

Erkki Kulovesi henkilö- ja muotokuvaajana.

Aikakausi 1940-luvulta 1960-luvun loppuun.

Pro-gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

taidehistorian laitos

K1 2000

Jaana Lehto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|--|--|
| Tiedekunta HUMANISTINEN | Laitos Taidehistorian laitos |
| Tekijä Jaana Lehto | |
| Työn nimi . Erkki Kulovesi henkilö- ja muotokuvaajana Aikakausi 1940-luvulta 1960-luvun loppuun | |
| Oppiaine Taidehistoria | Työn laji Pro gradu |
| Aika huhtikuu 2000 | Sivumäärä 73 |
| Tiivistelmä - Abstract <p>Professori Erkki Kulovesi (1895-1971) oli taiteilija joka tunnettiin erityisesti henkilö- ja muotokuvaajana. Kulovesi opiskeli taidetta sekä kotimaassa (1915-1918) että ulkomailla. Erityisesti Ranskassa Kulovesi opiskeli useaan otteeseen. Ranskalainen värimaalaus ja perinteiset suomalaiset aihepiirit yhdistyvät Kuloveden taiteessa. Erkki Kulovesi toimi pitkään Helsingin yliopiston piirustuslaitoksella opettajana ja oli tunnettu aktiivisesta roolistaan myös taiteilijajärjestöissä. Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmassa on 13 Kuloveden maalaamaa virallista muotokuvaa. Tämä ryhmä muodostaa tutkielman toisen teoskokonaisuuden. Rinnakkaisena ryhmänä tutkielmassa on 13 henkilökuva. Maalaukset ajoittuvat 1940-luvulta 1960-luvun loppuun. Muotokuvissa kuvaustapaan vaikuttaa ns. sopivuus- eli decorumperiaate. Henkilökuvien kohdalla aihevalinnat liittyvät kotiympäristöön ja kuvaavat usein perheenjäseniä. Kahden kuvatyypin, muotokuvan ja henkilökuvan välillä on aiheiden kautta löydettävissä roolimallijako joka liittää miehet muotokuvissa virkauraan ja naiset kodin piiriin. Kulovedelle maalauksessa oli ensisijaisen tärkeää värit ja valöörit, aihevalinta liittyen roolimalleihin oli hänen aikakautensa totuttua kuvaustapaa. Tutkielmassa on käytetty sosiaalihistoriallista taiteentutkimusmetodia ja myös feminististä kuvantulkintaa. Nämä korostavat taiteen sidoksisuutta yhteiskuntaan ja eri ideologioiden heijastelua taiteessa. Tutkielmassa maalauksia ei käsitellä niinkään yksittäisinä, vaan tyyppikuvamaisissa jaossa.</p> | |
| Asiasanat Erkki Kulovesi - henkilö- ja muotokuvaus | |
| Säilytyspaikka | |
| Muita tietoja | |

| | |
|--|----|
| 1. JOHDANTO..... | 2 |
| <i>1.1. Tutkimusaineisto</i> | 4 |
| <i>1.2. Tutkimusmetodi</i> | 6 |
| 2. ERKKI KULOVESI - RANSKALAISTUNUT HÄMÄLÄINEN..... | 10 |
| <i>2.1. Taideopinnot ja vaikutteet</i> | 13 |
| <i>2.2. Kuloveden maalausjälki ja sen muutokset</i> | 19 |
| 3. MUOTOKUVIEN SOSIAALIHISTORIALLINEN ASPEKTI..... | 22 |
| <i>3.1. Muotokuvien tilaajat</i> | 25 |
| 4. MUOTOKUVIEN JA HENKILÖKUVIEN VÄLISTÄ RAJANKÄYNTIÄ | 27 |
| <i>4.1. Fysionominen näköisyys muotokuvissa</i> | 31 |
| 5. MUOTOKUVA SUOMESSA VUODEN 1917 JÄLKEEN | 34 |
| 6. ERKKI KULOVESI HENKILÖ- JA MUOTOKUVAAJANA..... | 37 |
| <i>6.1. Tilatut muotokuvat</i> | 41 |
| <i>6.2. Henkilökuvat</i> | 52 |
| 7. YHTEENVETO..... | 62 |
| 8. TEOSLUETTELO | 65 |
| 9. LÄHTEET JA KIRJALLISUUS | 68 |

