” TÄÄ ON SEMMOSTA, JOKA NIINKUN AALTOILEE”

Suomen kulttuurihistoriallisten museoiden näyttelyiden muutoksista ja tavoitteista museoammattilaisten silmin

Etnologian pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto,
Historian ja etnologian laitos

syyskuu 2003

Hanna-Kaisa Melaranta

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta **HUMANISTINEN**	Laitos Historian ja etnologian laitos
Tekijä Hanna-Kaisa Melaranta	
Työn nimi ”Tää on sellasta joka niinkun aaltoilee” – Suomen kulttuurihistoriallisten museoiden näyttelyiden muutoksista ja tavoitteista museoammattilaisten silmin.	
Oppiaine Etnologia	Työn laji pro gradu - tutkielma
Aika Syyslukukausi 2003	Sivumäärä 97 s. + liitteet 8 s.

Tiivistelmä – Abstract

Pro gradu - tutkielma käsittelee Suomen kulttuurihistoriallisten museoiden näyttelyiden muutosta ja tarkoitusta museoiden sisäisten toimijoiden, eli museossa työskentelevien museoammattilaisten näkökulmasta. Työssä tarkastellaan museoiden näyttelyideologiassa tapahtuneita muutoksia sellaisina kuin museoalalla työskennelleet ovat ne omana aikanaan kokeneet. Tutkimuksen keskeinen teema on muutoksen problematiikan pohdinta.

Työ etenee kronologisesti, alkaen museolaitoksen rantautumisesta Pohjoismaihin 1800-luvulla, ja jatkuen nykypäivään saakka. Museoiden näyttelyiden ja näyttelykielen muutosten kautta ovat myös näyttelyiden tavoitteet muotoutuneet uudelleen, ja jokainen museoammattilaisten sukupolvi on joutunut pohtimaan näyttelytyön tavoitteita vastaamaan niin yhteiskunnan ja museolaitoksen ulkoisia, kuin sen sisäisiäkin vaatimuksia vastaavaksi. Tavoitteena on hyvä museonäyttely, mutta hyvän näyttelyn ideologiakin on tutkitulla aikavälillä kohdannut runsaasti muutoksia. Museonäyttelyitä tarkastellaan myös aatehistoriallista taustaa vasten, museoiden määrittelyn ja kulttuurikäsitysten kautta.

Tutkimusaineisto koostuu museoammattilaisten kirjoittamista artikkeleista sekä museoammattilaisten haastatteluista, joita on yhteensä kahdeksan kappaletta. Haastatteluaineisto on nauhoitettu ja litteroitu. Haastatteluissa on käytetty puolistrukturoitua teemahaastattelua. Aineistollisesti työ jakautuu kahtia siten, että varhaisempi aineisto 1800-luvulta noin 1960-luvulle saakka pohjautuu pääasiassa kirjalliseen materiaalin, ja sitä uudempi tehtyihin haastatteluihin. Tutkimuksen taustaksi olen koonnut katsauksen länsimaisten museonäyttelyiden historiaan. Tämä katsaus on työssä liitteenä.

Asiasanat

museo, museonäyttely, museonäyttelyiden muutos, museonäyttelyiden tavoitteet

Säilytyspaikka

Etnologian laitos

Muita tietoja

SISÄLLYSLUETTELO:

TUTKIMUSONGELMA 3
Työn lähtökohdat ja rajaus 3
Aineiston ja lähteiden esittely 5
Käsitteiden määrittely 8
KULTTUURIN KUVAAMINEN MUSEONÄYTTELYSSÄ 14
Museonäyttelyn tehtävistä 14
Näyttely kommunikaation välineenä 15
Näyttelyiden jaottelusta 20
SUOMEN MUSEO- JA NÄYTTELYTOIMINNAN TAUSTAT JA SYNTY 24
Taustaa 24
Maailmannäyttelyt 26
Arthur Hazeliuksen ja Nordiska museetin vaikutus 28
Yliopiston kokoelmasta valtiollisen museon syntyyn 32
KOHTI POSTMODERNIA MUSEOTA 39
Museoaatteen leviäminen ennen toista maailmansotaa 39
Sodan jälkeinen näyttelytoiminta 50
Museoliiton vaikutus näyttelytoimintaan 55
MUSEONÄYTTELY 1960-LUVULTA NYKYPÄIVÄÄN 58
Näyttelyiden muutos haastateltavien kokemuksen kautta 58
Hyvä näyttely ennen ja nyt 62
MUSEONÄYTTELYIDEN TAVOITTEISTA 66
Tieto, viestintä ja vaikuttaminen 67
Yleisö ja yhteisö 71
Tunteet 74
Elämys 76

Esine 78
Tallennusalan ja kokoelmien esittely 80
MUSEONÄYTTELYN MUUTOS, TAVOITTEET JA TAVOITTEIDEN MUUTOS .. 85
LÄHTEET 92
LIITTEET

TUTKIMUSONGELMA

Työn lähtökohdat ja rajaus

Aloittaessani työt Varkauden kulttuurihistoriallisen museon väliaikaisena amanuenssina kesällä 2000 olin varsin kokematon, mutta innostunut ja onnellinen mahdollisuudestani päästä tekemään ihan oikeita museonäyttelyitä. Olin opiskellut kansatiedettä ja museologiaa, ja tiesin mielestäni museotyöstä yhtä ja toista niin teoriassa kuin käytännössä. Todellisuudessa museotyö olikin haastavampaa kuin olin aikaisemmin ajatellut. Museot markkinoivat itseään, ja perustelevat myös olemassaolonsa esittäytymällä tiedelaitoksina. Astuessani viimein tähän yhteisöön oli oma roolini minulle kuitenkin varsin epäselvä. Yksittäisenä ja kokemattomana museon työntekijänä en kokenut tekeväni tiedettä, tai olevani osa tiedeyhteisöä. Näyttelytoiminnan olisinkin tuolloin perustellut ennemmin totuttuna tapana, tein jotakin mitä museossa kuuluu tehdä, näyttelyitä. Halusin löytää enemmän perusteluja sille mitä tein ja saada oikeutuksen tekemälleni työlle, löytää taustan sille mitä oikeastaan olin tekemässä, ja miksi.

Tehdessäni alkuvuodesta 2001 alusvaatepukeutumisen historiasta kertovaa näyttelyä, pohdin paljon sitä miltä näyttelyn tulisi näyttää, ja millainen museonäyttely mielestäni on hyvä näyttely. Museonäyttely oli siihen mennessä näyttäytynyt minulle tietyn näköisenä esillepanona, johon kuuluu tietyt elementit, esineet, valokuvat, tekstit, äänet. Huomasin kuitenkin miettiväni sitä, miksi automaattisesti on näin. Miten museonäyttely on siis muodostunut sellaiseksi kuin se on nyt? Onko se kenties ollut joskus erilainen? Mikä määrittää museonäyttelyn ulkoisen olemuksen sellaiseksi minä me museonäyttelyn nyt ymmärrämme ja millaisena asiakkaat sen näkevät?

Näyttelyiden ulkoisen olemuksen muutoksesta päädyin miettimään myös perusteluja sille, miksi juuri minä teen kyseistä näyttelyä. Miten perustelen sen olemassaolon, ja laajemmin, miten yleensä museonäyttelyn aihe perustellaan. Miksi siis näyttelyitä ylipäätään tehdään, miksi niitä on oikeastaan alettu tehdä? Alusvaatenäyttelyn ja myöhemmin siirtomaatavarakauppatoiminnasta kertovan näyttelyn teon yhteydessä opin kysymään itseltäni kysymykset *miten?* ja *miksi?.* Käytännön työ helpottui tuolloin, kun selvitin ensin itselleni miksi jotakin teen, mikä on työni

tavoite, ja miten siihen pääsen. Näin löysin myös perustelut sille miksi työni on tekemisen arvoista. Näiden kysymysten, ja samalla käytännön näyttelysuunnittelun kautta alkoi ajatteluprosessi, jonka tuloksena tämä pro gradu työ on. Samat kysymyssanat toistuvat työssäni jatkuvasti, uteliaisuus, ja myös oman työni oikeutuksen etsiminen ovat olleet alkusysäyksenä tämän työn tekemiseen. Miettiessäni omaa osuuttani tiedeyhteisön jäsenenä, aloin hakea myös perusteluja sille, miten museot katsovat olevansa osa tiedemaailmaa. Perusteluja tälle tuleekin hakea menneisyydestä, museoiden synnystä ja muutoksista, ja tieteen synnystä ja muutoksesta niiden taustalla.

Tutkimukseni tarkoituksena on tarkastella Suomen kulttuurihistoriallisten museoiden näyttelyitä, niiden muutosta tieteenfilosofian ja historiallisten aikakausien eri tyylien kautta sekä näiden luoman kulttuurikäsityksen pohjalta, sekä museoammattilaisten näkökulmasta. Olen rajannut työni ulkopuolelle luonnontieteellisten museoiden sekä taidemuseoiden näyttelyt. Tämän vuoksi viittaankin juuri kulttuurihistorialliseen museoon, kun käytän käsitettä museo. Aineisto koostuu museoiden näyttelytoiminnasta kirjoitetusta materiaalista sekä museoammattilaisten haastatteluista. Tarkoituksenani on saada aikaiseksi analyysi näyttelyistä museoiden sisäisenä kielenä, niin sanotun sisäpiirin puheena yleisölle.

Peruskysymyksiäni on se, miten museoiden näyttelykieli on muuttunut viimeisten vuosikymmenten aikana. Museoiden näytteilleasettaminen on tapahtunut aina ajalleen ominaiseen tapaan, peilaten sitä tyyliä ja ajattelutapaa, mikä kulloinkin on ollut tieteessä vallalla. Tieteenfilosofian painotusalueet ovat vaihdelleet suuresti historiansa aikana, ja tieteelliseen ajatteluun on vaikuttanut paljon oman aikansa kulttuuri- ja tiedonkäsitys. Museonäyttelyn lähtökohtana on esitellä ympäröivää tai vierasta kulttuuria, joten kulloisenkin ajan käsitykset kulttuurista ovat vaikuttaneet näyttelytoimintaan niin ulkoisesti kuin sisäiseen keskusteluun ja tarkoitukseen. Koska museo eurooppalaisena ilmiönä on katsottu syntyneen antiikin Kreikan aikana, esittelen työni lopuksi myös katsauksen museotoiminnan syntyyn ja historiaan, mutta työni painottuu pääasiassa aikaan, jolloin museoajatus juurtui Suomeen ja siitä eteenpäin aina nykyaikaan saakka. Nykymuseoiden synty sellaisena instituutiona kuin me sen näemme alkaa 1700-luvulta, mutta nähdäksemme, millaisia ajatuksia on tämän instituution synnyn taustalla, on mielestäni perusteltua

tarkastella myös ajatuksia nykymuseoita edeltävien laitosten syntyyn ja näyttelytoimintaan. Niin sanottujen esimuseoiden näyttelytoiminta on ollut varsin pientä, tai museot ovat olleet pelkästään näyttelyitä, joten historiakatsaukseni keskittyy myös ajatuksiin museoiden perustamisen takana. Koska tarkastelemani ajanjakso on varsin pitkä, ei syvempään analyysiin ole mahdollisuutta ryhtyä. Työni tarkoituksena on toimia jonkinlaisena avauksena näyttelyanalyysille Suomessa.

Tärkeänä kysymyksenä työssäni pidän myös sitä, mikä museoammattilaisten mielestä on museonäyttely ja sen tavoite ja päämäärä. Museoalan syntyvaiheessa oli museotyölle asetettava tarkat rajat, ja se toimi tiettyjen ideologisten perusteiden pohjalta. Kohti postmodernia aikaa tultaessa eivät nämä kansallisuusaatteet ja ideat enää olleetkaan museotyön kantava voima, vaan museotyölle ja museoiden olemassaololle on täytynyt, ja täytyy edelleen löytää oikeutuksensa muualta. Näyttelytoiminnan ollessa näkyvintä museotyötä, liittyy siihen olennaisesti myös se, mitkä ovat ympäröivän yhteiskunnan odotukset museotyölle yleensä. Museoiden olemassaolon oikeutus on ulkopuolisille usein kytköksissä juuri tarjottuihin näyttelyihin muun museotyön jäädessä yleisöltä piiloon ainoastaan pienen sisäpiirin tuntemaksi työksi. Tämänkin vuoksi on museoiden näyttelytoiminta erityisen tärkeää, ja on pohdittava miksi ja millaisia näyttelyitä museoihin tuotetaan.

Aineiston ja lähteiden esittely

Museonäyttelyistä, varsinkin Suomessa on kirjoitettu varsin vähän. Näyttelykielen teoreettista tarkastelua ei suomenkielisessä kirjallisuudessa löydy juuri lainkaan. Suomen museoiden ja näyttelyiden muutoslinjat ovat kuitenkin seuranneet tiivisti eurooppalaista, ja ennen kaikkea ruotsalaista kehityskaarta. Tämän vuoksi tutustuminen tarkemmin Ruotsin museonäyttelyiden kehitykseen on perusteltua. Ruotsissa näyttelyanalyysia on harrastettu enemmän, ja siellä työhöni yksi eniten vaikuttaneita teoksia Staffan Carlénin *Att ställa ut kultur*, joka käsittelee Tukholmalaisen Nordiska museetin syntyä ja näyttelyitä, näyttelyiden muodon ja näyttelykielen muutoksia viimeisen sadan vuoden ajalta. Toinen ruotsalainen teos *Nordiska museet under 125 år*, käsittelee myös samoja teemoja. Per-Uno Ågrenin ja Göran Carlssonin teos *Utställningspråk* luo katsauksen ruotsalaisen näyttelykielen muutokseen modernin museon syntyvaiheilta tähän päivään. Museonäyttelyihin paljolti

vaikuttaneista maailmannäyttelyistä on kirjoittanut myöskin ruotsalainen Anders Ekström.

Nykypäivän museot pyrkivät kommunikoivaan otteeseen näyttelyissään. Museonäyttelyistä ja niiden vaikutuksista kävijöihin, sekä museokommunikaatiosta ovat kirjoittaneet muun muassa Tomislav Sola, Zbynek Stransky, Peter van Mensch sekä Seija Tuomaala. Näyttelyn vaikutus kävijään on suuri, ja tämän vuoksi museoammattilaisen on otettava huomioon myös näyttelyn moraaliset ja eettiset vastuut. ICOM on määritellyt museoiden eettiset periaatteet, joista Suomen museovirasto on muokannut Suomen oloihin sopivan version.

Teoreettisena taustana työlleni olen kuljettanut mukanani Jalmari Salomaan *Filosofian historiaa*, jonka kautta haluan valaista yleistä tieteen ja tiedonkäsitysten muutosta historiassa. Lisäksi olen käyttänyt työssäni etnologian historiasta kertovaa Fred W. Vogetin *A history of Ethnology* – kirjaa, sekä A. L. Kroeberin ja Clyde Kluckhohnin teosta *Culture, a critical review of concepts and definitions* kartoittaakseni eri ajanjaksojen kulttuurikäsityksiä ja niiden muutosta. Koska museonäyttelyt kertovat aina oman aikansa tieteen ja taiteen suuntauksista, on mielestäni tärkeää, että museonäyttelyiden muutoksen rinnalla käyn läpi myös filosofian kentässä tapahtuneita muutoksia ja ajalleen tyypillisiä ajattelumalleja. Suomen museonäyttelyiden historiaan olen tutustunut muun muassa museoliiton *Museopäivät*-julkaisujen ja *Osma*-vuosikirjojen pohjalta, sekä erinäisten museologisten artikkelien ja julkaisujen kautta. Nämä artikkelit ovat pääasiassa siis museoammattilaisten kirjoittamia, ja pyrkimykseni on suhtautua niihin kuten haastattelumateriaaliin, eli ensikäden aikalaisinformaationa. Lisäksi tärkeä kirja työssäni on Janne Vilkunan kirja *75 vuotta museoiden hyväksi*. Lisäksi olen tutustunut useiden Suomen museoiden historioihin, sekä museolaitoksen historiaan lukuisista julkaisuista.

Haastattelumateriaalia olen kerännyt kahdeksalta museoammattilaiselta. Haastatteluissani olen pyrkinyt ottamaan selvää haastateltavan oman uran aikana tapahtuneesta muutoksesta, niin konkreettisesti näyttelyiden tekemisessä, kuin myös siinä, mikä on ollut kulloinkin ajateltu museonäyttelyn idea. Millaista näyttelyä on siis pidetty hyvänä kunakin aikakautena? Aineistoni perusteella työni jakaantuu kahtia siten, että museonäyttelyiden historia 1800-luvulta noin 1900-luvun puolivä-

liin saakka painottuu kirjalliseen aineistoon, ja myöhempi, noin 1960-luvulta lähtien oleva aika on tuotettu pääasiallisesti haastattelujen pohjalta. 1900-luvun kirjallinen aineisto on suurelta osin aikalaiskirjoituksia museoammattilaisilta, joten pyrin käsittelemään niitä samalla tavalla kuin haastatteluaineistoakin. Haastatteluaineisto on kuitenkin työni lähteenä korvaamatonta, sillä aikaväliltä johon haastatteluaineistoni perustuu, on näyttelyistä kirjallista aineistoa saatavissa hyvin vähän. Haastattelut toteutin väljän haastattelurungon avulla. Kaikki haastattelut on litteroitu, ja sekä nauhat, että litteraatiot sijaitsevat omassa hallussani, eikä niitä ole tarkoitus arkistoida julkiseen arkistoon.

Haastattelemani henkilöt ovat eri puolilta Suomea ja eri-ikäisiä, ja olenkin heidät valinnut varsin satunnaisesti. Yhteinen nimittäjä heille kuitenkin on se, että he ovat toimineet jo useamman vuoden ajan museonäyttelyiden parissa, ja ovat olleet mukana suuremmissa näyttelyprojekteissa, kuten laajemman perusnäyttelyn suunnittelussa ja toteutuksessa. Vanhimmat heistä ovat aloittaneet uransa 1960-luvulla, nuorimmat 1980–1990-lukujen vaihteessa. Useat heistä ovat myös osallistuneet museonäyttelyistä viime vuosikymmeninä käytyihin keskusteluihin. Informanteistani kaksi nuorinta toimi haastatteluhetkellä museolehtorina, yksi museotoimenjohtajana, ja loput viisi museonjohtajina. Haastateltaviin viitatessani käytän koodausta säilyttääkseni osan informanttieni toivomuksesta heidän yksityisyytensä. Koodit muodostuvat haastattelun järjestysnumerosta (esim. H1 = haastattelu 1). Muita tietoja haastateltavista, kuten heidän ammattinimikkeensä löytyvät lähdeluettelosta. Valitettavasti yksi[1] nauhoitukseni epäonnistui, ja tämän vuoksi olen voinut käyttää kyseistä haastattelua vain osittain.

Olen selvittänyt myös koko museolaitoksen historiaa ja sen seuraamaa filosofian ja ajattelutapojen suuntauksia, jotka ovat mielestäni oleellisia selvittää pystyäkseni tutustumaan museoalan nykypäivään tai lähimenneisyyteen. Museolaitoksen ja museonäyttelyiden historiasta antiikista 1800-luvulle saakka kertovan kappaleen olen sijoittanut liitteeksi[2] pitääkseni muun osan yhtenäisenä. Kyseinen tieto on mielestäni hyvinkin oleellista selvittää itselleni, jotta pystyisin paremmin ymmärtämään millaisissa olosuhteissa ja millaisten ajatusmallien vuoksi nykymuseoinstituutio siirtyi Suomeen.

[1] H6
[2] liite 1

Käsitteiden määrittely

Museo määritellään usein rakennukseksi, paikaksi jossa voidaan vierailla. Museon määritelmä on kuitenkin lähdettävä sen instituutionalisista lähtökohdista. Jokainen yksittäinen museo määrittää oman tallennusalansa, mutta jokaiselle niille on yhteinen määritelmä, joka pitää paikkansa niin kulttuurihistoriallisten, kuin luonnontieteellisten ja taidemuseoidenkin kohdalla. Nykyisin museoiden tehtävänä on antaa ihmiselle aineistoa oman elämänsä rakentamiseksi, pääkysymykseksi katsotaan ”kuka olen?”. Tämän kysymyksen synnyn myötä katsotaan alkaneeksi myös nykyaikaisen museon aikakausi. Unescon alaisen kansainvälisen museoneuvoston ICOM:in mukaan museo määritellään seuraavasti:

> ”Museo on pysyvä, taloudellista hyötyä tavoittelematon, yhteiskuntaa ja sen kehitystä palveleva laitos, joka on avoinna yleisölle ja joka tutkimusta ja opetusta edistääkseen ja virkistystä tuottaakseen hankki, säilyttää, tutkii, käyttää tiedonvälitykseen ja pitää näytteillä aineellisia todisteita ihmisestä ja hänen ympäristöstään.”[3]

Museolaissa vuodelta 1992 taas sanotaan että:

> ”Museotoiminnan tavoitteena on ylläpitää ja lisätä kansalaisten tietoutta kulttuuristaan, historiastaan ja ympäristöstään. Museoiden tulee harjoittaa ja edistää alan tutkimusta, opetusta ja tiedonvälitystä tallentamalla, tutkimalla, säilyttämällä ja asettamalla näytteille esineitä ja muuta aineistoa ihmisestä ja hänen ympäristöstään.”[4]

Museot nähdään siis laitoksina, jotka menneisyyttä apuna käyttäen kertovat ihmisestä itsestään, huolimatta ihmisen edustamasta aikakaudesta. Menneisyys katsotaan tiedon välineeksi, ei vain päämääräksi. Näiden virallisten määritelmien kautta voidaan katsoa nykyaikaisten museoiden perustuvan niin sanottuun positivistiseen filosofiakäsitykseen, jonka filosofi Auguste Comte (1798–1857) loi Ranskassa 1800-luvun alkupuolella. Filosofiassaan hän tukeutui paljon saksalaiseen edeltäjäänsä Georg Wilhelm Friedrich Hegeliin (1770–1831). Sekä Hegel että Comte korostivat historian merkitystä. Comten positivistiseen filosofiakäsitykseen kuului ajatus siitä, että tietoa ei voi erottaa sen menneisyydestä, sillä menneisyys määrää sen nykyisyyden. Hegelin ja Comten merkitys 1800-luvun alun ajattelulle oli se, että heidän vaikutuksestaan menneisyyttä ei nähty enää nykyisyyden vastaisena,

[3] ICOM 2001
[4] Museolaki 1992

vaan sen ehtona, pohjana ja oikeutuksena. Ero näiden kahden ajattelijan ja nykyajan välillä on se, että he näkivät tiedon luonnon määrääminä kaavoina ja kollektiivisina ajatusrakennelmina, ja siten persoonattomana. Ilmari Salomaa[5] puolestaan katsoo, että filosofiaa täytyy tutkia kulttuuria luovien yksilöiden kautta, tieto muodostuu useista epäyhtenäisistä osista, ja on siten persoonallista. Näihin ajatuksiin menneisyydestä nykyisyyden ja tulevaisuuden muovaajana, sekä yksilöstä kulttuurin luojana ja edustajana perustuu mielestäni myös nykyaikainen kulttuuri- ja myös museokäsitys.

Museo kulttuurin esittäjänä on seurannut aina kulloistakin kulttuurikäsitystä, tämän vuoksi on perusteltua seurata myös kulttuurikäsitystä ja sen muutosta. Etnologisessa tutkimuksessa kulttuurin käsite on tutkimuksen lähtökohtana. Sana kulttuuri on peräisin latinankielisestä termistä *cultura*, joka merkitsee viljelemistä. Ennen 1700-luvun loppupuolta käytettiin usein kulttuuri-termin rinnakkaisterminä termiä sivilisaatio, joka on myös peräisin latinankielisestä termistä *civis*. Tuolloin kulttuuri ja sivilisaatio nähtiin prosessina, pyrkimystä kohti urbanisaatiota ja parannusta. Käsitteen kulttuuri, sellaisena kuin me sen nykyään tunnemme, voidaan katsoa syntyneen Saksassa 1800-luvun alkupuolella. Englannin kieleen se ilmestyi 1871 E. B. Tylorin määritelmän myötä, ja tämän määritelmän kautta se levisi myös muualle maailmaan.[6] Kroeber ja Kluckhohn[7] jakavat lukuisat kulttuurin määritelmät deskriptiivisiin, historiallisiin, normatiivisiin, psykologisiin, strukturalistisiin ja geneettisiin määritelmiin. Näistä ensimmäinen, deskriptiivinen kulttuurin määritelmä korostaa sen sisältöä. Deskriptiivisen suunnan tunnetuin, ja myös etnologian kentässä ehkä useimmin siteerattu on E. B. Tylorin käyttämä määritelmä, jonka mukaan kulttuuri

> ”is that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.”[8]

Historiallinen määritelmä korostaa perintöä ja perinnettä. Sen mukaan ihminen saa sosiaalisena perintönä ympäröivältä ryhmältään keinoja ja välineitä elämäänsä. Normatiivisten määritelmien lähtökohtana ovat säännöt, tavat, ideat tai arvot, jotka

[5] Salomaa 1935, 9-11
[6] Kroeber & Kluckhohn 1952, 145
[7] Kroeber & Kluckhohn 1952, 40
[8] Kroeber & Kluckhohn 1952, 43

heijastuvat ihmisten käytökseen. Psykologisen määritelmän mukaan kulttuuri on ongelmanratkaisuväline, joka mahdollisesti omaksutaan opitun käyttäytymisen kautta. Strukturalistisen määrittelytavan mukaan kulttuuri nähdään mallina tai organisaationa, ja siitä pyritään löytämään säännönmukaisuuksia. Geneettinen kulttuurin määrittely korostaa tuotetta tai esinettä, ja on siten ehkä lähinnä nykyaikaisen museokäsityksen ihannetta. Geneettinen määritelmä korostaa myös yksilön roolia sosiaalisen ryhmän osana. Esimerkkinä tästä voisi lainata esimerkiksi G. P. Murdockin[9] määritelmää vuodelta 1949:

> ”The interaction of learning and society thus produces in every human group a body of socially transmitted adaptive behavior which appears super-individual because it is shared, because it is perpetuated beyond its quantity and quality so vastly exceeds the capacity of any single person to achieve by his own unaided effort. The term ”culture” is applied to such systems of acquired and transmitted behavior.”

Murdockin määritelmässä voidaan nähdä vaikutteita myös muista edellä mainituista luokista. Kroeberin ja Kluckhohnin luokittelu on peräisin jo vuodelta 1952, joten sen jälkeen käsitys kulttuurista on muuttunut. Nykyaikana etnologia korostaa ihmisen roolia myös yksilönä, kulttuurin luojana, toimijana ja muokkaajana. Bo Lönnqvistin[10] mukaan kulttuuria ei nähdä enää yhtenä kokonaisuutena, vaan puhutaan

> ”kulttuurisista ilmaisuista, jotka ovat vaihtelevia ja vaihtuvia inhimillisen sosiaalisen toiminnan ilmaisumuotoja, manifestaatioita.”

Lönnqvistin[11] mukaan kulttuuri on nähtävä paradoksien jännityskenttänä, jossa ihmiset pyrkivät luomaan mielekästä merkityskenttää tyydyttääkseen jatkuvuuden ja muuttumattomuuden tarvetta. Nykytutkimus nojaa pitkälti Glifford Geertzin edustamaan tulkitsevaan otteeseen. Geertzin mukaan kulttuuri koostuu julkisista symboleista, joilla ihmiset operoivat. Kulttuuri on julkinen, näytelty dokumentti[12]

Staffan Carlén[13] mainitsee G. P. Murdockin kulttuurikäsitteen, jonka mukaan kulttuuriin kuuluvat kaikki inhimilliset sosiaaliset kokonaisuudet käsittäen myös materiaalisen kulttuurin, kulttuurin tuotteen, eli esineen joka on todiste sosiaalisen kult-

[9] Kroeber & Kluckhohn 1952, 65
[10] Lönnqvist 1999, 32
[11] Lönnqvist 1999, 29
[12] Vesterinen 1999, 110
[13] Carlén 1990, 13–14

tuurin yhtenäisyydestä. Esine on keskeinen näyttelyn kentässä, ennen kaikkea kulttuurihistoriallisessa näyttelykentässä. W. H. Goodenoughin mukaan kulttuuri ei kuitenkaan ole materiaalinen ilmiö, eikä esine, vaan laajempi käsitys esineiden suhteista ja niiden tulkitsemisesta. Carlén siteeraa myös Nils-Arvid Bringéusta, joka kirjoittaa, että kansanelämän tutkijalle ei saa riittää kulttuurielementtien rekisteröinti ja analysointi, vaan tutkijan tulee erottaa, kuinka ne liittyvät kokonaisuuteen.

Museonäyttely on edellä mainitun kulttuurin esittämisen ja mallintamisen väline. Museonäyttely on media, joka käyttää hyväkseen pääasiassa materiaalisen kulttuurin todistuskappaleita kuten kolmiulotteisia esineitä, valokuvia ja arkistomateriaalia, tukenaan muun muassa tekstejä, multimediaa, elokuvaa ja internet. Museonäyttely kertoo tarinan, jolla on alku ja loppu. Parhaimmillaan näyttely käy vuoropuhelua kävijän kanssa. Jouko Heinosen ja Markku Lahden[14] mukaan näyttelyn erottaa näytteillepanosta se, että näyttely on sekä näytteillepano, että tulkinta. Pelkkä esineiden esittely ei riitä näyttelyksi, vaan ne täytyy selittää asettamalla ne asiayhteyteensä ja siten tulkita niiden merkitystä. Työssäni käytän termiä näyttelykieli kuvastamaan museonäyttelyn sisäistä kieltä ja kykyä kertoa esittämäänsä ilmiötä. Staffan Carlénin[15] mukaan museonäyttely kommunikoi kävijänsä kanssa osittain näyttelyn muodon ja osittain näyttelykielen kautta. Näytteillepano tarkoittaa puhtaasti konkreettista sisältöä, esitetyn esineen paikkaa. Näyttelykieli puolestaan tarkoittaa jotakin abstraktimpaa, se luo näyttelyyn tunnelman. Näyttelykieli sijaitsee ”pinnan alla”, se erottaa näytteilleasettajan toisesta, vaikka he olisivat laittaneet näytteille aivan saman esineen aivan samaan huoneeseen. Näyttelykieli tuo esille näytteilleasettajan, eli museoammattilaisen sisäisen maiseman, nonverbaalisen maiseman.

Janne Vilkunan[16] mukaan näyttelykieli on se visuaalinen asu, joka näyttelylle annetaan, ja joka helpottaa näyttelyn asian kokemista. Näyttelysanoma puolestaan on kuin silminnäkijätöntä rikosta käsittelevä oikeudenkäynti, tapahtumat pyritään rekonstruoimaan toisasioiden ja todistuskappaleiden avulla. Ivan Karpin[17] mukaan

[14] Heinonen – Lahti 1996, 161–162
[15] Carlén 1990, 12
[16] Vilkuna 1999, museologian luennot
[17] Karp 1991, 11–12

näyttelykieli voi joko edesauttaa tai haitata meidän kiinnostustamme ja ymmärrystämme näyttelyssä esitettyjen esineiden tai tarinoiden visuaalisia, kulttuurisia, sosiaalisia tai poliittisia merkityksiä kohtaan. Termillä näytteilleasettaminen tarkoitan sitä prosessia, jossa museoammattilainen suunnittelee ja toteuttaa museonäyttelyn. Termi on nimenomaan käytännön termi ja se pitää sisällään museoammattilaisen työn, jonka aikana hän tutkii näyttelyaihetta, suunnittelee näyttelyn ja rakentaa sen.

Työni museolaitoksen historiasta kertovassa osiossa käytän museoiden jaottelua niiden tehtävien pohjalta. Termi keskusmuseo viittaa pääasiassa valtakunnalliseen museoon, jonka tallennuskenttään kuuluu koko maa. Lisäksi Suomessa on myös maakunnallisia keskusmuseoita, joiden tallennusalueena on pienempi maantieteellinen alue, tässä tapauksessa maakunta, näistä museoista käytetään termiä maakuntamuseo. Termi paikallismuseo viittaa myös sen tallennusalueeseen, sen tehtävänä on tallentaa alueellisia kulttuuripiirteitä, maaseutumuseo on nimensä mukaisesti maaseudulla sijaitseva paikallismuseo. Museonäyttelyt puolestaan jakaantuvat perusnäyttelyihin, tilapäisnäyttelyihin eli erikoisnäyttelyihin eli vaihtuviin näyttelyihin ja kiertonäyttelyihin. Näistä tilapäisnäyttely, erikoisnäyttely ja vaihtuva näyttely ovat päällekkäisiä termejä näyttelystä, joka tuotetaan museoon tietyksi ajanjaksoksi, jonka pituus voi vaihdella muutamasta viikosta useaan kuukauteen. Tilapäisnäyttelyn aiheeksi voidaan valita yksittäisiä kulttuuripiirteitä museon tallennusalueelta. Perusnäyttely on pysyvämpi ja myös näyttelyteknisesti kiinteämpi ratkaisu, joka esittelee museon tallennusalueen kulttuuripiirteitä mahdollisimman kattavasti, yleensä esimerkkien ja tyypillisten piirteiden kautta. Perusnäyttelyiden ikä voi museosta riippuen vaihdella muutamasta vuodesta jopa useaan kymmeneen vuoteen. Perusnäyttely ei kuitenkaan ole täysin stabiili, vaan osia siitä voidaan uusia tai muutella. Kiertonäyttely on näyttelyteknisesti kevyesti rakennettu näyttelykokonaisuus, jonka tarkoituksena on kiertää sijaintipaikasta toiseen. Museo voi tuottaa kiertonäyttelyn ja markkinoida sitä näyttelyn aiheeseen liittyviin kohteisiin tai muihin museoihin.

Interiööri, eksteriööri, dioraama, panoraama ovat näyttelyteknisiä termejä, jotka viittaavat havainnollistavaan näytteilleasettamistapaan. Interiööri ja eksteriööri ovat läheisiä termejä, ne ovat kuvaelmia jostakin todellisesta tai todellisenoloisista ta-

pahtumista. Interiööri-termiä käytetään tällaisesta kuvaelmasta sisätiloissa ja eksteriööriä ulkotiloissa tapahtuvasta kuvaelmasta. Interiööri on kuin kolmiulotteinen valokuva tapahtumasta, sitä havainnollistetaan muun muassa aidon näköisin nukein. Dioraama on pienoismaisema, joka on kokokaan tai osittain kolmiulotteinen, dioraamojen käyttö on yleistä luonnontieteellisten museoiden näyttelyissä. Panoraama on taustakuva jota käytetään näyttelyn tapahtumien havainnollistamiseksi, se on joko valokuva, maalaus tai piirros, joka esittää aidon kokoista maisemaa tai näkymää. Typologinen näytteilleasettamistapa on puolestaan kehityssarjojen esittelemistä. Typologinen metodi oli otettu käyttöön 1860-luvulla Ruotsissa, jossa arkeologit Hans Hildebrand ja Oscar Montelius järjestivät Historiallisen museon esihistorialliset kokoelmat kehityssarjoiksi. Kyseessä ei ollut kuitenkaan vain uudenlainen keino asettaa näytteille, vaan järjestetyistä kokoelmista tehtiin myös esinetyyppejä ja niiden välisiä yhteyksiä koskevia päätelmiä. Esineitä tutkimalla katsottiin voitavan selvittää koko sivistyshistoria, sillä eri kansojen kehitysasteita ilmensivät ennen kaikkea juuri esineet.[18] Kehitysopin mukaan ajateltuna kulttuurin kehitys tapahtuu yksienkertaisesta monimuotoiseen, eli saman esineen eri tyypit edustavat eri kulttuuritasoa niin, että yksinkertainen edustaa vanhaa, ja monimuotoisempi myöhempää.[19]

[18] Sääskilahti 1997, 48
[19] Anttila 1988, 109

KULTTUURIN KUVAAMINEN MUSEONÄYTTELYSSÄ

Museonäyttelyn tehtävistä

Museon tehtävänä on säilöä ihmisen luomaa kulttuuria menneisyyden todistuskappaleiden kautta, ja antaa ihmiselle sitä kautta keinoja asettaa oma elämänsä suurempaan kontekstiin ja löytää oma paikkansa kokonaisuudessa. Tässä tapauksessa kulttuurin kuvaamisen keino on museonäyttely. Kulttuuri-käsityksen muutos on näin ollen vaikuttanut myös museonäyttelyn näyttelykieleen ja näytteillepanoon.

