:n tallennustyö alkaa näyttää entistä tärkeämmältä, sillä hupenevien hankintamäärärahojen aikana kulttuuriperintöä tallennetaan suhteellisesti ottaen yhä enemmän dokumenttien kautta. Taidetta on yhä enemmän, mutta yhä pienempi osa siitä päätyy museoihin.

## *Painopiste 1970-1980-luvuilla*

Suomen taidemuseoiden kokoelmien ajallinen painopiste on 1970- ja 1980-lukujen taide, joka muodostaa noin kolmanneksen teosten kokonaismäärästä. Kiinnostavalla tavalla myös esimerkiksi keskusarkiston leikearkiston kokoelmien ajallinen painopiste on samoilla vuosikymmenillä. Parhaimmillaan, eli 1985 alkaneeseen toiminnan supistamiseen asti, leikearkistossa vakituisesti seurattavia lehtiä oli 1.500. Vertailuna voi todeta, että 2000-luvulla taidekirjoittelua on seurattu enää vain noin viidestätoista sanoma- ja aikakauslehdestä.

1970- tai 1980-lukujen taide ei tähän mennessä ole ollut merkittävästi tutkimuksellisen intressin kohteena, mutta voisi ajatella, että museoiden taidekokoelmien suhteellinen runsaus ja valtava leikearkistoaineisto antaisivat tutkimukselle ja näyttelytoiminnalle runsaasti mahdollisuuksia. Näiden vuosikymmenien taiteen osalta on KKA:n kokoelmissa lisäksi myös karttuva äänitekokoelma ja asiakirja-aineistoja.



Aika syö taiteen? Vähän tunnetun kuvanveistäjä Georges Winterin (s. 1975 Pietari, k. 1954 Hauho) tuntemattomiin joutunut omakuva. Kuva KKA.

### *Uudet taidemuodot*

Taiteen pääluokittain jaettuna museotaide on maalaustaidetta. Maalaus on äititaidetta, perustaide, jota varmimmin on hankittu kokoelmiin. Siitäkin huolimatta, että esimerkiksi grafiikka on maalauksiin verrattuna monistettavampaa ja yleensä halvempaa. Maalauksien osuus luokitelluista teoksista on 33 %, grafiikan 29 %, piirustusten 22,5 % ja veistosten 9 %.

Uusien taidelajien hankkimista kokoelmiin pitivät jotkut museot ongelmallisena. Muutamissa vastauksissa installaatiot ja esinekoosteet todettiin helposti rikkoutuviksi ja hankalasti varastoitaviksi. Video- ja mediateoksia on kokoelmissa niukasti ja Uudellemaalle keskittyen. Noin 60 % näitä taiteenlajeja edustavista teoksista on Uudellamaalla, lähinnä Kiasman ja Helsingin kaupungin taidemuseon kokoelmissa. Kiasmalla on noin 200 mediateosta.

Uutta mediaa edustaa museoiden kokoelmissa kaikkiaan 0,5 % teoksista, ryhmään ”muut” kuuluu 3,5 % ja valokuviiin 2 %. Jos ei voi sanoa, että museot hankinnoissaan vieroksuvat taiteen uusimpia ilmiöitä, voinee kuitenkin todeta, että mikäli ”muiden” taiteen lajien hankkiminen ei vilkastu, museoiden kokoelmat ovat jäämässä jälkeen siitä, mitä taiteen kentällä tapahtuu. On vaara, että museokokoelmien näkökulma taiteeseen jää kovin rajoittuneeksi. Tuskin on kenenkään etujen mukaista jäädyttää museotaide perinteisiin taiteen muotoihin.

Kyselyn vastauksista ilmeni tietoisuus kokoelmatoiminnan haasteista uusien taidemuotojen osalta. Museot kyselivät, mitä muita keinoja taiteen tallennuksessa voidaan ottaa käyttöön kuin esinekoelman kerääminen. Keskusarkiston näkökulmasta tässä heitettiin palloa meille: taiteilijoiden työn dokumentoinnin nähtiin tarvitsevan myös valtakunnallisia ratkaisuja.

Niinpä... Keskusarkisto on aluetaidemuseoyhteistyön kautta hyvin tietoinen taidemuseoiden pienistä resursseista dokumentointiin. Ja olemme samaa mieltä uusimpien ilmiöiden dokumentoinnin tärkeydestä sekä kokoelmien rakenteesta annettujen lukujen valossa entistä tietoisempia haasteistamme uusimmankin taiteen tallentajana. Dokumentoinnin määrän pitäminen ainakin nykyisellä tasolla ja tallennusmedioiden kehittäminen nykyaikaisen taiteen eri muotoja yhä paremmin vastaavaksi on kokoelmaraportin keskusarkistolle luomaa haastetta. Jatkokkin paikkaamme kokoelmien puutteita.

#### Kirjallisuus

*Taidemuseoiden kokoelmapolitiikka ja resurssit.* Valtion taidemuseo, Taidemuseoalan kehittämissyksikkö KEHYS, Helsinki 2006.

## Uutta taidehistoriallisiin asiakirja-arkistoihin

*Helena Hätönen*

**K**uvataiteen keskusarkiston taidehistorialliset asiakirja-arkistot karttavat joka vuosi keskimäärin yhdellä ostolla ja vaihtelevalla määrällä lahjoituksia. Kun vuonna 2005 kokoelmiin hankittiin laaja, mutta vain osittain säilynyt, kymmenen hyllymetriä käsittävä Strindbergin taidesalongin arkisto (rajavuodet 1903-91), niin kuluvana vuonna ostettiin pieni kokoelma Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä vuosilta 1885-1929. Jälkimmäinen aineisto on kooltaan vain 0,02 hyllymetriä, mutta siihen sisältyviin 35 kirjeeseen norjalaiselle taiteilijatoveri Carl Dörnbergerille on tallentunut kiinnostavia yksityiskohtia erityisesti Gallen-Kallelan taiteilijauran alkuvaiheilta.

Tänä vuonna lahjoituksena saatuja aineistoja on joulukuun alkuun mennessä kertynyt yhteensä 17 yksikköä eli erillistä arkistokokonaisuutta. Osa niistä on täydentäviä lisäyksiä aikaisemmin lahjoitettuihin arkistokokonaisuuksiin. Uusiin taiteilija-arkistoihin lukeutuvat Mauri Favénin (1920-2006) ja Paul Grönholmin (1907-1992) laajat aineistot. Taidemaalari ja -graafikko Paul Grönholm vietti lapsuutensa Venäjällä, jossa hänen isänsä toimi keisarillisen armeijan upseerina. Koulunsa hän kävi Viipurissa, Porvoossa ja syntymäkaupungissaan Helsingissä, jossa jatkoi taideopiskelijana 1930-luvun alkupuolella. Grönholmin palatessa opintomatkalta

Pariisista vuonna 1931, Suomi kärsi syvästä taloudellisesta laskukaudesta. Näissä olosuhteissa Paul Grönholm kouluttautui piirustuksen opettajaksi. Grönholmin ulkomaiset opintomatkat suuntautuivat myös Italiaan (1938) sekä myöhemmin 1950-luvulla Espanjaan ja Ranskaan. Provençen seuduilta hän löysi valon ja maiseman, jonka kuvaamiseen saattoi syventyä usean vuosikymmenen ajaksi. Kotimaassaan työskennellessään Grönholm toimi aktiivisesti Porvoon kuvataide-elämän hyväksi.



Työhönsä uppoutuneita tutkijoita arkistossa. Frans Masereel: Mein Studienbuch -sarjasta, 1919, puupiirros

Taidemaalari, professori Mauri Favénin arkisto on taiteilijan itsensä huolellisesti kokoama ja sen tähden luetteloinnissa ja kuvailussa tullaan noudattamaan arkistonmuodostajan omaa, kronologiaan perustuvaa järjestystä. Arkisto käsittää Mauri Favénin elämään ja taiteelliseen toimintaan läheisesti liittyvää arkistomateriaalia 1940-luvulta alkaen. Jatkosota viivästytti Favénin taideopintoja, mutta hän saattoi keskittyä niihin vuosikymmenen jälkipuolella Suomen Taideakatemian koulussa. Favén tunnettiin myös taidearvostelijana sekä taideopettajana ja -teoreetikkona. Arkistoon sisältyykin runsaasti lehtileikkeitä ja käsikirjoituksia häneltä. Taidemaalariunionin hallitukseen ja lukuisiin ammatillisiin luottamustehtäviin osallistuminen eivät estäneet Mauri Favénia luomasta merkittävää uraa abstraktin kuvakielen kehittäjänä.

Lähes samoille vuosikymmenille sijoittuvat taidemaalari ja -graafikko Erkki Sakari Heinosen (s. 1933) arkiston pääosat. Elämäkerrallisen aineiston ohella saapuneet kirjeet ulottuvat ajallisesti vuoteen 2005. Heinonen opiskeli Turun taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1951-53. Muutettuaan Haapajärvelle, Oulun lääneen, hän on työskennellyt siellä pitkään lähinnä surrealismin hengessä. Taidegraafikon uran hän aloitti varsinaisesti 1960-luvulla hankkiessaan syväpainopressin käyttöönsä. Heinosen arkistoa täydentää erinomaisesti hänen ystävänsä, oululaisen kuvataiteilija Raimo Metsänheimon (s. 1925) kokoelma, joka käsittää Erkki Sakari Heinosen kirjeitä Metsänheimolle.

Kaksi lahjoituksesta kertoo Ateneum-rakennuksen suojissa toimineiden koulujen oppilaista yli sadan vuoden takaa. Koristekuvanveistäjä Vilho Lundellin kokoelmaan kuuluu malli- ja työpiirustuksia 1900-luvun alkupuolelta. Vilho Lundell (1876-1951) syntyi Jyväskylässä ja opiskeli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen Taideteollisuuskeskuskoulussa vuosina 1898-1900. Koulun valmistajaistyönä hän toteutti urkuharmonin, josta Oskar Merikannon kerrottiin antaneen kiittävän lausunnon. Koristeveistäjänä Lundell valmistui huonekaluja Helsingin Pakinkylän kotinsa työtiloissa, kunnes teolliset, suoralinjaiset huonekalut ohittivat yksilölliseen toteutukseen perustuneen käsityötaidon.

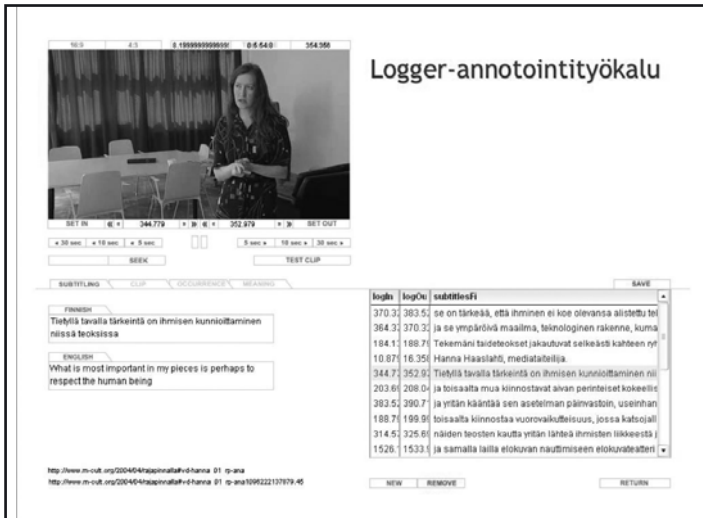
Taidemaalari Lilli Wilhelmina Törnudd (1862-1929) aloitti taideopinnot Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä 1877 ja debytoi yhdistyksen näyttelyssä seuraavan vuosikymmenen alussa. Hän suoritti lisäksi piirustuksenopettajan tutkinnon taidemaalari Adolf von Beckerin johdolla ja täydensi sitä Jyväskylän seminaarissa vuonna 1889. Varsinaisen työuransa Lilli Törnudd teki Sortavalan opettajaseminaarin naisosaston piirustuksen ja käsityön opettajana. Hänen arkistostaan käy ilmi Törnuddin monipuolinen suuntautuminen suomalaisen piirustusopetuksen kehittämiseen esimerkiksi oppikirjojen avulla sekä osallistuminen mm. Sortavalan kansatieteellisen museon johtokunnan toimintaan 1900-luvun alussa (Törnuddista tarkemmin: Petrell, Marianna, 1990. Piirustuksenopetus 1900-luvun alun Suomessa. Lilli Törnuddin piirustuksenopetus verrattuna soinislaisuuteen ja työkouluun. Kasvatustieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopiston Rauman opettajankoulutuslaitos).