1. Johdanto

Suomalaisessa taide-elämässä on tapahtunut paljon maamme itse-
näistymisen jälkeen. Tyyliuunnat ovat vaihdelleet ajan
kuluessa, on nähty ekspressionismia, konkretismia,
informalismia ja paljon siltä väliltä ja niiden laidoiltakin.
Tähän aikaan sijoittuu myös taiteilija Erkki Kulovesi (1895-
1971), joka oman tyyliensä löydettyään pitäytyi mieluummin siinä
kuin antautui riehakkaille kokeiluille.

Erkki Kulovesi oli varsinainen taide-elämän aktiivi, jonka
vaikutus näkyi monella eri saralla. Hänen vaikutuspiirinsä oli
laaja, sillä varsinaisen taiteilijan toimensa ohella hän toimi
mm.

näyttelykomissaarina ja eri näyttelyiden arvostelulautakunnissa.
Tässä tutkielmassani käsittelen Erkki Kuloveden henkilö- ja
muotokuvia jotka ajoittuvat 1940-luvulta 1960-luvulle. Kuloveden
maalaustuotannosta suuri osa on ihmisfiguurin kuvausta.
Virallisten tilattujen muotokuvien ohella hän teki paljon myös
henkilökuvia. Aikakausi jota tutkielmani käsittelee ei ollut
muotokuvataiteen arvostuksen kannalta millään lailla suopeaa.
Muotokuvataide menetti vähitellen arvostustaan, koska uusien
taidesuuntausten intresseissä ei ollut henkilön kuvaaminen
näköisyyden vaatimusten mukaisesti. Tutkielmassani pyrin
selvittämään sekä Kuloveden kiinnostusta muoto- ja
henkilökuvaukseen sekä näitä kuvaustapoja ajan hengen

kuvastajina, yhteiskunnallisesti sekä taiteellisesti. Kuviin sisältyy aina jokin ideologia, joskus se on esillä selkeästi, joskus verhotusti. Kuvilla voidaan vaikuttaa katsojiin ja usein niistä halutaan vaikuttua.¹

Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmassa on 13 Erkki Kuloveden maalaamaa virallista muotokuvaa.² Nämä viralliset muotokuvat ajoittuvat vuosille 1943-1968. Olen tutkielmassani halunnut käsitellä nimenomaisesti yliopistomuotokuvia niiden kuvaustradition vuoksi. Muotokuvien rinnalla olen halunnut tarkastella samaan aikaan sijoittuvia henkilökuvia, tutkiakseni sisältävätkö nämä kaksi ihmiskuvauksen tyyppiä samoja kuvaustraditiota. Henkilökuvien kohdalla ajoitus on tosin suppeampi. Kuloveden ateljee tuhoutui vuoden 1944 Helsingin pommituksissa, jolloin suuri osa 1930-luvun lopun ja 1940-luvun alun maalauksistaan tuhoutui, joten tältä ajanjaksolta ovat säilyneet lähinnä vain tilaustyöt.

Tutkielmassani on myös on lyhyt elämäkerrallinen esitys Erkki Kulovedestä. Haluan elämäkertatiedoilla viitata Kuloveden lähtökohtiin taiteilijana, niihin 'kehyksiin', jotka muodostivat hänen käsityksensä taiteesta ja käsitystä siitä mitä sen tulee heijastella. Koska Kulovesi itse korosti nimenomaisesti

¹ Rossi 1999, 177.