Staffan Carlén[20] kirjoittaa, että vaikka museonäyttelyn tehtävä olisi lähes puhtaasti pedagoginen, on sen pystyttävä täyttämään myös toinen tehtävä; antaa sisältöä aikamme lisääntyneeseen vapaa-aikaan. Ihmiset etsivät vapaa-aikanaan elämyksiä, ja museoiden on pystyttävä kilpailemaan muiden elämysten tuottajien kanssa. 1900-luvun aikana museot ovat yrittäneet täyttää tätä vapaa-aikaa erilaisin keinoin. Heinosen ja Lahden[21] mukaan näyttelyn päämääränä voi olla muun muassa kokoelmien esittely, opettaminen, tapahtumasta tai ilmiöstä kertominen sekä kantaa ottaminen tai vaihtoehtoisten ratkaisumallien esittely.

Svetlana Alpersin[22] päätelmä kulttuurista museonäyttelyssä on se, että museossa esine muunnetaan taideteokseksi. Toisen (tai oman) kulttuurin todistuskappaleet ovat katsomisen kohteena, museonäyttelyssä siis esineet ja asiat esitellään visualisina, ja näyttelyt tehdään pääasiassa itselle ja omien mieltymysten mukaan. Museonäyttely rohkaisee siis jollakin tapaa löytämään ”oikean” katsomistavan. Michael Baxandall[23] puolestaan määrittelee museonäyttelyn näytelmäksi, jossa on aina ainakin kolme näyttelijää, esineen valmistaja, näyttelyn tekijä sekä katsoja. Museonäyttelyn aktiivinen toiminta tapahtuu näytteilleasettajan ja katsojan välillä.

Heli-Maija Voutilaisen[24] mukaan 1900-luvun viimeinen vuosikymmen on ravistellut yhteiskuntaa, ja samoin museoalaa. Viimeisin vuosikymmen on synnyttänyt keskustelun museoiden missiosta. On pohdittu pitäisikö museon olla elämyksiä tuot-

[20] Carlén 1990, 11
[21] Heinonen – Lahti 1996, 164–165
[22] Alpers 1991, 31–32
[23] Baxandall 1991, 36–37 ja 41
[24] Voutilainen 2000, 105–121

tava kulttuurilaitos, vai kulissien takana toimiva laitos, joka keskittyy tallennus- ja tutkimusrooliinsa. Voutilaisen mukaan perusnäyttelyn kohderyhmää ei voi rajata niin tiukasti kuin teemallisessa vaihtuvassa näyttelyssä. Näyttelyjen sisältöjen ohella tulee siis pohtia myös sitä, kenelle museo kertoo tarinaansa. Voutilaisen mukaan suurin haaste museonäyttelyissä onkin siinä, kuinka museo houkuttelee kävijäksi nekin, joita museoasia ei aiemmin ole kiinnostanut. Näyttelyt ovat kuitenkin aina subjektiivisia, jonkun tekemiä. Perusnäyttelyn tehtävä on antaa eväitä oman identiteetin rakentamiselle ja oman paikan löytämiselle yhden totuuden tai valmiin vastauksen antamisen sijaan. Voutilainen listaa artikkelissaan myös mahdollisia tulevaisuuden suuntia. Audiovisuaaliset mediat valtaavat alaa luetun tekstin korvikkeena ja lisänä. Aidot kolmiulotteiset esineet ovat kuitenkin säilyttäneet asemansa ja vetovoimansa uudesta tekniikasta huolimatta. Uuden tekniikan käyttö museonäyttelyssä on vasta hakemassa muotoaan, se on suuri haaste näyttelysuunnittelulle, mutta samalla myös mainio keino tiedon välittämiseen yleisölle.

Näyttely kommunikaation välineenä

Museonäyttely kommunikoi kolmella eri tasolla, yhteiskunnallisesti, museolaitoksen piirissä institutionaalisesti, sekä museoesineiden välittämän kommunikaation kautta. Yhteiskunnallisen viestinnän merkitys on kasvanut jatkuvasti postmodernia aikaa kohti tultaessa, museonäyttelyn tulee, ja sen odotetaan ottavan kantaa yhteiskunnalliseen keskusteluun. Institutionaalisesti kommunikoidessaan näyttely välittää viestiä siitä, mikä museon tehtävä on, ja mikä sen paikka on yhteisössä sen menneisyyden säilyttäjänä. Esineen kommunikointi kävijän kanssa on myöskin monitasoista. Esine kertoo omaa tarinaansa, ja samalla se on todistuskappale suuremmasta ilmiöstä.

Museologi Tomislav Sola[25] on sitä mieltä, että museoiden tulee siirtyä opettavasta esittämistavasta kommunikoivaan tapaan. Näytteilleasettamistavoissa muutosta tapahtuu jatkuvasti, mutta edelleen useat museot pyrkivät tarjoamaan systemaattista tietoa sen sijaan, että ne keskittyisivät tietoisuuden lisäämiseen, käsitteelliseen ajatteluun, uusien ideoitten tarjoamiseen ja vanhojen käsitteiden uudelleenarviointiin. Tämä saa Solan mukaan museot näyttämään koulun heikoilta kopioilta.

[25] Sola 1997, 92–95

Museoammattilaisen täytyy myös ottaa huomioon se, että museovieraalla on oikeus ja kyky ymmärtää näyttelysanoma väärin tai kieltäytyä vastaanottamasta sitä. Museovieraalla on usein selkeät arvonsa ja myös selkeät käsityksensä siitä, millainen hyvä museonäyttely on. Usein museovieras haluaa nähdä sitä, mihin hän on aikaisemmin tottunut. Sola perääkin muutosta museomaailmassa, sillä hänen mukaansa institutionalisoitunut menneisyyden tutkimus ei voi perustua ainoastaan passiiviseen dokumentointiin ja esinemateriaalin säilyttämiseen. Museoiden tulee kurottaa ulospäin instituutionsa sisältä. Museoiden tulee antaa ihmisille keinoja löytää oma paikkansa ja löytää uusia ratkaisuja uusissa tilanteissa. Solan mukaan museoiden ulkopuolista maailmaa on vaikea muuttaa, vaan muutoksen tulee lähteä museon sisältä. Muutoksen lähtökohdaksi hän nimeää koulutetun ammattikunnan olemassaolon.

Peter van Menschin[26] mukaan näyttely on idean, eli käsitteellisen identiteetin ja materian välistä vuorovaikutusta. Materialla tarkoitetaan tässä niin alkuperäisaineistoa ja toissijaista aineistoa, kuten kuvia, äänitallenteita ja jäljennöksiä kuin näyttelyrakenteitakin. Museonäyttely on ”unimaailma[27]”, jossa museo-objektit ovat avainasemassa. Näyttelyprosessi koostuu valinnasta, manipulaatiosta sekä museo-objektien tarjoamasta informaatiosta. Näyttelyprosessissa museoammattilainen tietoisesti tai tiedostamatta sisällyttää museo-objektiin viestejä, jotka eivät sinällään poista esineen sisältämää informaatiota, mutta ohjaa museovierasta haluttuun suuntaan. Museovieraalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin hyväksyä ne tulkinnat ja arvostukset, joita museonäyttely tarjoaa, sillä museo mediana määrittelee objektin merkityksen. Museo-objektilla on kolme merkitystä, sen primääri konteksti, näyttelykonteksti, sekä se merkitys, minkä museovieras sille luo. Museokommunikaatio perustuu kommunikaation perinteiseen kolmijakoon, viestillä on lähettäjä, viesti tai väline, sekä vastaanottaja.

Seija Tuomaalan[28] mukaan museot kommunikoivat yleisön kanssa monella eri tavalla. Näyttelytoiminta on yksi niistä. Museonäyttelyt välittävät kokoelmistaan tiedottamisen ohella arvoja, mielipiteitä ja asenteita. Museoesineiden näytteillepano, konteksti, tekstit, ryhmitykset, värit ja valot luovat sanomia, joita katsoja luke-

[26] van Mensch 1993
[27] englanniksi dreamland, suomennus kirjoittajan
[28] Tuomaala 1993, 23–25

vat. Museonäyttelyn kautta museoammattilainen tulkitsee ilmiötä aina uudella tavalla pysyvien merkityssisältöjen ohella. Kuitenkaan nämä luodut tulkinnat eivät välity suoraan kävijälle, joka muodostaa omat tulkintansa oman taustansa antamin edellytyksin. Museoammattilainen siis antaa kävijälle oman tulkintansa esineestä edelleen tulkittavaksi kävijän omista lähtökohdista.

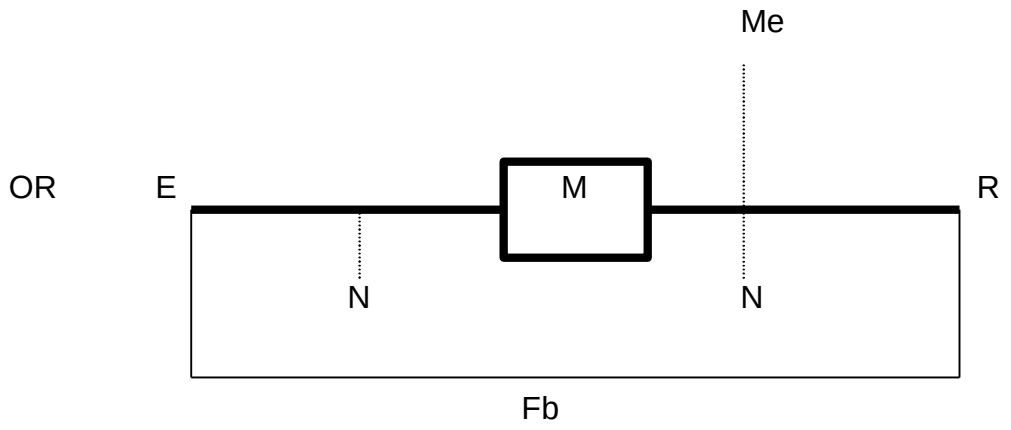
Museohenkilökunta pyrkii näyttelyissä luomaan erilaisia viestejä, ja museovieras pyrkii luomaan merkityssisältöjä kokemuksistaan. Aina museohenkilökunnan tarkoittama viesti ei kuitenkaan välity kävijälle sellaisenaan, vaan museovieras muuttaa viestin sisältöä omiin lähtökohtiinsa ja tarpeisiinsa sopivaksi. Museovieraan ja näyttelyn tekijän välille ei yleensä muodostu minkäänlaista kontaktia, vaan tekijät jäävät anonyymeiksi. Museonäyttelyn perusajatuksena usein nähdään annetun tiedon ja arvojen objektiivisuus, vaikka kaikki valinnat ovatkin näytteilleasettajan subjektiivisen valinnan tulosta. Tuomaalan[29] mukaan museohenkilökunnan tulisikin pysyä mukana museoiden ja museonäyttelyiden muutoksessa pysyäkseen mukana niin eettisessä kuin laadullisessakin keskustelussa.

Samoilla linjoilla museonäyttelyiden kommunikaatiosta on myös Zbynek Stransky[30], jonka mukaan toimivan museokommunikaation vaatimuksena on suora kontakti vastaanottajan sekä esiteltävien kulttuuriarvojen edustajan (museossa yleensä esineen) kanssa. Näyttely on museokommunikaation kaikkein tyypillisin muoto. Näytteille asetetun esineen vaikutus vastaanottajalle riippuu sen kommunikaatiokyvystä. Useamman esineen asettaminen esille samaan tilaan moninkertaistaa esineiden oman merkityksen, mutta muodostaa samalla myös kokonaisuuden, jolla on suurempi kommunikaatioarvo kuin yksittäisellä esineellä. Tätä prosessia Stransky kutsuu välitykseksi (mediation). Näyttelyn tuottamisen taustalla tulee olla aina tieteellinen selitys esitettävästä aiheesta, useita tieteitä hyväksi käytettynä. Eri tieteenalojen käyttämät kielet tulee yhdistää museon näyttelykieleksi, jolla on erityinen sanastonsa, periaatteensa ja muotonsa. Stranskyn mukaan museoammattilaisilta tämä jää usein huomaamatta, ja he yllättyvät palautteen puutetta, kun liian tieteellisen tutkimuksen mukaiseksi järjestetty näyttely ei menekään perille yleisöön. Museonäyttelyssä on sekä tieteellisiä että taiteellisia ominaisuuksia, ja

[29] Tuomaala 1993, 35–36
[30] Stransky 1995, 49–53

näin ollen vaatiikin museoammattilaiselta sekä ammatillista tietämystä, tietämystä kulloisestakin aiheesta, kuin myös tietyn määrän luovuutta.

Museonäyttely muuttaa aina katsojansa ajattelua esitellystä aiheesta huolimatta siitä, millainen media eli kommunikaatioväline näyttelyyn valitaan, ja näin ollen museoammattilaisella on sekä ammatillinen että moraalinen vastuu lähettämästään viestistä. Stransky kuvaa museokommunikaatiota seuraavalla kaaviolla:

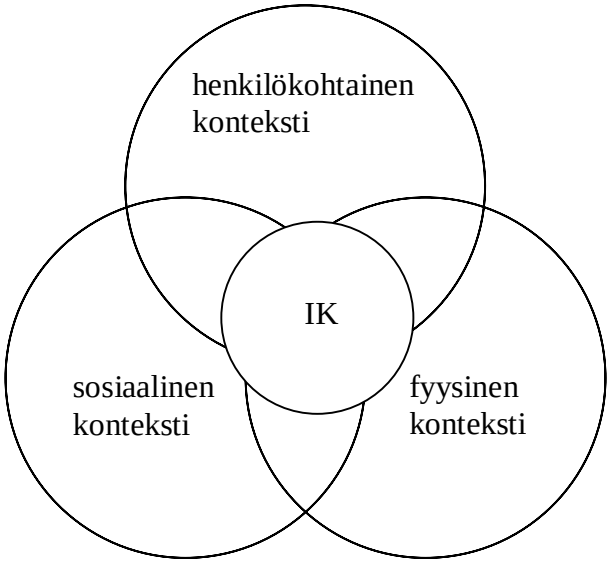


OR = reality (todellisuus)
E = expedient (lähettäjä)
M = medium (media)
Me = mediator (välittäjä)
R = recipient (vastaanottaja)
N = noise (häiriö)
Fb = feedback (palaute)

Kaavio 1: Stransky, Z., 1995 s. 52, Museokommunikaatio

Median määrittelee sekä lähettäjän (näytteilleasettaja) suhde todellisuuteen, että häiriötekijät, jotka vaikuttavat vastaanottajan (museovieras) tulkintaan kohteesta. Tulkintaan vaikuttaa tietyllä tavalla myös välittäjä, jonka rooli on auttaa ymmärtämään näyttelykieltä, eikä selittää, mitä medialla halutaan kertoa. Häiriö voi olla ulkoinen tai sisäinen, se voi johtua esimerkiksi asiakkaan väsymyksestä, ulkoisesta keskittymiskykyä häiritsevästä tekijästä kuten metelistä. Näyttelyn teho perustuu välitetyn tiedon määrän ja vastaanotetun tiedon määrän suhteesta. Palautteen

perusteella ainoastaan vastaanotettu informaatio on relevanttia.[31] Stranskyn kaaviossa ei mielestäni ole otettu huomioon sitä, että myös asiakkaalla on oma todellisuutensa, joka vaikuttaa kävijän kokemukseen. Katsojan näkökulmasta ovat näyttelyä tarkastelleet muun muassa John H. Falk ja Lynn D. Dierking, joiden kolmiosainen malli jakaa museokäynnin henkilökohtaiseen, sosiaaliseen ja fyysiseen kontekstiin. Näiden kolmen kontekstin kautta he näkevät interaktiivisen museokokemuksen syntyvän:



IK= Interaktiivinen kokemus

Kaavio 2: Falk, J. H. & Dierking, L. D., 1992, s. 5, Interaktiivinen kokemusmalli

Falkin ja Dierkingin[32] jaottelun mukaan museokokemus muodostuu kolmen eri kontekstin kautta. Henkilökohtainen konteksti on jokaiselle kävijälle erilainen, uniikki. Siihen vaikuttaa jokaisen kävijän varhaisempi kokemus ja tieto, sisältäen myös aikaisemman kokemuksen ja tiedon museoiden toimintatavoista. Jokaisella museokävijällä on tavoite, jonka hän haluaa täyttää museovierailunsa aikana. Sosiaalinen konteksti ajankohtaistuu museokäynnin aikana, ryhmissä, ja muiden, tuntemattomienkin museovieraiden joukossa, sekä museon henkilökunnan kanssa. Museokokemus on erilainen, riippuen siitä koetaanko se yksin tai ryhmässä. Myös se, millaisen ryhmän kanssa vierailu koetaan, vaikuttaa sen sisältöön. Fyy-

[31] Stransky 1995, 51–53
[32] Falk & Dierking 1992, 2-3

sinen konteksti sisältää rakennuksen ja näyttelyille asetetun materiaalin, kävijän käytös, huomiot ja muistot riippuvat paljolti siitä, millainen on fyysinen ympäristö. Fyysiseen ympäristöön kuuluvat myös tuoksut, äänet ja muut muistoja ja kokemuksia aiheuttavat näyttelyelementit. Falkin ja Dierkingin kaavio voi toimia Stranskyn kaavion lisänä, sillä he keskittyvät nimenomaan kävijän todellisuuteen. Museovierailun he lisäksi jaottelevat kolmen eri kontekstin lisäksi aikaan ennen museokäyntiä, museokäyntiin, ja aikaan jälkeen museokäynnin. Kaikkiin näihin vaiheisiin liittyy myös se, onko museossa vierailtu aikaisemmin vai ei. Ennen museovierailua kävijällä on ennakko-oletuksensa näyttelyn kaikista kolmesta kontekstista, ja niiden kautta kävijä ratkaisee myös sen, haluaako hän vierailla näyttelyssä vai ei. Käynnin aikana fyysisen ympäristön avulla kävijää johdatellaan kulkemaan halutussa suunnassa, sosiaalisen kontekstin kautta omat ryhmät ja muut vieraat vaikuttavat siihen kuinka kävijä keskittyy tai ei keskity ympäröivään materiaaliin. Käynnin jälkeen kävijä käyttää saamaansa tietoa eri tilanteissa, joskus tiedostamatta tiedon lähdettä, ja joskus muistaen tiedonlähteensä jostain näyttelyn fyysisen ulottuvuuden muodosta.[33]

Näyttelyiden jaottelusta

Ihmiskunnan ja sen myötä myös museonäyttelyiden historiasta erotetaan usein eri tavoin tiettyjä piirteitä korostaen erilaisia vaiheita. Tomislav Sola[34] jakaa museoiden kehityksen kolmeen eri vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa ei museoita sellaisenaan, kuten me ne tunnemme, esiintynyt. Nationalistisen ajattelun nousu yhdessä teollisen vallankumouksen kanssa loi tieteelliset lähtökohdat, jotka perustuivat tarkkuuteen ja luokitteluun. Ensimmäisen vaiheen aikana tutkimus muodostui fenomenologiaksi, joka johti museoiden syntyyn. Toinen vaihe loi modernin museoajattelun, joka on monin paikoin nykyajan kentässä edelleenkin pätevä malli. Kolmanteen aaltoon ollaan museomaailmassa Solan mukaan vasta siirtymässä, muutos alkoi hänen mukaansa yli kaksikymmentä vuotta sitten, kun ajatus ekomuseosta[35] syntyi.

[33] Falk & Dierking 1992, 25–81
[34] Sola 1997, 39
[35] Ekomuseo ei ole nimestään huolimatta ekologinen museo, vaan tietyn alueen maiseman, ympäristön ja historialliset kohteet käsittävä kokonaisuus

Vuonna 1982 ilmestyneessä kirjassaan *Utställningspråk* Göran Carlsson ja Per-Uno Ågren[36] jaottelevat näyttelyt viiteen eri luokkaan. Ensimmäinen luokka on nimeltään massanäyttely, joka esittelee kokoelman esineet usein varsin järjestelemättömästi. Massanäyttelylle tyypillistä on, että esillä on kokoelma kokonaisuudessaan kenties pienenkin tilan sisällä. Etikettinäyttely puolestaan on jo enemmän järjestelty ja ryhmitelty. Lisäksi esineisiin on voitu liittää pieniä johdantotekstejä ja näyttelyn tarkoitus on perustiedon välittäminen. Kolmas näyttelytyyppi on teemanäyttely, jossa yhtä aihetta pyritään esineiden avulla valaisemaan monipuolisesti. Teemanäyttelyssä esineet on ryhmitelty toiminnan tai ilmiön ympärille, teemat ovat kuitenkin katsojalle ennestään tuttuja, eikä se tämän vuoksi juurikaan tarjoa uutta tietoa. Kertova näyttely on puolestaan laajempi kokonaisuus, sen lähtökohta on tarina jota esineet elävöittävät, eikä päinvastoin. Näyttely on ilmiö- tai asemakeskeinen, ja objektit ainoastaan elävöittävät tarinaa, joka on näyttelyssä pääasia. Laaja-alaisin näyttelytyyppi on niin sanottu totaalinäyttely, jonka perusta on kertovassa näyttelyssä, mutta sen toteuttamisessa on käytetty hyväksi monenlaisia keinoja viestin vastaanottamisen helpottamiseksi. Keinoja voivat olla muun muassa lavasteet, erikoistehosteet ja tekniikka. Totaalinäyttelyn toteuttamiseen tarvitaan useiden alojen asiantuntijoita, eikä siis ole mahdollista toteuttaa ainoastaan museon omin voimin. Täyspainoisen totaalinäyttelyn tuottaminen vaatii varsin paljon resursseja, niin talous- kuin henkilöstöpuolellakin.

Peter van Mensch[37] jakaa näyttelyt puolestaan niiden ulkoisten rakenteiden tai tyylin mukaan. Rakenteellisesti hän jaottelee näyttelyt neljään luokkaan, subjektiiviseen, systemaattiseen, ekologiseen ja kertovaan[38] näyttelyyn. Menschin mukaan näyttely perustuu aina henkilökohtaisiin, ja tätä kautta myös subjektiivisiin ratkaisuihin ennemmin kuin rationaalisiin perusteluihin. Systemaattinen näyttely perustuu kolmeen tapaan, typologiaan, kronologiaan ja maantieteelliseen esittämistapaan. Tällainen näytteilleasettamistapa oli yleistä 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuoliskolla, ja sen käyttö väheni kokoelmien kasvun ja erikoisnäyttelyjen yleistymisen kautta. Ekologisessa näyttelyssä esineet ovat suhteessa toisiinsa niiden alkuperän kautta. Tämänkaltainen näytteilleasettamistapa on yleistynyt luonnontieteellisten museoiden kautta. Ekologisessa näyttelyssä esitellään kokonaisia maise-

[36] Carlsson ja Ågren 1982, 27–28
[37] van Mensch 1993
[38] Englanniksi subjective, systematic, ecological, narrative. Suomennokset kirjoittajan.

mia, näyttelyvieras ikään kuin kulkee sisällä näyttelyn aihepiirin maailmassa. Teemallinen näytteilleasettamistapa vaatii tarinan kertomista. Tarina tarjotaan näyttelyvieraalle kirjan tai elokuvan tyyppisessä muodossa. Näyttelyvierasta ohjataan näyttelyn kautta yhdistelemään ja seuraamaan annettua informaatiota. Tällaista näytteilleasettamistapaa Mensch kutsuu narratiiviseksi eli kertovaksi.

Tyylin perusteella van Mensch jakaa näyttelyt kolmeen eri luokkaan, esteettisiin, herätteleviin sekä opettaviin[39] ja tekniikan perusteella kahteen, staattisiin ja dynaamisiin[40] näyttelyihin. Esteettinen näyttely esittelee objektin puhtaasti esteettisessä valossa, ja esteettisten arvojen perusteella. Herättelevä näyttely pyrkii luomaan katsojassa jonkunlaisen tunne-elämyksen. Herättelevässä näyttelyssä aikakauden, maan, taidesuuntauksen tai tapahtuman atmosfääri on luotu teatterinomaisia keinoja apuna käyttäen. Opettava näyttely pyrkii pääasiassa vain tiedon tarjoamiseen. Staattinen näyttely on pysyvä, eikä näyttelyvieras voi vaikuttaa siihen. Dynaaminen näyttely puolestaan on joko automaattisesti dynaaminen, ohjattava tai interaktiivinen.[41]

Michael Baxandallin[42] mielestä museonäyttely on muuttunut neutraalista vaikuttamaan pyrkiväksi. Käytännössä museonäyttely on moraalisesti neutraali, mutta käytännössä se ottaa aina kantaa. Niin sanottu neutraalisuus mahdollistaa kuitenkin museonäyttelyn roolin vallan välineenä, tai myös koulutuksen ja kokemuksen välineenä. Tämä ajattelu tukee myös Solan edellä esiteltyä ajatusta siitä, että aikaisemman opettavan, objektiivista tietoa jakavan näyttelyn tilalle on tulossa ja myös täytyisi tulla näyttely, joka haastaa katsojansa perustelemaan omat kantansa ja joko hylkäämään tai vastaanottamaan näytteille asetettu tulkinta todellisuudesta. Kantaaottavuus on kuitenkin myös riskialtista, sillä museonäyttelyn on kuitenkin pyrittävä eettiseen lopputulokseen, joka ei loukkaa museokävijän aatepohjaa, eikä myöskään pyri tietoisesti vaikuttamaan suoraan kävijän mielipiteisiin. Suomen ICOM[43] listaa kansainvälisen ICOM:in eettiseen ohjeistukseen perustuvat ohjeet

[39] englanniksi aesthetic, evocative, didactic, suomennus kirjoittajan
[40] englanniksi static, dynamic, suomennus kirjoittajan
[41] van Mensch 1993
[42] Baxandall 1991, 33–41
[43] ICOM = International council of museums on museoalan kansainvälinen järjestö, jonka tarkoituksena on museoalan ammatillinen kehittäminen. Sen alajärjestö on ICOM Suomen komitea ry, joka on suomen kansallinen komitea. (ICOM 2003)

Suomen museoammattilaisille.[44] Näissä ohjeissa näyttelyetiikkaan puututaan varsin vähän, vaan niissä keskitytään enemmänkin esinemateriaalin saannin, säilytyksen ja tutkimuksen eettisiin kysymyksiin. Museoammattilaisen on siis pystyttävä itse ratkaisemaan näyttelyn asettamat eettiset ja moraaliset ristiriidat. Tämä vaikuttaakin usein siten, että museoissa eettisesti kyseenalaisia tai hankalia aiheita saatetaan tietoisesti välttää, vaikka se supistaisi tarjottavan tiedon määrää oleellisesti.

[44] Ohjenuora 2001

SUOMEN MUSEO- JA NÄYTTELYTOIMINNAN TAUSTAT JA SYNTY

Taustaa

Koko Eurooppaa koskeva kansallinen herääminen 1800-luvulla herätti uteliaisuutta oman kansan menneisyyteen myös Suomessa.[45] Kansallisten tieteiden syntyvaiheilla vallitsi kiinnostus suomensukuisiin kansoihin, joten niiden tutkimuksessa suunnattiinkin pääasiassa sukukansojen tutkimukseen. Yhteinen kulttuuriperintö nähtiin olevan pohja omalle perinnöllemme, ja esineet nähtiin todistuskappaleina kantakulttuuristamme.[46] Näihin aikoihin yliopistoon perustettiin uusia kansallisia tieteitä tutkivia oppituoleja. Jo vuonna 1850 luotiin pohja kansallisille tieteille, sillä tuolloin perustettiin Suomen kielen ja kirjallisuuden oppituoli. 1892 katsottiin, että suomalais-ugrilaisten kielten tutkimuksen tulisi kattaa myös suomalais-ugrilaisten kansojen tutkimusta. Seurauksena tuosta seitsemän vuoden kuluttua Axel Olai Heikel (1851–1924) nimitettiin suomalaisen kansatieteen dosentiksi ja samana vuonna perustettiin Folkloristiikan oppituoli. Vuonna 1906 perustettiin suomalais-ugrilaisen kansatieteen dosentin virka, jonka sai Valtion historiallisen museon amanuenssi Uuno Taavi Sirelius (1872–1929). 1921 virka muutettiin professuuriksi.[47]

Suomen museolaitoksen synty ja kehittyminen kulki käsi kädessä yliopiston ja alan tieteiden kehityksen kanssa. Tieteessä oli vallalla deskriptiivinen eli kuvaileva ote, joka perustui Tylorin 1871 kulttuurikäsitteeseen. 1800-luvulla humanistiseen tutkimukseen vaikutti suuresti evolutionistinen tutkimusote, ensimmäisiä evolutionismin kannattajia Suomessa oli Julius Ailio, museomies itsekin. Vertailevan typologian kannattajia olivat myös A. O. Heikel ja U. T. Sirelius.[48] Arkeologian ja kansatieteen typologinen menetelmä toimi museoiden esineistön luokitteluperiaatteena. Kansatieteen ja museoiden tapa järjestää ja luokitella todellisuutta oli siis yhtenevä. Useat kansatieteilijät työskentelivät museoissa, muun muassa suomalais-ugrilaisen kansatieteen professorin virkaan sisällytetty opetus oli määrätty suoritettavaksi Kansallismuseossa. A. O. Heikel työskenteli Seurasaaren ulkomuseon johdossa,

[45] Enemmän eurooppalaisen museoinstituution synnystä kansallista lähtökohdista kerrotaan liitteessä 1 sivuilla 105–107.
[46] Anttila 1988, 108
[47] Lönnqvist 1999, 17 ja Vuorela 1977, 10
[48] Sjöberg-Pietarinen 1997, 114–115

ja toimi samalla kansatieteen dosenttina. U. T. Sirelius oli kansatieteen professori, ja samalla Kansallismuseon etnologisen osaston johtaja.[49]

Museoiden perustaminen liittyi Suomessakin hyvin läheisesti kansanvalistukseen ja kansallistunnon herättämiseen. Yleiseurooppalainen historiallinen kehitysajattelu[50] valtasi alaa myös Suomen filosofian kentässä. Kielitieteen tutkimusalaan pohjaava kansatiede otti tutkimuskohteekseen luonnonvaraisia elinkeinoja harjoittavien ihmisten esineellisen kulttuurin osaksi juuri museotyöhön sitoutumisensa vuoksi, ja osalta kulttuurihistorian keskittyessä säätyläiskulttuurin tutkimiseen. Suomensukuisiin kansoihin tukeutunut tutkimusperinne hiipui Venäjän lokakuun vallankumouksen myötä. 1920-luvulle tultaessa tutkimuksen kentäksi vahvistui entistä enemmän oman valtion esineellisen kulttuurin kartoittaminen ja kokonaiskuvan luominen. Talonpoikaisessa ja yhtenäisessä Suomessa se soveltuikin hyvin ajan aatteelliseen ilmapiiriin joka suosi talonpoikaisajattelua. Kylätutkimustoiminta syntyi, ja sen kautta tutkimus olikin alueellisesti värittynyttä, luotiin muun muassa levinneisyyskarttoja eri materiaalisten todistuskappaleiden tai kulttuuripiirteiden levinneisyydestä.[51]

Seuraava vuosikymmen toi mukanaan kansatieteelliseen tutkimukseen funktionalistisen tarkastelutavan, ennen kaikkea Kustaa Vilkunan esimerkin kautta. Tieteellinen pohja haettiin ennen kaikkea Ruotsista, ei niinkään anglosaksisesta tutkimusperinteestä. Funktionaalisen ajattelun mukaan esineitä tai ilmiöitä ei voida selvittää vain alkumuodon tai levinneisyyden perusteella, vaan niiden käyttökelpoisuus erilaisissa ekologisissa olosuhteissa on myös otettava huomioon.[52] Funktionalismi näkyi museonäyttelyissä niin tutkimusotteen muutoksessa kuin ulkoisessa näyttelykielessäkin. Funktionalismi karsi näytteille asetettavaa materiaalia, ja keskittyi enemmän toimintaan kehityskaarta esittelevien runsaiden esinesarjojen sijaan. Myöhemmin, ennen kaikkea 1960-luvulla tieteessä vaikuttanut strukturalismi vaikutti puolestaan siten, että kulttuuri nähtiin tutkimuksessa järjestelmänä, kokonaisuutena, jossa kaikki tekijät vaikuttavat toisiinsa.[53] Museoiden näyttelytoimintaan sillä on ollut vaikutuksensa ennen kaikkea sodan jälkeisessä tieteen ja kult-

[49] Sääskilahti 1997, 48–53
[50] Liite 1, 105–106
[51] Anttila 1988, 109–113
[52] Anttila 1988, 114
[53] mm. Vesterinen 1999, 109–111

tuurin tutkimuksen kohteen laajenemisessa, joka laajensi myös museoiden näyttely- ja tutkimusalueita. Pelkään talonpoikaisväestöön keskittyvä tutkimus ei enää riittänyt, vaan tutkimuksessa tuli ottaa huomioon myös laajeneva kaupunki- ja työväestö. Kansatieteen yhtenäiseen talonpoikaiskulttuuriin kohdistuvat tutkimusmetodit eivät sellaisenaan sovellu moniarvoisiin yhteisöihin, joten yhteiskunnallinen muutos on tuonut mukanaan myös tieteellisen muutoksen. Museoalalla se tarkoittaa pääasiassa luopumista yksittäisiin esineisiin kohdistuvasta tutkimuksesta, ja siirtymisestä ilmiökeskeiseen tutkimusotteeseen.[54]

Maailmannäyttelyt

Maailmannäyttelyt antoivat ihmisille mahdollisuuden ilmaista sivilisaatiokäsityksiään ja kokonaisnäkemyksen inhimillisestä kulttuurista. Maailmannäyttelyissä valtiot kilpailivat kulttuurikehityksellään rauhanomaisella tavalla. Katsottiin, että näyttelyt kannustaisivat jatkuvaan kehitykseen, ja saisivat aikaan tervettä kilpailua esiteltävillä alueilla. Ne olivat optimistisia kehityksen manifestaatioita, ja kehityksen nähtiin olevan suoralinjaista ja kaikille kulttuureille yhteneväistä. Kulttuuri haluttiin esitellä kokonaisuudessaan, ei keskittyä ainoastaan tekniikkaan. Katsottiin, että tausta josta kehitys kumpuaa, on myös oleellista. Maailmannäyttelyiden idea nojasi pitkälti nationalistiseen ajatteluun. Samalla kuitenkin kurotettiin jo ulos oman kansakunnan sisältä kansainvälisyyteen. Ensimmäinen kansainvälinen maailmannäyttely, Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations pidettiin vuonna 1851 Lontoossa. Suuret näyttelyrakennukset ja muut upeat rakennelmat olivat ennennäkemättömiä.[55]

Näyttelyiden kautta ihmiset yritettiin saada tuntemaan omaa kansallista identiteettiään kansainvälisellä areenalla.[56] Jouko Heinosen ja Markku Lahden[57] mukaan maailmannäyttelyt saivat aikaan merkittävän sysäyksen sekä museoiden demokratisoitumisprosessissa, että museorakennusten ja näyttelytekniikoiden kehityksessä. Näyttelyiden herättämä mielenkiinto pakotti myös museot kiinnittämään

[54] Anttila 1988, 115
[55] Ekström 1994, 31 ja 57–59
[56] Nordiska museet under 125 år 1998, 41
[57] Heinonen – Lahti 1996, 35

entistä enemmän huomiota näyttelyrakenteisiin ja -tekniikkaan, sekä yleisön viihtymiseen. Tämä sama kehitys jatkuu heidän mukaansa vielä nykyäänkin.

Myös pienemmillä, kansallisilla näyttelyillä oli suuri merkitys museonäyttelyiden kehitykseen. Kansallisia teollisuusnäyttelyitä järjestettiin jo 1700-luvulla, muun muassa Wienissä 1754 ja Lontoossa 1756.[58] Muun muassa Tukholmassa järjestettiin pienempiä teollisuus- ja käsityönäyttelyitä 1830- 1840-luvuilla. Suurimman osan niistä järjesti Svenska Industriföreningen.[59] Vuoden 1866 näyttely oli ensimmäinen suuri manifestaatio, jonka järjesti Slöjdföreningen[60]. Näyttely oli samalla harjoitus Pariisin maailmannäyttelyä varten, joka järjestettiin seuraavana vuonna. Tässä näyttelyssä esiteltiin ensimmäisen kerran ruotsalaisia kansanpukuja luonnollisen kokoisten nukkejen yllä, ja tämä herätti valtavasti huomiota virallisessa näyttelylehdessä. Ruotsalainen Arthur Hazelius näki nämä nuket Tukholmassa ja ottikin niistä mallia omiin projekteihinsa. Nordiska museetin ensimmäinen kansainvälinen menestys olikin Hazeliuksen osanotto Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1889.[61]

Kansallisia näyttelyitä alettiin Ruotsin mallin mukaisesti järjestää Suomessakin 1800-luvun loppupuolella. Ensimmäinen suomalainen taide- ja teollisuusnäyttely järjestettiin 1.7.1876 Helsingin kaivopuistossa. Näyttely herätti kovasti huomiota, ja jopa keisari Aleksanteri II kunnioitti sitä visiitillään.[62] Näyttelyssä olivat esillä myös yliopiston ylioppilaskuntain näyttelyosastot, joiden näytteilleasettamistekniikassa oli selvästi nähtävissä Ruotsin ja Hazeliuksen vaikutteet.