Vuoden 2006 lahjoitukset on pääosin inventoitu, mutta varsinainen järjestäminen, luettelointi ja kuvailu arkistoluettelon tasolla joudutaan jakamaan useamman vuoden osalle. Joihinkin kokonaisuuksiin sisältyy käyttörajoituksia, mutta tiedusteluja arkistoaineistoista voi silti tehdä. Kuluvana vuonna asiakirja-arkistossa on tulevaa digitointia silmälläpitäen järjestetty uudelleen sekä luetteloitu 5.000 kirjettä ja muuta asiakirjaa käsittävä nk. Taiteilijakirjekokoelma. Asiasta tiedotetaan erikseen, kun kokoelma on täydellisenä taas tutkijoiden käytettävissä.

# Digitoinnin kaksoiskierre

Perttu Rastas

**K**asvavien arkistoinneiden ja digitoinnin kaksoiskierre porautuu yhä syvemmälle muistiorganisaatioiden arkeen. Kun aineistoja tulee varastoihin yhä enemmän ja vanhempi materiaali haurastuu ajassa jatkuvasti, on digitointi sekä asiansanojen ja tietojen vieminen tietokantoihin yhä keskeisempi strateginen työkalu, jolla instituutiot vastaavat haasteeseen.



M-Cultin kehittämä videoiden Logger-annotointi- eli tietokonekielinen asiansanoitustyökalu. Videoon liittyvän metadatan kanssa on vielä paljon tekemistä.

digitaalisia tallenteita vapaakappaleina kokoelmiinsa. Vastaavasti Suomen elokuva-arkisto (SEA) valmistautuu massamittaiseen kotimaisen digitaalisen radio- ja tv-aineiston tallentamiseen yhdessä CSC - Tieteellinen laskenta Oy:n kanssa.

Suomen Jazz & Pop Arkiston (JAPA) arkistonjohtaja Juha Henriksson kertoi lyhyesti tutkimuksen tuloksista liittyen audiovisuaalisen aineiston arkistointitasoon maassamme. JAPA on mukana TAPE-hankkeessa (Training for Audiovisual Preservation in Europe), jolle EU on myöntänyt Kulttuuri 2000 -ohjelmasta 3-vuotisen rahoituksen ajalle 1.9.2004-31.8.2007. Projekti toteutti kesällä 2005 laajan kyselyn AV-aineistoista eurooppalaisissa arkistoissa. Kyselyn suomalaisista vastauksista on laadittu loppuraportti, joka löytyy JAPAN verkkosivuilta.

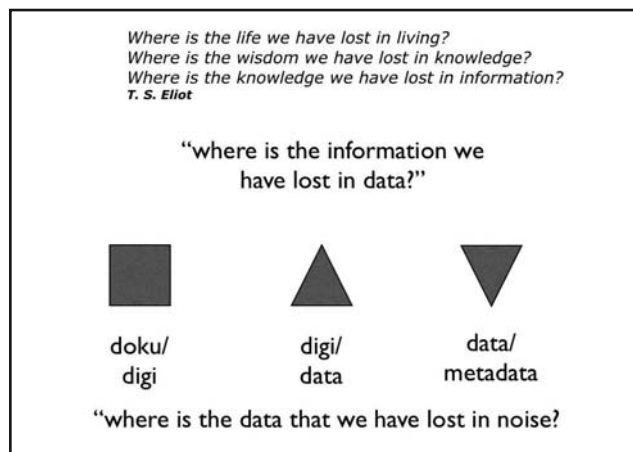
Kuvataiteen keskusarkistossa media-arkistoinnista vastaava Perttu Rastas esitteli mediataiteen arkistostrategioita ja pohti uudenlaisen arkistoitavan materiaalin ongelmia käytännön arkistointivaihtoehtoihin. Perusideana on, että arkistointia on harkittava ja mietittävä jo mediateosten esittämisen yhteydessä.

Yhdessä Jorma Saarikon kanssa Rastas esitteli suuren kirjon erilaisia uusia mediateoksia, jotka ovat laajentuneet kaupunkitilateoksiksi. Niiden kohdalla on otettava käyttöön hyvin erilaiset arkistometodit alkaen dokumentaatiosta, teoksen kokijoiden

Kuvataiteen keskusarkisto järjesti 26.10.2006 Mediaa museoon ja kokoelmiin - yksi uusi ongelma lisää? -seminaarin, jossa n. 50 osallistujan kesken pohdittiin media-arkistointiin liittyviä kysymyksiä ja haasteita.

Ylitarkastajat Laura Mäkelä ja Anne Lehto opetusministeriöstä esittelivät EU-tason ns. digitaalisen kirjaston i2010 -suositusta ja kansallisia strategioita. Kulttuuriperinnön digitointi on yksi keskeisiä eurooppalaisia tietohallintotavoitteita myös EU:n päätöksentekotasolla, josta se valuu kansallisen tason osatavoitteiksi.

Esa-Pekka Keskitalo Kansalliskirjastosta ja Pasi Nyyssönen Suomen elokuva-arkistosta esittelivät suunnitelmia lähivuosina toteutuvista uuden vapaakappalelain laajennuksista, jotka liittyvät digitaalisen aineiston tallentamiseen. Kansalliskirjasto on jo tehnyt alustavia kokeita suomalaisten web-sivujen tallentamisen ja arkistoinnin osalta. Kansalliskirjasto odottaa myös saavansa laajemmin



Perttu Rastaa esittämä digitalisaation työskelyprosessi, jonka mukaan yhtä olennaista kuin itse digitointi on digitoitujen aineiston oikea asiansanoittaminen ja tietokantaluettelointi



kommenttaareista ja päätyen hyvin laajaan erilaisten teosten esittämiseen sekä niiden mediamuotoihin liittyviin tallennemenetelmiin.

Mediakulttuuriyhdistys M-Cult ry:n toiminnanjohtaja Minna Tarkka puolestaan esitteli yhdistyksen tuottamaa pilottiprojektia videon metadatan asiansanoitus-työkaluksi. Seminaarin lopuksi tutustuttiin konkreettisesti Kiasmassa sijaitseviin arkistointitiloihin ja -tekniikoihin.

Lisätietoa aiheesta:

International internet preservation consortium:

<http://netpreserve.org/>

Muodostetaan Radio- ja televisioarkisto.

Kansallinen audiovisuaalinen

muisti-organisaatio -aineisto

[http://www.minedu.fi/OPM/Julkaisut/2006/Muodostetaan\\_Radio\\_ja\\_televisioarkisto.html?lang=fi](http://www.minedu.fi/OPM/Julkaisut/2006/Muodostetaan_Radio_ja_televisioarkisto.html?lang=fi)

<http://www.jazzpoparkisto.net>



Professori Antero Takalan Yleisradiossa yhteistyössä insinöörien kanssa tekemä Videoväritin, jota Takala nimittää "ensimmäiseksi photoshopiksi". Laite oli mukana kun Takala teki Yleisradiolle Romeo ja Julia -teosta, joka on myös ensimmäinen Suomessa taidegalleriassa esitetty videoteos. Tämä tapahtui 1974 Pinx-galleriassa.

## Ajankohtaista haastatteluista ja muistitiedon keräyksestä

*Juha Ihvas*

Vuonna 2005 alkoi valtakunnallinen museohistoriahanke, jonka yhteydessä käynnistettiin laaja museoammattien edustajien ja kulttuurivaikuttajien haastatteluprojekti. Muistitiedon keräyksen takana ovat Suomen museoliitto, Museovirasto, Luonnontieteellinen keskusmuseo, Valtion taidemuseo (Kuvataiteen keskusarkisto ja Kehys) sekä Helsingin, Jyväskylän ja Turun yliopistojen museologian oppiaineet. Museot vastaavat alueensa haastatteluista, mutta haastatteluiden arkistokopiot kootaan Kuvataiteen keskusarkistoon (Valtion taidemuseo), Museovirastoon ja Luonnontieteelliseen keskusmuseoon.

Edellä oleva tiivistelmä on uuden museohistoriaprojektin haastattelusopimuksesta. Tämä, kuten usein muutkin viralliset asiakirjat ovat anonyymejä, vaikka niiden taustalla ovat tietyt nimettävissä olevat henkilöt. Tämä tieto on muistitietoa. Muistinvaraista tietoa hukkaantuu mittaamattomat määrät ihmisten poistuttua työelämästä, mutta tästä ei ole juuri kannettu huolta. Muistiin kirjoitettua tietoa hävitetään jatkuvasti, sillä edelleen peräti 90 % arkistoihin tulevasta paperitavarasta tuhoataan säilytysongelmien vuoksi. Paljon tietoa jää säilytettävien virallisten asia- ja pöytäkirjojen ulkopuolelle, vaikka aikaamme kutsutaan tietoyhteiskunnan ajaksi.

Museohistoriahankkeesta ja siihen kuuluvasta haastatteluprojektista on lukuisia pöytäkirjoja, mutta alkusäyksen antajaa ei ole kirjattu. Olin ollut viikon töissä Kuvataiteen keskusarkiston (KKA) palkkaamana haastatteluprojektin projektipäällikkönä, kun 8.9.2006 oli Valtion taidemuseossa pilottimuseoiden ensimmäinen tapaaminen. Viisi museota oli ilmoittanut halukkuudestaan lähteä ensimmäisinä pilottimuseoina toteuttamaan omalta osaltaan haastatteluja, joiden pohjaksi Erkki Anttonen (KKA) ja Susanna Pettersson (Kehys) olivat tehneet kesällä haastattelukysymysten rungon. Mainitussa kokouksessa Kuvataiteen keskusarkiston johtaja Ulla Vihanta esitti museohistoriahankkeen olevan suurelta osin Susanna Petterssonin aikaan saama. Kuvataiteen keskusarkisto otti taas mieluusti vastuulleen haastatteluprojektin.

Susanna Pettersson oli havainnut tekeillä olevan väitöskirjansa Suomen Taideyhdistys, Ateneum ja suomalaisen taidemuseon synty aineistoa kerätessään kuinka vähän museoista ja niiden toimijoista oli kirjoitettu - ja kuinka paljon ammattialan historiallista tietoa on saatavissa vain muistitietona. Asia oli jo entuudestaan monille tuttu, mutta Pettersson oli aktiivinen ja sai monet tahot liikkeelle. Pettersson toimi käytännön syistä eri työryhmien sihteerinä, mutta hän ei dokumentoinut tätä liikkeelle lähtemisen muistitietoa.

Kuvataiteen keskusarkiston vs. johtaja Elina Heikka on maininnut asian kirjoittaessaan Keskusteluista arkistoon - kilpajuoksua unohduksen kanssa. Artikkelin kuuluu monistejulkaisuun Museoiden muistitietopäivät 23.11.2006. Tämä julkaisu on saatavissa Suomen Museoliiton kotisivuilta pdf-muodossa. Museoliitto on museohistoriahankkeen katto-organisaatio, jonka www-sivuille kootaan projektin oheismateriaali, lomakkeet ja ohjeistukset - ja aikaa myöten karttuva viitetietokanta tehdyistä haastatteluista. Museoliiton lisäksi projektin esittely on luettavissa myös Valtion taidemuseon/Kehys kotisivuilta.