² Näiden lisäksi myös Kuloveden omakuva. Taiteilijan omakuvat olen kuitenkin rajannut tutkielmani ulkopuolelle.

maalauksen teknistä osaamista ja taiteen henkistä peruslaatua, olen käsitellyt hänen maalaustekniikkansa muuttumista ja pyrkinyt kiinnittämään huomiota myös hänelle tärkeisiin syvempien merkitysten heijastajiin, väreihin ja valööreihin. Arvokkaita elämäkertatietoja ovat antaneet sekä taiteilijan puoliso Verna Kulo-vesi (1902-1996) että taiteilijan poika Juhani Kulo-vesi (s. 1937). Tärkeitä lähteitä ovat olleet myös Kulo-veden kirjoittamat kirjeet kotiväelleen aina 1910-luvulta 1940-luvulle asti. Kirjeet on sidottu kirjaksi, joka on Juhani Kulo-veden hallussa. Käyttämäni lehtiartikkelit ovat Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkiston leikekokoelmista. Lehtiartikkeleista sain tarpeellista tietoa mm. Kulo-veden maalaamien muotokuvien määrästä, sillä monien tilattujen muotokuvien paljastaminen noteerattiin lehdistössä. Toki lehtiartikkelit valottivat myös Kulo-veden taiteilijakehitystä ja asemaa maamme kuvataidepiireissä.

1.1. Tutkimusaineisto

Erkki Kulo-vesi oli hyvin tuottelias taiteilija ja erityisesti hänen maalaamiaan muotokuvia on runsaasti. Tutkimukseni perusmateriaaliksi valitsin Helsingin yliopiston muotokuva-kokoelmassa olevat Kulo-veden maalaamat muotokuvat rajaten kuitenkin hänen omakuvansa tutkielmani ulkopuolelle.

Tutkielmassani virallisten muotokuvien tilaajana on ollut yliopisto tai jokin sen instanssi. Virallisille muotokuville rinnakkaisena ilmiönä käsittelen samojen aikakausien henkilökuvauksia, joita löytyi yhtenäisempi kokoelma Kuloveden suvulta.

Otokseni Kuloveden tuotannosta on suppea, en katso sen kuitenkaan poikkeavan aiheiden kuvaustyyliä hänen koko tuotannostaan. Lähden etenemään tutkielmassani muotokuvatraditiosta käsin, pohjaten erityisesti Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman Kuloveden maalaamiin teoksiin. Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmasta on julkaistu kaksi teosta, *Galleria Academica yliopistomiesten muotokuvia* (1961) ja *Ars Universitaria 1640-1990* (1990) jotka kumpainenkin ovat tutkielmani lähdeaineistona.

Olen käyttänyt erityisesti viralliseen muotokuvataiteeseen liittyen lähteenä Tutta Palinin lisensiaattitutkimusta *Miljöömuotokuva Suomessa* (1992), jossa tutkimuksen kohteena on 1880- ja 1890-lukujen porvarillinen muotokuvatyyppe. Palin on tutkinut tässä myös henkilökuvauksen ja muotokuvauksen suhdetta ja niiden historiaa. Palin käsittelee myös hollantilaisen laatukuvauksen vaikutusta suomalaiseen ihmiskuvaukseen. Oma tutkielmaani ajatellen Palinin lisensiaattityö käsittelee eri aikakautta. Muotokuvaus on kuitenkin hyvin voimakkaasti omaan kuvaustraditioon pohjaavaa ja tämän vuoksi olen katsonut Palinin

lissensiaattityön olevan tärkeä osa lähdeaineistoani.

Muotokuvataiteesta on kirjoittanut myös Onni Okkonen joka *Galleria Academica Yliopistomiesten muotokuvia* -teoksen johdannossa selvittää muotokuvauksen historiaa. Timo Vuorikosken toimittama teos *Muotokuva* on toiminut myös pohjaa luovana teoksena.

Henkilökuvausta käsitellessäni olen lähteinä käyttänyt mm. Tuula Karjalaisen teosta *Ikuinen sunnuntai, Martta Wendelinin kuvien maailma* (1993), jossa Karjalainen tuo esiin Wendelinin kuvien taakseen verhoaman ideologian. Koska Wendelinin kuvat kuvasivat naisten maailmaa ja olivat osa aikansa populaarikulttuuria leviten lehtien kansikuvina ja postikortteina kaiken kansan ulottuville, ne sekä heijastivat ajan käsityksiä miesten ja naisten rooleista, että myös vaikuttivat niihin. Ns. 'kaunotaiteen' puolella jaettiin myös samanlaista ajatusmaailmaa, tässä olen viitannut mm. Werner Åströmin taiteeseen.¹

1.2. Tutkimusmetodi

Muotokuvien tutkimuksessa on käytetty paljon sosiaalihistoriallista taidehistorian metodia johtuen

¹ Vieru 1996, Werner Åström 1885-1979.

muotokuvien selkeästä sidoksisuudesta yhteiskuntaan. Virallinen muotokuva sekä rakentaa että tukee esitettävän henkilön statusta ja siten se sisältää paljon muutakin merkitystä kuin ainoastaa visuaalisesti koettavan taideteoksen.