Uudenlaisten näyttelytekniikoiden luomisen lisäksi maailmannäyttelyiden merkitys uusien museoiden luojana oli suuri. Näyttelyjä varten kerätyt kalliitkin kokoelmat tuli saada säilytykseen, ja se mahdollistui ennen kaikkea sen vuoksi, että suuret maailmanäyttelyt olivat taloudellisesti varsin tuottavia.[63] Maailmannäyttelyt ovat vaikuttaneet myös museoarkkitehtuurin. Näyttelyiden ansiosta rakennustekniikka kehittyi, ja muun muassa teräsrakenteita ja betonia alettiin käyttää uudella tavalla.

---

[58] Ekström 1994, 22
[59] Suom. Ruotsin Teollisuusyhdistys
[60] Suom. Käsityöyhdistys
[61] Nordiska museet under 125 år 1998, 43–45
[62] Vuorela 1977, 32
[63] Heinonen – Lahti 1996, 36

Suuret neutraalit ja muunneltavat hallit omaksuttiin varsinkin taidemuseoihin ja ne yleistyivät museoissa 1900-luvun puolivälin jälkeen.[64]

Arthur Hazeliuksen ja Nordiska museetin vaikutus

Arthur Hazelius tutustui jo opiskeluaikanaan 1700-luvulta tutuksi tulleeseen ajatukseen Pohjoismaiden yhteisestä kulttuurisesta taustasta, ja osallistui opiskelijapolitiikkaan niin paikallisella kuin pohjoismaisella tasollakin. Opiskelijapolitiikan ja opintomatkojen kautta heräsi Hazeliuksen kiinnostus pohjoismaiseen kulttuuriin.[65] Hazelius teki myös useita matkoja Pohjoismaiden ulkopuolelle, ensimmäisen Saksaan vaimonsa kanssa vuonna 1866. Tällä matkallaan hän sai vaikutteita siellä eläviltä ruotsalaisilta taiteilijoilta[66], jotka maalauksissaan kritisoivat urbanisoitumista ja teollistumista, ja korostivat perinteisen maalaiselämän romanttista ja nostalgista puolta, unohtamatta kuitenkaan tietynasteista realismia. Staffan Carlén[67] onkin sitä mieltä, että Hazeliuksen näytteilleasettamisideat interiööreineen, panoraamoineen ja kansanpukuihin puettuine nukkeineen saivat alkunsa juuri näiden taiteilijoiden maalauksista. Nuket olivat asetettu eri tilanteisiin aivan samalla tavalla kuin henkilöt näissä maalauksissa. Myöhemmillä matkoillaan[68] Hazelius vieraili paljon museoissa, ja teki näissä huomioita erilaisista näytteilleasettamistekniikoista. Hazelius oli koulutukseltaan opettaja, ja hänen intressinsä olivat suurelta osin pedagogiset. Hänellä oli kaksi tärkeää päämäärää: herättää kiinnostusta isänmaahan ja herättää mielenkiintoa jo katoavaan kansankulttuuriin havaintojen kautta. Näistä lähtökohdista Hazelius aloitti intensiivisen kokoelmien keruun.

Arthur Hazelius avasi kokoelmansa Perjantaina 24. lokakuuta vuonna 1873 Tukholmassa Drottninggatan 71:ssä. Näyttely sai nimekseen Skandinavisk-etnografiska samlingen[69]. Näyttelytilassa oli seitsemän huonetta interiööreineen ja esineineen. Uusi tieteellinen ja pedagoginen instituutio oli syntynyt. Vuonna 1880 museo muutti nimensä Nordiska museetiksi ja se uudelleen organisoitiin erityislai-

[64] Heinonen – Lahti 1996, 130
[65] Carlén 1990, 72–73
[66] Düsseldorfissa tuohon aikaan eläneitä ruotsalaisia taiteilijoita olivat Carlénin mukaan muun muassa Marcus Larsson, Carl d'Uncker, August Jernberg ja Kilian Zoll. (Carlén 1990, 73)
[67] Carlén 1990, 74 -79
[68] Hazelius matkusti mm. uudelleen Saksaan sekä Sveitsiin vuonna 1871 (Carlén 1990, 74)
[69] vuodesta 1880 Nordiska museet

tokseksi. Museo ja sen kokoelmat kasvoivat nopeasti, mutta mikä eniten herätti huomiota, oli Hazeliuksen aivan uusi tapa asettaa mennyt esille.

Uusi museo herätti siis paljon julkista huomiota. Hazelius oli rakentanut kolme tupainteriööriä, joissa käytettiin aitoja esineitä ja nukkeja. Lisäksi oli esillä myös erilaisia esineitä typologisissa ja maantieteellisissä järjestyksissä. Nuket eivät olleet ainoa keino elävöittää näyttelyä, vaan Hazelius oli onnistunut pedagogisessa tavoitteessaan luoda eläviä näkymiä kansan elämästä, ja tätä kautta luoda kokonaisuuksia, joita katsojat saattoivat ymmärtää. Hänen pyrkimyksensä oli asettaa materiaalinsa näytteille hyvin helppotajuiseen tapaan. Esineet siis asetettiin omaan kontekstiinsa, hyvin pikkutarkkoihin interiööreihin. Kävijöiden tuli pystyä kokemaan teatterinomaisesti esille asetetut esineet ja osallistua näyttelyyn. Hazeliuksen interiöörit ja panoraamat vetosivat kävijöiden tunteisiin, ollen samalla informatiivisia. Hazeliuksen tavan asettaa esineet näytteille katsotaankin olevan peräisin oppikirjoista, ja sitä kutsutaan nimellä maantieteellinen esitystapa. Näyttelyin ja tekstein tuotiin nähtäville maan eri osista kertovia kokonaisuuksia ja kaikki maan alueet olivat edustettuina. [70] Nykyisin peräänkuulutetut elämykset museonäyttelyssä olivat siis jo Hazeliuksen menetelmä ja vaikuttamiskeino, Hazeliuksen pyrkimyksenä oli opettaa elämyksen kautta.

Hazelius ei kuitenkaan käyttänyt ainoastaan interiöörejä. Museon näyttelytilat olivat esineitä pullollaan, tuohon aikaan näyttelyissä pyrittiin esittelemään kokoelma kokonaisuudessaan. Hazelius näki tarpeelliseksi käyttää myös typologista näytteilleasettamistapaa.[71] Esikuva kehityssarjojen käyttöön tuli typologisen menetelmän kehittäjiltä Hans Hildebrandilta ja Oscar Monteliukselta, jotka ammensivat sen perusteet luonnontieteistä ja arkeologiasta. Hazeliuksen ja Hildebrandin metodierot olivat kuitenkin selvästi nähtävissä, Hazeliuksen pääajatuksena oli isänmaarakkaus, ja se oli tieteellistä innostustakin suurempi voima, joka taas ajoi Hildebrandia.[72] Hazelius yhdisti siis typologisen näytteilleasettamistavan, joka luvussa kaksi esitellyn Carlssonin ja Ågrenin jaottelun mukaan edustaa teemanäyttelyn muotoa, esittävämpään näytteilleasettamistapaan, joka puolestaan edustaa Carlssonin ja Ågrenin jaottelun kertovan näyttelyn vaihetta.

---

[70] Carlén 1990, 81, Nordiska museet under 125 år 1998, 25
[71] Carlén 1990, 86
[72] Fjellström 1976, 55–57

Yksi Hazeliuksen perusideoista oli ajatus kokonaisuudesta, joka piti sisällään niin luonnon kuin kulttuurinkin. Hazeliuksen ulkomuseohanke, Skansen syntyi maan ja kansan välisestä läheisen yhteyden ideasta. Skansen avattiin Tukholman läheisyydessä vuonna 1891. Pohjoisen ihmisten ja alueiden luonteenpiirteet nousivat niin maaperästä kuin historiallisista myyteistä. Skansenista ei siis pitänyt tulla ainoastaan kulttuurihistoriallista ulkoilmamuseota, vaan sen piti esitellä myös luonnon eri piirteitä eri alueilla.[73] Skansen syntyi täydentämään Nordiska museetin näyttelyitä, sillä edelleen ajan näytteilleasettamiskulttuuri suosi typologisia sarjoja ja systemaattista näytteilleasettamistapaa. Skansenin kautta esineet voitiin esittää niiden omassa ympäristössään. Samalla luonnon osuus ihmisen elämässä tuli korostetuksi läsnä olevan luonnon kautta. Nordiska museetin kokoelmien laajennettua aloitettiin uudisrakennuksen rakentaminen Djurgårdeniin vuonna 1890. Vuonna 1897 saatiin valmiiksi museon pohjoissiipi, ja siellä voitiin järjestää Tukholman taide- ja teollisuusnäyttely. Kokonaisuudessaan rakennus valmistui vasta Hazeliuksen kuoleman jälkeen.[74]

Hazeliuksen luomukselle olikin teollistumisen ja kaupungistumisen aikana selvä sosiaalinen tilaus, museo tarjosi juuriltaan irrotetuille ihmisille luontevan kiinnekohdan menneisyyteen. Hazeliuksen pääajatus oli Känn dig själv – tunne itsesi. Hän korosti siis sitä, että muuttuvassakin maailmassa menneisyyden kautta ihminen oppii tuntemaan itsensä. Hazelius halusi luoda elävän yhteyden menneisyydestä nykyaikaan, jota hän edesauttoi ennen kaikkea Skansenissa järjestettävien juhlien, työnäytösten, ravintolatoiminnan ja muiden tapahtumien kautta. 1880-luvulla avattiin museoita useissa eri maissa. Monissa niistä oli nähtävissä tupainteriöörejä, usein hyvin samankaltaisine asetelmineen kuin Hazeliuksen interiööreissä. [75]

Yhteinen nimittäjä Hazeliuksen monille projekteille oli se, että ne myötävaikuttivat samanaikaiseen kansallisen tietoisuuden herättämiseen. Tietoisena pyrkimyksenä oli säilyttää ja asettaa näytteille kansakunnan lähihistoriaa ja sitoa näin museot yhteiskunnan kehitykseen. Prosessi vaati mielikuvitusta ja luomisvoimia. Esineet, muistot ja tapahtumat voidaan tulkita olevan yhteydessä kokonaisuuden, kansalli-

[73] Nordiska museet under 125 år 1998, 28
[74] Nordiska museet under 125 år, 95
[75] Nordiska museet under 125 år 1998, 83, Heinonen – Lahti 1996, 38

sen perinnön kanssa. Poliittinen tausta Hazeliukselle olikin koko Euroopassa tuohon aikaan vallalla oleva nationalistinen ajattelu, joka ilmeni juuri romanttisesti värittyneenä menneisyyden ihanteiden korostamisena. [76]

Arthur Hazelius kuoli äkillisesti vuonna 1901, kun Djurgårdenissa sijaitsevan uudisrakennuksen näyttelyt olivat vasta suunnitteluasteella. Koska hänen ainoa poikansa Gunnar Hazelius oli hyvin nuori ja kokematon valittiin museon johtajaksi Bernhard Salin. Salin oli ennen kaikkea tiedemies, ja hänen mielestään esineet tulisi järjestää kehityssarjoihin sekä alueellisesti järjestettyihin esineryhmiin, ei tunteenomaisesti ja romanttisesti rekonstruktioihin. Salinille pääasia ei ollut kansansivistys, vaan hän halusi järjestää kokoelman tieteen ja koulutettujen henkilöiden tarpeisiin. Muun muassa Gunnar Hazelius, vastusti tätä ja toivoi kokoelmat järjestettäväksi siten, kun Hazelius itse oli ne halunnut. Gunnar Hazelius kuoli hyvin nuorena, pian Salinin johtajaksi nimittämisen jälkeen vuonna 1905. Lopulta kokoelmat järjestettiin Salinin näkemysten mukaisesti. Salinin ansioksi luettakoon kuitenkin se, että kokoelmat tulivat hänen aikanaan systemaattisesti uudelleenjärjestetyiksi. Näyttelyissä käytettiin runsaasti kehityssarjoja, mutta myös tyylihuoneita ja muutamia tupainteriöörejä eri puolilta Ruotsia. Salinin näyttely sai paljon kehuja, näyttely oli sekä tieteellinen että esteettisesti kaunis. Salinin näyttely kun veti pääasiassa koulutettua väkeä, eikä kaikkien kansanluokkien edustajia kuten Hazeliuksen aikaiset näyttelyt.[77]

1910- ja 1920-lukuja leimasi voimakkaasti typologinen metodi. Vuonna 1913 Salin nimitettiin valtionantikvariaatiksi, ja Nordiska museetin johtoon nousi Gustav Upmark. Upmarkin kiinnostuksen kohteena oli pääasiassa kokoelmien kartuttaminen ja tutkimus, näyttelytoiminnassa hän seurasi Salinin viitoittamaa tietä. Upmarkia seurannut Nils Edvard Hammarstedt puolestaan järjesti osan kokoelmista uudelleen, ei niinkään typologioita hyväksikäyttäen vaan esineet järjestettiin yhteen niiden funktion mukaan.[78] Kertovan näyttelyn vaiheesta palattiin pitkälti teemanäyttelyn tapaan järjestettyihin näyttelyihin.

[76] Carlén 1990, 77, Nordiska museet under 125 år 1998, 24
[77] Carlén 1990, 104–111
[78] Carlén 1990, 115–120

1920-luvun lopulta lähtien pedagoginen ote palasi Nordiska museetin näyttelyihin. Vuonna 1929 nimitettiin maailman ensimmäiseksi museolehtoriksi Ernst Klein, joka oli työskennellyt museossa vuodesta 1921 lähtien. Kleinin näyttelytoiminta poikkesi täysin edeltäjistään. Hän otti käyttöön aivan uudenlaisen näyttelykielen. Hän käytti somistustekniikkaa apunaan näyttelynteossa, esimerkit hän haki suoraan tavaratalojen näyteikkunoista. Apunaan hän käytti muun muassa nukkeja ja sekoitti näyttelykokonaisuuksissaan eri esineitä keskenään. Hän valitsi näyttelyaiheensa myös uudella tavalla. Hän muun muassa toteutti ensimmäisen lapsista kertovan näyttelyn.[79] 1930-luvulla funktionalismi omaksuttiin Ruotsiin Englannista, jossa se oli tunnettu ennen kaikkea antropologi Bronislaw Malinowskin tutkimuksista. Museonäyttelyiden kannalta funktionalismi tarkoitti sitä, että haluttiin nähdä, kuinka kulttuuri rakentuu ja toimii, ei niinkään missä sen alkujuuret ovat. Ruotsalaisia funktionalismin kannattajia olivat muun muassa museomiehet Sigurd Wallin ja Albert Eskeröd.[80]

Toisen maailmansodan jälkeinen aika on Nordiska museetille ollut museoinstituution sisältä ulospäin pyrkivän viestinnän aikaa. Esimerkkejä Nordiska museetin toiminnasta on muun muassa työväenkulttuuriprojektit lapsille, suunnatut näyttelykokonaisuudet sekä Rikutställningar-näyttelytoiminnan koordinointi. Arthur Hazeliuksen vaikutus kuitenkin on näkynyt Nordiska museetin näyttelyssä kautta sen historian. Esimerkiksi vuonna 1951 vietettiin Hazeliuksen kuoleman vuosipäivää, johon rekonstruoitiin Hazeliuksen Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1878 valmistamat interiöörit.[81]

Yliopiston kokoelmasta valtiollisen museon syntyyn

1810–1820-lukujen pöytäkirjoissa puhutaan Turun yliopiston yhteydessä eräänlaisesta kansallismuseosta, Keisarillisen yliopiston museosta. Raha- ja mitalikokoelman lisäksi se sisälsi luonnontieteellisen ja etnografisen osaston. Vuonna 1827 Turun palossa lähes täysin tuhoutuneet akatemian kokoelmat perustettiin uudelleen vuoden 1828 Helsingin yliopistoon. Vuoden 1828 statuuteissa todettiin ensimmäisen kerran, että yliopiston yhteydessä oli tieteellisiä kokoelmia opetuksen

[79] Carlén 1990, 126–133
[80] Fjellström 1976, 62–63
[81] Carlén 1990, 199

apuna. Vuoteen 1893 yliopisto oli maamme tärkeimpien kulttuurihistoriallisten kokoelmien haltija. Pääasiassa kokoelmat karttuivat tuolloin lahjoituksilla. Kartunta tehostui olennaisesti vasta 1870-luvulla, kun Muinaismuistoyhdistys alkoi ohjata saamansa löydöt yliopiston museoon.[82]

1830-luvun alussa kokoelmat saivat omat tilat yliopistorakennuksen päädystä. Kolme vuotta myöhemmin etnografinen esineistö siirrettiin omaan huoneeseensa. Vuonna 1840 kokoelma nimitettiin Etnografiseksi museoksi. Kokoelmat jaettiin kahtia raha- ja mitalikokoelmaan sekä kansatieteelliseen museoon vuonna 1849. Vuonna 1860, jolloin museo muutti Snelmanninkatu 2:een, sen nimeksi tuli Historiallis-kansatieteellinen museo. Vuoteen 1872 mennessä kokoelmat järjestettiin ”geografisesti, topografisesti ja realistisesti”. Ryhmittelyn pohjalla oli esineiden maantieteellinen alkuperä ja ulkoinen laatu. Kokoelma sijoitettiin kahteen huoneeseen siten, että suurempaan huoneeseen sijoitettiin kotimainen, ja pienempään huoneeseen ulkomainen esineistö. Näyttelyn kapeat ja korkeat vitriinit olivat todennäköisesti Zachris Topeliuksen suunnittelemat. Näytteillepanon keskeisiä elementtejä olivat koristeelliset esinesommitelmat, joissa esineitä oli ryhmitelty mm. pyramidinmuotoisille jalustoille ja erilaisille telineille. Topeliuksen aloitteesta oli kaappien päälle hankittu kymmenen vajaan metrin mittaista nukkea, jotka puettiin maakuntien asuihin. Vuonna 1875 museon amanuenssiksi valittiin Johan Reinhold Aspelin (1842–1915), joka siirtyi kolme vuotta myöhemmin pohjoismaisen arkeologian professoriksi. Amanuenssina häntä seurasi veljensä Eliel Aspelin, J. R. Aspelinin professuuriin sisältyi edelleen museon intendentin toimi.[83]

Vuonna 1831 perustettiin Suomalaisen Kirjallisuuden seura H. G. Porthanin perinnön ylläpitämiseksi. Alkuaikoina seura keskittyi Elias Lönnrotin työn tukemiseen, eli se keskittyi pääasiassa suullisen kansanperinteen keruuseen, sekä kielitieteeseen. Seuraavalla vuosikymmenellä aloitettiin aktiivinen kyselytoiminta. Vuonna 1864 perustettiin Suomen historiallinen seura ja vuonna 1870 Suomen muinaismuistoyhdistys. Suomen muinaismuistoyhdistyksen perustaja oli J. R. Aspelin, apunaan joukko nuoria asiasta kiinnostuneita tutkijoita ja opiskelijoita. Seura keskittyi muinaismuistojen sekä taideteosten keruutoimintaan, sen päämäärä oli ylei-

[82] Härö 1984, 43
[83] Härö 1984, 44–47

sen kiinnostuksen herättäminen menneisyyteen.[84] Yhdistyksen perustamisen ajanjaksoa onkin kutusuttu akateemisen kansanvalistuksen leimaamaksi. Esinekokoelmat karttuivat pääasiassa laajalle ulottuneiden taidehistoriallisten retkikuntien tuloksena. Alusta alkaen yhdistys julkaisi myös aikakauskirjaa, sekä Suomen museo – Finskt museum sarjaa vuodesta 1894 lähtien. Ajan mittaan yhdistyksestä kasvoi virallisen muinaismuistohallinnon rinnalle keskeinen antikvaarinen vaikuttaja. [85]

Alusta saakka yhdistyksen taustalla oli ajatus kansallismuseon perustamisesta. Jo aikaisemmin kansallismuseoajatus oli ollut keskustelun aiheena, ensimmäisten joukossa ajatuksen otti julkisuudessa esille lehtori J. O. Rancken, joka kirjoitti aiheesta sanomalehti Papperslyktanissa vuonna 1861. Aihetta käsitteli myös K. E. F. Ingnatius, joka ehdotti Yliopiston kansatieteellisen museon kehittämistä kansallismuseoksi vuonna 1865. J. R. Aspelin julkaisi vuonna 1874 kirjoituksensa suomalaisesta keskusmuseosta. Ohjelman toteutus, esineistön keruu ja näytteillepano oli suoraan Tukholmasta Arthur Hazeliukselta lainattua, ja ne haluttiinkin toteuttaa tupainteriööreinä ja dioraamoina. Suomen muinaismuistoyhdistys piti myös Yliopiston museota mahdollisen kansallismuseon pohjana. Vuonna 1881 J. R. Aspelin ja K. E. F. Ignatius kirjoittivat lehteen kehotuksen Suomen historiallisen museon kartuttamiseksi. Samalla yhdistys hahmotteli laajempaa museopoliittista ohjelmaa. Esineiden vähyys ja resurssit eivät riittäisi kuin yhteen täydelliseen keskusmuseoon, joten maamaaseutumuseoiden tehtävä olisi täydentää tätä kokoelmaa, ja antaa suppeampi kuva kulttuurivaiheista. Keskusmuseon tulisi olla tieteellinen, sen tehtävänä oli tieteellisten kehityssarjojen selvittäminen ja esittäminen. Esineet tuli järjestää sarjoihin kulttuurin kehityksen osoittamiseksi.[86]

Myös Helsingin yliopiston ylioppilasosakunnat osallistuivat 1870- ja 1880- luvuilla kansatieteellisen esineistön keruuseen. Otto Donnerin[87] kehotuksesta Viipurilainen osakunta alkoi aktiivisen kansatieteellisten esineiden keräystoiminnan, tähän keräystoimintaan osallistuivat pian myös muut osakunnat. Otto Donner oli vieraillut

[84] Vuorela 1977, 22–23
[85] Härö 1984, 62–69
[86] Härö 1984, 62–63, Kopisto 1981, 6
[87] Otto Donner (1835–1909) oli tuolloin viipurilaisen osakunnan kunniapuheenjohtaja, myöhemmin hän vaikutti muun muassa muinaistieteellisen toimikunnan puheenjohtajana vuosina 1894–1902 ja senaattorina. (Härö 1984, 82)

Tukholmassa vuonna 1873, ja tutustunut siellä Arthur Hazeliuksen näyttelyideoihin. Tällöin Donner oli saanut ideansa osakuntien keräystoiminnan aloittamisesta ja sen positiivisesta vaikutuksesta suomalaisen museon perustamiseen.[88] Keräystyön aatepohjana oli kansanvalistus, ja 1870-luvulta lähtien se sai myös kielipoliittista leimaa.[89] Vuonna 1876 alkaneen keruun tuloksena oli yli 2000 esinettä, kilpailun järjestäjänä toimi Theodor Schvindt. Keruumatkojen ohjelma oli kaikille osakunnille sama, tarkoituksena oli hankkia maakunnalle ominaislaatuinen huoneen sisustus, sekä tähän sijoitettavia kansanpukuja, sekä huoneeseen kuuluvaa kalustoa. Heinäkuussa 1876 osakunnat olivat mukana omilla osastoillaan Helsingin kaivopuistossa järjestetyssä ensimmäisessä taide- ja teollisuusnäyttelyssä. Näyttelyssä nähtiin kansanpukuihin puettujen nukkejen elävöittämiä tupainteriöörejä.[90] Pukunuket kuvaelmiin olivat valmistaneet kuvanveistäjät Carl Lenngren ja C. A. Söderman, joista jälkimmäinen oli valmistanut nukkeja myös Hazeliukselle.[91]

Näin kerätyistä kokoelmista muodostui Ylioppilaskuntain kansatieteellinen museo. Sen ensimmäisenä museonhoitajana toimi Theodor Schvindt[92] vuodesta 1879 alkaen. Vuonna 1877 hankittiin museolle oma huoneisto Aleksanterinkatu 15:sta, ja kymmenen vuotta myöhemmin muutettiin pysyvämpiin tiloihin Unioninkatu 20:een. Alusta asti keräystyöhön liittyi ajatus pysyvästä museosta, joka olisi kansallismuseon lähtökohtana. Jo vuonna 1875 oli ehdotettu kokoelman liittämistä yliopiston museon yhteyteen, mutta tuolloin ajatuksesta luovuttiin. Ajatus otettiin uudelleen esille vuonna 1885 museotoimikunnan puheenjohtaja Hjalmar Appelgrenin[93] toimesta. Kaksi vuotta myöhemmin museota tarjottiin valtiolle vedoten ylioppilaiden varallisuuteen, sekä työmäärään liiallisuuteen ylioppilaitten kannettavaksi. Kolmantena perusteluna oli muinaismuistohallinnon järjestäminen, Muinaistieteellinen toimikunta perustettiin vuonna 1884.[94]

---

[88] Vuorela 1977, 30, Heinonen – Lahti 1996, 56–57
[89] Härö 1984, 47
[90] Schwindt & Sirelius 1922, 5-9
[91] Kopisto 1981, 40–41
[92] Petter Theodor Schvindt (1851–1917) toimi myöhemmin, vuosina 1893–1917 muinaistieteellisen toimikunnan intendenttinä. (Härö 1984, 117)
[93] Otto Hjalmar Appelgren-Kivalo (1853–1937) toimi vuosina 1893–1915 muinaistieteellisen toimikunnan konservaattorina, tämän jälkeen valtionarkeologina vuoteen 1930 saakka. (Härö 1984, 117)
[94] Schwindt & Sirelius 1922, 12, Härö 1984, 50–51

Vuonna 1885 määrättiin valtionarkeologi[95] vastaamaan yliopiston museoon sijoitettujen kokoelmien hoidosta ja mahdollisen kansallismuseon johtoon. Vuonna 1888 työryhmä, johon kuuluivat J. R. Aspelin sekä muinaistieteellisen toimikunnan jäsenet vapaaherra E. G. Palmén ja intendentti Th. Schvindt, laativat museo-ohjelman. Ohjelman asiantuntijoina käytettiin Eliel Aspelinia varsinaisen museo-ohjelman laatimiseen ja rakennusten ylihallituksen ylitirehtööri Sebastian Gripenbergia arkkitehtonisiin ja rakennusteknisiin kysymyksiin. Työryhmä rajasi taiteen ja taideteollisen toiminnan kansallismuseon ulkopuolelle lähinnä Ateneumin valmistumisen vuoksi, mutta myös ideologisista syistä, sillä kuvataidetta pidettiin suomalaiselle kulttuurille vieraana. Museoon haluttiin kolme osastoa, arkeologinen, historiallinen ja kansatieteellinen osasto. Näytteilleasettaminen noudattaisi esihistoriallisessa ja historiallisessa osastossa kronologista, kulttuuri- ja muotoperiodeihin perustuvaa järjestystä. Kansatieteellinen osasto puolestaan järjestettäisiin maantieteellisesti maakunnittain. Senaatti antoikin Gripenbergille tehtäväksi laatia museopiirustukset ensin hieman pienemmässä mittakaavassa, ja viimein vuonna 1891 alkuperäisessä koossa. Vuonna 1894 asia palautettiin keisarilta senaatille lisäselvityksiä varten. Kansallismuseon perustamista ennakoi vuoden 1893 Yliopiston Historiallis-kansatieteellisen museon, Ylioppilaskuntien kansatieteellisen museon ja Suomen muinaismuistoyhdistyksen kokoelmien yhdistäminen Arkeologisen toimiston ja valtionarkeologin alaiseksi Valtion historialliseksi museoksi.[96] Museon tarvetta perusteltiin muun muassa tutkimuksen ja yleisön tarpeilla mutta myös museon kansallisella merkityksellä. Vuoden 1894 valtiopäivillä määriteltiinkin kansallismuseon tehtävät. Syntyi ajatus kaksiosaisesta, yhteisen keskushallinnon alaisesta kansallismuseosta, joka muodostuisi Valtion historiallisesta museosta ja vuonna 1887 valmistuneesta taidemuseo Ateneumista.[97]

Uudet tuulet kuitenkin puhalsivat niin museoajattelussa kuin arkkitehtuurissakin. Arkkitehtuurissa haluttiin hylätä klassinen muotokieli, ja hakea esteettiset ihanteet ennemminkin kansallisista materiaaleista ja rakennusperinteestä. Ajatussuunta oli kansainvälinen, vaikutteita haettiin Jugendista ja anglosaksisesta kiviarkkitehtuurista. Suomen poliittinen tilanne loi erityisen vastaanottavaisen maaperän kansalli-

[95] Valtionarkeologiksi nimitettiin yksimielisesti J. R. Aspelin, jona hän toimi vuoteen 1915 saakka. Samalla nimettiin muinaistieteellisen toimikunta. Enemmän muinaistieteellisen toimikunnan perustamiseen liittyvistä vaiheista mm. Härö 1984.
[96] Härö 1984, 159–165, Kopisto 1991, 8-11, Vilkuna 1998, 14–15
[97] Härö 1984, 165–167, Kopisto 1981, 10–11

sille aatteille. Vuonna 1898 arkeologi Julius Ailio ja arkkitehti Armas Lindgren julkaisivat oman kansallismuseo-ohjelmansa, joka jakoi mielipiteiden kentän kahtia. Gripenbergin ja Lindbergin suunnitelmaa puolustivat niin julkisten rakennusten ylihallitus kuin myös ne museomiehet, jotka halusivat päästä pian rakentamaan, eivätkä halunneet riskeerata jo saavutettuja tuloksia. Uuden rakennuksen puoltajina oli joukko taiteilijoita, arkkitehteja ja museomiehiä, joiden joukossa muun muassa Hjalmar Appelgren, Lars Sonck, Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela ja Eliel Saarinen. Muinaistieteellisen toimikunnan enemmistö asettui tukemaan uusia museosuunnitelmia vaatinutta esitystä museoteknisistä syistä. Uudessa museossa kulku haluttiin järjestää kronologisesti, kuitenkin erottaen eri kokoelmat horisontaalitasolla toisistaan. Lisäksi tilatarve oli muuttunut. Senaatti hyväksyi toimikunnan esityksen ja määräsi toimikunnan laatimaan ajanmukaisen museo-ohjelman arkkitehtuurikilpailun pohjaksi. Uusi ohjelma, jonka laatijoina toimivat J. R. Aspelin ja Gustav Nyström asiantuntijoinaan J. J. Tikkanen ja C. G. Estlander valmistui vuonna 1900, ja yleisten rakennusten ylihallitus suositti sitä kilpailuohjelman pohjaksi. Suunnittelukilpailu julistettiin maaliskuussa 1901, seuraavan vuoden toukokuuhun mennessä kilpailuun oli saapunut 15 ehdotusta. Voittajaksi valittiin nimimerkki Carl XII, eli arkkitehtikolmikko Herman Gesellius, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen.[98]

Kansallismuseon rakennus valmistui vuonna 1910, kokoelmien muutto aloitettiin vuonna 1912 ja se saatiin päätökseen samana vuonna. Sisustuksessa eivät rakennuksen suunnittelijat juurikaan ehtineet enää olla mukana, vaan näyttelykalusteet suunnittelivat arkkitehdit Alarik Tawastjärna ja Toivo Salervo, heistä edellinen suunnitteli esihistorian näyttelyosaston, ja jälkimmäinen historian ja kansatieteen näyttelyt. Museon valmistuminen kesti sangen kauan, jopa niin kauan, että julkisessa sanassa alkoi ilmestyä kirjoittelua, joka vertasi kansallismuseota luoksepääsemättömään Ruususen linnaan ja työn hitautta Iisakin kirkkoon. Näyttelyiden piti alkuperäisen suunnitelman mukaisesti avautua 1.10.1914, mutta ensimmäisen maailmansodan syttyessä esineet jouduttiinkin evakuoimaan ja avajaisia lykkäämään kahdella vuodella. Historian ja kansatieteen näyttelyt avattiin 30.11.1916, esihistoriallinen näyttely neljä vuotta myöhemmin. Raha- ja mitalikammio avattiin

[98] Härö 1984, 167–171, Kopisto 1981, 15

yleisölle vasta vuonna 1927. Museon viralliseksi nimeksi tuli vuonna 1917 Suomen kansallismuseo.[99]

Vuosisadan vaihteessa eräs museosuunnittelun keskeisiä ajatuksia oli asettaa museoesineet näytteille mahdollisimman aitoon miljööseen, jolloin museon opetukselliset tavoitteet katsottiin toteutuvan parhaiten. Loppujen lopuksi valmiista näyttelysaleista ainoastaan kirkkosali toteutti ajatusta esineiden sijainnista omassa ympäristössään. Kansallismuseon näyttelyt etenivät kronologisesti, ensimmäisessä kerroksessa sijaitsi kivi-, pronssi- ja rautakausiin jaettu esihistoriallinen osasto. Kansatieteellisen osaston ripustuksessa puolestaan pyrittiin osoittamaan eri esinetyyppien ja muotojen kehitys. Ylioppilaskuntain museon maakuntakuvaelmat pukunukkeineen olivat alkuperäisen suunnitelman mukaan osa kansatieteellistä osastoa, mutta museovirkamiehet katsoivat, että ne eivät olleet enää kelvollisia museoon sellaisenaan. Kansatieteellinen kokoelma järjestettiin aihepiireittäin omiksi saleikseen, jonka keskeyttivät ainoastaan Kalevala-huone ja karjalainen savupirtti. Historiallisen osaston huoneet olivat kronologisesti järjestettyjä, ja niissä esiteltiin muun muassa sotahistoriaan liittyvää esineistöä sekä kirkollista esineistöä. Toisessa kerroksessa historiallinen kiertokulku jatkui renessanssitornista barokkihuoneeseen, rokokoohon, kustavilaisuuteen ja empireen, sekä aina 1800-luvulle saakka. Lisäksi historiallisessa osastossa oli huoneita pienesineistölle, jotka esiteltiin vitriineissä.[100] Mikko Härön mukaan museon osastojen välillä näkyi keskenään kilpailleen synteettisen ja analyyttisen näytteillepanon välillä. Synteettisessä näytteillepanossa suosittiin esineiden yksilöllistä esineiden käsittelyä ja interiöörejä ja vastustettiin maantieteellisiä ja kronologisia sarjoja. Analyyttinen näytteillepano oli puolestaan peräisin luonnontieteellisistä museoista ja siinä oli kyse eräänlaisesta museodarvinismista, eli kehityssarjojen kuvaamisesta. Menetelmä oli tullut kulttuurihistoriallisiin museoihin typologisen tutkimusmenetelmän myötä.[101]

[99] Kopisto 1981, 66–80
[100] Kopisto 1981, 38–40 ja 92–96, Sirelius 1916, 27–28
[101] Härö 1984, 175

KOHTI POSTMODERNIA MUSEOTA

Museoaatteen leviäminen ennen toista maailmansotaa

1900-luvun alku on Jalmari Salomaan[102] mukaan ollut filosofian kentässä toistensa kanssa kilpailevienkin koulukuntien aikaa. Erityistieteitten kehittyminen omiksi tieteenaloikseen oli päättymässä, ja filosofian kenttä oli varsin hajanainen, verrattuna aikaisempaan yhtenäiseen filosofiseen suuntaukseen. Erityistieteiden sisällä alkoi tieteenfilosofian tutkimus korvata yleistä filosofiaa oman tieteen mahdollisuuksien ja rajojen selvittämiseksi. Toisaalta kuitenkin yleisen filosofian asema ensimmäisenä tieteenä säilyi, sen kenttä vain laajeni

Kansallistunteen ohella museoiden opetuksellinen tehtävä vahvistui. Niistä kehittyi koululaitosta ja kirjastoa täydentäviä opetuslaitoksia. Ne ymmärrettiin paikoiksi, joissa ihmiset voivat sivistää itseään. Varsinkin näyttelyt nähtiin opetustuokioiksi niille, jotka eivät osanneet lukea. Aarne Michael Tallgren[103] toteaakin vuonna 1920 kirjoittamassaan artikkelissa, että:

> ”Ihmisen tiedonjano on synnynnäinen. Sitä tyydyttävät omalta osaltaan museotkin. Ja samassa herättävät ne rakkautta sivistystyöhön, kansalliseen sivistystyöhön. Ja vain tuollainen rakkaus tekee ihmisestä sosiaalisen voiman, jota maa ja kansa tarvitsevat”.[104]

Kotiseutututkimus käynnistyi varsinaisesti 1880-luvulla. Ennen tätä harrastus oli pääasiassa Helsingistä maaseudulle ja sosiaalisesti ylhäältä alaspäin levitettyä valistusta. Paikallinen aloitteellisuus liittyi tiiviisti elinkeinoelämän monipuolistumiseen, järjestöelämän, liikenneyhteyksien ja tietoliikenteen parantumiseen, sekä yleisen kansanvalistukseen. Kotiseututyö nähtiin isänmaallisuuden ensimmäisenä ja konkreettisimpana portaana. Ensiksi museotoiminta käynnistyi kaupungeissa, ja noin 1910-luvulta lähtien myös maaseudulla.[105]

---

[102] Salomaa 1936, 262–263

[103] A. M. Tallgren (1885–1945) oli Kansallismuseon amanuenssi vuodesta 1906 lähtien. Hän toimi vuosina 1920–1923 Tarton yliopiston arkeologian professorina, ja vuodesta 1923 Helsingin yliopiston Suomen ja pohjoismaiden arkeologian professorina. Vuosina 1930–1942 hän oli muinaismuistoyhdistyksen puheenjohtaja, ja vuonna 1940 hänet valittiin museoliiton kunniajäseneksi. (Vikuna 1998, 73)

[104] Tallgren 1920, 10

[105] Härö 1984, 178–179

1800-luvun loppupuolella museonäyttelyt järjestettiin havainnollistaviksi kokonaisuuksiksi ja kuvaelmiksi. 1900-luvun alussa kokoelmien järjestelyssä kilpaili kaksi eri suuntausta, luonnontieteestä lainattu systemaattinen sarjoja esittelevä tieteellinen näytteilleasettamistapa sekä havainnollinen, enemmän yleisöä viihdyttävä tapa. Edellinen typologiaan perustuva linja pyrki voimakkaasti saamaan yliotteen. Koska elettiin aikoja, jolloin kansalliset tieteet elivät syntyaikojaan, perusteltiin kokoelmien järjestämistä typologisiksi sarjoiksi tieteen nimissä. Havainnolliset näyttelyt katsottiin vähemmän tieteellisiksi, ja näin murentavan kokoelmien tieteellistä arvoa. Näiden kahden tavan välistä ristiriitaa pyrittiin erottamaan toisistaan museoiden yleisö- ja tutkimusosastot, sekä näyttely- ja varastotilat toisiaan tukeviksi yksiköiksi.[106]

Suomen ensimmäinen paikallismuseo perustettiin Raaheen jo vuonna 1862 tohtori Carl Robert Ehrströmin ansiosta. Tämä museo ei ottanut esikuvakseen yliopiston museota, vaan eurooppalaiset suurkaupunkien museot, mikä johtui pääasiassa Raahen sijainnista rannikolla laivayhteyksien risteyskohdassa. Samasta syystä Raahen museo ei myöskään esitellyt paikallista esineistöä, vaan pääasiassa ulkomaista kuriositeettiaineistoa. Ehrströmin aikaan ei Muinaismuistoyhdistystä ollut vielä perustettu, joten tässäkin suhteessa suomalaiset vaikutteet jäivät vähäisiksi.[107] Ehrströmin periaatteet museotoiminalle ovat nähtävissä hänen määritelmässään Oulun viikkosanomissa 8.11.1862:

> ”Museumit eli wissin kaavan mukaan järjestetyt, kootut kappaleet, joita merkillisiä, hyödyllisiä, opettawaisia, ei wähemmin oma maamme, waan myös wieraat maat tarjoawat, ovat jo useimmissa siwistyneissä maissa pidetyt woimallisina wälikappaleina sivistyksen lewittämiseen ylhäisten ja alhaisten seassa; monille ovat ne jo tulleet wälttämättömiksi tarpeiksi.
>
> Sellaisissa talletuksissa ovat kansakunnat suojelleet muistoja muinaisista ajoista, ja ne ovat siis niin kuin muisto-tiedotkin kansan suussa, kyllä irtautuneita, mutta kuitenkin aina arwollista kappaleita, jotka muinaisaisain tutkija sitte asetta yhteen, ja joista hän joskus on onnestunut saamaan odottamattomimpia selwityksiä. --- Jokainen pienikin muinaisajan jäännös woipi olla

[106] Härö 1984, 175–176
[107] Ailio 1932, 10

armollinen ohjaaja jollekulle tapahtuneelle asialle. Se on siis welwollisuutemme sitä tallettaa."[108]

Verrattuna nykyisiin tavoitteisiin voidaan nähdä paljonkin yhtäläisyyttä, Ehrström korostaa tavoitteissaan kokonaisten ilmiöiden esittelemistä ja museoiden pedagogista tärkeyttä. Ehrström on selvästi myös pohtinut kontekstitietojen tärkeyttä, sekä sitä, kuinka yksittäiset esineet saadaan kertomaan kokonaisuudesta.