Tämän artikkelin kuvituksena on koostamani kuvakertomus Haastattelusta dokumentiksi - yhteenvedo haastattelun työvaiheista, joka myös löytyy Museoliiton kotisivujen oheismateriaalista.

Muistitiedon keräyksessä haastattelujen tavoitteena on systemaattisesti tuottaa ja tallentaa tietoa tutkijoiden käytettäväksi. Muistitietoprojektissa tavoitellaan yksityistä näkökulmaa asioihin, joissa haastateltava on ollut mukana. Tapahtumat palautetaan mieliin omakohtaisena kertomuksena.

Kun kuvissa on viitteet Muistitietopäivien monisteeseen, niin en tarkastele tässä enää asioita kovin tarkasti.

Keskeisenä ajatuksena projektissa on, että haastatteluilla tuotetaan aineistoa muiden tutkijoiden käyttöön. Haastattelun lopputuloksena ei siis ole itse kirjoitettu artikkeli tai tutkimus haastatellun henkilön kokemuksista



Haastattelusta dokumentiksi - yhteenvedo työvaiheista. Juha Ilvas. Kuva suurempana lehden loppuosassa.

tai havainnoista, vaan sisällyskirja. Muistitiedon keräys ilman haastattelusta laadittua sisällyskirjaa - eli tiivistelmää ja nimi-indeksejä - on hyödytön. Ilman sisällyskirjaa tiedot jäävät passiivisiksi asioiksi nauhalle ja tutkimuksen ulottumattomiin. Sisällyskirjassa dokumentoidaan, mistä kohtaa äänitettä esille tullut asia tai nimet ovat tutkijan löydettävissä. Sisällyskirjan tiedot siirretään tietokantaan - taidemuseoiden, kulttuurihistoriallisten ja luonnontieteellisten museoiden haastattelut kaikki omiin tietokantoihinsa, joissa kaikissa on samannimiset kentät.

Muistitiedon tai suullisesti kerrotun historian keräys (Oral History) on noussut kansainväliseen suosioon 1960-1970 -luvulta lähtien eri tieteiden alueilla - etnologiassa, kansanperinteen tutkimuksessa ja sosiaalitieteissä. Etenkin naistutkimus ja erilaisten vähemmistö- tai marginaaliryhmien tutkimus on ollut kansainvälisen Oral History -tutkimuksen suosimia teemoja. Demokraattisuus on mieleusti liitetty muistitietoon pohjautuvan historiallisen tutkimuksen tärkeäksi piirteeksi. Tietoja ja kokemuksia kerätään haastatteluilla tavallisilta kansalaisilta, joiden elämä ei ole ollut julkisuuden valokeilassa.

Muistitiedon keräys on tuonut johtajiin personifioituvan virallisen instituutiohistorian täydennykseksi alhaalta ylöspäin lähestymisen. Museohistoriaprojektissakin haastattelut koskevat museoiden koko henkilökuntaa, ei vain johtajia, vaan myös toimistohenkilökuntaa ja näyttelysalien vahtimestareitakin. Tämä mahdollistaa erilaisine näkökulmineen uuden tyyppisen elämän tuomisen museolaitoksen historiaan.

Muistitiedon tai suullisesti kerrotun historian keräyksen alueella on ilmestynyt tutkimus-, metodologia ja opaskirjallisuutta hyvin runsaasti, ilmeisesti jo kaikilla maailman kielillä. Otan esiin vielä joitakin keskeisiä asioita, joista puhutaan jatkuvasti kirjallisuudessa. Haastattelujen lähtökohdissa ja metodeissa on Oral History -tutkimuksen alueella monia koulukuntia. Seuraava hieman traktaatinomaisesti esitetty yhteenvedo keskeisistä kysymyksistä on vain yksi tulkinta- tai suhtautumistapa.

Kahdenkeskinen keskustelu on kokonaan toinen asia kuin kahden kesken tehtävä haastattelu. Haastattelutilanne on intiimi kuten keskustelukin, mutta näiden välillä on aste-ero yksityisen ja julkisen asteikolla. Haastattelu on osin epäonnistunut, jos tuloksena on vain yksityisiä tunnustuksia ja kommentteja, joita ei voi luonteensa vuoksi julkaista. Ihmisen yksityisyyden suojaakin on ajateltava, vaikka itsensensuurista tai sensuurista ei ole kysymys.

Hyvä haastattelu on haastateltavan harkittua puhetta, ääneen ajateltua tapahtumien ja niiden taustojen mieliin palautusta. Haastattelijan tehtävä on kuunteleminen, mutta hän myös ohjaa ja selkiyttää kertomusta, kannustaa kertojaa muistelemaan yksityiskohtia. Haastatteluja on monentyyppisiä, kysymyksistä riippuen erilaisia, mutta eri päivinä kertomukset voivat vaihdella detalleissaan ja painotuksissaan. Kaikelle on kuitenkin käyttöä lähihistorian henkiin herättämisessä. Intiiminkin keskustelun henkilökohtaiset asiat kelpaavat ”oikein käytettyinä”.

Omakohtainen elämän kuvaus ei ole koskaan analyttistä historiaa, vaan pieniä kertomuksia täynnä emootioita, kokemuksia ja käännteitä, jotka ovat liikuttaneet joskus vain kertojaansa - joskin suuret muutokset koskevat suuria joukkoja. Kertomukset tuovat kuitenkin esiin persoonallisuuden ja yksityiskohdissaan ne nostavat esiin ajan muuttuvat arvostuksetkin. Etenkin jos haastattelijä huomaa kysyä sopivissa kohdin ”mikä oli sen merkitys silloin - entä nyt?” Haastateltavaa voi houkuttaa tulkintoihin.

Historioitsijan kriittisyys on kuitenkin säilytettävä mielessä, vaikka hyviä kertomuksia kuuleekin. Kertomuksen myötä mukaan voi hivuttautua aineksia, jotka tulevat mukaan vain mehevöittämään kertomusta. Olisivathan tapahtumat voineet mennä toisinkin... kaikkea kun ei muista, niin sitä voi ainakin toivoa, että eiköhän se niin mennyt. Nimet, ajankohdat ja paikat ovat aina myöhemmän tarkistamisen arvoisia. Joka tapauksessa muistelijaa saa kuljettaa polkuaan menneisyyteen pahoja paikkoja vältellen.

Haastatteluissa olisi tärkeää pitää kuulopuheet omassa luokassaan, ja ainahan voi tarkistaa oliko kertoja itse paikalla. ”Paikalla olo ei kyllä sinänsä tarkoita, että kertoja olisi ymmärtänyt mitä tapahtui.” Näin toteaa Linda Shopes ajatuksia herättävässä ja muistitietohistorian periaatteita luotaavassa artikkelissaan *What Is Oral History?* (from the *Making Sense of Evidence* series on *History Matters: The U.S. Survey on the Web*, <http://historymatters.gmu.edu>). Akateemisesti lähdeviittein varustettu artikkeli on suositeltavaa luettavaa kaikille aiheesta kiinnostuneille.

Lopuksi joitakin kaikkien ulottuvilla olevia www-sivustojen oppaita ja kotisivuja, joita olen hyödyntänyt Oral Historyn aihepiiriä tutkiessani. Käytän osoitteissa välistä pitkää muotoa, sillä hakupolku on joskus monimutkainen. Etsiessäni artikkeleita tai laajempia aihekokonaisuuksia Googlella internetistä olen käyttänyt hakusanan perässä lyhennettä ”pdf”. Näin löytää pdf-muotoon pakattuja isoja tiedostoja eikä tarvitse lukea pientä silppua. Valikoimani keskittyy haastattelujen perusteisiin.

- History Matters: The U.S. Survey Course on the Web, <http://historymatters.gmu.edu/>
- Introduction to Oral History, Oral History Workshop on the Web, Institute for Oral History, Baylor University, [http://www.baylor.edu/oral\\_history/index.php?id=23560](http://www.baylor.edu/oral_history/index.php?id=23560)
- Oral History Onlin / Regional Oral History Office (ROHO), Bancroft Library, University of California, Berkeley, <http://www.lib.berkeley.edu/BANC/ROHO/ohonline/>
- Step-by-Step Guide to Oral History, © Judith Moyer 1993, Revised 1999, [http://www.dohistory.org/on\\_your\\_own/toolkit/oralHistory.html](http://www.dohistory.org/on_your_own/toolkit/oralHistory.html)
- Evelyn Taylor, *Conducting Oral Histories - A Mere Introduction*, 2003, [http://www.library.csuci.edu/archives/oral\\_history/HANDBOOK.pdf](http://www.library.csuci.edu/archives/oral_history/HANDBOOK.pdf)
- Elisa Hart, *Getting Started in Oral Traditions Research*, *Researchers Oral Traditions Manual*, (Prince of Wales Northern Heritage Centre, Yellowknife, NT, 1995, ISBN 0-7708-0095-5)
- A Manual for Oral History, The Quebec Anglophone Heritage Network (QAHN)  
[http://www.qahn.org/uploads/qahn\\_manual.pdf](http://www.qahn.org/uploads/qahn_manual.pdf) /  
[Oral%20History%20Manual.pdf#search=%22Oral%20History%20Manual%22](http://www.qahn.org/uploads/qahn_manual.pdf#search=%22Oral%20History%20Manual%22)
- Oral History Project, American Association of University Women (AAUW) of New York State, <http://www.aauw-nys.org/attached%20files/history/aauw%20oral%20history%20project.pdf#search=%22Oral%20History%20Manual%20pdf%22>
- Oral History Society (OHS), <http://www.ohs.org.uk/>
- The Center for the Study of History and Memory, <http://www.indiana.edu/~cshm/>
- Archives of American Art, Oral History Collections, Smithsonian Institution, Archives of American Art, <http://www.archivesofamericanart.si.edu/oralhist/oralhist.htm>

# Haastattelututkimuksen uskottavuus

*Erkki Anttonen*

## *Alessandro Portelli ja Luigi Trastullin kuolema*

**L**uigi Trastulli kuoli 1949 ilmeisesti poliisin ampumana Ternin kaupungissa, Umbriassa. Hän osallistui muiden terästehtaan työläisten tavoin NATO:n vastaiseen mielenosoitukseen, joka muuttui väkivaltaiseksi poliisien piiritettyä jeepeillä väkijoukon. Ampujaa ei koskaan saatu selville. Trastullista ja hänen eräänlaisesta marttyyrikuolemastaan kasvoi legenda, josta tehtiin lauluja ja tarinoita.

Italialainen yhteiskunta oli II maailmansodan ja Mussolinin valtakauden jälkeen jakaantunut jyrkästi kahtia oikeistoon ja vasemmistoon. Italian kommunistisen puolueen kannatus oli laajaa työväestön keskuudessa. Ympäri maata oli toistuvasti levottomuuksia työväenliikkeen ja valtaapitävien - tai heitä edustaneiden poliisien välillä. Ternissä oli mielenosoituksia myös 1953, jolloin paikallisesta terästehtaasta irtisanottiin 2.000 työntekijää (edellisenä vuonna heitä oli jo irtisanottu 700).