Sosiaalihistoriallisessa taidehistorian tutkimusmetodissa pyritään kartoittamaan teokseen vaikuttavia tekijöitä mahdollisimman laajasti. Tässä tutkielmassani olen käyttänyt ko. metodia soveltaen. Tilaaja-taiteilija-teos -suhde on mahdollista käsitellä Kuloveden virallisten muotokuvien yhteydessä, mutta vapaiden henkilökuvien kohdalla tilaajaa ei voida osoittaa. Tutkielmassani pyrin kuitenkin tarkastelemaan 'ajan hengen' heijastusta henkilökuvissa ja virallisissa muotokuvissa. En käsittele tutkielmassani tilaajia yksilöinä, en myöskään esittele mitään varsinaista yhteisöä tilauksen tekijänä, vaan pyrin tarkastelemaan muotokuvaa tilattuna työnä, sosiaalisen kentän tuotteena. Vertaan virallista muotokuvatuotantoa vapaisiin henkilökuviin, joihin niin ikään on vaikuttanut samainen sosiaalinen kenttä.

Sukupuoliin liitettävät roolimallit ja niiden heijastuminen taiteeseen on tullut esiin feministisessä taidekuvatutkimuksessa. Kuvat toimivat vaikuttajina myös meidän kasvamisessa naisiksi ja miehiksi. Linda Nochlinin mukaan kuvataiteissa naista ovat perinteisesti määritelleet kotiin ja

hoivaamiseen liittyvät funktiot.¹ Maaseudun työtä pelkäämätön vaatimattomuuden hyvettä ilmentävä äiti on usein käytetty ihanteellinen naishahmo, joka ei uhkaa miesten valtaa pitävää asemaa yhteiskunnassa. Nämä osin 'piilossa' olleet asenteet verhoutuvat monesti taiteen perinteiseen lukutapaan. On totuttu siihen, että nainen on kuvauksen kohteena ja mies toteuttaa teoksen. Nainen kuvattuna kodin pikku askareiden äärellä koetaan usein lyyrisenä ja intimistisenä kuvana. Katsoja sivuuttaa aiheen piilomerkituksen ja niiden vaikutuksen asenteiden muokkaajana, koska tällainen kuvaustapa kuuluu kuvakulttuurimme traditioon.

Keskeisesti tutkielmassani tulee esiin decorum-käsite, jolla tarkoitetaan jo antiikista peräisin olevaa 'sopivuus-periaatetta'. Taideteoksessa, tai taiteessa yleensä, teosten elementtien tuli olla yhteensopivia ja myös taideteosten ja ulkoisen todellisuuden välillä tuli vallita yhteensopivuus. Platon tuo esiin prepon-periaatteen² vaatimuksena teoksen tyyliin ja tilanteen sopivuudesta. Käsite kattaa tällöin myös näyttämötaiteen ja huomioon otetaan myös rytmi ja melodia. Esitystavan ja tyyliin tuli sopia aiheeseen.

¹ Nochlin 1995, 180.

² Prepon on latinalainen ja kreikkalainen nimitys decorumille, roomalaisessa retoriikan teoriassa käytettiin termiä aptum kuvaamaan aiheeseen sopivaa tyyliä ja esitystapaa.