Raahen museon jälkeen paikallismuseokentällä elettiin hiljaiseloa lähes kaksikymmentä vuotta, sillä seuraavat paikallismuseot perustettiin vasta 1880-luvulla Turkuun, Sortavalaan ja Kuopioon. Turun museosta Julius Ailio[109] mainitsee, että se on Suomen ensimmäinen kulttuurihistoriallinen kaupunginmuseo. 1880-luvun loppupuolella ja 1890-luvulla perustettiinkin sitten useita paikallismuseoita, muun muassa Poriin, Viipuriin, Käkisalmeen, Raumalle, Vaasaan, Porvooseen ja Ouluun. Suomen ensimmäinen erikoismuseo, Mustialan maataloushistoriallinen museo perustettiin vuonna 1892. 1900-luvun alkupuolella museoita perustettiinkin sitten varsin tiheään tahtiin, huomattavimmat Loviisaan, Tampereelle, Hämeenlinnaan ja Helsinkiin.[110]

1900-luvun alkuvuosikymmeninä museoiden perustamistahti oli niinkin tiivistä, että vuonna 1920 A. M. Tallgren[111] toteaa maassamme olevan 50 paikallismuseota, joista 21 sijaitsee maaseudulla. Tallgren toteaakin, että hänen näkemyksensä mukaan sellaisia paikkakuntia, johon museo tarvittaisiin, ovat Suomessa tuolloin ainoastaan Rovaniemi, Kajaani, Varkaus ja Kuusankoski tai Kouvola. Tuon ajan museomiehillä olikin varsin tarkka mielipide alueellisten museoiden ja keskusmuseon välisestä työnjaosta. Paikallisen museotoiminnan vastustajat, muun muassa muinaistieteellisen toimikunnan konservaattori Hj. Applegren-Kivalo, puolustivat näkemyksiään muun muassa resurssikysymyksellä. Paikallismuseoilla ei ollut riittävästi työhön koulutettua henkilökuntaa, niiden pysyvyys ei ollut taattu ja täten museoiden määrän kasvu saattoi heidän mielestään vaikeuttaa varsinkin arkeologista tutkimusta. Esineiden säilymisen ja tutkimuksen vuoksi Appelgren-Kivalo ha-

---

[108] Ehrstöm 1862

[109] Julius Ailio (1872–1933) toimi vuonna 1923 perustetun Museoliiton puheenjohtajana kuolemaansa saakka. Muinaistieteellisen toimikunnan esihistorian osaston johtajana hän toimi vuosina 1920–1933. Ailio oli myös poliitikko, hän oli kansanedustaja vuosina 1919–1933 ja opetusministeri vuonna 1927. (Härö 1984, 122, Vilkuna 1998, 34)

[110] Ailio 1932, 11–12

[111] Tallgren 1920, 4

lusikin estää paikallismuseoiden perustamisen, tutkimus ja opetus edellyttämistä, ja kotiseututyö tuli valjastaa keskusmuseon kehittämiseen. Paikallismuseoiden puolustajat halusivat erottaa keskus- ja paikallismuseoiden tehtävät toisistaan niin, että ne eivät olisi ristiriidassa keskenään. Vuoden 1909 kotiseutupäivillä asetettiin komitea tutkimaan paikallismuseoiden kehittämistä. Kyseiseen komiteaan kuului neljä muinaistieteellisen toimikunnan virkamiestä, heistä ainakin Th. Schvindt, A. M. Tallgren ja Julius Ailio toimivat muutenkin aktiivisesti paikallisen museotyön kehittämisessä. Komitea suhtautui myönteisesti paikallismuseoihin, mutta suositti museotyöhön tarkkoja periaatteita keskusmuseon ja paikallismuseoiden työnjaosta.[112]

Tallgren[113] on sitä mieltä, että museo ei saa olla päämäärä, johon kaikkien tulisi pyrkiä, vaan museolla on tehtävä tieteen ja sivistyksen parissa. Kansallismuseon tehtävänä on Tallgrenin mukaan olla muistomerkki siitä, mitä kansa on pystynyt saamaan aikaan, eli kansan ja maan kehityksen osoittaja. Kansallismuseo on kansan henkinen aarreaitta ja sen itsenäisyyden turva. Paikallismuseon puolestaan tulee antaa kuva kehityksestä omalla alueellaan, sikäli kun näiden muistojen ei katsota kuuluvan keskusmuseoon. Tallgren näkee paikallismuseoiden funktion lähinnä sosiaalisena ja pedagogisena, ja suosittaakin museoiden perustamista ennen kaikkea seminaari- ja oppikoulukaupunkeihin, maalle mahdollisuuksien mukaan kansanopistojen läheisyyteen ja lisäksi tehdaskeskuksien läheisyyteen. J. Lukkarinen[114], joka artikkelissaan viittaa puhuvansa Muinaistieteellisen toimikunnan suulla, mainitsee, että museoita tulee perustaa vain suurimpiin maakuntakeskuksiin ja kaupunkeihin. Muissa tapauksissa on varmistettava, että paikkakunnalla on riittävästi henkilökuntaa museon hoidon turvaamiseksi. Lukkarinen painottaa myös alueellisen kokoelman tärkeyttä, paikallismuseon velvollisuutta omaa seutukuntaa ja tämän tulevia sukupolvia kohtaan. Hän korostaakin, että minkäänlaiseen kilpailuun ei esineiden keräämisessä sovi ryhtyä. Samoilla linjoilla on myös Julius Ailio[115], joka artikkelissaan moitiskelee sitä, kuinka museoesikuvana on pidetty kansallismuseota unohtaen, että tällainen esikuva ei sovellu pieniin oloihin. Tällöin on unohdettu kokonaan museoiden maakunnallinen ja paikallinen luonne.

---

[112] Härö 1984, 182–183
[113] Tallgren 5-6
[114] Lukkarinen 1917, 74–76
[115] Ailio 1932, 13

Museoiden työnjako, ja museoiden suuri määrä ovat keskustelunaiheita, jotka puhuttavat edelleenkin. Ajatus rekisteröidystä museosta lanseerattiin ensimmäisen kerran 1970-luvulla, ja keskustelu on jatkunut aina tänne saakka. Museo-nimen käytön rajoittamisella katsotaan, että osaltaan voitaisiin rajoittaa museoiden syntytahtia, ja korottaa museoammattilaisten työn arvoa. Suomen museoverkko on 1920-luvulta alkaen kasvanut huimaa tahtia, seuraavat pyrähdykset nähtiin 1950- ja 1970-luvuilla. Nykyisin Suomessa on yli 1000 museota, joista hieman yli 150 on museoammatillisesti hoidettuja.[116] Myös työnjako puhuttaa edelleen, vaikka jako periaatteessa toteutettiin vuoden 1989 museolaissa, jolloin maakuntamuseoille ja valtakunnallisille erikoismuseoille alettiin jakaa lakisääteistä henkilötyövuosiin sitoutunutta valtionosuutta. Keskustelua käydään muun muassa siitä, täytyykö joka museoon tallentaa kaikkea, eli tallennusvastuun jakamisesta museoiden välillä.

Tallgren antaa suosituksensa myös siitä, mitä aineistoa paikallismuseoon tulisi koota ja asettaa näytteille. Hänen mielestään täydellisten tyyppikokoelmien kokoaminen tulisi jättää ammatti- ja keskusmuseoiden tehtäväksi. Paikallismuseoihin tulisi sen sijaan saada esille erilaisia huoneryhmiä, kuten kirkollinen osasto, historiallinen osasto, jonne asetettaisiin joko barokki-, rokokoo- tai kustavilaista esineistöä, kaupungeissa porvarillinen kotisisustus, johon liittyisi myös kuvia itse kaupungista ja kunnallisesta elämästä, ammatti- ja elinkeinokokoelmat, joilla olisi tuntuva opettava merkitys, sekä maalaishuone kuvaamaan talonpoikaiselämää seudulla. Viimeisen osaston seinät ja lattian tulisi olla hirrestä tai sen tulisi sijaita savupirtissä.[117] Ailio puolestaan varoittaa liiallisesta tavaramäärästä ja antaa ohjeita näyttelyn järjestämiseen:

> ”Helposti tulee kuolettavan väsyneeksi vähemmästäkin kuin kävelemällä kilometrin verran museossa aistimet jännittyneinä tai koettaessaan kaappeihin ja useasti seinillekin ynnä muualle sullotuista sadoista esineistä löytää mielenkiintoa herättävimmät ja saada niistä jonkin yleiskäsityksen. Yleisön liikarasitusta on museoissa vältettävä ja sen mielenkiintoa pidettävä vireillä kaikin keinoin. Ensi tehtävä on näyttelykokoelmain rajoittaminen ja tarkka vali-

[116] Palviainen 2000, 122
[117] Tallgren 1920, 6-7

kointi sekä kokoelmain havainnollinen, kehitysperiaatteen mukainen aistikas ja kuvilla y.m. esityksillä elävöitetty järjestely."[118]

1920-luvulle tultaessa ja ennen kaikkea 1930-luvulla funktionalismi rantautui Suomeen niin tieteessä kuin tyyleissäkin korvaten aiempaa typologista menetelmää. Tieteessä funktionalismi keskittyi yhteisöihin ja niiden funktionaalisiin rakenteisiin. Tyylillisesti funktionalismi karttoi kaikkea ahdasta ja rönsyilevää, ja suosi valoa, tilaa ja käytännöllisyyttä. Museonäyttelyissä se tarkoitti sitä, että runsaita typologisia näyttelyitä karsittiin, esinemäärää vähennettiin, ja tutkimuksessa keskityttiin ennen kaikkea kulttuurin rakenteisiin ja toimintaan eikä sen syntyyn ja kehitykseen. Myös museorakennusten käyttötarkoitus nähtiin lähtökohtana näyttelyille. Tämä osaltaan mahdollistui myös sen myötä, että kokoelmat ja näyttelyt alettiin erottaa toisistaan ja alettiin puhua myös tilapäisnäyttelyistä. Maaseutumuseotasolla kuitenkin typologinen ja runsas näyttelytyyppi ja ulkomuseoideologia säilyivät vielä pitkälle toisen maailmansodan jälkeenkin. Heinosen ja Lahden mukaan nykyaikainen museoarkkitehtuuri onkin syntynyt juuri 1920–1930-luvuilla, funktionalismin myötä. Heidän mukaansa tosin museoarkkitehtuurissa suurimmat saavutukset kohdattiin vasta 1950–1960-luvuilla.[119]

Muun muassa toisilla museopäivillä keskusteltiin paikallismuseoiden näyttelyiden järjestämisperiaatteista. Tuolloin Julius Ailio alusti keskustelua, ja sai puheenvuorostaan kannustusta. Mieliala museopäivillä oli tuolloin aiheesta varsin yhteneväinen. Ailio[120] kiinnitti huomiota muun muassa siihen, että kokoelmat tulisi järjestää kronologisesti niin, että museovieras aloittaisi kulkunsa vanhimmasta esineistöstä ja kulkisi uudempaa kohti, jolloin vieras saisi käsityksen kokoelmien edustamasta kehityksestä. Toisaalta jos kokoelmat sisältävät useita eri teemoja, tulisi ne hänen mukaansa järjestää teemoittain. Kuitenkin museorakennus jo rajoittaa kokoelmien järjestämistä esimerkiksi niin, että rakennuksen huonejako määrää näyttelyn kiertokulun. Tällaisessa tapauksessa Ailio kehottaa panostamaan huonesisustuksiin, eli tuohon aikaan pääasiassa tyylihuoneisiin. Kronologinen järjestys on Ailion mielestä ehdottomasti tieteellisempi. Toinen huomioon otettava periaate on Ailion mielestä pedagogisuus, museon tulee olla opettava laitos.

---

[118] Ailio 1932, 20
[119] Heinonen – Lahti 1996, 131
[120] Ailio 1927, 17–23

> ”Näytteille on asetettava etupäässä edustavia, tyypillisiä ja historiallisesti arvokkaita kokoelmia; muu osa on järjestettävä varastoihin tutkijoita varten.”

Näytteilleasettamisessa tulee kiinnittää huomiota myös siihen, että näyttely ei ole liian suuri ja tila liian täynnä. Kolmanneksi näyttelyn tulee olla arkkitehtoninen ja esteettinen. Ailion mukaan rakennuksen tulee pyrkiä monumentaalisuuteen ja näyttää ulkopuolellekin, että kyseessä on museo. Kokoelmat tulee järjestää kauniisti ja tällä tavalla kohottaa esineiden arvoa.

Niin sanotun säilyttäjäsukupolven[121] myötä näyttelykulttuuri koki suuria muutoksia. Maisteri Esa Kahilan[122] alustus viidensillä museopäivillä kuvasti jo uuden sukupolven ajattelutapaa, jonka pyrkimys oli päästä yksittäisistä kysymyksistä ja vastauksista kokonaisvaltaisiin kulttuurikuviin.[123] Hän kritisoi voimakkaasti täpötäysiä näyttelysaleja, ja kuriositeetinomaisesti esiteltyjä esineitä. Kahilan mukaan museonäyttelyn tulisi pyrkiä esittelemään kokonaista kulttuurikuvaa esineröykkiön sijaan. Lisäksi hän myös ehdottaa museoammattilaisen uutta roolia opettajana, jonka välineenä museonäyttely toimii. Hän puhuu synteettisestä keräyksestä, joka tähtää kokonaisuuksien luomiseen. Näytteilleasettamisessa ei riitä, että saman kulttuuri-ilmiön esineet kootaan yhteen ja oppaassa mainitaan niiden nimet. Museoammattilaisen tehtävä on koota esineelle tarvittavat taustatiedot. Systemaattisen keräyksen kautta museoiden erikoistuminen edistyy, sillä se mahdollistaa oman alueen tyypillisiin kulttuuri-ilmiöihin panostamisen. Kahilan mukaan systemaattinen keräys ei ole vain esinesarjojen täydentämistä

> ”vaan kaiken sen aineksen hankkimista, mitä tarvitaan, jotta tähänastisista, hajanaisista ja usein vähän sanovista näyttelyryhmistä päästäisiin edistymään havainnollisiin kulttuurikuviin”.[124]

Turun kaupunginmuseon ollessa sekä Suomen vanhin, että suurin paikallismuseo, sen näyttelytoiminta ja kokoelmien järjestämistapa toimivat esimerkkinä muille paikallismuseoille. Turun kaupunginmuseon näyttelyt oli alun perin järjestetty hyllyille ja vitriineihin ilman suurempaa järjestystä. Museon kymmenvuotispäiväksi perus-

---

[121] Solveig Sjöberg-Pietarinen jakaa museoammattilaiset kolmeen eri sukupolveen, ensimmäistä museoiden perustajasukupolvea hän nimittää kerääjäsukupolveksi, toista hoitaja- tai säilyttäjäsukupolveksi, ja kolmatta, tänä päivänä eläköityvää polvea välittäjäsukupolveksi. (Sjöberg-Pietarinen 1997, 6-7).

[122] Esa Kahila (1911–1940) toimi Museoliiton sihteerinä vuosina 1938–1940, lisäksi hän rakensi museoneuvonnan ohella muun muassa Kuopioon ja Lounais-Hämeen museoon suomalaista näyttelykieltä uudistaneet näyttelyt. (Vilkuna 1998, 68)

[123] Sjöberg-Pietarinen 1997, 112

[124] Kahila 1939, 102–105

näyttely uusittiin kuitenkin, ja esineet asetettiin esille havainnollisemmin. Pääasiassa esineet järjestettiin tyyleittäin kronologisiksi sarjoiksi. Vuonna 1904 näytteilleasettamisessa puhalsivat jälleen uudet tuulet, tällöin avattiin von Konowin ideoimat tyylihuoneet. Näitä huoneita ajan myötä lisättiin ja muuteltiin, eritoten vuoden 1912–1913 näyttelyn muutoksissa, jolloin museoon rakennettiin keskuslämmitysjärjestelmä. Lisäksi tuolloin rakennettiin 15 uutta interiööriä.[125] A. M. Tallgrenin mukaan[126] Turun kaupunginmuseon näyttelyt sisälsivät vuonna 1920 20 tyylihuonetta, tekstiiliosaston, erilaisia esinehuoneita[127], kansatieteellinen osaston, raha- ja mitalikokoelman, Suomen talousseuran museon, palokuntamuseon, sotaesineistön kokoelman, kirkollisen kokoelman, vaunuhallin sekä ulkomuseon Perniössä. Vuonna 1932 huoneita oli 25 kappaletta, lisäksi tuolloin museoon oli lisätty ulkomuseon rakennuksia.[128] Vuonna 1934, kun Nils Cleve[129] tuli museonjohtajaksi oli perusnäyttely vanhentunut ja alettiin laatia uutta näyttelysuunnitelmaa. Uusi näyttely avattiin vuonna 1938, ja se poikkesi entisestä suuresti. Uutuutena nähtiin näyttely ”Turun seudun asutushistoria”, joka esitteli kaupungin vaiheita arkeologisten löytöjen, karttojen, kuvien, tekstien ja Luostarinmäen pienoismallin avulla. Vaihtuvia näyttelyitä ei ennen toista maailmansotaa juurikaan järjestetty. Ensimmäinen, ja ainoa ensimmäisen viidenkymmenen vuoden aikana vuonna 1895 järjestetty tilapäisnäyttely kertoi kirjansidonnan historiasta. 1930-luvulla museossa järjestettiin muutama tilapäisnäyttely.[130]

Muissa vanhemmissa paikallismuseoissa näytteilleasettamistapa noudatteli annettua esimerkkiä, joista seuraavaksi esimerkinomaisia kuvauksia Viipurin, Tampereen, Hämeenlinnan ja Helsingin kaupunginmuseoista. Maaseutumuseoiden ollessa pääasiassa ulkomuseotyyppisiä, niiden näytteilleasettamistapa on ollut kaupunginmuseoista poikkeava, mutta keskenään varsin samankaltainen. Viipurin museon näyttelyt sisälsivät vuonna 1920 kotimaisen osaston sekä ulkomaisen osaston, joka koostui taidemaalari Villiam Gommén testamenttilahjoituksesta.[131]

---

[125] Drake 1995, 67–68
[126] Tallgren & Virtanen 1920, 89–90
[127] Tallgren & Virtasen mukaan huoneisiin oli asetettu näytteille ase-, tinaesine-, lasi-, rauta-, talouskalu-, muinaislöytö-, koriste-, hely-, posliiniesine- ja kaikenlaisten pikkuesineiden kokoelmia.
[128] Ailio 1932, 155–157
[129] Nils Cleve (1905–1988) toimi museon intendenttinä vuosina 1934–1945 (näistä virkavapaalla väitöskirjatyön vuoksi vuodesta 1938–1945). Lisäksi hän toimi Museoliiton sihteerinä vuodesta 1930 lähtien. Vuonna 1945 hänet nimitettiin muinaistieteellisen toimikunnan historiallisen osaston johtajaksi. (Drake 1995, 39–40)
[130] Drake 1995, 69–71 ja 73
[131] Tallgren & Virtanen 1920, 101–102

Vuonna 1932 kokoelmat oli juuri vastikään järjestetty uudestaan, ja näyttely keskittyi tuolloin nimenomaan alueen omaan kulttuurikehitykseen. Kotimaisen osaston esineistö on lähes puhtaasti kansatieteellistä, säätyläisesineistöä kokoelmissa on vähemmän.[132] Tampereella sijaitsevan Hämeen museon näyttelyt oli myös vuonna 1920 järjestetty kronologisesti, sisältäen esihistoriallisen osaston, kirkkosalin, tyylihuoneet, ase- ja sotilaspukukokoelman, hämäläisen pirtin, kalastus- ja metsästysvälineistöä, maanviljelykseen liittyviä työkaluja, tekstiilejä sekä taikakaluja. Eri esinekokoelmat olivat tyylihuoneita ja Hämeen pirttiä lukuun ottamatta tuolloin asetettu esille typologisten periaatteiden mukaan.[133] Vuonna 1932 museoon oli saatu edellisten lisäksi Tampereen kaupungista kertova osasto.[134]

Hämeenlinnan museossa puolestaan oli vuonna 1920 muun muassa kustavilainen huone, kirkollinen huone, kansatieteellisiä esineitä sekä sota-, kalastus- ja metsästystarpeita sisältävä huone. Lisäksi museossa oli asekokoelma, kriminaaliosasto, palontorjuntakokoelma, sekä arkeologinen kokoelma.[135] Vuonna 1931 museon kokoelma järjestettiin uudelleen, ja tällöin noudatettiin pääasiassa kronologista periaatetta alkaen esihistoriallisesta osastosta ja jatkuen Hämeenlinnan kaupungista kertovaan huoneeseen, tyylihuoneisiin ja kansatieteelliseen huoneeseen.[136] Helsingin kaupunginmuseossa oli vuonna 1932 useita huoneita, joissa oli asetettu näytteille muun muassa kaupungin esineistöä, arkeologisia ja geologisia näytteitä, merenkulkuun liittyvää esineistöä, kaupunkikuvan kehitykseen liittyvää esineistöä, mallisali, jossa pienoismalli 1870-luvun Helsingistä, aseita ja univormuja, vanhan apteekin sisustus, pukuja, käsitöitä, leikkikaluja, muotokuvakokoelma, tyylihuoneita, taidetta, sekä Leo Mechelinin työhuoneen sisustus. Lisäksi käytävillä ja seinillä oli ripustettuna valokuvia ja piirroksia liittyen Helsinkiin.[137]

Museorakennuksista A. M. Tallgren[138] toteaa vuonna 1920, että ainoastaan Kuopiossa, Viipurissa ja Ilmajoella on varta vasten museoksi tehty rakennus, monella paikallismuseolla on hyvä talonsa, joka on muutettu museoksi jostakin vanhasta

[132] Ailio 1932, 180–181
[133] Tallgren & Virtanen 1920, 81–82
[134] Ailio 1932, 145–146
[135] Tallgren & Virtanen 1920, 13
[136] Ailio 1932, 49–50
[137] Ailio 1932, 44–46
[138] Tallgren 1920, 7

julkisesta rakennuksesta, kuten raatihuoneesta, kirkosta tai linnasta. Julius Ailio[139] korostaa ns. vanhatalon sopivuutta maalaisoloihin. Vanhatalolla tarkoitetaan tässä ”alkuperäiseksi järjestettyä, yhteenkuuluvaa vanhain rakennusten ryhmää kalustoineen”. Ailion mukaan vanhatalo olisi kokonaisuutena arvokas kulttuurihistoriallinen muistomerkki, joka voitaisiin koota myös muualta saman alueen sisältä tuotavista rakennuksista, jos alkuperäistä rakennusryhmää ei ole saatavilla. Tyypillistä kuitenkin olisi, etteivät tämän tyypin museot sisältäisi muunlaista esineistöä, kuin mitä niihin on alun perin kuulunut. Tällaisesta museotyypistä käytettiinkin seuraavan parinkymmenen vuoden ajan nimitystä vanhatalo, yleisnimityksenä pienemmistä ulkomuseoista. Vanhatalo-tyyppinen museo olikin tuon ajan museoammattilaisten mielestä juuri maaseudulle parhaimmin sopiva museotyyppi. Tallgren[140] suosittaa tätä museovaihtoehtoa niille pienemmille pitäjille, joihin hänen mielestään ei varsinaista museota tarvittaisi. Tallgren kuitenkin kutsuu tätä museotyyppiä ulkomuseoksi. Samaa mieltä edellisten kanssa on myös J. Lukkarinen[141], joka myöskin korostaa ulkomuseon erinomaisuutta pienempien museoiden rakennuksena. Vuoden 1930 museopäivillä Nils Cleve[142] puolusti alustuksessaan Kotiseutumuseoiden järjestelymuodoista vanhatalo-tyyppistä museota maaseudulla. Vaikka alustukseen tuolloin saatiin kannustusta, esitettiin myös kielteisiä kantoja tällaiselle museotyypille, perusteluna pääasiassa kulttuurin monimuotoisuus maaseudullakin. Vuonna 1934 julkaistussa artikkelissaan Cleve[143] puolustaa edelleen samaa ajatusta, sillä hänen mielestään ”museo voi unohtua, mutta koti ei ikinä”. Cleve ottaa artikkelissaan esille maakuntamuseoiden aseman maakunnallisten kokoelmien keskitettynä säilytyspaikkana, maaseutujen vanhojen talojen kokoelmien sisältäessä ainoastaan niissä näytteillä olevat niihin kuuluvat esineet.

Ulkomuseoiden synty on lähtöisin lähinnä henkilö- tai paikallishistoriallisista lähtökohdista enemmän kuin itse rakennuksista. Paikkakunnilla oli tapana museoida rakennuksia, jotka olivat olleet alueen kuuluisien henkilöiden kotitaloja tai niissä oli tapahtunut jotakin merkittävää, kuten merkkihenkilöiden, hallitsijan tai kulttuuripersoonan vierailu. Teppo Korhosen[144] mukaan henkilömuseot lujittavat kansakunnan

[139] Ailio 1932, 13–14
[140] Tallgren 1920, 10
[141] Lukkarinen 1917, 73
[142] Cleve 1931, 27–29
[143] Cleve 1934, 50–51
[144] Korhonen 1989, 111–113

itsetuntoa todistaessaan, että meilläkin on sivistystä, kulttuuria ja esittelyn arvoista menneisyyttä.

Suomalaisen ulkomuseon perustaminen oli esillä jo kansallismuseon suunnittelukilpailussa, alkuperäisten suunnitelmien mukaisesti ulkomuseo olisi perustettu Hesperian-hakasalmen puistoon, toisena vaihtoehtona museo olisi noussut itse kansallismuseotontille. Vuonna 1906 sijaintipaikaksi löydettiin Seurasaari. Muinaistieteellisen toimikunnan intendentti A. O. Heikel toimi aktiivisesti ulkomuseohankkeessa. Hänen ehdotuksestaan Antellin valtuuskunta suostui ostamaan ensimmäiset rakennukset, ja anoi Helsingin kaupungilta oikeutta perustaa ulkomuseo saareen. Anomuskirjelmä oli samalla museon ohjelmajulistus, jonka mukaan museo kuvaisi kansanomaisten elämänmuotojen pääjaksoja, asumuksen muutosta ja eroja eri alueiden ja yhteiskuntaluokkien välillä.[145]

Ulkomuseon katsottiin tuovan helsinkiläisille ja myös maalaisille huvia ja hyötyä. Pääasiassa sen katsottiin hyödyttävän kaupungin kasvavaa työväenluokkaa tarjoten sekä sivistystä että huvia. Museo oli tarpeellinen havainnollistaja koulu- ja yliopisto-opetuksessa. Seurasaaren ulkomuseon rooli havainnollisena museona mahdollisti interiöörien ja kuvaelmien käytön näytteilleasettamisessa. Myös Ylioppilaskuntain museon maakuntakuvaelmat saivat paikkansa Seurasaaren museossa. Antelin valtuuskunnalta museo siirrettiin muinaistieteellisen toimikunnan alaisuuteen ja kansallismuseon osastoksi valtuuskunnan säilyessä edelleen museon ostojen rahoittajana. Vuonna 1909 museoon siirrettiin Konginkankaalta Niemelän torpan rakennusryhmä. Vuonna 1911 perustettiin Osakeyhtiö Seurasaaren ulkomuseo. Tulevina vuosina museoon ostettiin ja otettiin vastaan lahjoituksina useita rakennuksia ja runsaasti esineistöä, joista osa saatiin siirrettyä paikan päälle vasta sodan jälkeen. Vuodesta 1917 A. O. Heikel, joka oli toiminut muinaistieteellisen toimikunnan virkansa puolesta asian hyväksi jo vuodesta 1907 lähtien, nimitettiin ulkomuseon intendentiksi. [146]

Suomalaisen paikallisen ulkomuseon tyyppi on koostunut Länsi-Suomessa usein asuinrakennuksesta, luhdista, aitasta ja tuulimyllystä. Itä-Suomessa luhdin on korvannut savupirtti. Museoon on saatettu liittää myös kauniina pidetty harvinainen

[145] Härö 1984, 176–177
[146] Härö 1984, 177–178

rakennus, joka ei varsinaisesti ole kuulunutkaan alueen rakennuskantaan. Kirkkonummelle vuonna 1912 perustettu ulkomuseo otettiin esikuvaksi maaseutumuseoille. Talomuseon yleisemmät sisustetut interiöörit olivat yleensä tupa, kamari ja luhti. Teppo Korhosen[147] mukaan näytteillepanossa silmiinpistävintä on ollut tekstiileiden lähes täydellinen puuttuminen. Korhonen on sitä mieltä, että samankaltaisuus Suomen talomuseoiden välillä on tulosta museoneuvonnasta, jonka myötä useita museoita on sisustettu saman kaavan mukaisesti. Korhosen mukaan myös ulkomuseoiden sijoittelu on ollut poikkeavaa alueen varsinaisen rakennuskannan sijoittelusta ympäristöön. Hänen mukaansa luontevaan ympäristöön sijoitetut ulkomuseot yleistyivät paikalleen rauhoitettujen rakennusten myötä, jotka katsottiin parhaaksi vaihtoehdoksi jo 1930-luvulla, mutta jotka yleistyivät vasta 1960-luvulla.

Sodan jälkeinen näyttelytoiminta

Sodan aikana museotoiminta oli monelta osin jäissä ihmisten tarmon keskityttyä sodankäynnin tuomiin ongelmiin. Useita kokoelmia, esimerkiksi Viipurin ja Sortavalan kokoelmat, jouduttiin evakuoimaan sodan alta, ja joitakin museoita tuhoutui osin pommituksissa, tästä esimerkkinä Turun linna, joka tuhoutui pahoin jatkosodan alussa. Jotkin museot, esimerkiksi Hämeenlinnan museo, joutuivat luovuttamaan tilansa osittain tai kokonaan viranomaisten ja siirtoväen tarpeisiin. Sodan myötä myös museoalalla kärsittiin työvoimapulasta. Sota ei kuitenkaan vienyt kaikkea museoiden toivoa, mikä näkyy siinä, että useita uusia museoita perustettiin myös sodan aikana.[148]

Sodan jälkeinen aika oli säännöstelyn ja jälleenrakennuksen aikaa. Humanististen tieteiden arvostus joutui vuosina kriisiin yhteiskuntatieteiden nousun myötä. Samaan aikaan kansainvälinen viihdekulttuuri sai jalansijaa Suomessakin.[149] Sodan jälkeen paikallisidentiteetin korostamisen tarve näkyi myös museoiden perustamistiheydessä, joka jatkui entistäkin kiivaampana edelleen. Kansallisen kulttuurin vaaliminen ilmeni kotiseutuyhdistysten perustamisena 1940- ja 1950-luvuilla. Suomen Kotiseutututkimuksen valiokunta lopetti toimintansa vuonna 1939, ja viimein vuonna 1950 perustettiin Suomen kotiseutuliitto. Uudet kotiseutuyhdistykset ottivat teh-

[147] Korhonen 1989, 115–119
[148] Vilkuna 1998, 75–76
[149] Heinonen – Lahti 1996, 67

täväkseen oman museon perustamisen, ja viimeistään 1950-luvulla museoita oli lähes jokaisessa kunnassa.[150] Uutena museotyyppinä tulivat maaseudulle lainajyvästötoiminnan lakattua makasiinimuseot, joista ensimmäinen perustettiin 1937 Kokemäelle. Pääasiassa tämä maaseudulle tyypillinen museotyyppi levisi sodan jälkeen. Näissä museoissa näyttelyt ovat usein keskenään hyvinkin samankaltaisia. Tavallisesti niiden osastoja ovat maatalous, käsityöt, koululaitos ja kansantaide. Yleensä kokoelmat niissä ovat hyvin organisoimattomat, vastaan on otettu lähes kaikki tarjottu esineistö.[151]

Muun muassa maisteri Sirkka Valjakka[152] oli aikanaan huolissaan museoiden perustamisinnosta, joka hänen mielestään johtaa siihen, että koulutettuja työntekijöitä ei löydy tarpeeksi, ja kokoelmat jäävät rappiolle, eikä niille kaikille löydy sopivia tiloja. Hänen mielestään museoita on jo tarpeeksi, ja energia tulee suunnata jo olemassa olevien museoiden keittämiseen. Valjakka myös vetosi maakunnallisten keskusmuseoiden perustamisen puolesta. Hänen mielestään paikallis- ja maaseutumuseot ovat ”surkein ja surkuteltavin museomuoto”, joiden hoito on rappiolla. Maakuntamuseoiden perustaminen toisi apua myös maaseutumuseoille, ja hän lakkauttaisikin suurimman osan huonosti hoidetuista pitäjänmuseoista. Valjakka kannattaa pienempiin pitäjiin vanhatalo-mallista museota, ja maaseudun lukuisten kokoelmien siirtämistä suurempiin museoihin. Maakuntamuseoiden näytteilleasettamisesta Valjakka toteaa osittain vielä nykyäänkin ajankohtaisesti, selvästi jo uusia näytteilleasettamistapoja hakien:

> ”Näyttelyhuoneet eivät saa olla romukasojen täyttämiä. ---- Esineiden näytteillepanossa on kauneuden päästävä esille. Vaaleat värit, ilmavuus, mielenkiintoinen ryhmittely, alituinen vaihtelu esinesommittelussa ja läpikulkevana lankana: Opettava sarjayhteys. ---- Eikö tällöin yleisö vähitellen alkaisi ymmärtää, minkälainen on uudenaikainen museo ja oppisi siitä sitä, mitä opetetaan. Näin voitaisiin kerran päästä siitä pinttyneestä yleiskäsityksestä, että museo on pölyinen tavaramakasiini, jonka nimeäkin mainittaessa on haukoteltava.” [153]

[150] Vilkuna 1998, 86–87
[151] Korhonen 1989, 120–121
[152] Valjakka 1948, 3-4
[153] Valjakka 1948, 5

Sodan aikana ja sen jälkeen myös kulttuurihistoriallisten museoiden puolella alettiin tiiviimmin keskustella tilapäisnäyttelyistä paikallismuseoissa. Tilapäisnäyttelyt yleistyivät sotien jälkeisenä aikana, saavuttaen kasvuhuipun 1970-luvulla. Vielä vuonna 1956 Riitta Pylkkänen[154] kirjoittaa *Osma*-vuosikirjassa Kansallismuseon Katettujen pöytien näyttelystä, että:

> ”Kansallismuseon näyttely oli kokeiluluontoinen yritys järjestää vakinaisen näytteillepanon puitteissa erikoisnäyttely. Yleisön näyttelyä kohtaan osoittama mielenkiinto todisti, että tämäntapaisilla kokoelmien esittelyillä on opastavaa merkitystä kulttuuritietouden ja –harrastuksen levittämisessä. Havainnollistamalla esineistöään kulttuurihistoriallinen museo voi tehdä kokoelmansa helpommin tajuttaviksi ja yleistä mielenkiintoa herättäviksi.”