Kun Alessandro Portelli haastatteli 1970-luvulla terniläisiä Trastullin kuolemasta, useimmat haastateltavat muistivat väärin, että Trastulli olisi ammuttu 1953 levottomuuksien yhteydessä. Portelli pohtii Oral Historyn klassikoksi muodostuneessa artikkelissaan *The Death of Luigi Trastulli: Memory and the Event* (1981), mistä johtui, että ihmiset muistivat systemaattisesti väärin Trastullin kuolinvuoden - ja mitä tämä väärinmuistaminen oikeastaan ilmensi. Hän tulee siihen tulokseen, että koska Trastullin kuolema ja muut poliisien väkivaltaisuudet 1949 mielenosoitusten yhteydessä eivät johtaneet mihinkään seuraamuksiin - puhumattakaan mistään unelmasta työväenliikkeen vallankumouksesta - niin ihmiset, haastateltavat halusivat mielissään yhdistää Trastullin kuoleman kaupungin työläisten historian merkittävimpään dramaattiseen tapahtumaan, 1953 joukkoirtisanomisiin ja niiden johdosta syntyneisiin mielenosoituksiin ja mellakointeihin. Tavallaan nämä kaksi huomattavaa tapausta Ternissä yhdistyivät myöhemmin ihmisten muistissa yhdeksi yhtenäiseksi tarinaksi.

Portellin mukaan ihmisten muisti muokkaa tosiasioita ja kronologista järjestystä pääasiallisesti kolmesta syystä:

**1) Symbolinen funktio:** Trastullin kuolema nousi Ternissä keskeiseksi symboliksi edustamaan maa-

ilmansodan jälkeisen työväenluokan kokemuksia Italiassa kokonaisuudessaan.

**2) Psykologinen funktio:** Tapahtuman syyt ja kronologia hämmentyivät ihmisten muistoissa, koska Trastullin kuolema koettiin nöyryyttävänä ja työväenliikkeen itsekunnioitusta alentavana tekijänä: Trastullin toverit eivät voineet tehdä mitään saadakseen oikeutta asiassa. Samalla se ilmensi työväenliikkeen yhteiskunnallisen voiman vähenemistä. Lisäksi marttyyrikuoleman yhdistäminen joukkoirtisanomisiin kasvatti sekä Trastullin kuoleman että 1953 tapahtumien merkitystä ihmisten mielissä. NATO:n vastaisia protesteja ei koettu yhtä tärkeinä asioina yhteisessä muistissa.

**3) Muodollinen funktio:** Trastullin kuoleman ajallinen siirto hieman myöhemmäksi korostaa vuoden 1953 tapahtumia käännekohtana työväenliikkeen historiassa.

Portellin mukaan juuri ristiriita historiallisten faktojen ja muistojen välillä lisää suullisten lähteiden merkitystä historiallisina dokumentteina, jos niitä tulkitaan oikein. Tämä ristiriita ei johdu varsinaisesti väärin muistamisesta, vaan muistojen ja mielikuvituksen aktiivisesta ja luovasta tavasta yleistää asioita, jotta väkivaltaiset ja tuskalliset tapahtumat sekä historian vaiheet ylipäättään saisivat mielekkään merkityksen. Jos suulliset lähteet ja muistitieto olisivat tuoneet esiin ainoastaan asialliset ja tarkat faktat Trastullin kuolemasta, siitä tiedettäisiin huomattavasti vähemmän. Sen sijaan nämä tarinat ja kertomukset valaisevat ajan tapahtumien mentaalista merkitystä ja niiden kontekstia ihmisten mielissä hyvin toisella lailla ja tietyssä mielessä relevanttimmin kuin kylmät historialliset tosiseikat tai pelkkiin kirjallisiin dokumentteihin nojautuvat tulkinnat historiasta.

Alessandro Portelli ei siis ole pitäytynyt haastattelututkimuksessaan pelkästään Luigi Trastullin kuolemaan liittyvissä - ja faktisesti osittain virheellisissä - vaiheissa, vaan hän on tavallaan vaihtanut, laajentanut ja kontekstualisoinut näkökulmaansa pohtimaan muistitiedon merkitystä yleensä ja sen olemusta historiallisen kokemuksen hahmottamisessa. Tämäntapainen tarkastelu tekee haastattelututkimuksesta aivan eri tavalla merkittävää ja uskottavaa kuin pelkkä muistojen kirjaaminen ylös. Kyseessä on metodologisesti hieman samankaltainen asia, kuin jos kuvataiteen tutkimuksessa tukeuduttaisiin yksipuolisesti sanomalehtikritiikkiin tulkittaessa

jonkun taiteilijan tuotantoa. Käytetyt lähteet voisivat antaa tällöin vääristyneen kuvan tutkimuskohteesta. Jos sen sijaan vaihdetaan näkökulmaa, ja analysoidaan esimerkiksi ajan lehtikritiikissä esiintyviä diskursiivisia käytäntöjä ja niiden taustoja, voidaan saada relevanttia tietoa aikakauden aatteellisista piirteistä.

Muistitietotutkimukselle on Portellin mukaan erityistä se, että muistitieto kertoo enemmän tapahtumien merkityksestä kuin itse tapahtumista. Tästä näkökulmasta ne ovat luotettavia lähteitä - tosin haastatteluissa esitetyt tiedot pitää joka tapauksessa pyrkiä varmistamaan tosiksi. Haastattelututkimuksissa puhujan subjektiivisuus on juuri se ainutlaatuinen ja arvokas elementti, jota muilla lähteillä ei yleensä ole samassa määrin (paitsi ehkä osittain kirjeissä). Suullisten lähteet eivät kerro pelkästään, mitä ihmiset tekivät, vaan myös sen, mitä he halusivat ja uskoivat tekevänsä ja mitä he jälkikäteen katsoivat tehneensä.

Suullisten lähteiden luotettavuus on siten erilaista kuin kirjallisten - niiden merkittävyys on Portellin mukaan siinä, että suullinen todistus nostaa esiin mielikuvituksen, symboliikan, halut ja intohimot, ei siinä, että se olisi uskollinen tosiasioille. Kuitenkin myös faktisesti väärät lausumat ovat psykologisesti tosia - ja tämä totuus voi olla yhtä tärkeä kuin asiasisällöltään luotettavammat kuvaukset.

### *Saako haastattelujen kautta luotettavaa tietoa?*

Haastattelujen kautta voidaan siis saada sellaista tietoa, mikä jää kirjallisten ja virallisten asiakirjojen sekä muiden kirjoitettujen tekstien ulkopuolelle. Kirjallinen lähde on muuttumaton teksti, sillä sen sisältö ei riipu tutkijan tarpeista tai hypoteeseista. Sen sijaan suullisten lähteiden sisältöön vaikuttavat olennaisesti haastattelijan kysymykset, dialogi sekä monet henkilökohtaiset ja subjektiiviset seikat. Suullinen kertomus ei myöskään ole koskaan kahdesti samanlainen, sillä haastatteluissa on aina kyse vuoropuhelusta haastattelijan ja haastateltavan (tai haastateltavien) välillä.

Haastattelun kulkuun vaikuttavia seikkoja ovat ensinnäkin se, 1) miten haastateltava suhtautuu haastatteluun; 2) millaiseksi haastattelijan ja haastateltavan välinen vuorovaikutussuhde muodostuu

haastattelun kuluessa (elleivät he tunne toisiaan jo entuudestaan); 3) minkälaisia kysymyksiä haastattelijä esittää (voivat olla liian yleisiä, liian yksityiskohtaisia, liian tunkeilevia tai henkilökohtaisia, liian teoreettisia jne.); 4) osaako haastattelijä reagoida haastateltavan



Frans Masereel: Mielenosoitus, Die Passion eines Menschen -sarjasta, nro 13, 1918, puupiirros

vastauksiin oikealla tavalla ja esittää mielekkäitä jatkokysymyksiä; 5) johdattelee haastattelijä liikaa haastattelun kulkua ja suuntaa.

Jopa se, kuinka usein haastateltava on antanut haastatteluja, saattaa vaikuttaa siihen, mitä hän kertoo elämästään, kokemuksistaan (tai taiteestaan, jos kyseessä on taiteilija): esimerkiksi monesti haastateltava antanut taiteilija on saattanut ikään kuin muodostaa omaa taiteilijaidentiteettiään tukevan ”taiteilijatarinan” itsestään ja elämästään, jota hän toistaa haastattelusta toiseen. Narratiivisen tutkimuksen piirissä puhutaan tällaisessa tapauksessa ns. henkilökohtaisesta tarinavarannosta. Portellin mukaan

myös historialliset, poeettiset ja legendanomaiset ainekset sekoittuvat haastattelujen kerronnassa usein erottamattomasti toisiinsa.

Yksi lähes legendanomainen esimerkki on lukuisissa haastatteluissa ja taiteilijaelämänerroissa toistuva ”ovien sekoittuminen”, kun tulevat taiteilijat aikoinaan pyrkivät opiskelemaan Suomen Taideakatemiinan piirustuskouluun eli ”Ateneumiin”. Hämmästyttävän monet heistä erehtyivät sisäänkäynnistä ja löysivät pian itsensä opiskelemasta samassa rakennuksessa sijainneesta Taideteollisesta oppilaitoksesta. ”Väärästä ovesta” kuljettiin ainakin 1920-luvulta lähtien, ja sama meno jatkui vielä 1960-luvulla ja ehkä seuraavallakin vuosikymmenellä. Proseduuri on toistunut niin usein, että välillä jää melkeinpä ihmettelemään, miten piirustuskoulun puolelle on ylipäättään riittänyt enää oppilaita. Tosin osa ”Taideteollisen” puolella aloittaneista siirtyi myöhemmin piirustuskouluun jatkamaan opintojaan.

Haastattelujen sisältöön ja antiin vaikuttaa tavallisesti myös se, kuinka kauan puheena olevista asioista on kulunut ja kuinka hyvin tai luotettavasti haastateltava muistaa tapahtumia: tähän saattavat vaikuttaa monet seikat, kuten ajan kuluminen, kertojan ikä, asian tärkeys haastateltavan kannalta, mielipiteiden jyrkkyys ja yksipuolisuus, asian saama julkisuus, jne. Yksittäinen haastattelu ei siis välttämättä ole

kovin luotettava lähde, vaikka se voi toisaalta antaa kiinnostavaa tietoa tapahtumain kulusta. Olisi aina hyvä saada tarkistettua ja varmistettua haastatteluissa esiin tulleet faktat muista lähteistä - eli noudattaa normaalin lähdekritiikin periaatteita. Ja parhaassa tapauksessa, jos suullista tietoa pystytään analysoimaan Portellin esimerkin tavoin, sen kautta voidaan saada sellaista kiinnostavaa ja uudentyypistä tietoa aiheesta, jota muista lähteistä ei pysty hahmottamaan.

Seuraavassa pari tällaista esimerkkiä haastatteluissa esiin tulleista seikoista:

Kuvanveistäjä Armas Hutri, joka oli haavoittunut vakavasti päähän talvisodassa, kertoi marraskuun alussa tehdyssä haastattelussa, että hänelle oli aikoinaan sanottu, että sotainvaliditaiteilijoille ei myönnetä taiteilija-apurahoja (eikä hän niitä juuri saanutkaan, vaikka haki sitkeästi vuosittain). Tämä kuulostaa mielenkiintoiselta menettelytavalta - itse en ainakaan ole aikaisemmin kuullut moisesta. Oliko kyseessä kenties jonkinlainen kirjoittamaton käytäntö? Asiasta



Näin tuskin voi tehdä uskottavaa haastattelua. Frans Masereel: Die Stadt -sarjasta, 1925, puupiirros

tuskin voi olla mitään kirjallista ohjetta. Hutri ei kertonut sanojan nimeä, mutta ilmeisesti tämä oli jokin aikoinaan apurahoista päättämässä ollut hen-

kilö, luultavasti taiteilija. Asia pitäisi jatkossa selvittää esim. tarkistamalla, ovatko muut sotainvaliditaiteilijat saaneet apurahoja, ja jos ovat, täytyy Hutrin kertomukselle olla jokin muu selitys.