Antiikin näyttämötaiteesta ja musiikkiteoriasta omaksutun modeus-opin mukaisesti myös eri rakennustyyypeillä tuli olla oma tyyllilajinsa. Eri jumalhahmoille omistetut tempelit tuli kuvata joko maskuliiniseen (doorilaiseen) ja feminiiniseen (korinttilaiseen) tyyliin. Vitruvius käytti decorium-käsitettä arkkitehtuuriteoriassa kuvaamaan hyvän tavan mukaista, rakennuksen tehtävän ja merkityksen mukaista rakennustapaa ja tyylin valintaa. Näyttämötaiteen ja lavastuksen kolme tyyppiä, tragedia, komedia ja satyyrinäytelmä ovat pohjana myöhemmälle akateemisen taiteen genre-jaolle, jossa decorum-periaate kielsi jyrkästi lajien sekoittamisen keskenään. Decorum määräsi miten kukin henkilö oli kuvattava arvolleen sopivasti. Rajoja katsottiin rikottavan jos sijoitettiin alhainen henkilö jaloon tarinaan, eikä pukeutumissääntöjä tai eleisiin ja ympäristökuvaukseen liittyviä sääntöjä noudatettu. Voimakkaasti decorum vaikutti erityisesti ylhäisömuotokuvissa. Sopivuusperiaatteen kunnioittaminen alkoi horjua romantiikan aikana, jolloin katsottiin taiteilijan olevan enemmänkin sääntöihin sitoutumaton luova nero. ¹

¹ Taiteen Pikkujättiläinen 1991,90-91.

2. Erkki Kulovesi - ranskalaistunut hämäläinen

Erkki Kulovesi (ent. Ringbom) syntyi 2.4.1895 Tampereella. Lapsia perheessä oli kaikkiaan viisi, kolme tytärtä ja kaksi poikaa. Erkki oli perheen kuopus. Erkki Kuloveden isä, Oskari Kulovesi oli ammatiltaan räätälimestari.¹ Piirtämistaito, jota Oskari Kulovesi ammatissaan tarvitsi, kiehtoi myös nuoren Erkin mieltä. Koulun piirustustunnit eivät kuitenkaan olleet lahjakkaalle pojalle aivan ongelmattomia. Lyseon ja yhteiskoulun piirustustunneilta saadut runsaat jälki-istunnot selityksellä "koska Kulovesi on raaka käytös" johtuivat inhimillisestä tekijästä. Nuori taiteilija kun keskittyi työhönsä siinä määrin, että kieli pilkisti ulos suusta ja sattuipa vielä liikkumaan piirustuskyvän tahtiin. Tämä oli piirustuksenopettajalle liikaa.²

Jälki-istunnot eivät opintoja liiemmästi haitanneet, sillä Erkki Kulovesi pääsi ylioppilaaksi vuonna 1915 ja aloitti lakiopinnot Helsingin yliopistossa. Lakiopinnot saivat kuitenkin jäädä taiteen tultua tärkeämmäksi. Hän opiskeli Helsingin yliopiston piirustuslaitoksella vuosina 1915-1917 Eero Järnefeltin oppilaana, kävi Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulua vuonna 1917 opettajanaan Albert Gebhard ja aloitti vuonna 1919 opinnot

¹ Paavola 1986, 124.

² Paavola 1986,124.

Ranskassa.¹

Ranskassa vietetyt opiskeluvuodet pimeine talvi-iltoineen, jolloin maalaaminen oli hankalaa keinovalossa, innostivat nuorta taiteilijaa opiskelemaan myös taidegrafiikan saloja. Taitavana opettajana toimi puolalainen Jan Rubczak.² Kulovesi keskittyi graafikkona metalligrafiikkaan, jossa päämääränä oli kuten maalaustaiteessaankin luoda ennen muuta valöörisesti ehjiä ja rauhallisia kokonaisuuksia. Grafiikan tekeminen keskittyi Kulovedellä lähinnä 1930-luvulle, ja tuotannon määrä oli kaikkiaan noin 100 levyä. Suurin osa kuitenkin tuhoutui Helsingin pommituksessa 1944, kun Kuloveden ateljee sai osuman. Kun maalaaminen alkoi jälleen 1940-luvulla vetää taiteilijaa enemmän puoleensa, graafikot saivat Kulovedestä keskeisen luottamushenkilön Suomen Taidegraafikot ry:n sihteerinä ja puheenjohtajana.³

Ranska oli Erkki Kulovedelle ja hänen perheelleen kuin toinen kotimaa opiskeluaikojen päätyttyäkin. Hän vietti siellä kaikkiaan noin 8 vuotta, tosin kesäaika kului mieluisammin

¹ Ilvas 1989,158 ; Erkki Kulovesi kirje kotiväelle 23.1.1918. Juhani Kuloveden arkisto; Erkki Kulovesi Piirtäen koettua, 9.