Vuonna 1941 museoliiton sihteeri maisteri Hulda Kontturi[155] kirjoittaa artikkelissaan vaihtuvista näyttelyistä varsin kannustavasti ja suositellen. Hänen mielestään tilapäisnäyttelyt ovat rahanpuutteesta kärsiville museoille keinoja, joilla museot voivat pysyä toimintakykyisinä. Hänen mielestään ilman erityistä järjestelmällisyyttä kootusta aineistosta, joka on usein aivan samankaltainen kuin muidenkin museoiden kokoelmat, voi syntyä pienelle museolle erityisleimainen tyyli tilapäisnäyttelyiden kautta. Ne kun parhaimmillaan esittelevät juuri oman paikkakunnan tunnusomaista kulttuuria. Kontturi tosin toteaa, että tilanpuute on ongelma, joka usein estää tilapäisnäyttelyiden järjestämisen, mutta tilanpuutteesta kärsiville museoille tilapäisnäyttelyt usein ovat juuri oikea ratkaisu liian suurten kokoelmien esittelemiseen. Hän suosittaakin osan museon huoneista muuttamista varastoiksi, sillä:

> ”Kun kokoelmia ei voida asettaa näytteille yhtä aikaa, on se tehtävä osittain ja eri aikoina. Kukin kulttuuri-ilmiö saa vuoronsa perään astua yleisön nähtäväksi museon esineiden havainnollistamana.”[156]

Tilapäisnäyttelyt voivat Kontturin mielestä myös auttaa syntetisoiman kokoelmanhankintaa, sillä näyttely aloittaa inventointi- ja tutkimusprosessin, jossa paljastuu mahdolliset puutteet kokoelmassa. Samalla tilapäisnäyttelyt ovat koulutusta museoammattilaisille sekä museaalisissa kysymyksissä että materiaalin keruussa.

---

[154] Pylkkänen 1956, 101

[155] Hulda Kontturi (1906–1993) toimi museoliiton sihteerinä vuosina 1940–1946, museoneuvojana vuosina 1946–1949 ja keskushallituksen jäsenenä vuosina 1949–1967. Vuonna 1949 hän siirtyi Helsingin käsityönopettajaopiston opettajaksi ja rehtoriksi. Kontturi jäi eläkkeelle vuonna 1969 opiston käsityön ja ainesopin lehtorin virasta. (Vilkuna 1998, 82)

[156] Kontturi 1942, 198–199

Kontturin mukaan museonhoitajaa, joka on tehnyt tilapäisnäyttelyn, voidaan pitää ”oikeana museomiehenä”. Yhdeksi tilapäisnäyttelyiden eduksi Kontturi laskee myös sen, että museokävijät haluavat vaihtelua. Yhtenä vaihtoehtona museon eläväksi tekemiseen Kontturi mainitsee perusnäyttelyn sekaan tehtyjä lisäyksiä, kuten jouluajan esineistön tai muun ajankohtaisen työkaluesineistön asettaminen näytteille tupainteriööriin.[157]

Tilapäisnäyttelyiden aiheiden valinnassa Kontturi korostaa ajankohtaisuutta. Kontturin[158] mukaan yleisön tiedonhalu on rajaton. Paikallismuseotoiminnassa hän suosii aiheiden paikallisuutta. Oivallisia tilaisuuksia ovat erilaiset merkki- ja juhlapäivät.

> ”Tällaiset tilaisuudet, jolloin kaikkien huomio on kohdistettuna menneisyyteen, ovat oikein museoiden loistotilaisuuksia. --- Jokaisen museon ulottuville järjestetään vuosittain juhlia, kokouksia yms., jotka keräävät yleisöä kauempaakin. Silloinhan on tapan järjestää tilaisuus tutustua seudun nähtävyyksiin, joihin museokin kuuluu. Jos museonhoitaja osaa käyttää tilaisuutta hyväkseen ja tuoda esille jonkin seikan, joka on yhteydessä kävijäin harrastuspiirin kanssa, on menestys varma.”

Kaiken kaikkiaan Kontturi on sitä mieltä, että mikä tahansa museo, jonka hoitaja on innostunut alaansa, voi järjestää tilapäisnäyttelyitä, kunhan saatavilla on tarpeeksi apua ja neuvoja. Tarpeellisen tuen avulla tilapäisnäyttelytoiminta ei muodostu tekijälleen liian suureksi rasitteeksi. Tilapäisnäyttelyiden etu on ennen kaikkea omaan tallennusalueeseen tutustuminen.

> ”Jokaisen näyttely-yrityksen jälkeen museo voi laskea hyväkseen jonkin oman seutunsa kulttuuri-ilmiön tuntemisen ja samalla luoda edellytyksiä vastaisuudessa ehkä saatavalle pysyvälle näytteillepanolle, jolloin museo jo tietäisi ja tuntisi oman alueensa erikoispiirteet ja voisi täyttää sille asetettavan tehtävän havainnollisesti, helposti tajuttavasti ja opettavasti tuoda katselijain nähtäväksi oman paikkakuntansa erilaisine elämänaloineen ja –ilmiöineen.”[159]

---

[157] Kontturi 1942, 200
[158] Kontturi 1942, 200–201
[159] Kontturi 1942, 202

Sodan jälkeen museoiden kasvatuksellinen puoli alkoi väistyä muiden haasteiden myötä. Postmodernina aikana museoiden tuli kiinnittää enemmän huomiota vuorovaikutukseen. Varsinkin taidemuseot ja taidemuseoiden taidekasvatus ovat olleet tienraivaajina koko museolaitoksen toiminnalliselle uudistumiselle. Taidemuseoissa alettiin toteuttaa ”elävä museo” ideologiaa, jonka puitteissa museoissa järjestettiin erilaisia tapahtumia ja työpajoja eri-ikäisille kävijäryhmille. Ideologia levisi muualle museolaitoksen piiriin vasta 1970-luvulla. Nyttemmin museoissa onkin korostettu vieraiden omaa toiminnallisuutta: aktiivinen museovieras käyttää kaikkia aistejaan, tekee vaikutelmia ja havaintoja, kokee elämyksiä, kuluttaa, kommunikoi jne. Museoiden tulee nykyisin tarjota, tai oikeammin myydä, puitteet ja kannustaa asiakkaita museokäyntinsä yksilöllisiksi toimijoiksi. Tämä asettaa näytteilleasettajalle entistä enemmän paineita, näyttelyssä kävijä vaatii enemmän kuin ennen, ja myös näyttelyiden tulee pystyä kilpailemaan muiden kulttuuripalvelujen kanssa.[160]

Kulttuurihistoriallisten museoiden näyttelytoiminta on aina 1970-luvulle saakka keskittynyt perusnäyttelyihin, ja vasta sitten alkoivat laajemmin yleistyä vaihtuvat näyttelyt ja kiertonäyttelyt. Erikoisnäyttelyjen yleistyminen muutti myös perusnäyttelyiden näyttelykieltä, sillä erikoisnäyttelyiden tapoja esitellä aihettaan omaksuttiin perusnäyttelypuolelle. Perusnäyttelyiden elinkaari lyhyeni, ja niiden aiemmin stabiili olotila vaihtui muuntelun sallivaksi. Varsinaisesti erikoisnäyttelytoiminta yleistyi 1960-luvulla ja seuraavalla vuosikymmenellä niiden määrä kasvoi räjähdysmäisesti. 1970-luvun lopulla erikoisnäyttelyitä oli eniten. Tällöin näyttelyistä tuli helposti nopeasti ja pienellä budjetilla tehtyjä, ja niiden päämääräksi tuli tarkoitetun tilan täyttäminen mahdollisimman nopeasti. Tämä vähensi asiakkaita ja median mielenkiintoa, ja kun henkilökuntakin alkoi väsyä, vähennettiin erikoisnäyttelyjen määrää, niiden suunnittelua parannettiin ja sisällön vaatimustaso nostettiin perusnäyttelyjen tasolle.[161]

[160] Heinonen – Lahti 1996, 174
[161] Heinonen – Lahti 1996, 173 ja 177–178

Museoliiton vaikutus näyttelytoimintaan

Paikallismuseoiden hoito oli pitkälti kiinni vapaaehtoistyövoimasta, sillä koulutettu- ja museonhoitajia ei vuosisadan vaihteessa juurikaan ollut. Apua koulutuskysymykseen saatiin, kun museoliitto perustettiin vuonna 1923, ja se alkoi järjestää koulutusta museonhoitajille. Ensimmäiset museokurssit järjestettiin vuosina 1928, 1929 ja 1930. Varojen puutteessa nämä kurssit jäivät ainoiksi kursseiksi ennen talvisodan syttymistä. Janne Vilkunan[162] mukaan kurssien tarjoama yhtenäinen ajattelutapa oli sekä vahvuus että heikkous. Vahvuus siinä, että opetettujen työtapojen myötä kaikki museonäyttelyt muotoutuivat samankaltaisiksi, mutta vahvuus siinä, että kurssien ja museopäivien[163] avulla maan eri puolilta sijaitsevien museoiden väestä syntyi yhtenäinen museoala. Kursseista huolimatta vapaaehtoisen työn osuus paikallismuseoissa säilyi, vielä vuonna 1932 Julius Ailio[164] toteaa artikkelissaan, että ainoastaan Turun kaupunginmuseo on kyennyt palkkaamaan koulutetun museonhoitajan[165], kaikkien muiden museoiden hoituvan jonkun asianharrastajan sivutoimena. Ailio viittaakin artikkelissaan Ruotsiin, jossa hän mainitsee jo viidessätoista maaseutumuseossa olevan koulutettu museonhoitaja. Hän kuitenkin antaa kunnian asian harrastajille, joiden innostuksen voimalla Suomen museot ovat syntyneet ja pysyneet pystyssä.

Paikallismuseoiden näyttelytoimintaan museoliiton vaikutti useammallakin tavalla. Museokurssit toivat lisää asiantuntemusta kokoelmien järjestämiseen, ja museoliiton oli saatavilla myös jatkuvaa neuvontaa, jota vakinaisen museoneuvojan puuttuessa tehtiin muun virkatyön ohella. Museoliitto myös jakoi varoja paikallismuseoiden toimintaan sekä stipendejä opintomatkoille. Vuodesta 1929 lähtien avustustoimintaa laajennettiin niin, että avustuksia saatettiin käyttää myös näyttelykaluston hankintaan. Vuonna 1931 tehtiin päätös hankkia liittoon standardimuotoisia näyttelyvitriinejä. Museoliiton painatustoiminta tarjosi opaskirjoja, ensin painettujen museopäiväesitelmien muodossa, myöhemmin muidenkin julkaisujen kautta.[166]

---

[162] Vilkuna 1998, 62–64

[163] Museoliitto järjesti museopäiviä vuodesta 1923 lähtien aina määrävuosin. Museopäivien tarkoituksena oli koota museoalan ihmisiä keskustelemaan ja kuulemaan esitelmiä. Ensimmäisistä museopäivistä lähtien esitelmät on julkaistu painetussa muodossa. Sotaan mennessä museopäiviä oli järjestetty viidet, vuosina 1923, 1926, 1930, 1934 ja 1938. (Vilkuna 1998, 57–62)

[164] Ailio 1932, 17–18

[165] Turun kaupunginmuseon intendenttinä toimi vuosina 1896–1933 maisteri Valter von Konow (1866-n. 1933), jota voidaan sanoa suomen ensimmäiseksi museoammattilaiseksi (Drake 1995, 37–39)

[166] Vilkuna 1998, 47 ja 49–52

Huolimatta vakinaisen museoneuvojan puutteesta museoneuvonta oli varsin vilkasta 1920 ja 1930-luvuilla. Pääasiassa neuvontamatkoja tekivät Ailio ja liiton sihteeri Nils Cleve, myöhemmin myös maisterit Esa Kahila ja Hulda Kontturi muutamien muiden lisäksi. Neuvonta toteutettiin pääasiassa muinaistieteellisen toimikunnan virkamiesten voimin liiton toimiessa maksumiehenä. Esa Kahila muun muassa suunnitteli ja toteutti kokonaisuudessaan Forssan ja Kuopion museoiden uudet näyttelyt vuosina 1936 ja 1938. Hulda Kontturi puolestaan uudisti Sortavalan museon näyttelyn 1930-luvun lopussa.[167]

Museoliitto sai pitkään odotetun museoneuvojan viran sodan jälkeen vuonna 1946. Virkaan valittiin tointa jo vuodesta 1940 lähtien sivutoimenaan hoitanut Hulda Kontturi. Myös muita uusia museovirkoja perustettiin. Ennen sotaa oli vakinaisia virkoja ollut muinaistieteellisen toimikunnan virkojen lisäksi vain Vaasassa ja Turussa, 1940 ja 1950-luvuilla uusia virkoja perustettiin useita. Sodan jälkeisinä vuosina museopäiviä järjestettiin säännöllisesti, ja vuodesta 1971 lähtien niitä alettiin järjestää vuosittain. Vuonna 1942 museoliitto järjesti myös neljännet museokurssit. Sodan jälkeisinä vuosina museoiden työntekijöille järjestettiin museoliiton toimesta useita Museokursseja.[168] Museonhoitajakurssien tilalle saatiin museonhoitajien neuvontapäivät vuodesta 1953 lähtien. Vuosina 1959 ja 1965 järjestettiin kolmepäiväiset museoteknilliset neuvottelupäivät. 1960-luvun lopulla yleistyi tapa käsitellä museopäivillä yhtä tai useampaa ajankohtaista aihetta. Museoliiton näyttelysuunnittelu ja -toteuttamisneuvonta väheni museovirkojen lisääntymisen ja maakuntamuseoiden perustamisen myötä, ja se loppui kokonaan 1970-luvulla. Täydennyskoulutusta museoliitto järjesti kuitenkin edelleen museopäivien ja museokurssien muodossa. Vuonna 1972 järjestettiin varsinainen täydennyskoulutuskurssi, ja vuonna 1973 aloitettiin museokurssitus yliopistossa. Museologian varsinainen yliopistollinen opetus alkoi vuonna 1984.[169]

Suomen itsenäisyyden 50-vuotisjuhlan kunniaksi museoliitto järjesti Suomen tiekiertonäyttelyn, joka oli avoinna loppuvuodesta 1967 kahdeksassa Suomen museossa. Malli kiertonäyttelytoiminnasta tuli Ruotsin Rikutställningarnäyttelyorganisaatiosta, joka toteutti runsaasti myös kiertonäyttelyitä. Näyttelyn

[167] Vilkuna 1998 53–54
[168] Vilkuna 1998, 86–89 ja 95–96
[169] Vilkuna 1998, 141–144 ja 168

suunnittelupäälliköksi nimitettiin Jorma Heinonen ja näyttelyä suunnittelemaan palkattiin taiteilija Aulis Nieminen. Näyttelyn kävijämäärä kohosi lähes 110 000:n, ja siitä julkaistiin myös sekä suomen että ruotsinkielinen julkaisu. Toinen kierto-näyttely Cilgetus, saamelaiskulttuurin murros valmistui vuonna 1973, mutta se jäi museoliiton viimeiseksi rahanpuutteen vuoksi. Tämän näyttelykokemuksen kautta museoliitto järjesti kuitenkin vielä yhdessä Taideteollisen korkeakoulun kanssa ensimmäisen näyttelysuunnittelun ja –tekniikan kurssin Helsingissä vuonna 1982, ja seuraavana vuonna Kerimäellä.[170]

[170] Vilkuna 1998, 123–124, 178 ja 199

MUSEONÄYTTELY 1960-LUVULTA NYKYPÄIVÄÄN

Näyttelyiden muutos haastateltavien kokemuksen kautta

Heinosen ja Lahden[171] mukaan museoihin toisen maailmansotien jälkeen levinneet ajatukset muuttivat perusnäyttelyjen luonnetta. Esteettisyys ja asiakkaiden viihtyvyys nousi pääasiaksi näyttelyissä. Esteettisyyteen pyrkiminen aiheutti sen, että näyttelyt vanhenivat nopeasti, sillä esineet symboloivat kauneutta tietyssä historiallisessa tilanteessa. Kaikki haastateltavani ovat samaa mieltä siitä, että museonäyttelyt ja näyttelykieli on muuttunut suuresti viimeisten vuosikymmenten aikana. Myös nuoremmat, vähemmän aikaa alalla olleet museonammattilaiset sanovat, että heidänkin aikanaan muutoksia on tapahtunut. Suuria muutoksia nähtiin näyttelytekniikassa sotien jälkeisinä vuosikymmeninä, jolloin varsinkin kuusikymmentäluvulla pyrittiin minimalistiseen ja esteettiseen näyttelyyn entisen typologisen ja runsaan esityksen sijaan.

> ”Ja sitten tuli se vaihe jolloin pyrittiin asettamaan mahdollisimman vähän tavaraa esille, että se oli, siis se liittyy jotenki, en tiiä liittyykö se tähän suomalaiseen designiin, jollon missään ei saanu olla mitään väriä, kaiken piti olla, kaikki koristeellisuus piti olla pois, ja kaiken piti olla mahdollisimman tyylikästä ja suomalaista ja arvokasta, ja kaikkea missä oli rihkamaa, niin paheksuttiin ihan kauheasti. --- Mut et siis, luojan kiitos siitä on nyt päästy pois, että meillä on yksi ainoa kalpea vitriini, jossa on yksi ainoa esine, niinkun viitteellisesti osoittamassa jotakin. Koska se viitteellisyys ei välttämättä kyllä mee sitten ihan arkielämässä katsojan päähän.” (H4)

> “Mut minimalistisia näyttelyitä, joita me tehtiin seitkyt-kaheksankytluvulla tuota niin, oli muutama hassu esine ja pirukseen tekstejä, ja valokuvia korkeintaan --- Siis aateltiin että vaikuttaa ittessään niin paljon että ei tartte ees selittää. Suurin osa ihmisistä lähti päätään pudistellen pois.” (H8)

Tämä suuntaus jatkui aina kahdeksankymmentäluvulle saakka, mutta yhdeksänkymmentäluvun aikana ollaan palaamassa siihen, että näyttelyssä saa olla runsautta ja esineitä. Riittävä aineisto mahdollistaa kävijöiden kiinnostuksen säilymisen.

> ”Ja mä luulen, että nyt ollaan taas palaamassa siihen, että saa olla paljon tavaraa, että täytyy olla tämmöstä runsautta. Koska, koska siinä runsaudes-

[171] Heinonen – Lahti 1996, 174

sa on sitten myöskin sitten se oma vahvuutensa. Mä luulen, että tää on semmosta joka niinkun aaltoilee" (H4)

Vaihtuvat näyttelyt yleistyivät kuusikymmentäluvulla. Tämä muutti museoiden näyttelypolitiikkaa ratkaisevasti. Aikaisemmin museoissa oli keskitytty ainoastaan perusnäyttelyihin, ja muuta näyttelytoimintaa ei ollut, mutta nyt museot tuottivat myös pienempiä teemanäyttelyjä.[172] Vaihtuvia näyttelyitä tehtiin useissa museoissa perusnäyttelyn sekaan, koska vaihtuvien näyttelyjen tilaa ei erikseen ollut. Tilapäisnäyttelyjen tulo kuitenkin muutti käsitystä perusnäyttelystä.

"--- niin erikoisnäyttelyitten tulo teki sen, sen homman, siis näyttelytoiminnalla ei kukaan enää oikeestaan tarkota perusnäyttelyä ollenkaan. Ku se on siellä yleensä aina. Muutellaan jos jaksetaan." (H8)

1970-luvulta lähtien vaihtuvien näyttelyiden määrä vuodessa kasvoi valtavasti.[173] Jossain vaiheessa vaihtuvien näyttelyiden määrä alkoi kuitenkin korvata laatua, oltiin tilanteessa, jossa vaihtuvia näyttelyitä suollettiin henkilökunnan kykyjen ääirajoilla.

"Me yritettiin, koska sitä kävijämäärää piti saada --- ja se oli kovasti riippuvainen näistä vaihtuvista näyttelyistä, niin näitä vaihtuvia näyttelyitä koitettiin tehdä mahdollisimman monta vuodessa. --- että itte asiassa siinä vaiheessa ei sille perusnäyttelylle sitten enää paljon mitään voitu tehdäkään, kun vaihtuvat näyttelyt vei kaikki voimat." (H2)

"Tahti on ollu ihan toista kun tänä päivänä, vaikka siis hulluista vuosista päästiin. Miellä oli parhaina aikoina niin taidemuseossa tehtiin kolmekymmentä näyttelyy vuodessa. Niin ei siinä piru paljon tutkita kyllä, et mitä siinä takana on, kunhan se saatiin haalittuu kasaan." (H8)

Pahimmasta näyttelybuumista ollaan pääsemässä eroon, ja museot eivät koitakaan enää pyrkiä mahdollisimman moneen näyttelyyn vuodessa, vaan pääpaino on muutamalla näyttelyllä aina resursseista riippuen. Samalla vaatimustaso on nostettu ylemmäs, perusnäyttelytasolle.[174]

---

[172] Heinonen – Lahti 1996, 177
[173] Heinonen – Lahti 1996, 177
[174] Heinonen – Lahti 1996, 178

Haastattelujen perustella voi päätellä, että pitemmällä aikavälillä on tapahtunut suuri muutos liittyen siihen, kuinka esineeseen näyttelyssä suhtaudutaan. Kun aiemmin esine on edustanut itseään, ja se on ollut esillä sen kauneuden ja tyypillisyytensä vuoksi, edustaa esine nyt enemmän ilmiötä esineen takana. Esineet ovat enemmänkin välineitä, kuin itse tarkoitus. Lisa C. Robertsin[175] mukaan museoiden termi ”tieto” (knowledege) on muuttunut termiksi ”tarkoitus” (meaning). Tietomme ei perustu enää esineen luonteeseen, vaan siihen kontekstiin, missä se koetaan. Kuitenkaan esinettä ei ole unohdettu, vaan se edelleen on museonäyttelyn tärkein keino saada viesti perille asiakkaalle.

> ”--- niinkun tän talon se edellinen perusnäyttely oli kaunis, siellä oli tietoo, --- mut sit tavallaan se ihmisen elämä, elämän näkyminen, niin ehkä se tulee nyt näissä uusissa näyttelyissä paremmin. --- Et ei oo unohdettu sitä, että ne esineet on tärkeitä, ja ne on hienoja, ainutkertasia. --- Senkin tason voi sieltä tavottaa. Mutta --- ne esineet on niinkun kertomassa jostain asiasta, jostain ilmiöstä.” (H2)

Näyttelyn tekemiseen käytetään nykyään myös enemmän ulkopuolista työvoimaa, kuten näyttelyarkkitehtia tai kirvesmiehiä. Lisäksi nykyisin ovat lisääntyneet lavasteet ja suuret rakenteet. Interiöörien käyttö on lisääntynyt vaihtuvien näyttelyiden myötä.

> ”[Ruotsissa] siis tää tämmönen interiöörin, historiallisten interiöörien tarkka rakentaminen alko seiskytluvulla, meille se tuli sitte viistoist-kakskytvuotta myöhemmin. --- Ja käytetään siis kuvaamaan paljon enemmän kun se vanha museonäyttely, mitä sä et pystyny kuvaamaan, niin sit sä kirjotit sen, se teki semmoselle hirveesti tekstiä.” (H5)

Suuri muutoksen aiheuttaja on viimeisten kymmenen vuoden aikana ollut tietokoneen ja digitaalitekniikan lisääntyminen niin näyttelyä tehdessä kuin myös näyttelyn yhteydessä. Tämä on osaltaan nostanut myös vaatimustasoa näyttelyiden ulkoasusta ja sen laadusta. Usein uudemman teknologian käyttö jää vähemmälle, sillä se on varsin kallista, ja siihen on yleensä rahaa vain suuremmilla museoilla. Videokuvaa, äänimaailmaa ja muuta hieman yleisempää tekniikkaa on kyllä suurimmalla osalla museoista. Multimedian ja internetnäyttelyiden osalta osa haastatelluista on hieman epäileviä, sillä heidän mielestään sisältö jää niissä usein itse tuottamisen innostuksen varjoon. Parhaimmillaan multimedia ja internetnäyttelyt

[175] Roberts 1997, 132

ovat kuitenkin hyvä lisä muuhun näyttelytoimintaan, mutta eivät kuitenkaan korvaa kolmiulotteista näyttelyä.

> ”Se tuota, se uus teknologia parhaas tapauksessa antaa käyttäjälle sitä oheisinformaatiota sen varsinaisen esiteltävän asian ymmärtämiseks. Ja se on mun mielestä se päätehtävä mikä sillä täytyy olla. Tietysti se jossain määrin tuo siihen näyttelyyn elävyyttä, sitä elämyksellisyyttä --- Joskus mulla on itse ollut semmonen tunne --- että en mä nyt tuohon jaksa kiinnittää huomiota, et siellä on taas joku peli, tai joku voisko sanoa tämmönen yleisluontonen esitys jostain asiasta, et musta on paljon kiinnostavampaa katsoa sitä alkuperästä esinettä” (H7)

Kaikkien haastateltavien kertomuksissa korostuu selvästi yksi muutos, jonka museot ovat joutuneet kohtaamaan viime vuosikymmeninä, ja se on kilpailu kävijöistä ja siitä aiheutuva markkinoinnin jatkuvasti kasvava tarve. Aikaisemman institutionaalisesti vakaan, lähes itsestään selvän aseman sijasta museot joutuvat nykyään kilpailemaan muiden kulttuuri- ja elämyspalveluiden tuottajien sekä viihteen kanssa kävijöiden vapaa-ajasta ja rahasta. Museoista on tullut kulttuuripalvelujen tuottajia, jotka joutuvat muiden palvelujen tuottajien tavoin ansaitsemaan olemassaolonsa kilpailun kautta.

> ”--- tämä on niinku tullu aika semmoseksi voimakkaaksi seikaksi, että tuota kosiskellaan sitä yleisöä. Ja eikä pidetä enää itsestään selvyytenä, että museot on tämmösiä pyhättöjä, johon tullaan joka tapauksessa.” (H1)

> ”Mut et ei se oo niinku pelkkää markkinointia, koska markkinoinnissa rahaa vaan menee. Sillon kun rahaa tulee niin sillon myydään. Sillon ei markkinoida, sillon myydään. Museoiden tulee oppia myymään.” (H2)

Monet haastateltavat toteavat jossain tapauksissa tämän kilpailutilanteen mennen liian pitkälle, museoiden osallistuessa liikaakin elämysteollisuuden tuottamiseen oman varsinaisen tietoa jakavan tehtävänsä kustannuksella.

> ” Mutta sitten mä taas niinku vastaan sitä, että tämmönen museonäyttely niinku --- kikkailee ja kilpailee jonku semmosen puuhamaa-asian kanssa. Että ei mun mielestä tän tarvii olla sellasta. --- Museolla on ihan oma rooli ja ihan oma tehtävä.” (H3)

”--- itse purnasin joskus kuuskytluvun lopulla seitkytluvulla --- Ruotsista tuli tämmösiä ideoita --- että lapsilla piti olla kaiken maailman leikkihuoneita museossa. Ja mä muistan että mä itse kirjotin sellasen vastineen, että jos tuota jos lasten täytyy välttämättä leikkiä, niin eikä ne voi leikkiä jossain muualla kun museossa.” (H4M)

Hyvä näyttely ennen ja nyt

Hyvän museonäyttelyn vaatimukset ovat nykyäänkin periaatteiltaan hyvin samankaltaiset kuin menneinä vuosikymmeninä. Vuonna 1956 Mikko Vuorinen listasi museonäyttelyn vaatimukset seuraaviksi:

> ”1. kiinnostaa yleisöä ja luoda myötätuntoinen asenne
> 2. kiinnittää katsojan mielenkiinnon esitettävään riittävän pitkäksi ajaksi
> 3. synnyttää aktiivista halua asian perehtymiseen
> 4. välittää katsojalle (maallikolle) selvä, havainnollinen ja järjestetty kuva esillä olevasta asiasta.
> 5. houkutella katsoja tulemaan uudestaan.”[176]

Lisäksi Vuorinen listaa hyvän näyttelyn ominaisuuksia myös käytännön tasolla:

> ”Teksteistä on sanottava, että pitkistä, vaikeasti luettavista kirjoituksista olisi mahdollisuuksien mukaan luovuttava. Hyvän näyttelyn on paremminkin näytettävä kuin kerrottava. Näyttely ei ole kuvitettu, seinällä oleva kirja, vaan katsojaa on opetettava antamalla hänen nähdä.”[177]

Haastatteluissani pyysin informanttejani kuvailemaan hyvää museonäyttelyä nyt, ja muistelemaan sitä, kuinka hyvän näyttelyn idea on muuttunut sinä aikana, kun he ovat olleet työelämässä mukana. Edellä siteerattuun Vuorisen ajatuksiin nähden hyvän näyttelyn lähtökohdat ovat informanttieni mielestä pitkälti samoja kuin lähes viisikymmentä vuotta sitten. Suurimmassa osassa haastatteluissa keskityttiin nimenomaan museoiden perusnäyttelyihin, sillä pitkäikäisyydessään nimenomaan niiden laatu on museolle ratkaisevaa. Hyvä museonäyttely on monen haastateltavan mielestä monitasoinen. Se siis antaa kävijälle jotain useammallakin käyntikerralla. Lisäksi hyvä näyttely antaa jotain hyvinkin erilaisille kävijäkunnille.

---

[176] Vuorinen 1956, 118
[177] Vuorinen 1956, 123

”--- ideaali on se, että se niinkun tarjoaa paljonkin hyvin erilaisille kävijäkunnalle kiinnostavaa katsottavaa. Yksi tietenkin tämmönen ideaalinäyttelyn hohto on varmaan semmonen monitasoisuus.” (H6)

”--- niin sen täytyy antaa niinkun monelle käyntikerralle. Erilaisia asioita, et siel voi useita eri teemoja tulla niinku katsomaan, et se ei oo kerralla läpikäyty. --- se on hyvin monella tasolla.” (H3)

Hyvä museonäyttely myös kestää aikaa, eli perusnäyttelyjen ollessa kyseessä, joskus jopa kymmenen vuotta. Samalla kertaa hyvän näyttelyn tulee olla myös ajankohtainen, oman aikansa kuva. Hyvän näyttelyn tulisi siis pitkäikäisenäkin pystyä muuttumaan ajan kuluessa.

”Sen pitäs olla myöskin sellanen, että se kiinnostas mahdollisimman kauan. Näyttelyn tekeminen on hirveän kallista --- Vaan että perusnäyttely olis, sanoisin jossain mielessä aika pitkäikäinen, vaikka sitä voitas niinkun osin aina niinkun uudistaa, täydentää.” (H4)

”--- että se ois niinku ajankohtanen, että siihen aikaansa nähden niinku palvelis niitä museon kävijöitä, että tuota se olis samalla aaltopituudella kun ne museon kävijät --- että eläis samassa ajassa ku se yleisöki, vaikka on museosta kysymys.” (H1)

Kaiken kaikkiaan hyvä museonäyttely antaa katsojalleen elämyksen. Elämys ei kuitenkaan saa nousta näyttelyn tärkeimmäksi tekijäksi, vaan näyttelyn tärkein funktio on tuottaa informaatiota. Pääasiassa haastateltavien mielestä hyvän näyttelyn määrittävät juuri katsojat.

”Kyllähän sen täytyy jotenki niinku liikuttaa sitä kävijää. Et se on, tuota, mun mielestä, se jättää jonku jäljen. Et on, se voi olla hyvä olo tai joku ahaa-elämys tai sit se voi olla ehkä jotain negatiivistäkin, mut jotenki se on niinkun vaikuttanu ja, ja tuota sitten taas jos ajattelee, se antaa tietoo----. Kyl se on semmonen niinku, pitäs olla niinku useita aisteja koskettavaa” (H3)

”No se nyt vaan on sellanen mun mielestä, että katsojalla on miellyttävä olo kun hän on sen nähny. eli hän tuntee saaneensa siitä jotaki. ---- eli se on hyvä mikä asiakkaasta on hyvä. --- mutta joka tapauksessa me tehään sitä aina asiakkaalle sitä näyttelyä.” (H2)

> ”...ideaali näyttely on sellanen, josta ihminen tulee niinkun valaistuneena ulos. Siis silleen, et ihminen on oivaltanu jotain itsestään tai maailmasta tai jostain. ---- se asiakashan sen määrittelee sen koska se on. Mut kun me itse me ammattilaiset määritellään, niin eihän se oo totta, kun eihän me itsellemme tehdä niitä näyttelyjä.” (H5)

Siihen, onko museonäyttelyn muutos ollut muutosta parempaan, ei kukaan haastateltavista osaa yksiselitteisesti vastata. Kaikki toteavat kyllä, että joissakin suhteissa parempaan suuntaan on menty, mutta on myös asioita, joita ennen tehtiin paremmin. Se, miksi suurin osa ei halua sanoa uuden näyttelyn olevan parempi kuin entiset on, että näyttelykielessä tapahtunut muutos on niin suuri, että näyttelyitä ei voi lainkaan verrata keskenään.

> ”se on aina tää parempi-huonompi käsite, niin se on niin, se on niin suhteellinen käsite. Mä en osaa sanoa. Totta kai tää on parempaa kun, kun että mun mielestäni, kun ehkä se, mitä meillä oli ennen. --- On monia asioita, jotka ehkä ennen oli parempaakin. Tää on nyt vaan tämä nykyinen näyttely.” (H2)

Osa haastateltavista toteaa myös, että parhaillaan esillä olevat uusimmat näyttelyt eivät suinkaan ole parhaita, mitä museossa on ollut esillä.

> ”Henkilökohtasesti mä oon niinku mielestäni nähny meillä parempiakin näyttelyjä kuin yksikään näistä nyt esillä olevista. --- ehkä se johtuu mun omasta rajoittuneisuudestani, että mä en nää niitä, niitä uusia tekijöitä niin merkittävinä, mitä näissä näyttelyissä on esillä, kun jotain sitä mitä meillä aikasemmin on ollu esillä perinteisemmällä tavalla.” (H7)

Usein se elementti, minkä avulla saadaan nykyään parempaa jälkeä aikaan, on parempi teknologia.