Toinen esimerkki liittyy Ateneumin taidemuseon johtajan eli intendentin valintaan 1977-78. Kilpahakijoina olivat Salme Sarajas-Korte ja Olli Valkonen, ja kuten tunnettua Valkonen valittiin virkaan. Valintaprosessi herätti alalla paljon huomiota, ja monet mainitsevat sen päällimmäisenä tapahtumana Suomen Taideakatemia vaiheita muisteltaessa. Museohistoria-projektiin liittyen asiaa on sivuttu tähän mennessä ainakin kolmessa haastattelussa.

Kulttuuriasiainneuvos Kari Poutasuon mukaan taiteilijoilla oli Valkosen valinnassa suuri vaikutus. He hallitsivatkin 1970-luvulla STA:n säätöjen edustajiston ja hallituksen kautta voimakkaasti taidemuseoalaa. Tiukoissa ja tärkeissä asioissa osa heistä kokoontui etukäteen ja sopi yhteisistä linjoista ja menettelytavoista. Osa taiteilijoista ei kuitenkaan osallistunut tämänkaltaiseen toimintaan, vaan he tulivat kokouksiin tietämättöminä etukäteen tehdyistä linjauksista. Monet taiteilijat kannattivat nimenomaan Valkosta, joka oli hyvissä väleissä heidän kanssaan. Asiaan vaikuttivat ilmeisesti myös poliittiset rintamalinjat. Sarajas-Kortetta pidettiin enemmänkin porvariston ehdokkaana kun taas Valkonen yhdistettiin lähinnä sosialidemokraatteihin ja vasemmistoon.

Tänä vuonna eläkkeelle jääneen museujohtaja Soili Sinisaloon mukaan taiteilijat katsoivat, että Olli Valkonen oli enemmän tekemisissä taiteilijoiden kanssa ja seurasi nykytaidetta ja taide-elämän tapahtumia, ja siksi he kannattivat häntä. Salme Sarajas-Korte oli tavallaan ”etäisempi”, enemmänkin taidehistoriaan ja tutkimukseen suuntautunut. Sinisalo toi lisäksi esiin sukupuolikiusauksen, sillä edustajiston taiteilijat olivat miehiä, mikä mahdollisesti edesauttoi Valkosen valintaa. Taiteilijat ”halusivat ja saivat mukavan miehen”. Myös Sinisalo katsoi, että poliittiset asiat varmaan vaikuttivat osaltaan prosessissa. Poutasuon tavoin hän viittasi taiteilijoiden klikkiytymiseen.

Poutasuolla ja Sinisalolla oli siis valintatapahtumasta melko samankaltaiset mielikuvat. Tosin Sinisalo mainitsi myös sukupuoli-aspektin. Sen sijaan pitkään STA:n edustajistossa toiminut kuvanveistäjä Heikki Nieminen ei kuulunut mihinkään Poutasuon haastattelussa esiintuomista ”taiteilijaklikeistä”. Kun hän muisteli intendentin valintakokousta, hän ei tiennyt mitään tällaisista valmiista rintamalinjoista, vaan koki äänestäneensä pelkästään oman, itsenäisen näkemyksensä mukaisesti.

Haastattelut tukivat siis osittain toisiaan mutta sisälsivät myös erilaisia painotuksia ja jopa keskenään hieman ristiriitaisia käsityksiä asiasta. Joka tapauksessa niissä tuli esiin seikkoja, joita ei tarkastella virallisissa kirjallisissa lähteissä tai dokumenteissa,

vaikka itse valintaprosessista valituksineen on säilynyt runsaasti aineistoa myös STA:n pöytäkirjoissa ja niiden liitteissä.

Usein suullisten ja kirjallisten lähteiden vertailu voi avata kiinnostavia näkökulmia haastatteluihin. Lähteet voivat toisinaan olla myös näennäisen ristiriitaisia keskenään, mutta niiden kontekstualisointi voi tuoda lisävalaistusta kysymyksiin. Yhtenä esimerkkinä mainittakoon Ernst Mether-Borgströmin haastattelu hieman ennen hänen kuolemaansa 1996. Hän oli taiteilija, joka ilmaisi ajatuksiaan ja näkemyksiään paitsi kuvallisesti myös kirjallisessa muodossa. Mether-Borgström painotti monissa teksteissään ”älyllistä ja henkistä vitaliteettia” kaiken elämän ”liikkeelle panevana voimana”. Hänen mukaansa ”taiteen on tuotava esiin elämä yhdellä kertaa, kokonaisuudessaan, ei pala palalta [...] Taideteoksen on oltava elämä itse, sen täytyy liittyä kiinteästi elämän omaan rytmiin”. Hän korosti myös ”intuition merkitystä tietoisien älyn vastapainona” sekä ”spontaanin tunteen ja älyn välistä vuorovaikutussuhdetta”.

Mether-Borgström oli siis selvästi kirjallisesti ja teoreettisesti asiaan perehtynyt taiteilija, mutta haastattelussa hän korosti teoreettisuuden välttämistä yhtenä taiteellisen työskentelynsä lähtökohtana. Kuitenkin hän myöhemmin haastattelun kuluessa myönsi kysyttäessä tutustuneensa Herbert Readin vitalistiseen taideteoriaan. Siihen viittasivat myös hänen omat kirjoituksensa, joissa on selviä yhtymäkohtia Readin näkemyksiin. Intuitiolla ja spontaanisuudella oli huomattava asema Readin taidekäsitteissä. Sen sijaan älyllisyyden ja mekanistisen ajattelun hän katsoi häiritsevän taiteen vitaalista olemusta, vaikkakin intuition ja älyn välillä tarvitaan taiteessa tiettyä tasapainoa. Järjen osuutta ei kuitenkaan saanut ylikorostaa, sillä se johti taiteen näivettymiseen ja kuolemaan.

Mether-Borgströmin ajattelutapa on siis yhdistettävissä readilaiseen vitalismiin - ja hieman paradoksaalisesti hänen tietynlaisen teoriakielteisyytensä takaa on löydettävissä määrätty taideteoria - joka taas nimenomaan vastusti taiteen liiallista teoreettisuutta. Mether-Borgström ei suinkaan ollut ainoa aikansa taiteilija Suomessa, joka suhtautui tällä tavoin taiteen teoreettisuus-kysymykseen, mutta hän oli kuitenkin siinä mielessä suhteellisen harvinainen tapaus, että hän pystyi ilmaisemaan ajatuksensa myös kirjallisessa muodossa. Siten Mether-Borgströmin edustama ajattelutapa on todennäköisesti yhdistettävissä moniin muihinkin sotien jälkeisiin taiteilijoihin.

Jos siis olisi ollut uskominen pelkästään Mether-Borgströmin haastattelussa esiin tuomia teoriakielteisiä käsityksiä, hänen taiteensa taustalla olevat teoreettiset lähtökohdat ja perusnäkemykset olisivat voineet jäädä huomiotta. Toisaalta hänen haastattelussa esittämänsä näkemykset olivat kuitenkin todenmukaisia ja uskollisia hänen taidekäsitteilleen.

Joka tapauksessa vasta haastattelutietojen ja kirjallisen lähdeaineiston vertaileva analysointi selvensi niiden näennäistä ristiriitaisuutta. Samalla Mether-Borgströmin ajattelutapa oli mahdollista kontekstualisoida yleisemmälle tasolle, joka antaa mahdollisesti viitteitä laajemminkin suomalaisessa kuvataiteessa sotien jälkeen omaksutusta suhtautumistavasta taiteen tekemisen lähtökohtiin.

### *Loppuhuomautus*

Tiettyssä mielessä muistitietotutkimus on saavuttanut uutta arvonantoa nykyaikaisen, postmodernin asennoitumisen myötä, kun tutkijat ovat nyttemmin hyväksyneet sen tosiseikan, että ainakaan ihmistieteissä ei voi olla objektiivista tutkimusta tai ”lopullista totuutta”, vaan tutkijan persoona, subjekti vaikuttaa omalta osaltaan tutkimustuloksiin. Muistitietotutkimuksessa ei voi lähtökohtaisesti olla pelkästään yhtä subjektiä, vaan kerronta koostuu useista näkökulmista (haastattelijan/haastattelijoiden ja haastateltavan/haastateltavien). Tällöin tutkijoiden perinteisen (kuvitellun) puolueettomuuden korvaa kertojan tai kertojien puolueellisuus. Portellin mukaan muistitietotutkimuksessa juuri subjektiiviset näkökulmat ovatkin olennainen osa kerrontaa ja siis itse tutkimusta.

### *Kirjallisuus*

Portelli, Alessandro, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*. Albany, NY, State University of New York Press, 1991.

*Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Toimittaneet Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo ja Ulla-Maija Peltonen. Tietolipas nro 214. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2006.

*Avaintekstejä kulttuurihistoriaan*. Toim. Hannu Järvinen ja Kimi Kärki. Kulttuurihistoria 6. Turku, Turun yliopisto, kulttuurihistoria, 2005.

# Kultainen mediakausi kirjojen kansiin

*Perttu Rastas*

## *Sähkömetsä - suomalaisen kokeellisen elokuvan ja videotaiteen historia*

Joku on sanonut, että elämme maamme taiteessa toista kultakautta, viitaten tällä suomalaisen mediataiteen vahvaan asemaan taiteemme kentällä ja sen saamaan kansainväliseen huomioon.

Vaikka ajatusta ei haluaisi allekirjoittaa, mediataiteen asema - mukaan lukien kiinnostus uuteen valokuvaan - näyttää erilaisin kulttuurisin mittauksin suhteellisen vahvalta ja menestyvältä.

Mutta missä on sen juuret ja mitä oikein on tapahtunut? Tätä fikkaroidaan uudessa kirjassa Sähkömetsä - kokeellisen elokuvan ja videotaiteen historia, joka ilmestyy tammikuussa 2007 Kuvataiteen keskusarkiston julkaisuna.

Ohjaaja Mika Taanilan artikkelissa avataan lyhyesti mutta kuitenkin ehkä ensi kertaa vähän kokonaisvaltaisemmin kokeellisen elokuvan synty tapahtumia maassamme. Osasitko itse ajatella, että kokeiltiin sitä jo 1930-luvulla?

Tutkijat Hannu Eerikäinen ja Kari Yliannala tarjoavat varsinaista videoteosten lähilukua 1980-luvulta 2000-luvun taitteeseen. Moni jo unohtunut teos ja tekijä saavat nimensä esiin ja jutun juoni hahmottuu. Perttu Rastas taas tarjoaa yhden organisatorisen aikalaisnäkömyksen tapahtumien sisältä katsottuna.

Kokeellisen elokuvan ja videotaiteen tutkimus kasvaa Sähkömetsä -kirjan myötä ulos lapsenkengistään ja astelee varovasti osaksi dokumentoitua taiteemme historiankirjoitusta.

Kirja ilmestyy Kuvataiteen keskusarkiston julkaisusarjassa, nro 13, 256 s.