² Valkonen 1966, 170; Rubczakin oppilaana Kulovesi oli talvella 1919-1920. Erkki Kulovesi kirje sisarelle 18.12.1919 Pariisi. Juhani Kuloveden arkisto.

³ Valkonen 1966, 170.

Hämeessä, Tampereen lähellä Teiskossa.¹

Piirtämisestä tuli Kulovedelle varsinainen leipätyö, sillä usean vuosikymmenen ajan hän toimi piirustuksen opettajana. Vuosina 1927-1929 hän opetti Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Helsingin yliopiston piirustuslaitoksella piirustusmestarin virassa hän toimi vuosina 1935-1962. Kokemusta maalauksen opettamisesta kertyi Vapaassa taidekoulussa vuonna 1937.² Tätä taustaa vasten selkiytyy Kuloveden pedagoginenkin merkitys.

Maalaamisen, piirtämisen ja grafiikan teon ohella Kulovedeltä riitti vielä tarmoa ottaa osaa järjestöelämääinkin. Hän oli mm. Suomen Taiteilijaseuran johtokunnassa jäsenenä, sihteerinä ja myös puheenjohtajana usean vuoden ajan. Kuten edellä mainitsin, Kulovesi oli myös Suomen Taidegraafikkojen perustajäsen, johtokunnan jäsen ja puheenjohtaja. Hän oli myös Suomen Taideakatemian hallituksen jäsen ja Nordisk Grafik Unionin presidenttinä vuosina 1965-66. Listaa voisi jatkaa vielä parinkymmenen muun luottamustoimen verran.³

Kuloveden aktiviteetti ei tyrehtynyt vielä tähänkään. Iän karttuessa taiteilija, joka rentoutti itseään lukemalla ranskalaista filosofiaa, tunsi tarvetta itsekin yhä enenevässä

¹ Sinisalo 1970, 104-108.

² Kuvataiteilijat 1986 1987,208; Erkki Kulovesi Piirtäen koettua, 9.

³ Kuvataiteilijat 1986 1987,208; Erkki Kulovesi Piirtäen koettua, 9.

määrin myös kirjoittaa ajatuksiaan taiteesta. Kriittinen suhtautuminen omia maalauksia kohtaan kasvoi taiteilijan ikääntyessä, ja vaikka taito ja tekniikka olivat vuosien myötä kehittyneet, oli henkinen kamppailu paljon vaativampaa.¹

Maalaamisen vaikeuden kokemisen osoittaa sen, miten Kulovesi suhtautui taiteeseen. Hänen mukaansa taiteen tekeminen on vakavaa tilintekoa, johon ei ole oikotietä. Koko taiteellisen työskentelyn on pohjaututtava sisäisiin, kestäviin arvoihin ja sen on muodostuttava totaaliseksi elämänratkaisuksi.²

Ensimmäinen näyttely Kulovedellä oli vuonna 1919 Tampereella, ensiesiintyminen Helsingissä tapahtui 1922.³ Hän muutti pysyvästi Helsinkiin 1927, mutta säilyi ihmisten mielikuvissa kuitenkin aina 'hämäläisenä' taiteilijana.

2.1. Taideopinnot ja vaikutteet

Kuloveden maalauksissa nähtiin hänen taiteilijataipaleensa alkuvuosina samankaltaisuutta hänen opettajansa Eero Järnefeltin taiteeseen. Aiheiden koettiin pohjautuvan suomalaiseen perinteeseen, kuitenkin valojen ja valöörien ollessa

¹ Toikari [Olavi Veistäjä], "Teisko ja Pariisi" AL 18.2.1961.

² Roitto "Professori Erkki Kulovettä tapaamassa." MaasTul. 17.1.1967.

³ Kuvataiteilijat 1986 1987,208. Helsingin näyttelystä mm. Richterin arvostelu 'Erkki Kulovesi' HS 1.10.1922.

hienostuneita, ranskalaisia luonteeltaan. Kotimaan taideopintojen jälkeen Kulovedelle tarjoutui tilaisuus opintoihin Ranskassa.