> ”siis monessa suhteessahan tekniikan kehitys on ihan toista kun, kun tuota noin neljä- viiskymmentäluvulla. Et se puoli on menny hirveesti niinku eteenpäin. Ja myöskin tietämys siit, niistä elementeistä jotka vaikuttaa kyllä näyttelyn katsojaan, niin niistä tiedetään kyllä hirveen paljon enemmän kun aikasemmin.” (H8)

Ilmiökeskeisempi suuntautumistapa on myös se, mikä saa nykyiset näyttelyt monen haastateltavan mielestä vaikuttamaan paremmalta kuin ennen. Näyttelyn kertomuksen nähdään tulevan nykynäyttelyissä paremmin esille.

> ”On se sillä lailla parempi, että jotenki sielt saa niinku kokonaiskäsityksen siitä, et miten tääl on eletty. Mun mielestä se kuuskytluvun alun näyttely [edellinen perusnäyttely] oli visuaalisesti kaunis ja hienoja esineitä ja kertomuskin sielt tulee, mutta on niinkun siinä semmosessa leipämainoksessa missä ne kaks lasta kulkee ja ne näkee leipäveitsen. [HM: niin et mikä toi on?] Niin että se katkee se yhteys et missä nää esineet on ollu, minkälaisessa elämässä niitä on tarvittu, niin se on niinkun ero.” (H3)

Näyttelykielen muutos on kuitenkin aaltomaista, eikä suinkaan jatkuvaa kehitystä. Muoti vaikuttaa näyttelynkin tekoon suuresti, ja jotkut hylätyt metodit saattavat vuosien mittaan palata käyttöön.

MUSEONÄYTTELYIDEN TAVOITTEISTA

Suhtautuminen museoihin ja niiden näyttelyihin on muuttunut ja muuttuu jatkuvasti. Museoiden oletetaan nyt entistä enemmän kurottavan ulospäin ja kilpailevan muun kulttuuripalvelujen tuottajien kanssa. Tämän vuoksi onkin tärkeää, että museot määrittelevät olemassaolonsa ja näyttelyidensä tavoitteet uudelleen, jotta ne kohtaisivat ulkopuolelta asetut vaatimukset, mutta myös vastaisivat sitä museonäyttelyn tarkoitusta, joka museoinstituution sisällä on asetettu. Haastattelujen pohjalta pyrin analysoimaan, mitkä ovat museoammattilaisten mielestä tärkeimmät näyttelyn tavoitteet, ja myös sitä, mitä museonäyttely tänä päivänä on. Heinosen ja Lahden[178] mukaan museonäyttely on luova prosessi, jossa lähettäjä eli museo kommunikoi objektien ja muun materiaalin kautta katsojan kanssa. Näyttelyn tarkoitus on heidän mukaansa aina kommunikoida kävijän kanssa, jotta saataisiin aikaan muutos. Suurimmalle osalle päämäärä on tiedon lisääminen, tuntemattomien faktojen ymmärrettäväksi tekeminen tai elämyksen tuottaminen. Yhtä hyvin näyttely voi kuitenkin olla muun muassa romanttinen, esteettinen, kantaaottava, puheenvuoro ajankohtaiseen aiheeseen tai epäkohtia osoittava. Haastatteluissa esille tulevia museonäyttelyn määritelmiä olivat muun muassa, että museonäyttely on media, joka on asetettuna kolmiulotteiseen tilaan, ja joka käyttää hyväkseen materiaalisia todistuskappaleita.

Näyttelyn tehtävä on toimia viestin välittäjänä. Haastattelujeni perusteella voidaan todeta, että museoviestinnän kohteet ovat kuitenkin rajatut. Museonäyttelyiden eri tavoitteiden rinnalla käyn seuraavassa kappaleessa läpi myös rajoitteita, jotka vaikuttavat museon näyttelytoimintaan Museon institutionaalinen asema, yleisö ja museoammattilaiset itse asettavat rajoitteita ja sääntöjä sille, millaisia aiheita näyttelyihin nostetaan ja miten niitä esitellään. Näyttelyiden aiheet ovat kuitenkin monipuoliset, valitaanhan ne lähes rajattomasta kentästä Se, millaista viestiä museo lähettää, on museoammattilaisen valinta, ja tämän vuoksi myös se on myös vallankäytön väline.

[178] Heinonen – Lahti 1996, 162–164

Tieto, viestintä ja vaikuttaminen

Seija Tuomaalan[179] mukaan museonäyttelyt välittävät kokoelmistaan tiedottamisen ohella arvoja, mielipiteitä ja asenteita. Näyttelyiden näyttelykieli luo sanomia, joita katsoja lukevat. Museonäyttelyn kautta museoammattilainen tulkitsee ilmiötä aina uudella tavalla pysyvien merkityssisältöjen ohella. Sen tavoitteena nähdään ennen kaikkea informaation levittäminen, ja tarvittavien välineitten antaminen museokävijän oman elämän rakentamiseen ja oman itsen sijoittamiseen kulttuurin kentässä. Haastateltavieni mielestä näyttelyn tehtävänä olisi aina asettaa kysymys ja pyrkiä vastaamaan siihen. Näyttely käynnistää parhaimmillaan kävijässä prosessin, jossa hän, kenties henkilökohtaisen muiston kautta, pystyy sijoittamaan oman historiansa historiallisten tapahtumien joukkoon. Museovierailu vaikuttaa ihmiseen jälkeenpäinkin niin saadun informaation kuin saavutetun mielihyvän tai muun henkilökohtaisen tuntemuksen muodossa.

> ”Et kyllä siinä, antaa tietoa. Eihän ihminen, hirveen harva ihminen --- käyttää tietoa itsenänsä, siis normaali rouva [oma sukunimi] käyttää sitä tietoa pistääkseen omaa elämäänsä siihen aikajanaan.” (H5)

> ”tila, jossa esitellään jotain jo tapahtunutta asiaa tai jotain materiaalista ympäristöä. Annetaan välineet ihmiselle tajuta sen ympäristön kautta jotain hänen omista juuristaan tai menneistä ajoista” (H7)

> ”Jotenki se niinkun kiinnostaa mun mielestä, just ihan niinku ilman että on mikään museoammatillinenkaan ihminen, niin tuntuu siltä, että on hyvä tietää, mihin mä kuulun, mikä on tää kaupunki ja missä mä elän.” (H3)

Museoammattilaisen vastuu tasapainoisesta kulttuuriperinnön ja informaation levittämisestä on suuri. Myös se, mitä jätetään näyttelyohjelmasta pois, voidaan tulkita kannanotoksi. Tällä tavoin tärkeitäkin aiheita saatetaan jättää täysin huomiotta. Kuten aiemmin todettu, jotakin on aina jätettävä näyttelyn ulkopuolelle jo resurssien vuoksi. Kuinka sitten museoammattilainen käyttää vastuutaan valintojensa kautta? Miten taas käyttelykieli on sidottu vallankäyttöön, eli kuinka näyttely muokkaa ihmisten mielipiteitä? Mitkä ulkoiset tekijät taas vaikuttavat näytteilleasettajaan ja lopputulokseen?

[179] Tuomaala 1993, 23–25

Peter van Menschin[180] mukaan museoammattilainen tietoisesti tai tiedostamatta sisällyttää museo-objektiin viestejä, jotka ohjaavat museovierasta haluttuun suuntaan. Museovieraalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin hyväksyä ne tulkinnat ja arvostukset, joita museonäyttely tarjoaa, sillä museo mediana määrittelee objektin merkityksen. Museo-objektilla on kolme merkitystä, sen primääri konteksti, näyttelykonteksti, sekä se merkitys, minkä museovieras sille luo. Museokommunikaatio perustuu kommunikaation perinteiseen kolmijakoon, viestillä on lähettäjä, viesti tai väline, sekä vastaanottaja. Samaa korostaa myös Zbynek Stransky[181], jonka mukaan viestin lähettäjä, eli museoammattilainen lataa viestiinsä oman todellisuutensa piirteitä, ja ne välittyvät museovieraalle näyttelykielen kautta. Museon ulkopuolelle suuntautuva kommunikointi, tässä tapauksessa näyttelytoiminta, on aina tietyssä suhteessa riskinottoa. Näyttelyaiheiden valinta on jo kannanotto. Entistä enemmän museoitakin haastetaan mukaan yhteiskunnalliseen keskusteluun, jossa museon on otettava jokin rooli. Tilanne on museokentässä varsin uusi, sillä näyttelytoiminnan objektiivisuuden ihanne on ollut mukana Suomen museoissa sen syntyajoista saakka. Kuitenkin museot ovat osallistuneet keskusteluun aiemminkin, esimerkiksi kansallisuusaatteen leviämisen kannalta museoiden vaikutus oli hyvin tärkeää.

Kantaaottavuus ei siis ole uutta, mutta se muuttaa muotoaan. Nykyisin museoilta vaaditaan aktiivista toimintaa myös yhteiskunnallisesti, piilovaikuttamisen aika on, tai ainakin sen tulisi olla ohi. Avoimesti kantaa ottava näyttely on nykyään hyväksytympi kuin piilossa, tai jopa tiedostamatta vaikuttava näyttely. Se, voiko museonäyttely ottaa kantaa, on haastateltavien mielestä hyvinkin mielipiteitä jakava asia. Mielipiteitä jakavia ja ristiriitaisia aiheita kuitenkin katsotaan tärkeäksi esitellä myös museoissa. Yhteiskunnallinen keskustelu katsotaan nykyään yhdeksi museon tehtäväksi. Kantaaottavuus nähdään haastattelujen perusteella positiiviseksi asiaksi, mutta mielipiteiden tietoinen muokkaus katsotaan sopimattomaksi. Se, miten nämä kaksi loppujen lopuksi toisistaan eroavat, on vaikea haastattelujen perusteella sanoa. Useimmissa tapauksissa kuitenkin kantaaottavuus nähdään eri ratkaisuvaihtoehtojen esittelemiseksi hankalissakin aiheissa. Tällä tavoin kävijä voi annetuista vaihtoehdoista valita omien ratkaisumallinsa.

---

[180] van Mensch 1993
[181] Stransky 1995, 51

> ”Musta on parempi jos saadaan ihmiset ajattelemaan, ja voidaan esittää niinkun esimerkiksi kahta näkemystä. Jolloin ihmiset joutus itse ottamaan kantaa siihen.” (H4)

> ”Niin, toi on semmonen kysymys, jota voi kyllä hyvinki pohtia, yrittävätkö museot vaikutta ihmisten mielipiteisiin, siis toisin sanoen muuttaa tai suunnata ihmisten mielipidettä johonki tiettyyn tavotteeseen. Sitä kai se vaikuttaminen on. Mä itse toivoisin enemmänkin, että se museonäyttely antais välineitä joittenki asioitten käsittelemiseen myös tässä päivässä, --- annettas välineitä oman mielipiteen rakentamiseksi” (H7)

Mutta tapahtuuko sitten tietoista yritystä vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin? Kysymystä pohtiessa tulee mielestäni ottaa huomioon se, millä tavalla mielipiteisiin vaikuttaminen nähdään. Mielestäni uuden tiedon omaksuminen muuttaa aina aikaisempaa ajattelutapaa, ja tiedon lisääminen on haastattelujen perusteella nähtävissä museonäyttelyn tärkeimmistä tavoitteista. Tiedon lisäämisen kautta saavutettu muutos on kuin onkin yksi näyttelytoiminnan tavoitteita, joten tavallaan näyttelyvieraiden ajatusten muokkaaminen on myös tavoiteltavaa. Haastattelujen perusteella tietoista mielipiteen muokkausta tapahtuu, mutta usein pienessä mittakaavassa, ja ehkä myös aiheissa, joissa sitä ei nähdä pahana asiana. Usein kuitenkin tulee ilmi, että Suomessa tällainen toiminta on aina ollut vähäisempää kuin muualla maailmassa. Kaikki haastateltavat ovat kuitenkin sitä mieltä, että itse ammattilaisina he pyrkivät näyttelyiden kautta tapahtuvaa tietoista vaikuttamista välttämään, eivätkä sitä hyväksy omilta alaisiltaan tai muissa museoissakaan. Helpoin tapa vaikuttaa on museon näyttelyvalinnat. Heinosen ja Lahden[182] mukaan pannessaan esineen näytteille museo vakuuttaa katsojalle, että se on olennainen ja tärkeä.

> ”[Tehäänkö sitä sitten paljon, että yritetään vaikuttaa?] No jos mä ajattelen esimerkiks nyt kun meillä on näitä kotiseutumuseoita, vaikka lampaat söis. Niin tuota kaikkihan ne esittää tämmöstä vanhaa elämää vähän niinkun romantisoidussa valossa, miksei kukaan kerro sitä, että se oli, saatto olla todella köyhää ja ankeeta. Siis kaikki on vaan niinku tälleen kaunista ja sievää ja siloteltua. ja niinhän sitä tupataan usein esittämäänkin.” (H4)

> ”Kyllä mä luulen että yritetään, ja yritetäänki. Mutta se varmaan perusnäyttelyjä paremmin tulee esille noissa teemallisissa vaihtuvissa näyttelyissä. Nos-

[182] Heinonen – Lahti 1996, 166

> tetaan esiin semmosia teemoja, jotka on jollakin lailla ajankohtaisia täälläkin, tai joita halutaan nostaa ajankohtasiks ja tärkeiks.” (H3)

> ”Siinon tietysti se, että se on teoreettisesti mielenkiintonen, et mitä asioita me nostetaan kulttuuritarjonnasta esille. Pelkästään se, et jos keksitään näyttely, niin sillä on tietty vaikutus niinku yhteiskunnalle. Vaikkei ihmiset kävis kattomassakaan sitä, niin kuitenki ne niinkun rupee pitämään sitä tärkeenpänä kun se on ollu museossa.” (H8)

Mielipiteenmuokkausta kuitenkin tapahtuu myös tiedostamattomalla tasolla. Myös museovieraan tausta vaikuttaa sanoman vastaanottamisen tasoon. Seija Tuomaalan mukaan museohenkilökunta pyrkii näyttelyissä luomaan erilaisia viestejä, ja museovieras pyrkii luomaan merkityssisältöjä kokemuksistaan. Aina museohenkilökunnan tarkoittama viesti ei kuitenkaan välity kävijälle sellaisenaan, vaan museovieras muuttaa viestin sisältöä omiin lähtökohtiinsa ja tarpeisiinsa sopivaksi. Museonäyttelyn perusajatuksena usein nähdään annetun tiedon ja arvojen objektiivisuus, vaikka kaikki valinnat ovatkin näytteilleasettajan subjektiivisen valinnan tulosta.[183] Museoammattilainen ei omaa henkilökohtaista panostaan voi täysin hävittää, sillä näyttely on aina tekijänsä tulkintaa aiheesta. Yleisön ja museoammattilaisten ajatusten kohtaaminen tapahtuu juuri museonäyttelyssä, ja museovieras omaksuu annetusta tiedosta ja asenteista sen, minkä haluaa, kykenee tai jaksaa sulattaa. Museoammattilaisellakin voi olla näyttelyaiheesta vahvoja mielipiteitä, jotka alitajuisesti välittyvät näyttelykielen kautta myös kävijälle. Haastateltavat katsovatkin, että näyttelyn tulisi olla ryhmätyötä, jonka avulla tiukimmat asenteet saadaan korjattua neutraalimmaksi. Tulkitseminen voi olla vaikeaa myös siksi, että asioita katsotaan omasta perspektiivistä, eikä osata asettaa asioita niiden omaan kontekstiinsa.

> ”Kyllähän se sillon jos ei itse tiedosta niinkun omia, --- Onhan meilläkin joskus, kun meillä on joku näyttelytekstin kirjottaja, jolla on kauheesti tunteita. Niin sehän valitsee tekstissä sanoja. --- Että se varmaan itse asiassa kaikkein yleisin tapa, miten museonäyttelyt alitajuisesti pyrkii vaikuttaan on se, että tekijä katsoo tästä päivästä jotain asiaa menneisyydessä ja valitsee sananansa sen mukaan.” (H5)

[183] Tuomaala 1993, 35–36

Vaikka objektiivisuuden ihanne museonäyttelyissä on varsin vahva, nähdään persoonallinen, tekijänsä näköinen, persoonallinen näyttely positiivisenakin asiana. Tässä, kuten monessa muussakin asiassa on löydettävä tasapainoinen suhtautumistapa. Näytteilleasettajan henkilökohtainen ote tuo näyttelyyn usein jotain sellaista, mikä täydelliseen objektiivisuuteen pyrkivässä näyttelyissä voisi puuttua.

> ”Mutta museoalan ihminen tehdessään näyttelyä, niin ihanteellisessa tapauksessa pyrkii siihen mahdollisimman objektiivisen tiedon välittämiseen, mahdollisimman aidon ja oikean mielikuvan luomiseen sille museovieraalle.” (H7)

> ”Minä en mielestäni usko siihen objektiivisuuteen, että mun mielestä aina kun on ihmisistä kysymys, niin sen henkilökohtaset mielenkiinnot ja tapa nähdä asioita vaikuttaa, ja tuota tietenki siinä on monta ihmistä aina tekemässä niitä näyttelyitä niin sitten se on sillai niinku kompromissi. Ja tuota mun mielestä sitten ehkä niinku tällä hetkellä niin niihin saahaan enempi niihin perusnäyttelyihin sitten tämmöstä tunteisiin vetoavaa--- tavallaan ei kielletä sitä tulkitsijan roolia --- mun mielestä se aina se näyttely on tekijöittensä näkönen.” (H1)

> ”mä ainakin omassa työssäni oon heti antanu semmosen armahduksen itselleni, et --- se on sen hetken, ja meijän jotka sitä työtä, niin meijän näkemys, vaikka sitä yritetään niinkun hyvin monipuolisesti erilaisista näkökulmilta, niin kuitenkin se on meijän subjektiivinen näkemys, ja niin se on aina. Että se on jotenki semmonen helpottava ajatus, siitä että kaikkee ei voi, eikä ymmärtää, eikä tuota tarvitsekaan yrittää, se on aina yks semmonen tulkinta.” (H3)

Yleisö ja yhteisö

Heinonen ja Lahti[184] korostavat sitä että museonäyttelyn tulee ansaita olemassaolonsa katsojiensa kautta. Museonäyttely ansaitsee tulla tehdyksi vain, jos sillä on katsojia. Tomislav Solan[185] mielestä museoiden täytyy tehdä itsensä hyödylliseksi yhteisölleen jo taloudellisen kannattavuutensakin vuoksi. Myös haastateltavat ovat sitä mieltä, että näyttelyt täytyy tehdä nimenomaan kävijöitä, ei museoammattilaisia varten. Näyttelyiden oikeutus lähtee nimenomaan katsojista, ja siitä, mitä näyt-

[184] Heinonen – Lahti 1996, 165
[185] Sola 1997, 83

tely tarjoaa kävijälleen. Näyttely tehdään haastateltavien mielestä aina asiakkaitten ehdoilla, ja se on olemassa vain ja ainoastaan sitä varten, että sitä käydään katsomassa. Ilman kävijöitä näyttelyä ei ole.

> ”Koska näyttelyt tapahtuu katsojan päässä. Ja jos näyttelyn tekijä ei käsitä sitä, vaan se luulee vaan että kaikki se mitä hänen päässä on tapahtunu kun hän tekee näyttelyä, se sama tapahtuu kävijän päässä. Se ei tuu onnistuun. Koska näyttely, kun siellä ei oo yhtään ihmistä niin se ei oo mitään. Se on vaan kuolleita tavaroita. Se näyttely tapahtuu kun katsoja näkee sen. Sit se huokaa, sit se tärähtää, sit se katsoo muita mitä mieltä toi on, sit se näkee et toinen lukee. Se on siis koko se verkko mitä siin näyttelyssä tapahtuu. Se on se näyttely... Sit kun valot sammuu, se ei oo olemassa enää.” (H5)

> ”jos mä ajattelen sitä asiakkaan näkökulmaa, must se on niinku ainoo tapa, siis ylläpitää museota on se, että joku haluaa ne nähdä. Niin tuota ihan pelkän dokumentoinnin takia ei kauheesti sitä rahaa nykyjään kannata sijottaa, että voisin sanoa, että kaikki näyttelyt, joista ihminen poistuu niin että on hyvä mieli ja hyvä olla niin on varmasti perusteltuja.” (H2)

Haastateltavien mielestä museo on yhteisön palveluksessa, ja sen tulisi noudattaa sitä arvomaailmaa, jota yhteisön enemmistökin seuraa. Yhteisön edustama enemmistö katsotaan museon ensisijaiseksi kohderyhmäksi, ja marginaalisemmat ryhmät ovat usein niin pieniä, että niille näyttelyjen suuntaaminen nähdään kannattamattomaksi. Tomislav Sola[186] näkee syitä tähän historiasta, sillä hänen mukaansa museot ovat noudattaneet vallassa olevan luokan arvoja ja muokanneet siten kansan identiteettiä. Solan mukaan juuri on ironista, että museoiden synty on niin arvoperusteista, ja nykyään niiden odotetaan tunnistavan yhteisön piirteet, niin positiiviset kuin negatiivisetkin ilman ennakko-oletuksia. Sola kuitenkin huomauttaa, että koska yhteisöt kaikki ovat erilaisia, pitäisi täten museoidenkin olla keskenään erilaisia, jos ne edustavat yhteisönsä maailmaa. Solan[187] mukaan museoammattilaisten tulisi pyrkiä tekemään työtä, josta yleisö on aidosti kiinnostunut, eikä määritellä asioiden tärkeyttä omista lähtökohdistaan.

Myös asioiden liiallinen kärjistäminen katsotaan haastatteluiden mukaan turhaksi, negaatiota ei saa liiaksi korostaa. Rahoittaja on se taho, jonka arvoja myös muse-

[186] Sola 1997, 82
[187] Sola 1997, 112–113

on on kunnioitettava. Vaikka suurin osa haastateltavista toteaa, että näyttelyiden lopputulokseen ei yleensä vaikuta mikään ulkopuolinen taho, useassa haastattelussa tulee esille myös se, mikä kenties on todellinen suhde rahoittajan ja museon välillä. Näyttelyvalinnoissa on sittenkin oltava varovainen niin museon, kuin museoammattilaisen henkilökohtaisen maineen säilyttämisen vuoksi.

> ”ihan varmasti vältetään ja pelätään. Kun alan arvostus on huono, niin kaikki semmonen pienikin joka aiheuttaa varjoa organisaation päälle, niin pelätään. Et siis se epäonnistumisen pelko joka tekee sen niin, että ei tee mitään.” (H5)

> ”Esittää näyttelyssä semmosia asioita, jotka on tabuja jollekulle, niin mä luulen että museo ei välttämättä niinkun palvele yhteiskuntaa, jos se niinkun pyrkii koko ajan repimään. Et siis sitten täytys enemmänkin ehkä olla semmosella rakentavalla tasolla.” (H4)

> ”Mutta siinä mun mielestä jokaisessa museossa täytyy niinkun pohtia aina, et mihin meidän rahkeet riittää, jotta tää museo on vielä olemassa huomennakin, ei meitä ylläpidetä ihan vaan niinkun, ihan vaan noin vaan. Et se ei oo mikään itsestään selvyys. Itse kullakin on täällä kuukauden irtisanomisaika ja sillä ajalla lähdetään jos työnantaja kyllästyy.” (H2)

> ”Tuota niitä lauluja laulat, jonka leipää syöt. Siinä hyvin äkkiä, kato muussa tapauksessa hyvin äkkiä niinkun kaapii maata jalkojensa alta. Ja se näkyy sitten tuota noin niin seuraavan vuoden budjetissa. Eikä oikeen kukaan voi niin hullu olla --- Mä oon aina sanonu kun joku on kysyny, et miks ei me tehdä kantaaottavia näyttelyitä, et jokaisella on vapaus tässä maassa tehä. Jos joku kuvittelee tässä maassa löytävänsä rahotuksen niin siitä vaan. Me tullaan varmaan kattomaan mielellään. Mut ei se yhteisön tehtävä oo kaivaa oman ajatusmaailmansa alta eikä niitten arvojen alta.” (H8)

Raha on ehdottomasti ensimmäinen ja tärkein seikka, mikä vaikuttaa näyttelyn lopputulokseen. Samoin vaikuttavat henkilö- ja tilaresurssit sekä kokoelmat. Muoti ratkaisee osaltaan myös, museonäyttelyt muuttuvat mutta hitaasti. Kulloinenkin näyttelyihanne ratkaisee suuresti sitä, millä tavalla aiheet esitellään. Omistajatahojen vaikutus ei haastateltavien mielestä vaikuta näyttelyn lopputulokseen, edellä mainitun valossa tämä näyttää pitävän paikkaansa silloin, jos museo näyttelyvalin-

noissaan pysyy niin sanotusti lestissään, eikä halua valita liian repiviä aiheita. Virallisesti kuitenkin kaikki ovat sitä mieltä, että rahoittava tai omistava taho ei voi eikä saa sanella minkäänlaisia ehtoja museon näyttelypolitiikkaan. Näkisin kuitenkin edellä mainitun ristiriidan lähinnä museon sisäisenä ongelmana enemmän kuin ulkopuolisten tahojen asettamana. Vaikeiden aiheiden välttäminen johtuu kenties enemmän museoiden peloista menettää tarvittava rahoitus, kuin varsinaisesta määräyksistä rahoittajien taholta. Loppujen lopuksi uskon, että ristiriidat rahoittajan ja museon välillä liittyen näyttelypolitiikkaan ovat marginaalisia, eivätkä lainkaan niin yleisiä kuin aineiston perusteella voisi ehkä päätellä. Enemmistö haastatelluista siis oli voimakkaasti sitä mieltä, että rahoittajan mahdollisuudet vaikuttaa näyttelyn lopputulokseen ovat mitättömät, näyttelyn lopputuloksesta päättää museo, ja asetettu näyttelytyöryhmä. Kaiken kaikkiaan siis näytteilleasettajalla on annettujen resurssien sisällä varsin vapaat kädet näyttelyn toteuttamiseen. Suhde tiedotusvälineisiin on tärkeä myös näyttelyn lopputuloksen kannalta. Tiedotusvälineet synnyttävät informaatiollaan ihmisten kiinnostuksen näyttelyyn, ja kuten jo aikaisemmin todettu, museonäyttelyn tekee loppukädessä juuri yleisö.

Tunteet

Koska museonäyttely tehdään nimenomaan yleisöä varten, on sen pystyttävä myös vaikuttamaan kävijäänsä tavalla tai toisella. Haastatteluissa nousi esille pyrkimys vaikuttaa kävijän tunteisiin näyttelyn kautta. Tunteisiin vetoaminen nähtiin kuitenkin eri asiana kuin elämysten tuottaminen, josta enemmän seuraavassa luvussa. Se, mitä museonäyttely tarjoaa ihmisille, voi olla hyvin monitasoista, ja museonäyttelyyn tullaan hyvin monista eri syistä. Opetuksen ja tiedonvälittämisen merkitys korostuu lasten ja nuorten, koululaisten ja opiskelijoiden vierailuissa. Nämä ryhmät monet haastateltavista nimeävätkin tärkeimmiksi yhteistyökumppaneikseen ja kohderyhmikseen. Museonäyttelyn tarjonta voi olla myös hyvin henkilökohtaista, kuten iloa, nostalgiaa tai muistoja. Sen vaikutus voi perustua myös näyttelyn estetiikkaan ja tunnelmaan.

> ”Muistan nähneeni, et perheenemäntä tulee [museon nimi], tiputtaa kaks kassiaan siihen alas eteiseen ja kysyy saaks nää olla tässä. Ja menee ja käyskentelee siellä semmosen vajaan tunnin, ja nauttii hiljasuudesta ja rauhasta ja ottaa kassit ja lähtee. Kesken ostosten tullu sinne.” (H4)

Museonäyttelyn aiheiden valinnan vaikeus ilmenee erityisen voimakkaasti niillä aihealueilla, mitkä helposti jakavat kävijöiden mielipiteitä, tai mitkä nähdään helposti loukkaavina, surua, ahdistusta tai muuta negatiivisiksi katsottuja tunteita aiheuttavina. Museonäyttelyn tulee pystyä myös välittämään tällaisia tunteita, monen haastateltavan mielestä on hyvä, jos museonäyttely herättää mitä tahansa tunteita kävijässään. Kokonaisvaltaiseen kulttuurinkuvaan pyrkiminen vaatii myös negatiivisten asioitten käsittelemisen näyttelyissä. Kielteisetkin tapahtumat ja asiat kuuluvat ihmisen elämään, ja oikea tiedon välittäminen vaatii myös niiden esittelemistä, ei paisutellen eikä vähätellen, vaan realistisesti muiden piirteiden joukossa. Museoammattilaisen vastuu tällaisissa aiheissa on kuitenkin suuri. Museonäyttely ei haastateltavien mielestä koskaan saisi loukata kävijäänsä, joten hankalia aiheita täytyy osata käsitellä hienovaraisesti. Museossa on oikeus myös suuttua, ei kuitenkaan ole tarkoitus suututtaa asiakasta omilla henkilökohtaisilla mielipiteillään, vaan enemmän tunteet tulisi nousta näyttelyaiheista.

> ”Musta se on hyvä jo se herättää tuntemuksia, vaikka niinku negatiivisia. Siis tärkeintä on herättää tuntemuksia. Mutta musta on ikävä, jos näyttely herättää pelkästään negatiivisia tuntemuksia. Mutta kyllä, kyllä se saa pikkusen niinkun, kyllä sen täytyy vähän niinkun silleen säväyttää ihmistä, jollakin tavalla.” (H4)

> "museonäyttelyn tehtävä on ensisijaisesti antaa oikeata tietoa menneisyydestä. Jos menneisyydessä on negatiivisia asioita, on ne sitten kielteisiä niitten tapahtumasarjojen kautta tai sitten sen esineen tai esiteltävän asian voisko sanoo vastenmielisyyden tai epäonnistuneen olemuksen johdosta, niin sekin täytyy hyväksyä. Se on osa meidän menneisyyttä ja ei meillä oikeestaan ööö, mä sanosin että ei meillä oo oikeutta kieltää sitä etteikö meidän menneisyydessä olis negatiivisia asioita.” (H7)

Vaikeiden aiheiden käsittely vaatii näytteilleasettajalta erityisen paljon. Vaikka negatiiviset tunteet katsotaan osaltaan kuuluviksi museonäyttelyiden aihepiiriin, katsotaan, että ne voivat aiheuttaa kävijässä reaktion museota itseään vastaan. Vaarana on se, että kaikki osapuolet loukkaantuvat, ja se vaikuttaa kielteisesti yhteisön suhtautumiseen museoihin. Tämä vuoksi vaikeiden aiheiden välttäminen on usein helpoin tapa välttää museoon kohdistuvat negatiiviset reaktiot. Osaltaan

hankalat aiheet lakaistaan maton alle myös siksi, että niiden käsittely katsotaan paisutteluksi, jopa kärjistämiseksi.

> ”Mä luulen et ne on, se on helpoin tapa päästä niistä eroon, sivutetaan ne ihan kokonaan. Sen takia et se vaatii kauheen paljon miettimistä et miten vaikeen asian voi esittää. Aina ei oo aikaa paneutua siihen.” (H4)

> ”Varmaan jossain määrin, ei haluta tuoda asioita välttämättä ihan siinä kaikkein kärjistetyimmässä muodossa missä ne ehkä on tapahtunu, --- koska pelätään sitä että miks juuri tällä tavalla halutaan minua museovierasta kohdella, niinkun ikään kuin tyhmänä taikka provosoida minut käyttäytymään sitten kielteisesti. Vähän sitä pelätään ehkä sitä, jos me annetaan negatiivisuuden näyttelyssä kaikella voimallaan tulla läpi, niin pelätään sitä että reagoiko se museovieras mahollisesti liian voimakkaan kielteisesti sit siihen asiaan. Ja mahdollisesti jopa syyttää museonäyttelyn tekijää, että minkä takia tämmösiä laitetaan esille.” (H7)

Elämys

Vaikka museonäyttelyn tavoitteena nähdään tunteiden herättäminen, saa elämystermistä haastattelujen kautta varsin ristiriitaisen kuvan. Museonäyttely katsotaan oikeutetuksi, kun se herättää katsojassaan tunteita, mutta jos puhutaan elämyksistä, se saakin usein jopa negatiivisen sävyn. Negatiivisesti elämys-sanaan suhtautuvilla kritiikin perusteena onkin usein negatiivinen suhde pelkän viihteen tuottamiseen ja niin sanottuun elämystehtailuun. Museoiden tavoitteeksi nähdään niin voimakkaasti tiedon välittäminen, että elämysten tuottaminen katsotaan sen tavoitteen kanssa ristiriitaiseksi. Haastateltavien mielestä museonäyttelyn tarkoitus ei voi olla pelkkä elämys, vaan sen tehtävänä on elämyksen kautta jakaa informaatiota museon tallennuskenttään kuuluvista asioista. Jaakko Lehtonen siteeraa artikkelissaan *Museo myytävänä*[188] saksalaista sosiologi Gerhard Schulzea, joka on sitä mieltä, että nykyajan ihminen on elämysorientoitunut. Ihminen etsii elämyksiä, ja tämä tarkoittaa sitä, että museoiden täytyy panostaa elämyksiin näyttelytarjonnassa. Lehtonen näkee, että museon tuoteideaan, joka ammattilaisilla on näytteillepanosta, tulee sisältyä ideoita elämyksistä, joita vierailijoille halutaan tarjota.

[188] Lehtonen 2000, 98

Elämys voi olla hyvin monitasoinen, mielestäni myös uuden tiedon omaksuminen voi tuoda elämyksen. Heinonen ja Lahti[189] muun muassa listaavat elämyksen tiedon lisäämisen ohella yhdeksi näyttelyn päämääristä. Vaatimus elämysten tuottamiseen nähtiin alkaneen kuusikymmentäluvun kansainvälisten meganäyttelyiden myötä. Kuitenkin jo Arthur Hazelius korosti elämyksen avulla tarjotun tiedon voimaa, ja hänen näyttelynsä olivatkin monessa suhteessa elämyksellisiä. Kysymys on kuitenkin mielestäni enemmän terminologiasta, elämys-termi on museokentässä vielä määrittelemätön, niin että se, mitä kaikkea se loppujen lopuksi pitää sisällään on epäselvää. Raja viihteen ja elämyksen välillä on häilyvä. Lisa C. Roberts[190] katsoo, että myös termi viihde voi pitää sisällään paljon enemmän kuin mitä ensiksi nähdään. Viihde voidaan nähdä myös oppimisen välineenä, ja pyrkimyksenä saavuttaa kävijä sellaisten kielellisten ja kulttuuristen muotojen avulla, jotka kävijälle itselleen ovat tuttuja. Roberts on kuitenkin myös sitä mieltä, että viihteen ja leikin tuominen näyttelyyn saattaa viedä asiakkaan huomion itse esiteltävästä asiasta. Asiakkaan huomio kiinnittyy ainoastaan tekemiseen ja hauskuuteen rajaten ulkopuolelle varsinaisen tiedon, joka leikin varjolla tarjotaan.[191]

> ” Se on kyl ihan totta, että jossain vaiheessa niin pitäs miettiä sit, että mitä täs näyttelytoiminnassa on se itse tarkotus. Eli suurelta osin siinä on --- meitä painostamassa se ulkopuolelta tuleva näkemys, että museon on hinnalla millä tahansa saatava ihmisiä tulemaan museoon kokemaan elämyksiä.” (H7)

> ”Et siinä mun mielestä nyt puhutaan hirveesti siit elämyksellisestä, et pitää tarjota elämyksiä, ja kohta on sillai tavallaan meganäyttelyt on niitä, mitkä tarjoo elämyksiä. Mutta kyllä mä uskon että kulttuurihistoriallisella museolla niin on kyllä hyvä asema. Mä uskon, että tälläses museos missä niinkun ihmisen elämä on se mitä kuvataan, niin siellä on jokaiselle jotain, joka jollakin tavalla koskettaa.” (H3)

> ”meillä on nyt elämyksellisyys ja opetuksellisuus niinkun teemoina, osa kannattaa vankkumattomasti sitä, että museot on opetuslaitoksia ja tehtävänä on sivistää tyhmää kansaa. Ja osa on sitä mieltä, että museoitten tehtävänä on tuoda mielihyvää, ja mahdollistaa irtiotto arjesta. Amerikkalaiset keksi tän

[189] Heinonen – Lahti 1996, 164
[190] Roberts 1997, 131
[191] Roberts 1997, 18

> edutainment-sanan just sitä varten, että nää puolet voitas yhdistää. [HM: No kärsiikö se sitten se tieteellisyys siitä että tehdään viihdettä?] Ei, miten se siitä vois. Tiedettä tehdään sinä aikana kun tehdään tiedettä. Sit ku ihmiset tulee nauttimaan niin nauttikoon." (H8)

Esine

Museonäyttelyn ja samalla koko museotyön peruste on edelleenkin kolmiulotteinen esine. Esine on tärkein museonäyttelyn indikaattori. Esine käynnistää näyttelyprosessin, mutta näyttelyssä se myös käynnistää prosessin katsojassa. Esine tarjoaa mahdollisuuden käyttää muistoja todellisuuden ja menneisyyden hahmottamiseen. Jean Baudrillardin[192] mukaan esineen autenttisuus on sinänsä jo arvo, ja autenttisuuden käsite lisää esineen esine-energiaa. Alkuperäisyyden nostalgia herättää ihmisessä voimakkaita tunteita. Mitä vanhempi esine on, sen lähemmäksi yksilöllistä ja kollektiivista alkuperäänsä sen katsoja pääsee. Autenttinen esine tuo ihmiselle tiedon menneisyydestä ja aitoudesta. Samanlaisesta autenttisuuden etsimisestä kirjoittaa myös Lisa C. Roberts[193], jonka mukaan autenttisuus saa aikaan suoran kontaktin ihmisen ja aidon tapahtuman välille.