# Kansallista vai modernia

*Erkki Anttonen*

*Kuvataiteen keskusarkiston julkaisusarjassa ilmestyi kesäkuussa arkiston tutkijan Erkki Anttonen väitöskirja Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää. Kuvataiteen keskusarkisto 12. Alla on lyhennelmä Anttonen lectio praeursoria -esitelmästä väitöstilaisuudessa.*

”Se taiteilija, joka koko persoonallisuutensa vilpittömyydellä on syventynyt tehtäväänsä, kiinnittää yhtä vähän huomiota kansallisiin piirteisiinsä kuin omaan varjoonsa, ja yhtä vaikeata hänen on niitä menettää kuin on oman varjonsa kadottaminen.” Näin hahmotteli Erkki Kulovesi 1936 suhdettaan ns. kansalliseen taiteeseen. Hän jatkoi: ”Kansalliset piirteet eivät siis ole kenenkään ihmisen tietoisesti hankittavissa, ja voidaanpa väittää, että varmin keino niiden kadottamiseksi on se, että niitä tietoisesti tavoitellaan, jolloin taideteos muuttuu ulkonaiseksi keikailuksi. Jokaisen ajankohdan vaatima uusi henkinen asennoituminen luo kansallisillekin piirteille uusia muotoja, joten ne eivät siis ole ennakolta ikuisiksi ajoiksi määriteltävissä.”

Vastaavia näkemyksiä esitti myös nuori Unto Pusa samana vuonna 1936: ”Edelleen eräästä seikasta nykyisiä taiteilijoihimme on kovin moitittu, nimittäin kansallishengen puutteesta ja yleismaailmallisuudesta. Tämä tuntuu taas varsin ihmeelliseltä. Onko siis meikäläisen taiteilijan alleviivattava suomalaisuuttaan? Tällaisesta korostuksesta kuitenkin taideteoksen taiteellinen arvo ehdottomasti kärsisi, kuten on jo kyllin selvästi nähty omasta taidehistoriastamme. Ja mitä kansallishengen säilymiseen tulee, on muistettava, että jolla on rotuominaisuuksia, ei niistä tahtomallakaan voi päästä.”



Näissä lausunnoissa tiivistyvät monet maailmansotien välisen ajan kysymykset kansallisesta taiteesta ja modernismista. Yksi ydinkysymys pohdittaessa maailmansotien välisen ajan taiteen olemusta ja sen suomalaiskansallisuuden astetta on, miten kansallinen ideologia lopulta vaikutti taiteilijoiden tekemisiin - vai vaikuttko ylipäätään juuri lainkaan? Aikaisemmas-



August Backman: Porvoon kirkko, 1931, viivasyövyty

sa tutkimuksessa on usein tukeuduttu erinäisiin kirjallisiin lähteisiin ja erityisesti muutamien taidekriitikoiden, kuten Onni Okkosen ja Ludwig Wennervirran teksteihin, joissa painotettiin taiteen kansallisia tehtäviä.

Useimmat kriitikot eivät kuitenkaan kiinnittäneet kirjoituksissaan ja arvosteluissaan juuri lainkaan huomiota kysymykseen kansallisesta taiteesta. Sitä paitsi on tärkeää huomata, että joidenkin taidearvostelijoiden näkemysten pohjalta ei voi suinkaan vetää suoria johtopäätöksiä tai yleistyksiä, että myös ajan taide olisi ideologisesti nationalistista ja kansallisesti painottunutta. Tai että taiteilijat olisivat kiltisti omaksuneet Okkosen ja Wennervirran ajatukset, ja alkaneet taiteessaan toteuttaa heidän esittämiään vaatimuksia tai ohjeita. Edellä luettujen sitaattien perusteella ajatus kansallisen taiteen tekemisestä ei näytä juuri kiehtoneen ainakaan nuoremman polven taiteilijoita, vaan heitä kiinnostivat enemmän taiteen sisäiset probleemmat.

Joka tapauksessa ensimmäisen tasavallan aika mielletään yleisesti konservatiiviseksi, epämodernistiseksi ja sisäänpäin kääntyneeksi jaksoksi suomalaisessa kuvataiteessa. Monet, jo 1800-luvun puolella tuotantonsa aloittaneet taiteilijat jatkoivatkin vielä 1920- ja 1930-luvulla työskentelyään perinteisen realismin keinoin. Mutta lisäksi lukuisat keski- ja nuoremman polven taidemaalarit ja -graafikot siirtyivät tällöin esimerkiksi marraskuulaisesta ekspressionismista kohti klassisoivaa tai realistista ilmaisukieltä. Juuri kysymys ajan klassismin ja realistisen esitystavan suhteesta yhtäältä modernismiin ja toisaalta vanhaan kuvataidetradiitioon on asia, jota olisi syytä arvioida uudelleen tutkimuksessa. Nämä tyylipiirteet ovat käsittääkseni keskeinen syy, miksi aikakauden taidetta pidetään niin vanhakantaisena ja epämodernistisena. Kun lisäksi on tukeuduttu ajan vanhoillisten kirjoittajien, kuten Okkosen ja Wennervirran esittämiin näkemyksiin kansallisesta taiteesta, on syntynyt kuva konservatiivisesta ja ulkomaailmasta eristyneestä kaudesta suomalaisessa kuvataiteessa.

Kuitenkin viimeisen 15 vuoden aikana ulkomaisessa tutkimuksessa ja muutamissa laajoissa kansainvälisissä näyttelyissä on alettu arvioimaan uudelleen maailmansotien välisen ajanjakson taidetta ja sen suhdetta modernismiin. Suomen kuvataide ei suinkaan ollut siinä mielessä eristynyttä, että myös muualla maailmassa klassismi ja uusi realistinen esitystapa oli samaan aikaan vallalla. Oikeastaan ensimmäinen näistä ajan klassismin uudelleenarvioinneista oli Lontoon Tate Galleryssa 1990 järjestetty On Classic Ground -näyttely ja sen yhteydessä julkaistu samanniminen laaja luettelo artikkeleineen. Samoin Baselin taidemuseo kokosi 1996 mittavan näyttelyn, jossa tarkasteltiin vuosien 1914-1935 välisen ajan modernia klassistista kuvataidetta ja musiikkia. Muiden muassa näissä näyttelyissä ja niihin liittyvissä tutkimuksissa on osoitettu vakuuttavasti, kuinka aikakauden klassistiset pyrkimykset liittyivät saumattomasti modernismin diskurssiin. Tate Galleryn näyttelyjulkaisussa suuntauksesta käytetäänkin termiä ”avantgarde-klassismi”. Vastaavasti saksalainen Die Neue Sachlichkeit -liike ja yleiseurooppalainen uusasiallisuus on yhdistetty modernismiin. Tässä mielessä suomalainen kuvataide oli realistisissa ja klassisoivissa pyrkimyksissään aivan ajan tasalla, eikä välttämättä konservatiivista tai epämodernistista.

Käsitykseen 1920-1930-luvun taiteen vanhoillisesta ilmeestä on vaikuttanut osaltaan taiteen myöhempi, toisen maailmansodan jälkeinen kehitys. Abstraktin taiteen läpimurron jälkeen taidehistoriassa on pitkään korostettu tämän suuntauksen edelläkävijöitä 1900-luvun alkupuolella. Sen sijaan esittävät tyyliilajit - ehkä surrealismia lukuun ottamatta - on koettu kubismin ja ekspressionismin jälkeisenä paluuna vanhaan perinteiseen ilmaisuun. Maailmansotien välisen ajan taidetta on tarkasteltu ikään kuin jälkipolvien ja myöhemmän kehityksen ”silmälasien” läpi. Sekä Suomen taiteen että yleensäkin länsimaisen taiteen historiasta on nostettu esiin ne suhteellisen harvat taiteilijat, jotka on nähty kiinnostavina uranuurtajina myöhemmän modernistisen kehityksen kannalta.

Esimerkiksi suomalaisissa taidehistorian yleisesityksissä on usein todettu ensimmäisen tasavallan ajan taide tyyllisesti konservatiiviseksi, ja tämän jälkeen on esitelty tarkemmin ne muutamat taiteilijat, kuten Edwin Lydén, Otto Mäkilä, Birger Carlstedt, Väinö Kunnas ja Olli Miettinen, joiden on katsottu edustavan taiteen edistyksellistä linjaa eurooppalaisen tai länsimaisen modernismin näkökulmasta. Samalla valtaosa aika-



Aleksanteri Ahola-Valo: Abessinian sota, 1935, linopiiirros

kauden vanhoillisiksi koetuista taiteilijoista ja taiteesta on jäänyt vähemmälle huomiolle tai unohtettu kokonaan tutkimuksen osalta. Tämä suhtautumistapa on luonnollisesti vääristänyt ja kaventanut oleellisesti sitä kuvaa, joka on vallalla aikakauden kuvataiteesta - ja yleisemminkin ajan kulttuurista.



Reino Harsti: Lehdenmyyjä, 1936, viivasyövytyks

Tilanne on ollut pitkään ehkä vielä kärjistyneempi 1900-luvun alkupuolen eurooppalaisen taiteen suhteen. Tunnumme sen edustajista yleensä suunnilleen 100-200 taiteilijaa, kuten Picasson, Matisen, Kandinskyn, Kleen, Mondrianin, Chagallin ja Dalin - ja he kaikki edustavat tavalla tai toisella länsimaisen modernismin eri suuntausten kanonisoitua ja uranuurtajia. Kuitenkin tänä ajanjaksona Euroopassa työskenteli tuhansia vakavasti otettavia kuvataiteilijoita, joista emme ole kuulleet mitään. Yksi syy, miksi he eivät ole nousseet taiteen historian yleiseen tietoisuuteen (ainakaan vielä), liittyy juuri siihen, että he eivät ole olleet kiinnostavia myöhemmän modernismin kehityksen kannalta - ainakaan vielä. Joka tapauksessa kuvamme 1900-luvun alkupuolen eurooppalaisesta kuvataiteesta on tässä mielessä kovin kapea ja ohut.

Toinen syy, miksi 1920-1930-luvun taidetta on pidetty konservatiivisena ajanjaksona, liittyy edellä mainittuun ajatukseen klassismista epämodernistisena ja akateemista perinnettä edustavana ilmaisukeinona. Tähän taas on vaikuttanut osaltaan tyylin saavuttama suosio 1930-luvulla totalitaarisissa valtioissa kuten kansallissosialistisessa Saksassa, kommunistisessa Neuvostoliitossa ja fasistisessa Italiassa. Kuitenkin myös monet ajan johtavat modernistit Picassosta lähtien omaksuivat ensimmäisen maailmansodan jälkeen klassistisen esitystavan.

Vastaavasti Suomessa tilanne oli 1920-1930-luvulla siinä mielessä erikoinen ja tutkimuksen kannalta hankala, että virallisen tahon ja monien taiteilijoiden tyylliset intressit kohtasivat klassismissa. Heidän lähtökohtansa olivat kuitenkin erilaiset. Taiteilijat omaksuivat klassisoivan ilmaisukielen kansainvälisen modernismin myötä, kun taas kansallismieliset ja konservatiiviset taidepolitiikan edustajat lähtivät Okkosen tavoin enemmän perinteisen ja akateemisen klassismi-käsityksen pohjalta. Tarkemman tutkimuksen puuttuessa tämä on nähdäkseni johtanut sekaannuksiin ja jopa vääriin tulkintoihin ensimmäisen

tasavallan ajan taiteen luonteesta suhteessa modernismiin.

Aikakauden kuvataide onkin usein nähty dikotomisesti kahtiajakautuneena kansalliseen ja modernistiseen suuntaukseen. Nämä käsitteet eivät kuitenkaan ole täysin yhteismitallisia keskenään, ja pelkästään niitä käyttämällä kuva 1930-luvun taiteesta ja taidegraafikasta vääristyy liian yksioikoiseksi. Tämän vuoksi olen soveltanut analyysissäni eräänlaista nelikenttämallia, jonka muuttujia ovat kansainvälinen ja kansallinen taide sekä modernistinen ja sitä edeltänyt, 1800-luvun jälkipuoliskon traditioon pohjautuva realistinen taide.