'Pariisi museoitensa elävine aarteineen, jatkuvasti vaihtuvine valionäyttelyineen, keväineen ja kukkineen, viineineen ja vapauksineen, rakentaa atmosfäärin, jolla on sama vaikutus taiteen tekijään kuin on suomalaisella saunalla ihmisen oloon: Hengitys syvenee, raikasta ilmaa ahmitaan uudistunein keuhkoin ja silmätkin tuntuvat huuhdellun lapsenomaiseen kirkkauteensa. Ei ole epäilyksen häivää elämän oikeasta suunnasta, sen loputtomista rikkauksista ja kaikki tuntuu olevan käden ulottuvilla. Nuoruuteni Pariisissa oli kevättä joulusta joulun.'¹

Vuonna 1919 Kulovesi suuntasi ensimmäiselle opintomatkalleen Pariisiin. Tällä matkallaan hän opiskeli mm. Académie Colarossissa Pierre Guérinin ja Charles Moricen oppilaana. Myöhemmillä opintomatkoillaan hän täydensi opintojaan vielä Académie Modernessa, jossa hänen opettajanaan oli Othon Friesz ja Académie Montparnassessa jossa opettajana toimi tuolloin André Lhote. Suomalaisille merkittävin opinahjo Pariisissa oli teoreetikkona ja taidekirjoittajana tunnetun André Lhoten taidekoulu, jossa klassismiin perehdyttiin kubismin ja maalauksellisuuden pohjalta.¹ Erkki Kulovesi opiskeli Lhoten akatemiassa ainakin keväällä 1924. Hän kirjoitti sisarelleen

joulukuussa 1923 seuraava "En pidä erikoisesti tämän tulevan opettajani tuotannosta, mutta tiedän hänet eteväksi taidekirjailijaksi, jolla on paljon hyviä teorioja. Menen sinne kuullakseni mitä hän tunnustettuna asiantuntijana töistäni sanoo ja maalaan sieltä tultuani niinkuin minua lystää käyttäen hyväkseni niitä ajatuksia mitkä olen hyväksi nähnyt."²

Ilmeistä on että Kulovesi sai paljonkin taiteellista evästyä Lhoten akatemiasta. Vuosikymmenien kuluttua hän korostaa lehtiartikkelissa erikoisesti sitä, että Ranskan vuosinaan sai opiskella maan taitavimman opettajan opastuksella, joka ennen kaikkea oli taitava piirtäjä.³ Lhote korosti opetuksessaan piirustuksen merkitystä maalauksen pohjana ja sama asia tulee esiin myös Kuloveden maalausten tarkastelussa.⁴ Lhoten taiteen yhtenä esikuvana voidaan pitää Paul Cézannen maalaustapaa. Lhote oli kiinnostunut Cézannen maisemamaalauksista, mutta myös hänen väriteorioistaan ja erityisesti moduloimisesta. Moduloinnilla ymmärretään nimenomaan värisävyjen, ei tummuuserojen,

¹ Erkki Kuloveden kirjoituksia. Juhani Kuloveden arkisto.

² Erkki Kulovesi kirje sisarelle 29.12.1923 Pariisi. Juhani Kuloveden arkisto.

³ E-n. [-] "Työ on aina aloitettava kuin se olisi ensimmäinen." E-S Sanomat 16.1.1964.

⁴ Lhote 'Maalaustaiteen nykysuunnan puolustusta' Suomen Kuvalehti 47/1934, 1664-1665.

asteittaista vaihtelua pyrittäessä luomaan muotoa.¹ Yhteisiä aiheita heille olivat maisemat ja henkilökuvat. Cézannen tapaan hänen henkilönsä eivät sisällä niinkään luonteenkuvausta vaan vaikuttavat enemmän muotokokeiluilta, joista puuttuu psykologinen tulkinta ja analyysi.² Tässä kohdin voidaan havaita jälleen tiettyjä yhtymäkohtia Kuloveden henkilökuvauksiin. Kuloveden henkilösommitelmia kuvailtiin monesti taidearvosteluissa 'verettömiksi', henkilöiksi jotka olivat enemmän muototutkielmia kuin persoonia.