> "ja sit meillä on rikkinäinen maitokannu näytteillä. Niin kun rouva [oma sukunimi] tulee ja näkee sen maitokannun niin hän muistaa että hänen isoäidillään oli semmonen. Minkä jälkeen se muistaa isoäitinsä, se muistaa jotain mitä se ei oo ennen muistanu. Et se esine on se joka laukasee liikkeelle." (H5)

Esineen olemassaolo tuo aina mieleen sen tekijän, tietyn henkilön. Koska esineen luomisen hetkeä ei voida rekonstruoida, on esine itsessään tärkeä todistuskappale tekijästä ja aikakaudestaan. Baudrillardin[194] mukaan jokainen esine on kaunis pääasiassa siksi, että se on säilynyt, ja näin tullut todistuskappaleeksi aikaisemmasta elämästä.

Mutta esine yksin ei enää riitä nykyaikaisessa museonäyttelyssä. Nykyajan museonäyttelyn tavoitteena on kokonaisen tarinan kertominen, esineiden tarjoaman informaation kautta. Kertomus ei saa myöskään olla rakennettu kuten kirja, liiallisten tekstien tuottaminen ei näyttelylle tuo tiedollista lisäarvoa. Toisaalta esineen

[192] Baudrillard 1996, 76
[193] Roberts 1997, 95
[194] Baudrillard 1996, 76-83

estetiikka itsessään on otettava huomioon myös. Osa museovieraista ei välttämättä tule etsimään tarinaa vaan esteettistä nautintoa. Tämänkin vuoksi itse tarinan visuaalinen ilme on tärkeää.

> ”Kyllähän nykypäivän museon näyttelyille on tyypillistä, --- et ne on tarinoita. Se aika tosiaan, jollon esiteltiin niinkun esineitä sinällään, niin se on ohi. Et nyt yritetään ettii tarinaa, et miten se liittyy niitten ihmisten, siis aikasempien tai tuota nykysten ihmisten elämään.” (H8)

> ”Mä en kauheen paljon nää mieltä siinä, että pannaan paljon tekstejä seinille. Ja helpompi on sitten lukea niitä tekstejä mukavasti nojatuolissa. Et miks ne pitäis seisten, kävellen lukee museossa. Et siis musta tekstit ei oo se. Se kertomus, sen täytyy tulla niinkun siitä nähtävästä, siitä esineistöstä, ei siitä luettavasta. Et se, ne tekstit on niinkun sen aineellisen puolen tukena.” (H4)

Edellinen haastateltavan kommentti on lähes identtinen aiemmassa luvussa lainattuun Mikko Vuorisen hyvästä näyttelystä kertovaan kommenttiin verrattuna. Käytännön tasolla eivät näyttelyn tavoitteet ole siis juurikaan muuttuneet viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana.

Kaikki haastateltavat ovat ehdottomasti sitä mieltä, että näyttelytoiminnan on rakennuttava nimenomaan esineen ympärille. Autenttista esinettä ei voida museossa korvata millään. Museonäyttely ilman esineitä ei haastateltavien mielestä olisi enää museonäyttely vaan jotain muuta. Esineet ovat se, mikä luovat näyttelyn, tekstit ja muu näyttelymateriaali vain tukevat esineen kertoman viestin ymmärrettävyyttä.

> ”ainoa tavoteltava tapa on sen alkuperäsen esineen esittely. Mitkään replikat, kuvat tai muut tallenteet, niin ne ei kuitenkaan anna sitä samaa autenttisen esineen tuomaa tietoa mitä museossa perinteisesti on pyritty välittämään.” (H7)

> ”Tuota, miksi meillä sitten olisi museoita? Kyllä musta museoihin oleellisesti liittyy se, että on esineitä. --- että kyllä mä olen edelleen sitä koulukuntaa, joka olen sitä mieltä, että esineet tekee sen museon. Mutta ei se musta saa olla pelkkää, pelkkää semmosta sadunkertomista, että kyllä siinä täytyy olla faktaa sitten. Ja mikään ei voita musta autenttista esinettä.” (H4)

> ”Mutta kyllä se niinku museon juju on se aito oikee esine, et se, se on niinku se meijän oma asia. Niitä me tallennetaan ja sitä tietoo mitä niihin... ja sitä elämäntapaa ja niitten kautta se kerrotaan.” (H3)

Esineen lisänä on mahdollisuus nykyään käyttää entistä laajempia lavastuselementtejä, jotka parantavat havainnollistamismahdollisuuksia. Teknologia mahdollistaa nykyään entistä laajemman tarinan kertomisen, joka vaikuttaa kaikkiin aisteihin. Museonäyttelyissä käytetään aina vain enemmän ääniä, liikkuvaa kuvaa, interaktiivisia elementtejä ja jopa tuoksuja. Tämän kautta kokonaiskuva näyttelyn kohteesta saadaan paremmin ja paremmin katsojan ulottuville, jopa pienemmilläkin kokoelmilla. Tekniikan käyttö on museoiden näyttelytoiminnassa ei vain vältettävä peikko vaan myös mahdollisuus.

> ”kyl uus teknologia on sillä lailla mahdollisuus museoille näyttelytoiminnan elävöittäjänä, mutta myös informaation välittäjänä. Että me saadaan oikea mielikuva siitä miten joku esine on sijottunu käyttöympäristöön ja miten sitä mahollisesti on käytetty. Et kyl se on jopa ensiarvosen tärkeä informaation välittäjänä, kun sitä osataan oikein käyttää. Ei uutta teknologiaa mun mielestä pidä sen vuoksi pois museoista jättää, että sillä on mahollista myös tehdä halpahintaisia elämyksellisiä vaikutelmia. Et kyl se on, kysymys on ennen kaikkea siitä että miten sitä halutaan käyttää.” (H7)

Tietysti myös se, mitä asiasta tiedetään ja mitä todistuskappaleita ilmiöstä löytyy, ratkaisee pitkälti, miten ja millä laajuudella se näyttelyssä esitetään. Joitakin asioita on hyvin vaikea museonäyttelyn kautta esittää, tällaisille aiheille täytyykin siis näyttelyssä keksiä aivan omat keinonsa.

> ”Mutta on asioita, joita on hyvin vaikea kertoa, siis sillä tavalla että asetetaan esineistä esille. Siis me voidaan rajallisesti kertoa tuota noin semmosesta niinkun jostain hengellisestä tapahtumasta, siihen on käytettävä muita konsteja, siihen on käytettävä esimerkiksi ääntä. --- On esimerkiksi siis musiikki ja kirjallisuus. Se mikä perustuu kieleen tai mikä perustuu kuulemiseen niin se vaatii muita välineitä kuin sen klassisen museonäyttelyn.” (H2)

Tallennusalan ja kokoelmien esittely

Museoiden tallennusala on usein määritelty niiden säännöissä, ja näyttelytoiminta perustuu usein juuri siihen. Kaikki haastateltavani olivat hyvinkin paljon yhtä mieltä

siitä, että museonäyttelyn tulee kertoa museon tallennusalaan kuuluvan alueen tai ilmiön menneisyydestä. Suurin osa haastateltavista korostaa sitä, että näyttelyn tulee koskettaa sitä aluetta, mitä museolle on määritelty tai se katsoo itse tallennuspiiriinsä kuuluvaksi. Ja miksi jotakin aihetta käsitellään on pystyttävä perustelemaan, mikä tahansa aihe ei voi olla museonäyttelyn aihe. Kulttuurihistoriallisessa museossa aiheiden kenttä on laaja, ja valinta on helpommin perusteltavissa, ja museoiden näyttelyaiheet ovat nykyään hyvinkin laajasta kentästä valittuja. Kuitenkin suurin osa haastateltavista katsoo, että museon olisi syytä pysyä määrätyn tallennuskenttänsä sisällä myös näyttelyvalinnoissaan.

> ”Näyttelyn täytyy olla sidottu siihen organisaation perustehtävään. Et se on must tärkee, et yli aidan menemiset, no jos me tehtäis näyttely Suomen presidenteistä, niin sillon me astutaan meidän perustehtävän yli” (H5)

> ”mutta ainaki sen pitäs tietysti kertoa siitä mikä asianomaisen museon tehtävä on, eli meillähän on erilaisia museoita ja erilaisia tehtäviä.” (H2)

> ”Näyttelyn aihepiiriä, siis toisin sanoen se kysymys, johon se vastaa, niin ei niitä kysymyksiä oo mitenkään etukäteen määritelty. --- ei määrittele muuten kun tietyissä rajoissa niin museon toiminta-ajatuksesta lähtien. Ennen museo käsitteli semmoisia näyttelyitä jotka sopi niitten toiminta-ajatukseen. Tällä hetkellä ne esittelee vaikka minkälaisia näyttelyitä. --- Minkä takia museot sitten on määritelly itelleen jonkunnäkösen toiminta-ajatuksen, jos ne ei noudata sitä?” (H8)

Aiheita kulttuurihistoriallisen museon tallennuskentässä kyllä löytyy. Ajankohtaisuus teeman perusteeksi on useimpien mielestä se tärkein. Ajankohtaisuus voi ilmetä esimerkiksi sillä, että esitellään nykyajan ilmiötä niiden menneisyyden kautta. Ajankohtaisuus velvoittaa museotyöntekijöitä seuraamaan aikaansa ja alueensa tapahtumia, jotta omaan tallennuskenttään kuuluvat aiheet löydetään museonäyttelyihin ajoissa. Myös museoammattilaisen henkilökohtainen kiinnostus ja tutkimusintressit johonkin tiettyyn kohteeseen voivat olla hyvä lähtökohta näyttelyn tekemiseen. Se, että tutkija on henkilökohtaisesti kiinnostunut satunnaisesta aiheesta, ei kuitenkaan aina riitä, perustelut on kuitenkin löydyttävä tallennuskentän kautta.

> ”Sitten tietysti jos museon henkilökunnassa on ihmisiä jolla on erikoistietämystä joltain alalta. Minusta sitä kannattais käyttää hyväkseen kyllä sitten

myöskin näyttelynteossa. Kyllä sitten, että jos joku omasta innostaan tekee tutkimusta, niin olis sääli tosiaankin jos museo ei sitä osais käyttää hyväkseen millään tavalla. Joka niinkun liippaa läheisesti alaa. Toisaalta sitten näyttelyä tehtäessä joku niinkun määrätään tutkimaan aihetta, ja, ja yleensä fiksut ihmiset innostuu aiheesta jota tutkii. Ei niin tyhmää aihetta olekaan, etteikö amanuenssi mee halpaan. Ja ihastu siihen." (H4)

Yksi tärkeä tavoite museonäyttelylle on myös museon omien kokoelmien esittely. Heinosen ja Lahden[195] mukaan erikoisnäyttelyiden tulo ja niiden määrän valtava lisääntyminen vaaransi tätä keskittymällä näyttelyihin, jotka eivät museon tallennusalaan kuuluneet. Erikoisnäyttelytoiminta korvasi kokonaan kokoelmien esittelyn näyttelyajatuksena. On vaikea sanoa mikä tilanne on nyt, edelleen kuitenkin myös haastateltavat korostavat sitä, että myös erikoisnäyttelyiden tulee keskittyä museon omiin kokoelmiin. Näyttelyiden avulla museo perustelee tekemäänsä tallennustyötä, ja esittelee ulkopuolelle sitä menneisyyttä, mikä kerättyjen kokoelmien valossa esiintyy. Museonäyttely on siis se osa museotyöstä, mikä näkyy myös ulospäin, toisin kuin useat muut museotyön osa-alueet. Museonäyttelyn avulla museo siis oikeuttaa olemassaolonsa ja tekemänsä työn tarjoamalla sen tuloksia ihmisten ulottuville.

"se on yksi osa-alue sitä museotyötä, mutta se on äärimmäisen tärkee, kun se on just se mitä ihmisille tarjotaan siellä ja mitä ne haluaa rahoilleen. Et kun konkreettisesti näyttely on, et voidaanhan me sanoa, et meillä on viiskyttuhatta esinettä tuolla kokoelmissa, mitä se on. Et tää on se millä tavallaan niinkun perustellaan sitä että tää on tärkeetä työtä." (H4)

"Ja jokaisessa museossa on se oma tehtävänsä ja siitä tietysti pitäs puhua, ja siitä pitäs ehkä puhua niinkun niiden kokoelmien valossa, mitkä sitten on olemassa. Museohan on kuitenkin aina myös kokoelma, että se mun mielestä niinkun siinä on kahtalainen tehtävä, että esittelemme asiamme ja esittelemme kokoelmaamme. Ne on niinkun kaks asiaa mitkä siinä mun mielestä on niinku jotenki keskeisiä." (H2)

Jotakin on kuitenkin aina rajattava näyttelyn ulkopuolelle, siihen vaikuttavat jo tilat ja resurssit. Vaikka museon tallennusala olisi kuinka suppea tahansa, on näyttelyä kootessa aina tehtävä ratkaisuja siitä, mitä sen ulkopuolelle jätetään. Kulttuurin

[195] Heinonen – Lahti 1996, 178

koko kuvaa on haastateltavien mielestä mahdotonta ja tarpeetontakin yrittää museonäyttelyssä saada kerrottua. Haastateltavat korostavat, että museonäyttelyn tarkoitus on luoda yleiskuvaa kulttuurista ja menneisyydestä tiettyjen otosten kautta, ei suinkaan kertomalla kaikkea tiedossa olevaa informaatiota. Mitä menneisyydestä nostetaan esille, on haasteltavien mielestä se ratkaiseva museoammattilaisen tehtävä. Museoammattilaisen on löydettävä informaatiotulvasta ne oleelliset seikat, jotka erityisesti kuvaavat alueen tai ilmiön olemusta. Kävijä puolestaan yhdistää näyttelystä saamansa tiedon ennen ja jälkeen saamansa tietoon, ja muodostaa täten oman kokonaiskuvansa.

> ”ei me millään pystytä tuomaan kaikkea sitä esille, kaikkia niitä tekijöitä ja asioista ja sitä materiaalista perinnettä. --- että museon näyttelyn täytyy tuoda niissä annetuissa raameissa, mitkä liittyy siihen tilan kokoon ja tilan mahollisuuksiin, niin esille sen esiteltävän asian olennaiset piirteet. --- museoammatillinen henkilökunta ikään kuin käy läpi sen koko esiteltävän kentän ja nostaa sieltä ne asiat ensin esiin, jotka on tärkeitä, ja sit sitä kautta katsovat sen, mitenkä nää käsiteltävät asiat on näyttelyssä esiteltävissä.” (H7)

> ”Sehän on viitteellistä vaan, et meillä on nyt sitten yhdessä huoneessa pikkusen kivikautta, ja vähän rautakautta, ja sitten pikkusen keskiaikaa, ja sitten tuhatseittemänsataalukua ja sitten tuhat kahdeksansataalukua. Siis sehän on vaan niinkun tämmösiä otteita sieltä ja täältä.” (H4)

> ”Se tuo vaan jotain välähdyksiä. Mutta kyllä se sillä tavalla, --- paras museonäyttely voi niinkun tehdä sen, että siis kävijän päässä tulee joku isompi taju. Et yhtäkkii tajuaa jonku tosi ison jutun.” (H5)

Kokoelmien riittävyys ratkaisee myös osan siitä, mitä näyttelyn ulkopuolelle jää. Usein haastateltavat ovatkin törmänneet siihen, että näyttelylainoja on ollut vaikeaa saada muilta museoilta. Omista kokoelmista koetaan jonkinlaista mustasukkaisuutta, eikä muita museoita tahdota nähdä yhteistyökumppaneina vaan kilpailijoina. Usein myös museoiden tallennusalan keskittäminen helpottaisi monen pienemmän museon työtä. Tämä varsinkin silloin, kun lähiseudulla on useita museoita, joiden kesken työtä voitaisiin jakaa. Täydellisen kokoelman kerääminen ja niiden esitteleminen tuottaakin usealle museolle hankaluuksia juuri tallennusalojen jakamattomuuden ja tämän pinnan alla kytevän kilpailuaseman vuoksi.

”Ja meilläkinhän, me lainattiin aika paljon, muista museoista ja tuota, se ei ollu ollenkaan yksinkertanen juttu. Ei vaikka museolla on ne omat esineet on varastossa, niin eivät millään ruvennu lainaamaan. Niin minä sitten rupesin aatteleen sitten taas, että miten käytännössä toimii tää suuri eurooppalainen museo.” (H1)

”Ja loppujen lopuksi meillä ei ole kovin hyviä kokoelmia aivan uusimpia. --- Ja tuntuu kun, että kun sitä vahvuutta on miellä sitten sillä [1700-luvun aineisto] alalla, jota harvassa muussa museossa on, niin meidän pitäs siihen panostaa. Et yrittää nähdä niinku tää Suomen museokenttä jonkinmoisena kokonaisuutena myöskin.” (H4)

MUSEONÄYTTELYN MUUTOS, TAVOITTEET JA TAVOITTEIDEN MUUTOS

Ihmisellä on aina ollut tarve määritellä paikkansa yhteisössään, yhteiskunnassaan ja suhteessa muihin. Tiede, filosofia ja myös kansalliset tieteet ovat tämän määrittelyhalun tulosta. Tieteen kehityksen rinnalla ovat kehittyneet myös materiaalisista todistuskappaleista kootut kokoelmat ja museot, joiden tehtävänä on ollut auttaa itsemäärittelyä. Museoiden ja kokoelmien tarkoituksena on ollut, ja on edelleen, tiedon lisäämisen kautta asettaa oma elämä johonkin suurempaan kontekstiin, liittää yksilö yhteisöön. Samalla voisi ajatella museoiden, varsinkin nykymuseoiden, elämyksiin suuntautuvien näyttelyiden korostavan yksilön asemaa kokonaisuuden osana. Näyttelyiden tarjonta on usein hyvin yksilöllistä, jopa henkilökohtaista tarjoten ihmisille mahdollisuuksia kohdata oma menneisyytensä ja muistonsa. Antiikin ajasta omaan aikaamme saakka muotoutunut maailmankuva ja kulttuurin kuva ovat heijastaneet myös tapaan asettaa kokoelmat näytteille. Kulttuurin kuva muuttuu jatkuvasti, ja museoiden tarkoituksena on kertoa myös muutoksesta ja sen jatkuvuudesta.

Museonäyttely on kohdannut historiansa aikana muutoksia niin ulkoisen olemuksensa kuin myös periaatteidensa ja tarkoituksensa sisällä. Suomen näyttelyhistoriassa ollaan tultu alun typologioista ja koko kokoelmaa esittelevistä näyttelyistä niin menneisyyden kuin nykyajankin ilmiöistä kertoviin näyttelykokonaisuuksiin. Kokoelmat ja sitä mukaa myös näyttelyt ovat laajentuneet käsittämään koko kansan ja alueen koko historian nykypäivään saakka aikaisemman talonpoikaiskulttuuriin keskittyvän tallennuksen sijasta. Paikallis- ja ennen kaikkea maaseutumuseotasolla muutokset näkyvät kaikista hitaimmin. Suurin osa Suomen maaseutumuseoita ovat edelleen hyvin samankaltaisia kuin 1900-luvun alun vanhatalotyyppiset museot. Kaupunkien ja maakuntien museoissa muutos kokoelmasta erityiseen näyttelytoimintaan tapahtui puolestaan jo hyvinkin aikaisessa vaiheessa, kun kokoelmat ja näyttelyt erotettiin toisistaan alkaen jo 1920-luvulta lähtien. Tilapäisnäyttelyiden tulo vaikutti 1960-luvulla näyttelytoimintaan ratkaisevasti juuri sillä tavalla, että näyttelyaiheiden kirjo laajeni. Tilapäisnäyttelyt loivat aivan uudenlaisen näyttelykielen, joka nykyisin näkyy myös museoiden perusnäyttelytoiminnassa.

Tutkimukseni perusteella museonäyttelyiden muutos ei kuitenkaan ole jatkuvaa eteenpäin kulkevaa muutosta. Museonäyttelyn muutoskaari on ollut aaltoileva, niin

sen ulkoinen olemus kuin sen taustalla käyty keskustelu kiertävät pitkälti samojen aiheiden ympärillä muuttuen kuitenkin aikansa mukana. Nykyajan näytteilleasettaminen ja näyttelykieli noudattelevat pitkälti Arthur Hazeliuksen lähes 150 vuotta sitten kehittelemää pedagogis-elämyksellistä tyyliä nukkeineen ja interiööreineen. Lisänä nykyaikana on uusi teknologia, joilla kokemustasoa on saatu nostettua Hazeliuksen aikoja vielä vaikuttavammaksi. On kuitenkin täysin varmaa, että näyttelyt muuttuvat edelleen, mihin suuntaan, sitä on vaikeaa ryhtyä ennustamaan. Kenties Monteliuksen ja Hildebrandin kehittämä kehityssarjoihin perustuva näytteilleasettamistekniikka nostaa pedagogisena jälleen päätänsä osana museoiden näyttelykieltä. Aaltoliike jatkuu kuitenkin edelleen, aikaisempien ajanjaksojen jo hylätyt metodit palaavat näkyville aika ajoin.

Museonäyttelyn muutos on nähtävissä useiden tutkijoiden tekemissä jaotteluissa. Kun ruotsalaiset Per-Uno Ågren ja Göran Carlsson jakavat näyttelyt niiden ulkoisen näyttelykielen sekä niiden tieto- ja viihdearvon tuottamisen määrän mukaan massanäyttelyihin, etikettinäyttelyihin, teemanäyttelyihin, kertoviin näyttelyihin ja totaalinäyttelyihin. Tomislav Sola puolestaan jakaa museonäyttelyn tieteen kehityksen mukaisesti ja Peter van Mensch näyttelyiden ulkoisten rakenteiden tai tyylin mukaisesti. Sjöberg-Pietarinen poikkeaa osaltaan muista siinä, että hän ei jaottele niinkään näyttelyitä, vaan niiden takana olevat museoammattilaiset sukupolvittain kerääjäsukupolveen, hoitaja- tai säilyttäjäsukupolveen sekä välittäjäsukupolveen. Tutkimukseni informantit kuuluvat tämän mukaiseen välittäjäsukupolveen. He korostavat voimakkaasti tiedonvälityksen ja vuorovaikutuksen merkitystä näyttelytyössä.

Mielestäni Carlssonin ja Ågrenin jaottelu on edelleen ajankohtainen, varsinkin täydennettynä Sjöberg-Pietarisen museoammattilaisjaottelulla, jolloin myös viestin välittäjän subjektiivinen ote tulee otetuksi huomioon. Kukaan edellä mainituista ei kuitenkaan ole ottanut jaottelussaan huomioon museon yleisöä, jolle tulisikin saada oma jaottelunsa. Museoyleisön mukaan ottava näyttelyiden jaottelu voisi olla esimerkiksi *antava näyttely*, jossa tieto ja arvot annetaan ilman mahdollisuutta muuttaa niitä, *herättävä näyttely*, joka herättää katsojassaan ajatuksia, arvoja tai tunteita, sekä *keskusteleva näyttely*, joka haastaa katsojansa keskustelemaan esittelemästään aiheesta, ja joka jättää pysyvän muistijäljen käsitellystä aiheesta.

Vaikka näyttelykielessä ja näyttelyiden lähtökohdissa on vuosien mittaan tapahtunut muutosta, on keskustelu pysynyt monelta osin hyvin samankaltaisena jo yli sadan vuoden ajan. Kun 1900-luvun alussa ensimmäisessä paikallismuseobuumissa kritisoitiin voimakkaastikin liiallista museoiden perustamistahtia, sama jatkui vuosikymmeniä huipentuen viimein sodan jälkeiseen kotiseutuaatteen synnyttämään maaseutumuseotulvaan, ja tämän jälkeen erikoismuseoiden perustamiseen. Keskustelu liiallisesta museotiheydestä Suomen väestöön nähden on siis ollut vilkasta, mutta varsin tehotonta. Suomessa on enemmän museoita kuin missään muualla maailmassa, ja niiden tallennusalat ovat hyvin pitkälti samanlaiset.

Myös tästä aiheesta, museoiden työnjaosta keskustelua on käyty niin kauan kuin museoita maassamme on ollut. Jo J. R. Aspelin esitti 1880-luvulla näkemyksensä työnjaosta keskusmuseon ja sen kokoelmia täydentävien paikallismuseoiden välillä. Keskustelun samankaltaisuus aikakaudesta huolimatta näkyy erityisen hyvin 1900-luvun alkupuolen museoammattilaisten museokäsityksistä, jotka edelleen ovat ajankohtaisia ja huomioonotettavia. Muun muassa A. M. Tallgren, J. Lukkarinen ja Julius Ailio korostivat museoiden työnjaon tärkeyttä. Heidän mukaansa museot kilpailevat kokoelmillaan ottamatta huomioon kokonaisuutta. Haastattelujeni mukaan sama tahti jatkuu museomaailmassa edelleenkin. Vaikka keskustelu alkoi jo 1800-luvulla, työnjako periaatteellisella tasolla toteutui vasta vuonna 1989, jolloin museolaki saatiin valmiiksi, ja museot jaettiin keskusmuseoihin, maakuntamuseoihin sekä paikallismuseoihin. Edelleen museot kuitenkin tallentavat samaan kulttuurialueeseen kuuluvaa esineistöä kuin kilpaillen keskenään täydellisellä kokoelmalla, ja usein kokoelma nähdään museon omaisuudeksi niin, että muun muassa näyttelylainat ja muut yhteistyöhankkeet ovat hyvin hankala toteuttaa. Yhteiskunnan palveluksessa oleva laitos näyttäisi hamstraavan kokoelmaa omiin tarpeisiinsa unohtaen ympäröivän yhteisönsä tarpeet. Tallennusalueiden jako hyödyttäisi kaikkia, ja antaisi museoiden omille erityiskokoelmille mahdollisuuden kehittyä, kun kaiken kattavan kokoelman tavoitteesta päästäisiin osakokoelmiin, jotka yhdessä niin maakunta- kuin valtakunnan tasollakin muodostaisi kattavan, koko yhteiskunnan tarpeisiin vastaavan kokoelman. Ajatus niin sanotusta rekisteröidystä museosta ilmaantuu keskusteluun aina silloin tällöin. Museo säilyy kuitenkin edelleen yleissanana, jolloin yksityistäkin kokoelmaa on oikeus nimittää museoksi.

Tämän katsotaan vaikuttavan negatiivisesti museoalan arvostukseen ja yleisön mielikuvaan museoiden tarjonnasta.

Tekemieni haastattelujen pohjalta voidaankin nähdä, että tämän hetkisen museonäyttelyn tavoitteet ovat varsin selvät. Niin haastattelujeni kuin myös kirjallisten lähteiden perusteella nykymuseon näyttelyiden tavoitteena ovat tiedon välittäminen, yhteisön palveleminen sen menneisyyden säilyttäjänä ja esittelijänä, elämysten ja tunnekokemusten tuottaminen, autenttisten esineiden tallentaminen ja käyttö näyttelyissä, sekä oman kokoelman ja tallennusalan esittely. Tavoitteiden muutos voidaan haastattelujen kautta nähdä myös selvänä. Aikaisemmin näyttelyiden tavoite oli ennen kaikkea kasvatuksellinen, mutta nykyään kasvatus tai opetus on vain yksi osa näyttelyn tarkoituksessa. Sivistystyö on muuttunut nykyajan museoiden elämysten ja kulttuuripalveluiden tuottamiseksi, sekä yhteisölliseen ja yhteiskunnalliseen vastuuseen menneisyyden säilyttäjänä.

Museon rooli viestijänä on nykymuseoissa varsin korostunut. Sjöberg-Pietarisen jaottelun mukainen välittäjäsukupolvi on korostanut museoiden asemaa tiedonvälittäjänä ja viestijänä. Museonäyttely on viesti, josta jokainen kokija muodostaa oman näkemyksensä, ja omaksuu itselleen tarvittavan aineksen. Välittäjäsukupolven museologeista työssäni esitellyiden Tomislav Solan, Peter van Menschin, Seija Tuomaalan ja Zbynek Stranskyn näkemykset museon roolista viestijänä ovat varsin yhtenevät. Museokommunikaatio perustuu viestinnän kolmijakoon jonka muodostaa viesti, sen lähettäjä ja vastaanottaja. Museonäyttelyssä viestin vastaanottajan rooli on merkittävä, sillä vastaanottaja uudelleentulkitsee museoammattilaisen lähettämää viestiä omista lähtökohdistaan. Näin viesti muuttuu ja mukautuu jokaisen henkilön omiin lähtökohtiin sopivaksi. Näyttelyviestinnässä tulisikin pyrkiä systemaattisen tiedon sijasta käsitteelliseen ajatteluun, uusien ideoiden esittelyyn ja vanhojen käsitteiden uudelleenarviointiin. Näyttelyviestinnän puutteita ja ongelmia ovat muun muassa näytteilleasettajan oma liiallisen subjektiivinen asenne sekä näyttelykokemuksen ulkoiset tai sisäiset häiriötekijät.

Näyttelyviestinnän muutos näkyykin selvimmin juuri vuoropuhelun vaatimuksena. Nykyaikana museon odotetaan olevan hyvin monitasoinen, sen tehtävä on viihdyttää, informoida, tuottaa elämyksiä, kokemuksia ja herättää suuria tunteita. Lisäksi

sen odotetaan osallistuvan omalta osaltaan myös yhteiskunnalliseen keskusteluun ja ottavan kantaa ajankohtaisiin asioihin. Aiemmin museoiden näyttelyt pyrkivät kertomaan faktoja ja opettivat tiettyyn ajattelutapaan ja kenties myös ideologiaan. Nykymuseon tulisi pystyä näyttelyidensä kautta ottamaan osaa ajankohtaiseen keskusteluun, aiheesta riippumatta. Tämän vuoksi museonäyttelyn rooli tulisi määritellä uudestaan, ei vain opetusvälineenä, vaan monipuolisena mediana. Museon tehtäväksi tulisi tuolloin perinteisemmän kulttuuriperinnön esittelyn lisäksi myös vuoropuhelu ja vuoropuheluiden välineiden tarjoaminen.

Vaatimus ja pyrkimys vuoropuheluun asettavat museon useiden eettisten ja moraalisten kysymysten eteen. Haastatteluista käy ilmi, että museoiden täytyy pystyä vuoropuheluun kaikkien vieraidensa kanssa tasapuolisesti, ketään loukkaamatta, ja ketään rajaamatta keskustelun ulkopuolelle. Kuitenkin museoilla on myös vastuu yhteisölleen, jonka palveluksessa se on. Museon on pystyttävä vastaamaan niihin vaatimuksiin, mitä yhteisön enemmistö sille asettaa. Niin museon kuin museoammattilaisen henkilökohtainenkin vastuu kasvaa suureksi. Näyttelyvalinnoilla sekä näyttelyn esillepanolla voidaan joitakin asioita toisia tärkeämmiksi, ja toisaalta voidaan piilottaa jotakin asioita, ja hävittää ne ikään kuin kokonaan. Monipuoliseen ja mahdollisimman kokonaisvaltaiseen näyttelytoimintaan pyrkiminen saattaa museot hyvinkin suurten ratkaisujen eteen. Museoammattilaisten pelot ovat usein esteenä keskustelun aloittamiselle enemmän kuin mikään muu. Totuttuja tapoja on vaikea muuttaa, koska museonäyttelyn pyrkimys ei aikaisemmin ole ollut keskusteleva, ei kantaaottavia aiheita uskalleta välttämättä ottaa mukaan museoiden näyttelypolitiikkaan. Usein pelätään niitten vaikutusta museon rahoittajiin ja yleisöön.

Museonäyttely on tietoa tuova elämys, jonka voi uudistaa aina hieman erilaisena jokaisella museokäynnillä. Tämän vuoksi näyttelyn on oltava niin monitasoinen, että se tarjoaa haastetta monelle käyntikerralle. Haastattelujeni perusteella elämys-termillä on edelleenkin varsin ristiriitainen kaiku. Samalla kun tunnekokemusten arvo tiedostetaan, nähdään elämys-termi viihteen synonyyminä, vaikka se parhaimmillaan kuvaakin museonäyttelyn tiedon, nostalgian ja viihteen tasapainoista kombinaatiota, johon näyttelyn tulisikin pyrkiä. Viihtyminen ei sulje pois tiedon omaksumista, vaan kenties jopa parantaa sitä.

Museonäyttelyssä autenttinen esine on tutkimukseni mukaan edelleen tärkein museonäyttelyn indikaattori. Yhä edelleen museoammattilaisten mielestä juuri autenttinen esine on se lähtökohta, josta näyttelyprosessi lähtee liikkeelle, niin sen suunnitteluvaiheessa kuin katsojan näyttelykokemuksessakin. Autenttinen esine voi herättää katsojassaan niin henkilökohtaisia kuin yhteiskunnallisiakin muistoja, tai ajatuksen sen tekijästä ja tämän edustamasta aikakaudesta. Esinebulimiaa, eli kokoelmien liiallista kasvua museoissa voidaan estää sillä, että noudatetaan museon säännöissä yleensä määriteltyä tallennusalaa. Haastatteluissani kokoelmien tarkemman rajauksen tärkeyttä korostetaan, sillä usein niistä käy ilmi, että museoissa ei usein tallennusalaa noudateta kovinkaan tiukkaan. Tämä puolestaan tuo mukanaan eri päällekkäiset kokoelmat ja säilytysongelmat, sekä sen, että pyrittäessä täydelliseen tallentamiseen ei oman alueen erikoisalat saa välttämättä tarvitsemaansa erikoishuomiota.

Kaiken kaikkiaan keskustelu museonäyttelyiden ja myös museoiden itsensä tehtävistä on vielä kesken. Periaatteet museoammattilaisilla on varsin yhteneväiset, mutta viralliset säännökset puuttuvat edelleen. Periaatteellisten säännösten julkaiseminen edesauttaisi myös pienten ja yksityisessä omistuksessa olevien ei-ammatillisesti hoidettujen museoiden näyttelytoiminnan muodostamisessa. Nykyään ei-ammatillisten museoiden olemassaolo nähdään usein ammatillisesti hoidettujen museoiden arvoa pienentävänä tekijänä. Ohjeistuksen ja periaatesäännöstöjen julkaiseminen voisi osaltaan nostaa näiden yksityisten museoiden näyttelyiden tasoa, ja näin lieventää niiden ja ammatillisesti hoidettujen museoiden välistä kitkaa.

Olen työssäni tutkinut museoiden näyttelyiden muutosta hyvin pitkällä aikavälillä. Jatkotutkimuksen aiheita pitkältä aikaväliltä löytyy runsaasti, mahdollisesti keskittyen lyhyempään ajanjaksoon kerrallaan. Lisäksi tutustuminen myös yksittäisiin näyttelyihin tai museoihin voisi laajentaa tutkimusta jatkossa. Tarkempi näyttelyanalyysi kertoisi vielä tarkemmin siitä muutoksesta, jonka museonäyttelyt ovat kohdanneet. Lisäksi museonäyttelyn vallankäyttö ja myös näyttelyiden herättämät tunteet olisivat mielestäni edelleen laajemman tutkimuksen ansaitsevia aiheita. Loppulauseena työlleni voinkin todeta, että museonäyttelyt elävät jatkuvassa muu-

toksen tilassa, kuvaavathan ne ympäröivän yhteisönsä kulttuuria. Kulttuuri ei myöskään, onneksemme, ole stabiili, vaan muuttuu ja uudistuu joka hetki.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet:

Pintilä, Tytti 1999: Jumalan kunniaksi ja ihmisten hyväksi, Lääkäri, luonnontieteilijä ja keräilijä Sir Hans Sloane (1660–1753) British Museumin perustajana. Yleisen historian Pro Gradu-tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Vilkuna, Janne: Museologian peruskurssin luennot syyslukukaudella 1998 ja kevätlukukaudella 1999, muistiinpanot kirjoittajan hallussa.