Tutkimusaineiston tyyllinen ja temaattinen analyysi osoittaa, että kansallisten aiheiden käyttö ei suinkaan aina tarkoittanut vanhakantaiseen realistiseen esitystapaan nojautumista, vaan myös modernistisesti suuntautuneet taiteilijat saattoivat olla kiinnostuneita suomalaiskansallisista aiheista. Tällaisia graafikkoja olivat ainakin Matti Visanti, Erkki Tantt, Kalle Carlstedt ja Aukusti Tuhka. Oman ryhmän muodostavat ne taiteilijat, jotka painottivat kansainvälisen modernismin hengessä taiteen autonomiaa eivätkä juuri olleet kiinnostuneita kansallisista teemoista. Heitä olivat esimerkiksi Erkki Kulovesi, Reino Harsti, Kosti Meriläinen, Henry Ericsson, Hjalmar Hagelstam, Ina Colliander, Vilho Askola, Torger Enckell, Aarne Nopsanen, Yrjö Könni, Alku Avanto, Otto Mäkilä, Harry Henriksson, Ester Borg, Edith Wiklund ja Einari Wehmas.

Lisäksi osa ajan graafikoista edusti siis perinteisempää, kansallisesti suuntautunutta näkemystä. He suosivat suomalaiskansallisia aihepiirejä ja pitäytyivät realismiin pohjautuvassa esitystavassa. Tyypillisinä esimerkkeinä voidaan mainita mm. Frans Nyberg, August Backman, Toivo Talvi, Kaarlo Hildén, Alf Danning ja Akseli Einola. Lisäksi joidenkin graafikoiden, kuten Tapio Tapiovaaran ja Aleksanteri Ahola-Valon tuotanto liittyy kiinteästi modernistiseen ilmaisuun, vaikka he eivät kannattaneet ”taidetta taiteen vuoksi”- eli ”l'art pour l'art”-ajattelua, vaan näkivät taiteella myös sen ulkopuolisia tehtäviä ja merkityksiä. Samankaltaisia näkemyksiä esiintyi myös ajan vasemmistolaisesti orientoituneiden taidekriitikoiden keskuudessa.

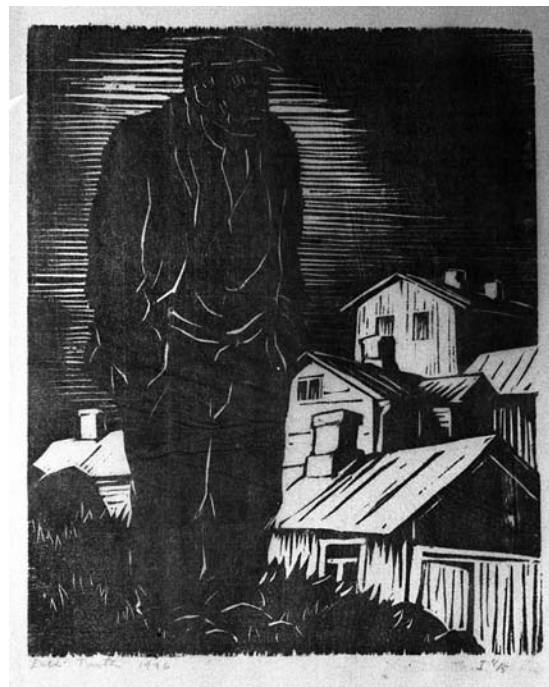


Aukusti Tuhka: Panu, 1936, puupiiirros

Edellä esitelty nelikenttämalli antaa kaiken kaikkiaan huomattavasti monivaihteisemman kuvan aikakauden taiteesta ja grafiikasta kuin jyrkkä vastakkainasettelu kansallisen ja modernistisen suuntauksen välillä. Tosin sekin on hieman karkea, sillä kaikkien taiteilijoiden tuotantoa ei voida karsinoida yksiselitteisesti yhteen tiettyyn ryhmään, vaan he tekivät myös teoksia, jotka ylittivät jaottelun rajat. Syventääkseni tarkastelua olen analysoinut viiden graafikon tuotantoa lähemmin nimenomaan kansallisen taiteen näkökulmasta. Tämä case-tyyppinen lähestymistapa osoittaa, että taiteilijoiden motiivit ja intressit vaihtelivat myös suomalaiskansallisen tematiikan suhteen. Samalla nousee esiin monien ajan kuvataiteilijoiden ja graafikkojen kiinnostus uskonnollisia kysymyksiä kohtaan. Kyseiset taiteilijat ovat Frans Nyberg, Kaarlo Hildén, Aukusti Tuhka, Lauri Santtu ja Matti Visanti.

Tutkimukseni keskittyy taidegraafikan osalta 1930-lukuun. Periaatteessa taidehistoriallinen jaottelu kymmenlukuihin voi vaikuttaa keinotekoiselta ja jopa mielivaltaiselta, mutta suomalaisen grafiikan historian osalta tällainen aikarajaus on mielestäni perusteltavissa. Suomen Taidegraafikot ry. perustettiin 1931, ja saman vuoden lopulla järjestettiin Helsingin Taidehallissa laaja yhteispohjoismainen grafiikan näyttely. Lisäksi Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulussa aloitettiin 1930 säännöllinen grafiikan opetus, ja pari vuotta myöhemmin turkulaiset graafikot perustivat Grafica-nimisen ryhmän, jonka pohjalta syntyi Turun Graafillisen Taiteen Yhdistys 1933. Nämä ulkoiset tekijät vaikuttivat siihen, että graafikkojen välille kehittyi 1930-luvun alussa kiinteää yhteistoimintaa. Tätä ilmentävät erityisesti lukuisat yhteisnäyttelyt, joita järjestettiin sekä kotimaassa että ulkomailla. Vuosikymmenen vaihde merkitsi suomalaisessa taidegraafiikassa myös erään aikakauden päättymistä, kun alan kaksi keskeistä mestaria ja uranuurtajaa, Alfred William Finch ja Akseli Gallen-Kallela kuolivat vuosina 1930 ja 1931. Kuitenkin graafikkojen koko 1930-luvun kestänyt vireä toiminta laantui oleellisesti talvisodan syyttyä syksyllä 1939. Siten vuosien 1930-1939 välinen aika muodostaa monella tavoin kiinteän ja selkeän kokonaisuuden suomalaisen taidegraafikan historiassa.

Anttonen, Erkki, 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkisto 12. 460 s., n. 1300 mv-kuvaa. Ateneumin kirjakauppa, 38 euroa



Vasemmalla Frans Masereel: Die Stadt -sarjasta, 1925, puupiirros. Oikealla Erkki Tantt: Laitakaupunki, 1936, puupiirros. Erkki Tantt sai Tapio Tapiovaaran ja Ina Collianderin tavoin virikkeitä Masereelin puupiirroksista.

# Digitaalinen kuva-arkisto 10 vuotta

*Ainur Nasretdin*

**K**uvataiteen keskusarkistossa aloitettiin valokuvien digitointi vuonna 1996. Tarkoituksena oli saada kuvamateriaalia helpottamaan teoskokoelmien hallintaa, näyttelyiden suunnittelua sekä teoskuvia verkkosivuja varten.

Alkujaan kuvat tallennettiin cd-levyille ja niiden sijainti kirjattiin Vati-tietokantaan (nykyisen Muusa-tietokannan edeltäjä). Vatin toiminta suunniteltiin siten, että viitteet säilyivät varsinaisesta teoksesta analogisen valokuvan kautta aina digitaaliseen kuvaan saakka. Vatin kautta saatiin jokaiselle digitaaliselle kuvalle myös yksilöllinen tiedostonimi sekä teoksen ja valokuvan tiedot, mitkä kopioitiin ja liitettiin Photoshopissa kuvan tiedot -kenttään (file info).

Vuosituhanen vaihteessa digitaalisia kuvia oli jo melkoinen määrä. Myös yksittäisen kuvan tiedoston koko kasvoi skannaus-laitteiston kehityksen myötä. Cd:lle tallentaminen tuntui varsin kömpelöltä eikä kovin kestävältä ratkaisulta. Saimme käyttöön serveritilaa, johon olemassa olevat kuvat siirrettiin. Samalla hankittiin Extensis portfolio -niminen kaupallinen ohjelma, millä voitiin selailla suurempia määriä digitaalisia kuvia helposti - vaikkapa taitelijan mukaan.

Nykyisin ainakin 80 prosenttia Valtion taidemuseon valokuvaajien ja kuvankäsittelijöiden työstä koostuu digitaalisesta kuvanvalmistamisesta. Tiedostojen koko ja digitaalisen kuvan kysyntä on kasvanut räjähdysmäisesti. Digitaalinen kuva-arkisto sijaitsee omalla palvelimella, ja tietokantasovellusta on kehitetty monipuolisemmaksi. Näiden kahden toisiinsa hitsautuneen osan, tietokannan ja kuva-arkiston kehittämistyö on jatkuvaa, ja se vaatii herkeämätöntä tietotekniikan kehityksen seuraamista. Vain siten taataan säilyvä ja toimiva digitaalinen kuva-arkisto.

## Universumin parasta palautetta

**V**erkkosivusto [www.montakertaakaupunkiin.fi](http://www.montakertaakaupunkiin.fi) julkaistiin kokonaisuudessa viime vuodenalkupuolella. Suomalaista kaupungistumista ja kaupunginkokemista kuvataiteen kautta tarkasteleva sivusto toteutettiin Valtion taidemuseon johtamassa valtakunnallisessa projektissa, johon osallistui kokoelmillaan yhteensä kahdeksan museota. Valtion taidemuseossa hankevastuu oli Kehyksellä ja Kuvataiteen keskusarkistolla.



Kaupunki-sivustoja selaileva asemakaava-arkkitehti saa heureka-elämyksen. Frans Masereel: Oivallus, 1920, puupiirros