Haastattelut:

Koodi	Virkanimike, museotyyppi	Sukupuoli	Haastattelupvm.
H1	Museolehtori, erikoismuseo	nainen	20.8.2001
H2	Museonjohtaja, kaupunginmuseo	nainen	27.8.2001
H3	Museolehtori, maakuntamuseo	nainen	28.8.2001
H4	Museonjohtaja, kaupunginmuseo	nainen	29.8.2001
H5	Museonjohtaja, kaupunginmuseo	nainen	30.8.2001
H6	Museotoimenjohtaja, maakuntamus.	mies	4.9.2001
H7	Museonjohtaja, erikoismuseo	mies	11.12.2001
H8	Museonjohtaja, kaupunginmuseo	mies	12.12.2001

Internet-lähteet:

Ehrström, Carl Robert 1862: Museumit. Oulun viikkosanomat 8.11.1862 http://www.jyu.fi/taidehistoria/museologia/manifest.html, Jyväskylän yliopiston museologian oppiaineen kotisivu, 22.4.2003

ICOM 2003: http://www.museoliitto.fi/icom/Icom.htm, Suomen ICOM:in kotisivu 17.3.2003.

ICOM 2001: http://icom.museum/statutes.html#2, ICOM kotisivu 18.3.2003, suomennus Janne Vilkunan.

Museolaki 1992: http://www.finlex.fi/lains/index.html, Valtion säädöstietopankki 18.3.2003.

Ohjenuora 2001: http://www.museoliitto.fi/icom/icomohje.htm, Suomen ICOM:in kotisivu, Ohjenuora, museotyön ammattieettiset säännöt 17.3.2003.

Mensch, Peter van 1993: http://www.xs4all.nl/~rwa/boek22.htm, Peter van Menschin väitöskirja Towards a methodology of museology, University of Zagreb 1992, 26.3.2003

Painetut lähteet:

Ailio, Julius 1927: Uusia museonrakennussuunnitelmia. Alustus teoksessa Toiset museopäivät Turussa 1926, Selonteko kokouspäivistä ja esitelmät, ss. 17–23. Suomen museoliitto – Finlands museiförbund, Helsinki. Valtioneuvoston kirjapaino, Helsinki.

Ailio, Julius 1932: Katsaus kulttuurihistoriallisten museoidemme syntyyn ja kehitykseen. Artikkeli kirjassa Suomen kulttuurihistorialliset maakunta- ja paikallismuseot, ss. 9-21. Suomen museoliiton julkaisuja 4, Helsinki. Forssan kirjapaino o.y., Forssa.

Alpers, Svetlana 1991: The museum as a way of Seeing. Artikkeli teoksessa Karp, Ivan ja Levine, Steven D. (toim.): Exhibiting culture, The poetics and politics of museum display, ss 25–32. Smithsonian institutution press, Washington.

Anttila, Veikko 1988: Kansatieteestä kulttuuriantropologiaan – tie kansallisesta tieteestä kulttuurin yleisselittäjäksi. Artikkeli teoksessa Immonen, Kari (toim.): Tieteen historia – tieteen kritiikki, ss. 108–118. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja 19. Turun yliopiston offsetpaino, Turku.

Baudrillard, Jean 1996: The system of objects. (Alkuperäisteos Baudrillard Jean 1968: Le système des objets.) New Left Books, Verso, Lontoo. Bath Press, Bath.

Baxandall, Michael 1991: Exhibiting Intention: Some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. Artikkeli teoksessa Karp, Ivan ja Levine, Steven D. (toim.): Exhibiting culture, The poetics and politics of museum display, ss. 33–41. Smithsonian institutution press, Washington.

Carlén, Staffan 1990: Att ställa ut kultur, Om kulturhistoriska utställningar under 100 år. Acta Ethnologica Umensia, Skrifter utgivna av Etnologiska institutionen I Umeå Vol 3, Malmö.

Carlsson, Göran ja **Ågren**, Per-Uno 1982: Utställningsspråk, om utställningar för upplevelse och kunskap. Riksutställningar. Tukholma.

Cleve, Nils 1931: Kotiseutumuseoiden järjestelymuodoista. Alustus teoksessa Kolmannet museopäivät Tampereella 1930, Selostus kokouspäivistä ja esitelmät,

ss 27–29. Suomen museoliiton julkaisuja 3, Suomen museoliitto, Helsinki. Forssan painotalo o.y., Forssa.

Cleve, Nils 1934: ”Vanhat talot” kotiseutumuseoina, Eripainos ”Kotiseudusta” n:o 2 1934. Kotiseutu-lehden erillispainos. Forssan kirjapaino o.y., Forssa.

Drake, Knut 1995: Menneisyys, nykyisyys, tulevaisuus, Turun kaupungin historiallinen museo – Turun maakuntamuseo 1881–1981. Turun maakuntamuseon julkaisu, Turku. Gummerus kirjapaino oy, Jyväskylä.

Ekström, Anders 1994: Den utställda världen, Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världutställningar. Nordiska museetin toimituksia, Tukholma.

Falk, John H. & **Dierking**, Lynn D. 1992: The museum experience. Whalesback Books, Washington DC.

Fjellström, Phebe 1976: Etnologisk forskningmetodik och museal verksamhet. Artikkeli teoksessa Fjellström, Phebe (toim.): Museiteknik, ss. 54–69. Ågren och LiberLäromedel, Lund. Bröderna Ekstrands Tryckeri AB, Lund.

Heinonen, Jouko & **Lahti**, Markku 1996: Museologian perusteet. Toinen uudistettu laitos, Suomen museoliiton julkaisuja 42. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Härö, Mikko 1984: Suomen muinaismuistohallinto ja antikvaarinen tutkimus, muinaistieteellinen toimikunta 1884–1917. Museovirasto. Valtion painatuskeskus, Helsinki

Kahila, Esa 1939: Esineryhmistä kulttuurikuviin. Alustus teoksessa Äyräpää, Aarne, Ovaskainen, Kielo, Kahila, Esa (toim.): Viidennet museopäivät Kuopiossa 1938 ss. 102–105. Suomen museoliiton julkaisuja 6, Suomen museoliitto, Helsinki. Forssan kirjapaino o.y., Forssa.

Karp, Ivan 1991: Culture and representation. Esipuhe teoksessa Karp, Ivan ja Levine, Steven D. (toim.): Exhibiting culture, The poetics and politics of museum display, ss. 11–24. Smithsonian institutution press, Washington.

Kontturi, Hulda 1942: Työmaalta, Paikallismuseoiden tilapäisnäyttelyistä, Eripainos Kotiseudusta 1941, 4. Kotiseutu-lehden erillispainos. Forssan kirjapaino Oy., Forssa.

Kopisto, Sirkka 1981: Suomen kansallismuseo, kansallisromanttisen kauden rakennusmonumentti. Museovirasto. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Korhonen, Teppo 1989: Museoitu Suomi. Artikkeli teoksessa Korhonen, Teppo & Räsänen, Matti (toim.): Kansa kuvastimessa, etnisyys ja identiteetti, ss. 103–134.

Tietolipas 114. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. Hakapaino Oy., Helsinki.

Kroeber, A. L. & **Kluckhohn**, Clyde 1952: Culture, a critical review of concepts an definitions. Peabody museum of American archaeology and ethnology, Harvard university vol. XLVII – No. 1. Cambridge, Massachusetts.

Lehtonen, Jaakko 2000: Museo myytävänä, Lähtökohtia ja strategioita museopalvelujen markkinointiin. Artikkeli teoksessa Vilkuna, Janne (toim.): Näkökulmia museoihin ja museologiaan, ss. 93–104. Ethnos-toimite 10. Gummerus kirjapaino Oy, Saarijärvi.

Lukkarinen, J. 1917: Suomen museot, muinaistieteellis-kansatieteelliset ja historialliset kokoelmat. Artikkeli teoksessa Analecta Archaeolgica Fennica V, Muinaistieteellisen toimikunnan vuosikertomukset vuosilta 1903–1916. Muinaistieteellinen toimikunta. Senaatin kirjapaino, Helsinki.

Lönnqvist, Bo 1999: Mitä etnologia on? Artikkeli teoksessa Lönnqvist, Bo – Kiuru, Elina – Uusitalo, Eeva (toim.): Kulttuurin muuttuvat kasvot, johdatusta etnologiatieteisiin, ss. 17–32. Tietolipas 155. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. Rtprint Oy, Pieksämäki.

Nordiska museet under 125 år 1998. Nordiska museetin toimituksia. Tryck MediaPrint Uddevalla Ab, Tukholma.

Palviainen, Ritva 2000: Museopedagogiikka muuttuvassa maailmassa. Artikkeli teoksessa Vilkuna, Janne (toim.): Näkökulmia museoihin ja museologiaan, ss. 122–129. Ethnos-toimite 10. Gummerus kirjapaino Oy, Saarijärvi.

Pylkkänen, Riitta 1956: Miten säätyläiskodeissa syötiin ja juotiin, Katettujen pöytien näyttely Kansallismuseossa marras-joulukuussa 1955. Artikkeli teoksessa Osma 1955, Suomen museoliiton vuosikirja, Finlands museiförbunds årsbok, ss. 90–101. Suomen museoliitto – Finlands museiförbund. K. F. Puromiehen Kirjapaino O. –Y., Helsinki.

Roberts, Lisa C. 1997: From knowledge to narrative: Educators and the changing museum. Smithsonian Institution Press, Washington.

Salomaa, Jalmari 1935: Filosofian historia I Vanhan ajan ja keskiajan filosofia. Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo.

Salomaa, Jalmari 1936: Filosofian historia II Uuden ajan filosofia. Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo.

Schwindt, Theodor & **Sirelius**, Uno Taavi 1922: Suomen ylioppilaskuntain kansatieteellinen museo, vv. 1876–1893. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXIII. Suomalainen kirjapaino Oy., Hämeenlinna.

Sirelius, Uno Taavi 1916: Suomen kansallismuseo, sen synty, kehitys ja nykyiset laitokset. Historiallinen aikakauskirja I. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjapaino osakeyhtiö, Helsinki.

Sjöberg-Pietarinen, Solveig, 1997: Kvinna i museivärlden – En studie i Irja Sahlbergs museisyn. Etnologiska institutionen vid Åbo Akademi, Rapport 7. Åbo Akademis tryckeri, Turku.

Sola, Tomislav 1997: Essays on museums and their theory, towards a cybernetic museum. Suomen museoliitto – Finnish Museums Association, Helsinki, Museologisia julkaisuja I. Gummerus kirjapaino, Saarijärvi.

Stransky, Zbynek 1995: Museology, introduction to studies, for the students of the International summer school of museology – ISSOM. Masaryk university in Brno publications. Brno.

Sääskilahti, Nina 1997: Kansa ja tiede, Suomalainen kansatiede ja sen kohde 1800-luvulta 1980-luvulle. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos, tutkimuksia 31. Jyväskylä.

Tallgren, A. M. 1920: Suomen historiallisista paikallismuseoista. Esipuhe kirjassa Tallgren, A. M. ja Virtanen E. A. (toim.): Suomen maaseutumuseoita ss. 1-10. Suomen muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotisjuhlan kunniaksi julkaistu Kotiseutuvuosijulkaisun 11. vuosikerta. K. J. Gummerus osakeyhtiö, Jyväskylä.

Tallgren, A. M. ja **Virtanen**, E. A. (toim.) 1920: Suomen maaseutumuseoita. Suomen muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotisjuhlan kunniaksi julkaistu Kotiseutuvuosijulkaisun 11. vuosikerta. K. J. Gummerus osakeyhtiö, Jyväskylä.

Tuomaala, Seija 1993: Ajatuksia museokäynnistä, museokommunikaatio. Artikkeli teoksessa Vallisaari, Hilkka (toim.): Osma, Suomen museoliiton juhlakirja 1993, ss. 20–37. Suomen museoliitto, Helsinki. Vammalan kirjapaino Oy, Vammala.

Valjakka, Sirkka 1948: Vanhaa ja uutta museoalalta. Esitelmä Kuopion Isänmaallisen seuran vuosikokouksessa 18.3.1948. Kirjapaino osakeyhtiö Savo, Kuopio.

Vesterinen, Ilmari 1999: Mitä kulttuuriantropologia on? Artikkeli teoksessa Lönnqvist, Bo – Kiuru, Elina – Uusitalo, Eeva (toim.): Kulttuurin muuttuvat kasvot, johdatusta etnologiatieteisiin, ss. 82–141. Tietolipas 155. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. Rt-print oy, Pieksämäki.

Vilkuna, Janne 1998: 75 vuotta museoiden hyväksi, Suomen museoliitto 1923–1998. Suomen museoliiton julkaisuja 45. Helsinki.

Voget, Fred W, 1975: A history of Ethnology. Southern Illinois University at Edwardsville. Holt, Rinehart and Winston, USA.

Voutilainen, Heli-Maija 2000: Museon näyttelykieli perinteen ja oman aikansa ilmentäjänä, Kulttuurihistorialliset perusnäyttelyt Jyväskylässä 1900-luvun alusta 1990-luvulle. Artikkeli teoksessa Vilkuna, Janne (toim.): Näkökulmia museoihin ja museologiaan, ss. 105–121. Ethnos-toimite 10. Gummerus kirjapaino Oy, Saarijärvi.

Vuorela, Toivo 1977: Etnology in Finland before 1920. Julkaisu sarjassa The history of Learning and Science in Finland 1828–1918. Helsinki.

Vuorinen, Mikko 1956: Tilapäisnäyttelyt ja niiden näyttelytekniikka. Artikkeli teoksessa Osma 1955, Suomen museoliiton vuosikirja, Finlands museiförbunds årsbok, ss. 118–126. Suomen museoliitto – Finlands museiförbund. K. F. Puromiehen Kirjapaino O. -Y., Helsinki.

KATSAUS MUSEONÄYTTELYIDEN HISTORIAAN

Antiikki ja Keskiaika

Filosofian voi katsoa syntyneen Kreikassa, ja ennen kaikkea joonialaisissa siirtokunnissa 600-luvulla eKr. Filosofian historia sai alkunsa kun tieteellinen ja tahallinen harkinta voimistui aikaisemman mytologisten ratkaisumallien sijaan.[196] Aristoteleen mukaan ihmettely on kaiken filosofoinnin alku. Joonialaiset matkustivat aiempia kansoja enemmän ja perustivat siirtokuntia, joissa he kokivat paljon uutta joka herätti heidän ihmettelynsä. He ammensivat tietoa niin maantieteestä, historiasta kuin muista kansoista ja heidän taiteestaan, uskonnostaan ja tieteestään. Niin sanotun esisokratelaisten filosofien ajattelun lähtökohta oli luonto ja heidän ajattelunsa päämäärä oli kaiken olevaisen synnyn selvittäminen. Myöhemmin Sokrates käänsi ajattelun pois luonnosta ja otti filosofian keskeiseksi ongelmaksi ihmisen.[197] Jo ennen Sokratesta niin sanotut sofistit alkoivat valmistella käännettä luonnosta ihmiseen ja nostivat esille aiemmin täysin syrjään jääneen inhimillisen kulttuurin ajatuksen ja opetuksen välineeksi. Persialaissotien (490–448 eKr.) jälkeen Kreikan elinpiiri kasvoi, ja tutustuttiin aiemmin vieraisiin kansoihin, ja vertailtiin niitä. Kysymys objektiivisesta totuudesta ja sen olemassaolosta heräsi. Sofistit olivat kulttuuriteoreetikkoja ja kansan opettajia, he nostivat huomattavasti Kreikan kansan yleissivistystä.[198]

Ensimmäiset filosofiset korkeakoulut perustettiin 300-luvulla eKr.[199] Näiden korkeakoulujen yhteyteen perustettiin museioneiksi kutsuttuja muusien[200] temppeleitä, joita pidetään nykyisin tunnetun museolaitoksen varhaisena toimintamuotona. Museionit toimivat lähinnä kouluina ja tutkimuslaitoksina, joiden suojissa säilytettiin taide- ja esinekokoelmia sekä omasta, että vieraista kulttuureista. Julkisiksi ei näitä kokoelmia voi kuitenkaan nykyajan näkökulmasta nimittää, sillä ne olivat tarkoitettu vain korkeakoulujen opiskelijoiden ja opettajien käyttöön. Kokoelmia kerättiin pää-

[196] Salomaa 1935, 17
[197] Salomaa 1935, 18–19
[198] Salomaa 1935 44–45
[199] Ensimmäiset korkeakoulut olivat Platonin akatemia, perustettu noin vuonna 388 eKr. ja Aristoteleen lyseo perustettu vuonna 335 eKr. (Salomaa 1935, 63 ja 90)
[200] Muusat olivat kreikkalaisen taruston mukaan Zeuksen ja muistin jumalattaren Mnemosyneen yhdeksän tytärtä, tieteiden ja taiteiden jumalattaria.

asiassa votiivilahjoiksi eli uhrilahjoiksi jumalille, mutta samalla niillä oli myös taloudellinen merkitys: Ne olivat yhteistä omaisuutta, ja niiden katsottiin olevan turva pahan päivän varalle.[201]

Kun Roomasta tuli maailmanvalta n. 300 eKr., kreikkalaisten taideaarteet siirrettiin roomalaisten temppeleihin. Niihin liitettiin myös osia sotapäälliköiden valtavista yksityisistä kokoelmista. Temppeleistä tuli eräänlaisia kulttuurihistoriallisia museoita tai kokoelmia, joihin kuului taide-esineiden lisäksi laajoja vieraiden kulttuurien esineistöjä.[202] Kristinuskon synnyn ja yleistymisen myötä kirkon asema tieteen tekemisessä kasvoi, kunnes viimein kristinuskosta tuli Rooman valtakunnan valtionuskonto.[203] Ajanlaskumme alussa elänyt kenraali Agrippa avasi keräämänsä kokoelman kansalle. Agripan suuhun laitetaan kannanotto siitä, että kansoilla on yhteinen aineellinen perintö, jota tulee vaalia. Avaamalla kokoelmansa yleisölle, hän toi tämän perinnön kaikkien saataville.[204]

Kun puhutaan Antiikin kulttuurista täytyy muistaa, että kulttuuri-käsite sellaisena kun me sen tunnemme on määritelty vasta 1800-luvulla. Antiikin ihminen muodostikin käsityksen omasta kulttuuristaan ja omasta itsestään suhteestaan muihin, niin omaan yhteisöön, kuin yhteisön ulkopuolisiin henkilöihin. Kreikan, ja myöhemmin myös Rooman valtakunnissa vallitsi luonnon järjestykseen perustuva sosiaalinen ja poliittinen järjestys. Jokaiselle yksilölle katsottiin olevan oma luonnon järjestyksen osoittama paikkansa. Yhteiskuntajärjestys perustui luokkajaotteluun ja etnosentrismiin. Vaikka kreikkalaiset ja roomalaiset tutustuivat muihin kansoihin ja heidän tapoihinsa, suhtautuivat he niihin kuitenkin valloittajana ja ylivertaisena. Paremmuutta perusteltiin muun muassa valtakunnan ihanteellisilla ilmastollisilla olosuhteilla kuuman ja kylmän välissä. Kreikan ja Rooman valtakunnissa julkaistiin kuvailevia kirjoituksia muista kansoista, mutta ne perustuivat useimmiten kuriositeetteihin ja myös mielikuvitukseen. Kirjoituksilla korostettiinkin usein omaa ylivertaisuutta muihin kansoihin nähden.[205]

---

[201] Heinonen – Lahti 1996, 22
[202] Heinonen – Lahti 1996, 23
[203] Salomaa 1935, 182
[204] Carlén 1990, 24
[205] Voget 1975, 4-11

Keskiaikaan siirtymisen jälkeen[206] tieteiden ja taiteiden asema muuttui oleellisesti, filosofiset korkeakoulut ja museionit lakkautettiin, joten katolinen kirkko jäi ainoaksi henkisen elämän vaalijaksi, ja kaikki opetus-, kasvatus- ja tieteellinen tutkimustyö jäivät teologien haltuun. Myös filosofia valjastettiin teologian päämäärien palvelukseen. Keskiajalla syntynyt filosofian suuntaus, *skolastiikka* korosti uskon dogmien asemaa filosofian viimeisinä kriteereinä.[207] Pakanallisten esineiden kerääminen kiellettiin kirkon toimesta, mutta luonnon kuriositeetteja ja maagisia esineitä, kuten myös joitakin etnografisia esineitä säilytettiin edelleen kirkoissa ja katedraaleissa. Näitä kokoelmia karttuivat erityisesti pyhiinvaeltajat ja ristiretkeläiset. Uutena kokoelmatyyppinä syntyivät reliikki- ja pyhäinjäännöskokoelmat. Reliikeissä katsottiin olevan maagista voimaa, ja niiden katsottiin pystyvän parantamaan sairaita. Kokoelmista tuli tärkeitä pyhiinvaelluskohteita.[208]

Renessanssista Uuden ajan alkuun

Renessanssiaika[209] oli henkisen vallankumouksen aikaa, jolloin tieteen piirissä alkoi antiikin kulttuurin ja filosofian eli *humanismin* uudelleen elvyttäminen. Katolisen kirkon jumalkeskeinen ajattelutapa menetti merkitystään tieteellisesti perustellun ihmiskeskeisen ajattelun myötä. [210] Niin ihminen kuin luontokin katsottiin kuitenkin edelleen olevan Jumalan instrumentteja. Ihmisen mahdollisuus määrittää oma elämänsä ja kohtalonsa nähtiin Jumalan erityisenä lahjana ihmiselle.[211] Renessanssiajan filosofit katsoivat olevansa uuden aikakauden edustajia, ja he korostivat ”uudelleensyntymistä” ja vanhan hylkäämistä. Tieteen päämäärä oli puhtaassa tiedossa ilman käytännöllisiä päämääriä. Renessanssin aikana ihminen keksittiin uudelleen, sen tunnussanaksi muodostuikin ”Elää ja antaa elää”. Tuonpuoleiseen keskittynyt kiinnostus kääntyi enemmän ihmiseen ja kaikkeen ihmistä koskevan. Ihminen nähtiin mikrokosmoksena, jossa makrokosmos, eli kaikkeus kuvastuu. Ihmisen tutkiminen oli avaimena avartuvan maailman tutkimiseen. Tuol-

[206] Heinosen ja Lahden mukaan tämä tapahtui Rooman tuhon jälkeen 6. vuosisadalla jKr.
[207] Salomaa 1935, 200
[208] Heinonen – Lahti 1996, 24, Carlén 1990, 24
[209] Renessanssilla tarkoitetaan tässä vanhan ja uuden ajan välistä siirtymäkautta, joka ajoittuu Euroopassa 1400–1500-luvuille.
[210] Salomaa 1936, 6
[211] Voget 1975, 21

loin myös suuret kansat kuten Italia, Saksa, Ranska ja Englanti alkoivat korostaa ja kehittää omia yksilöllisiä ja kansallisia piirteitään.[212]

Renessanssiajan tiedonhankintakeinoja olivat ennen kaikkea löytöretket, joiden kautta haluttiin avartaa vallitsevaa maailmakäsitystä. Espanja ja Portugali aloittivat löytöretket 1400-luvulla, ja muodostuivat niiden kautta suurvalloiksi. Myöhemmillä vuosisadoilla löytöretkien luonne muuttui enemmän kaupalliseksi, ja painopiste-alueeksi muodostuivat Englanti ja Keski-Eurooppa.[213] Ihmisten uteliaisuus muiden kansojen tapoja kohtaan heräsi. Vieraat kansat haluttiin sijoittaa omaan käsitys-kenttään, mikä johti siihen, että pohja vertailevalle tutkimukselle luotiin juuri tuol-loin. Tapojen erilaisuudelle etsittiin selitystä muun muassa kehitysasteesta. Re-nessanssin aikaan syntyi käsite ”villi” (engl. savage), jolla viitattiin ei-länsimaiseen ihmiseen, ja jossa nähtiin myös oman kulttuurin kehityskaari. Villit nähtiin yksinker-taisina, aitoina ja nöyrinä ihmisinä, sillä he eivät eläneet organisoituneen yhteisön paineessa. Villien yhteisöllinen elämä voitiin ottaa vertailupohjaksi myös poliitti-seen keskusteluun. Villien tapoihin tutustumisen kautta luotiin kokonaiskuvaa maa-ilmasta ja omasta paikasta siinä.[214] Vertailevan otteen kautta siirryttiin staattisesta maailmankuvasta dynaamiseen, ja alettiin kiinnittää huomiota suhteisiin eri toimi-joiden välillä.[215]

Museot olivat renessanssin ajan tuote. Uudenlainen ihmiskeskeinen kuva maail-masta aiheutti sen, että esineisiin alettiin suhtautua eri tavalla. Ihmisten syntynyt uteliaisuus ympäröivää maailmaa kohtaan näkyi myös kokoelmissa. Löytöretkien tuloksena kootut taide- ja luonnonhistoriallisten näytteiden kokoelmat olivat pohja-na useille Eurooppalaisille museoille. Kokoelmista tuli tutkimuskohteita, joiden kautta tutkijat pyrkivät hahmottamaan universaalia maailmankuvaa. Kokoelmiin kerättiin kaikkea mahdollista eläin- ja kasvikunnasta oman ajan tieteen ja tekniikan saavutuksiin eri puolita maailmaa. Näistä kokoelmista koottiin kuriositeettikokoel-mia[216], eli kuriositeettikammareita, jotka korostivat hallitsijoiden valtaa. Kokoelmat olivat kuin universumeita pienoiskoossa, sillä ne esittelivät niin luonnon kuin kult-tuurinkin tuotteita. Kuriositeettikokoelmien kautta ihminen tutustui ympäröivään

[212] Salomaa 1936, 7-8
[213] Heinonen – Lahti 1996, 28
[214] Voget 1975, 21–26
[215] Salomaa 1936, 17
[216] Tunnetaan myös saksankielisillä nimillä Kunstkammer tai Wunderkammer.

maailmaansa, ja sai kokemuksia uuden tiedon löytämisestä. Yllätyksellisyyden ja erikoisuuksien kautta ihminen saattoi jäsentää myös omaa paikkaansa ympäröivässä maailmassaan. Renessanssiajan lopulta 1600-lukua kohti mentäessä historialliset museot kehittyivät pelkistä kuriositeettikokoelmista historiallisin kriteerein järjestetyiksi kokoelmiksi. Ensimmäisiä uudella tavalla luotuja kokoelmia oli pohjoisitalialaisen piispan Paolo Giovion kuuluisien henkilöiden elämästä kertova kokoelma, joka avattiin yleisölle Museum Jovianum nimellä jo vuonna 1520. Vastaavan tyyppisiä kokoelmia syntyi ympäri Eurooppaa 1600- ja 1700- luvuilla.[217]

Modernin eurooppalaisen museon synty

Valistuksen aika 1700-luvulta 1800-luvun alkuun, ja sitä ennakoiva 1600-luvun tieteen ja yliopistolaitoksen kasvu olivat luonnontieteiden vuosisatoja. Modernin tiedon perusta oli mittausten ja hierarkkisten sarjojen avulla rakennettu järjestelmällinen luokitteleminen. Suuret filosofit, kuten Descartes perustivat tiedon matemaattisiin tai filosofisiin lähtökohtiin.[218] Valistuksen ajan loppupuolella ihminen suhtautui uskontoon, yhteiskuntaan ja jopa tutkimukseen tutkivasti ja epäillen. Valistusaikaa leimasi järkkymätön luottamus inhimilliseen järkeen. Tällöin syntyi myös uusi historiankäsitys, sekä uusi käsitys ihmisen asemasta maailmassa. Valistuskausi omaksuikin yleisen edistyksen uskon, joka syrjäytti ajatuksen maailman pysyväisyydestä. Uuden ajattelutavan mukaan jokainen sukupolvi tuo historiaan jotain uutta. Valistuksen ajan ihminen oli ensimmäistä kertaa kykeneväinen muuttamaan elämänsä suuntaa, ja tämä tapahtui nimenomaan järjen käytön avulla. Suvaitsevaisuutta korostava ajattelu viitoitti tietä demokratialle.[219]

1700-luvulla tieteessä luotiin erillinen sosiaalitieteiden suuntaus. Ihmisen kehityskaari nähtiin kolmitasoisena. Ensimmäinen aste oli villiys, sitten barbarius ja tämän jälkeen siirryttiin sivistyneeseen kehitysasteeseen. Näin ollen tutkimalla niitä kansoja, joiden katsottiin olevan alemmilla tasoilla kehityksessä, voitiin suoraan nähdä oman kansan menneisyyteen.[220] Tässä ilmapiirissä museoiden uudenlainen opettava ja kasvattava tehtävä sai laajalti jalansijaa. Yliopistolaitos kasvoi voimakkaasti

[217] Heinonen – Lahti 1996, 24–27
[218] Salomaa 1936, 32–39
[219] Heinonen – Lahti 1996, 29, Salomaa 1936, 92–93
[220] Voget 1975, 41–42

ja yliopistojen yhteyteen alettiin perustaa uusien tieteellisten periaatteiden mukaan järjestettyjä kokoelmia ja museoita. Ensimmäinen yliopiston museo on Baselin yliopiston museo, joka perustettiin vuonna 1671. Englannin ensimmäinen yliopiston museo oli vuonna 1682 perustettu Oxfordin Asmolean museo. Tällöin museo voitiin tulkita opiskelijan ja tutkijan työhuoneeksi.[221] Aluksi luonnontieteellisenä kokoelmana toiminut British museum perustettiin vuonna 1753. Sen perustana olivat yksityisen kerääjän, Sir Hans Sloanen, kokoelmat. 15.1.1759 se avattiin yleisölle. Juuri tuon yleisölle avoimuuden takia tuota päivämäärää pidetään modernin museon syntymäpäivänä.[222]

Myös muualla Euroopassa museokokoelmia avattiin yleisölle. Esimerkiksi Louvressa taideopiskelijoita oli jo 1600-luvulla, mutta vuonna 1791 päätettiin Englannin esimerkin mukaan perustaa julkinen museo. Louvren kokoelmat karttuivat suuresti Napoleonin aikaan, tämä kun oli kärkäs kokoamaan taideaarteita ja erikoisuuksia kokoelmiinsa. Museo avattiin yleisölle uudestaan vuonna 1803, jolloin sitä kutsuttiinkin Musée Napoleoniksi. Muutenkin museot manifestoivat usein valtaa ja valtiaiden mahtia. Kansallisvaltioajattelussa museoilla on ollut oma roolinsa. Napoleonin pyrkimykset luoda Eurooppalaisen kulttuurin keskusmuseo herätti muualla Euroopassa vastustusta, ja kansallismielisyyden noustessa vahvistui kansallismuseoajattelu. Jo 1700-luvun loppupuoliskolla Puolassa perustettiin museo, samoin toimittiin useissa muissa valtioissa, joissa kansallinen itsenäisyysajattelu oli juuri heräämässä.[223] Venäjällä tsaarien kokoelmat avattiin yleisölle 1800-luvun alkupuolella. Kokoelmia oli kerätty jo 1600–1700-luvun vaihteesta saakka.[224]

Pohjoismaissa museoaate levisi varsin varhaiseen aikaan. Tunnetuimpia pohjoismaisia kokoelmia oli tanskalaisen Ole Wormin (1558–1654) keräämä kokoelma, jossa materiaali oli luokiteltu systemaattisesti, ja niistä oli tehty tarkat luettelot. Kokoelma liitettiin Wormin kuoleman jälkeen Tanskan kuninkaalliseen kokoelmaan. Tätä kokoelmaa pidetään Tanskan ensimmäisenä nähtävyytenä. Tukholman Livrustkammaren perustettiin vuonna 1628 kuningas Kustaa II Adolfin reliikkikokoelman pohjalta. Ruotsalainen valistusajan kuningatar Lovisa Ulrika perusti

[221] Heinonen – Lahti 1996, 29
[222] Pintilä 1999, 77 - 92
[223] Heinonen – Lahti 1996, 29–32
[224] Heinonen – Lahti 1996, 34

raha- ja mitalikokoelman Drottningholman linnaan, tähän kokoelmaan liitettiin Carl von Linnén luonnontieteellinen kokoelma, josta julkaistiin myös luettelo vuonna 1764. Tätä kokoelmaa täydentämään liitettiin kuningattaren puolison Adolf Fredrikin luonnontieteellinen kokoelma, joka oli koottu muun muassa ulkomailta ostetuista kallisarvoisista näytteistä.[225] Vaikka antikviteettien kokoaminen ja tutkimus olivat pohjoismaissa varhaista[226], yleisölle avattuja kokoelmia oli edelleen harvassa. Ensimmäisiä kaikelle kansalle avoimia kokoelmia oli Ruotsin kansallismuseo, joka toimi puhtaasti taidemuseona. Se avattiin yleisölle 1794.[227]

Museot pyrkivät antamaan mahdollisimman kokonaisvaltaisen kuvan kokoelmistaan, niiden jakamisen ja systematisoimisen kautta.[228] Kuninkaalliset ja yksityiset tieteelliset museot olivat yleistyneet Euroopassa jo 1600-luvulta lähtien, mutta vasta porvarisluokan kasvun ja rikastumisen myötä näistä museoista tuli valtiollisesti tärkeitä. Ne edesauttoivat kansan sivistysprosessissa ja toimivat samalla kansallisina manifestaatioina. 1700 ja 1800-lukujen vaihteessa lukuisia yleisiä museoita perustettiin Euroopassa. Amerikan mantereelle museot levittyivät 1770-luvulla. Nykymuseon kaltaisen laitoksen voidaan katsoa syntyneen 1800-luvun jälkipuoliskolla. Taide erottautui 1800-luvun lopulla kulttuurihistoriallisista museoista, ja jakautui useisiin alaryhmiin. Uudenlaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa varsinkin historialliset museot alkoivat saada yhteiskunnallista merkitystä.[229]

1800-luku erottui henkiseltä olemukseltaan suuresti 1700-luvusta. Tutkimuksissa ei luoteta enää järjen rajattomiin mahdollisuuksiin, vaan vedotaan enemmän vaistoon, intuitioon ja historialliseen kokemukseen. Luonnontieteen osuus filosofisessa ajattelussa pienenee, ja tilalle tulee historismi, historiallisen kokemuksen ja ajattelun korostaminen. Historiallinen kehitysajatus pääsee luonnontieteessäkin vallalle. Kansallistunne, ihmisyys ja rotu katsottiin historiallisia tapahtumia ohjaaviksi voimiksi. Ihminen ymmärrettiin historiallisen kehityksen tulokseksi. Historia muodostui enemmän uskonnoksi kuin tieteeksi. 1800-luku oli edistyksen luvattu vuosisata, ja

[225] Carlén 1990, 29–35
[226] Maailman ensimmäinen virka museoalalle perustettiin jo 1648, ja se oli valtion antikvariaatin virka Ruotsissa. Neljä vuotta myöhemmin nimitettiin kuninkaallisella julistuksella alan keskusviranomaiseksi antikviteettikollegio (Heinonen – Lahti 1996, 46)
[227] Carlén 1990, 39
[228] Nordiska museet under 125 år 1998, 45–46
[229] Heinonen – Lahti 1996, 36–37

tuolloin uskottiinkin toisaalta loppumattomaan edistykseen ja onnellisuuteen, toisaalta pessimistisesti pelättiin länsimaisen sivistyksen tulevaisuuden puolesta. [230]

Kulttuuri-käsitteen syntyminen nykymuodossaan sekä kansallisuusaate vaikuttivat kulttuurin tutkimukseen niin tieteen kentässä kuin julkisten museoiden näyttelyissäkin. E. B. Tylorin kulttuurikäsitteen kautta lanseeraama deskriptiivinen tutkimusote edusti kuvailevaa, kulttuurin sisältöön keskittyvää tutkimusta, jonka mukaan kulttuuri on kokonaisuus, joka muodostuu eri tuotteista.[231] Tähän tieteelliseen taustaan nojaava näyttelytoiminnan muoto voitaisiin luvussa 2 esitellyn Carlssonin ja Ågrenin jaottelun mukaan olla massanäyttely, joka esittelee varsin järjestelemätöntä kokoelmaa kokonaisuudessaan, tavallaan siis luottaa esineen olevan kokonaisuuden osa, joiden massasta muodostuu niiden edustaman kulttuurin kokonaiskuva. Tylorin määritelmä, ja siitä johdetut määritelmät olivat vallalla yli kolmekymmentä vuotta ennen seuraavia uudesta näkökulmasta asetettuja kulttuurin määritelmiä.[232] Deskriptiivinen kulttuurikäsitys vakiintui myös suomalaisessa tutkimuksessa, ja sen edustajia oli muun muassa U. T. Sirelius, ensimmäinen kansatieteen professori, sekä valtiollisen museon kansatieteen osaston johtaja.[233]

[230] Salomaa 1936, 168–170
[231] Lönnqvist 1999, 30
[232] Kroeber & Kluckhohn 1952, 149
[233] Lönnqvist 1999, 30