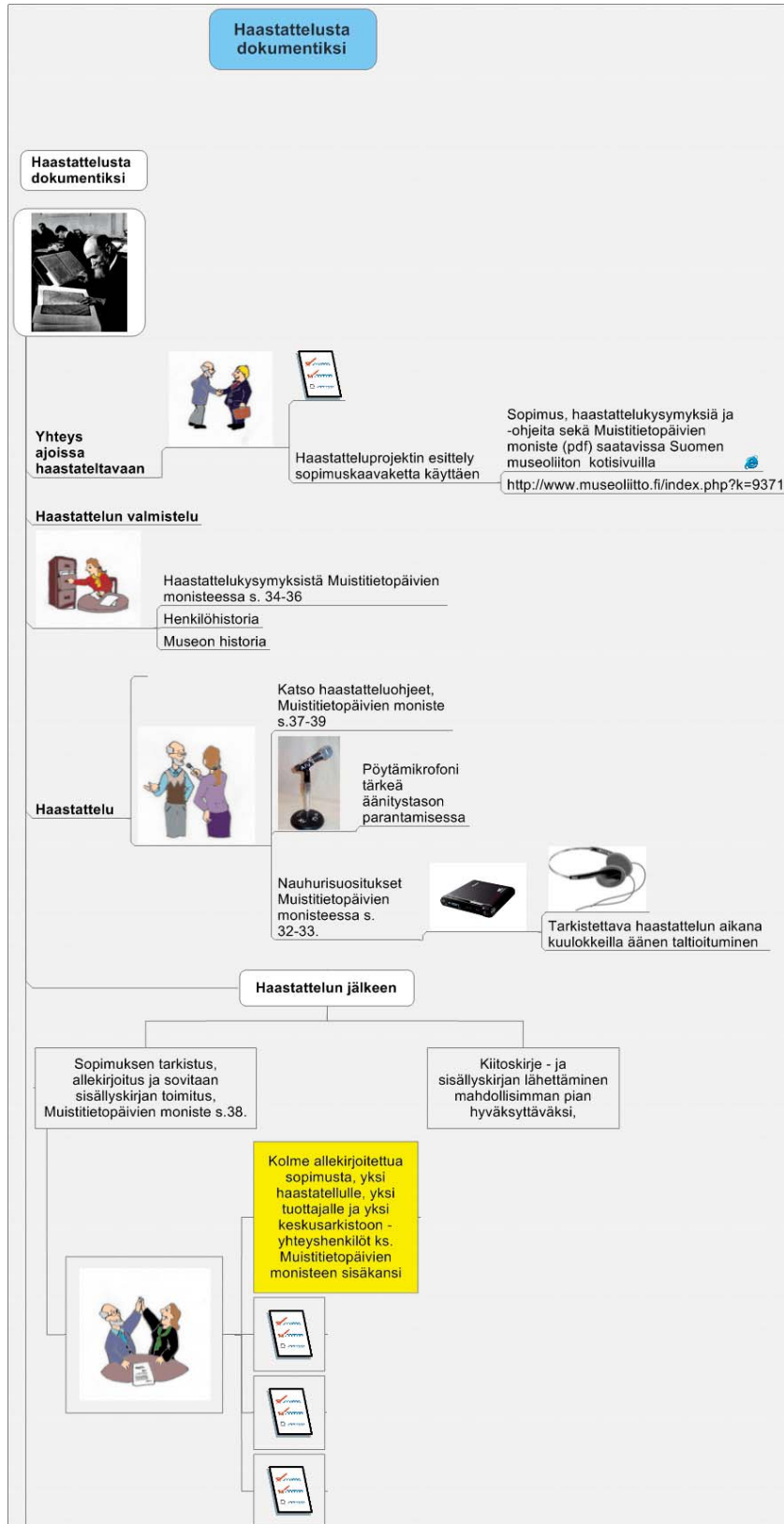
Digimedia-alalla uutuuksia esitellään elokuva-alan tapaan kansallisissa ja kansainvälisissä kilpailuissa ja muissa alan yhteisissä kokoontumisissa. Monta kertaa kaupunkiin -sivusto on kilpailull menestyksekkäästi Tampereen Mindtrekissä (finalisti 05) ja Grand One -kisassa (kunniamaininta 06). Lisäksi sivustoa on tänä vuonna esitelty mm. Museums and the Web -tapahtumassa Albuquerqueassa, ja Pariisissa Louvressa Digital Semantic Web Across Cultures -seminaarissa. Edessä ovat vielä pohjoismaiset kilpailut Nodem ja Möbius.

Monenlaisesta virallisesta myönteisestä huomiosta huolimatta parasta palautetta olemme saaneet erään länsisuomalaisen kaupungin asemakaava-arkkitehdiltä, joka kuvailee sivuston emotionaalista voimaa: ”Esittäisin suunnattoman mahtavat kiitokseni montakertaakaupunkiin.fi sivustosta! Niin useasti tuupertuessani näyttöni ääreen olen aukaissut sivustonne ja yhä uudelleen syvästi vaikuttanut, jopa kyyneliin asti, mikä toisaalta ei ole kovin suotavaa, koska toimenkuvaani kuuluu myös yleisöpalvelu ja asiakkaat eivät aina ymmärrä niiskuttavaa kaavoittajaa. Ymmärrettävästi :) Joten, muutamista kyynelistä huolimatta, pidän sivustoaan maailmankaikkeuden ehkä parhaimpana sivustona!”

Kuvataiteen keskusarkisto sekä kiittää että pahoittelee itkuntuhruja asiakirjoilla.

# Ajankohtaista haastatteluista ja muistitiedon keräyksestä, liite

*Juha Iivas*

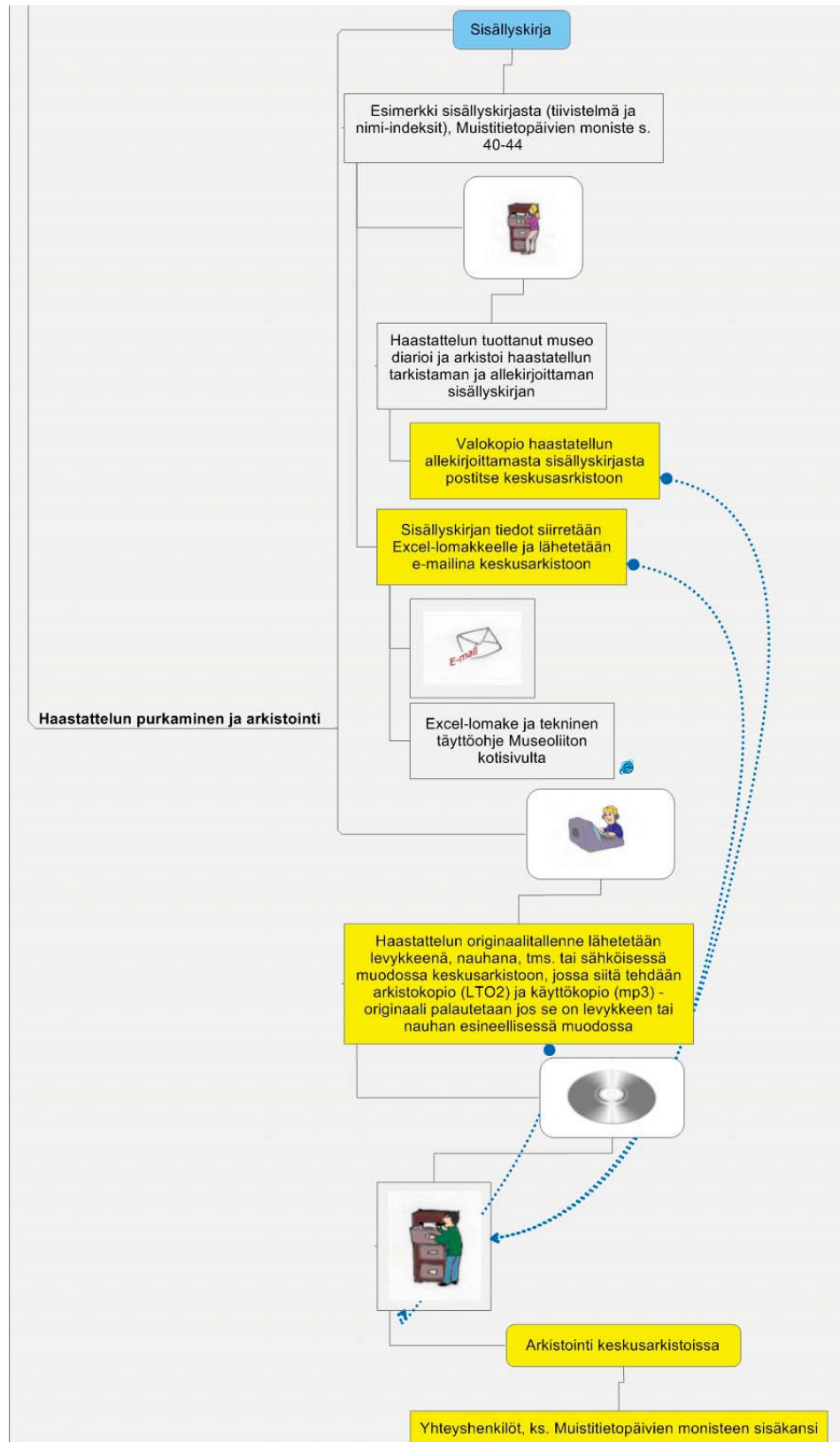


Haastattelusta dokumentiksi  
 – yhteenveto työvaiheista,  
 kuva 1

# Ajankohtaista haastatteluista ja muistitiedon keräyksestä liite

*Juha Iivas*

Haastattelusta dokumentiksi – yhteenveto työvaiheista, kuva 2



# Yhteystiedot

*www.fng.fi/ kka*  
*e-mail Etunimi.Sukunimi@fng.fi*

## Kuvataiteen keskusarkisto

Kaivokatu 2 C  
00100 HELSINKI  
vaihe (09)173 361  
fax (09)173 36248  
e-mail Etunimi.Sukunimi@fng.fi

keskusarkistonjohtaja  
Ulla Vihanta  
(vuorotteluvapaalla 7/07 asti)  
puh. (09)173 36238

vs. keskusarkistonjohtaja,  
erikoistutkija Elina Heikka  
puh. (09)173 36238

osastosihteer  
Suvi Heiskanen  
puh. (09)173 36242

## Tutkimus

tutkijapalvelu  
ajanvaraus etukäteen

tutkija Susanna Sääskilahti  
puh. (09)173 36379

tutkija Hanna-Leena Paloposki  
(virkavapaalla 7/07 asti)  
puh. (09)173 36203  
fax (09)173 36248

tutkija Erkki Anttonen (äänitearkisto)  
puh. (09)17336365

tutkija Helena Hätönen  
(taid.hist. asiakirjat)  
puh. (09)173 36203

tutkija Maritta Mellais  
(nykytaiteen dokumentointi)  
puh. (09)173 3240

## Kuvapalvelut

erikoissuunnittelija Perttu Rastas  
(Kiasma, media-arkisto)  
puh. (09)173 36525; 040-590 8802  
fax (09)1 73 36575

Kuvapalvelu  
ajanvaraus etukäteen  
puh. (09)173 36234 ja  
(09)173 36386  
fax (09)173 36248

amanuenssi Veikko Pakkanen  
puh. (09)173 36386

tutkija Helena Komulainen  
puh. (09)173 36234

tutkija Ilona Räihä  
puh. (09)173 36233

## Valokuvaamot

*Ateneum*  
valokuvaaja Hannu Aaltonen  
puh. (09)17336323

kuvankäsittelijä Ainur Nasrettdin  
puh. (09)173 36262

kuvankäsittelijä Jenni Nurminen  
puh. (09)173 36262  
fax (09)173 36503

*Kiasma*  
valokuvaaja Petri Virtanen  
puh. (09)173 36554  
fax (09)173 36503

valokuvaaja Kirsi Halkola  
puh. (09)17336555

valokuvaaja Pirje Mykkänen  
(virkavapaalla 8/07 asti)  
puh. (09)173 36555

## Valtion taidemuseon kirjasto

*Ateneum*  
tutkijapalvelu  
ajanvaraus etukäteen  
puh. (09)173 36245  
fax (09)173 36248  
VtmKirjasto@fng.fi

kirjastonhoitaja  
Irmeli Isomäki  
puh. (09)173 36285

kirjastoamanuenssi Ari Latvi  
puh. (09)173 36245

vs. tutkija Johanna Helin  
puh. (09)173 36240

*Kiasma*  
ajanvaraus etukäteen  
puh. (09)173 36526  
fax (09)173 36575

kirjastonhoitaja  
Tellervo Yli-Hallila  
puh. (09)173 36527

## Leikearkisto

tutkijapalvelu (Ateneum)  
ajanvaraus etukäteen  
puh. (09)173 36241  
fax (09)173 36248

tutkija Liisa Murtti  
puh. (09)173 36241

**Museohistoria-projekti**  
projektipäällikkö Juha Ilvas  
puh. (09)173 36217



*Kuvataiteen keskusarkisto toivottaa  
kaikille Rauhallista Joulua!*

Hannu Aaltonen, Erkki Anttonen, Kirsi Halkola, Elina Heikka, Suvi Heiskanen, Johanna Helin, Helena Hätönen, Irmeli Isomäki, Kirsi Kettunen, Helena Komulainen, Ari Latvi, Toini Matikainen, Maritta Mellais, Liisa Murtti, Pirje Mykkänen, Ainur Nasrettdin, Jenni Nurminen, Veikko Pakkanen, Hanna-Leena Paloposki, Perttu Rastas, Ilona Räihä, Susanna Sääsikähti, Ulla Vihanta, Petri Virtanen ja Tellervo Yli-Hallila