Muitakin yhtymäkohtia Lhoten ja Kuloveden taiteen kesken löytyy. Lhote korosti muodon rakentamista valöörikontrasteja käyttämällä.³ Valööreillä on hyvin keskeinen asema myös Kuloveden maalauksissa, niiden merkitys hänen taiteessaan korostuu vuosikymmenien edetessä. Opettaessaan mm. yliopiston piirustuslaitoksella hän painotti valöörien tärkeyttä. Muoto tuli rakentaa valöörein, karttaen kovia ääriviivoja.⁴ Kulovesi vaikuttui ilmeisen paljon Lhoten taideteorioista ja maalausteknillisistä neuvoista. Lhoten ajatukset kajastavat monen Kuloveden kirjoituksen pohjalla.⁵

¹ Valorinta 1982,7.

² Valorinta 1982,12.

³ Valorinta 1982,11.

⁴ Kaarina Pöykön suullinen tiedonanto 28.11.1995.

⁵ Tästä mm. Lhoten kirjoitus Suomen Kuvalehdessä 47/1934,1664-1665. Kulovesi käsitteli useissa kirjoituksissaan samoja

Kulovesi oli tutustunut Lhoten taideteorioihin jo ennen Lhoten akatemiassa opiskeluaan, kuten hän sisarelleen kirjoitti. Mahdollista on että Kulovesi oli tutustunut aiemmin myös Lhoten taiteeseen, mihin oli tarjoutunut mahdollisuus kotimaassa vuonna 1920 Stenmanin uudessa taidesalongissa pidetyn 'Ranskalaisen taiteen näyttelyn' yhteydessä.¹ Lhote suuntautui 1920-luvulla takaisin realistisempaan ilmaisuun ja useissa töissä, esimerkiksi henkilökuviissa on yhtymäkohtia uusklassisuuteen ja etenkin André Derainin taiteeseen, jota Lhote suuresti ihaili. Derainin taide edusti ranskalaista uusrealismia, jossa korostettiin esineellistä muotoa ja pyrittiin välittämään luonnonmukainen aistihavainto todellisuudesta.² Suomeen tämänkaltainen uusasiallinen tyyli välittyi lähinnä ranskalaisessa muodossa juuri Derainin ja osittain myös Lhoten kautta.³

Ulkomaille suuntautuneita opintomatkoja Kulovesi teki myös Italiaan (1923) ja Espanjaan (1932). Italian matkalla suuren vaikutuksen teki Giotton ja Michelangelon taide, Espanjassa erityisesti El Grecon ja Goyan taide.⁴ Espanjan matkaa Kulovesi

aihepiirejä.

¹ Valorinta 1982,13.

² Valorinta 1982,10.

³ Valorinta 1982, 10.

⁴ Erkki Kulovesi kirjeitä kotiväelle 18.11.1923 Firenze, 6.12.1923 Rooma ja 26.11.1932 Toledo. Juhani Kuloveden

itse piti ehkä parhaimpana siihenastisena opintomatkanaan.¹ Koska Kulovesi oli myös aktiivinen järjestöihminen ja erityisesti taiteilijoiden puolestapuhuja, hänellä oli runsaasti taiteilijatuttavuuksia. Kuvauskohteiden ja tyylin samankaltaisuutta on havaittavissa erityisesti Werner Åströmin ja Kuloveden taiteen kesken. Åström teki aikanaan Kuloveteen suuren vaikutuksen, he tutustuivat Pariisissa vuonna 1924.² Teostensa samankaltaisuus tulee mielestäni esiin erityisesti 1940-1950-lukujen naishenkilökuvissa. Elina Vieru on kirjassaan Werner Åströmistä maininnut Åströmin maalaamista tämän ajan naiskuvista seuraavanlaisesti: "Maalauksen tehtävänä oli luoda kuva tutusta, kauniista ja miellyttäviä tuntemuksia herättävästä kohteesta ärsyttämättä, ristiriitoja ja turhia tunnekuohuja nostattamatta."³ Kuloveden tämän ajan henkilökuvia voi luonnehtia hyvin saman tapaisesti. Sekä Åström että Kulovesi edustivat klassishenkistä ranskalaisvaikutteista maalauksellista tyyliä sijoittuen siten kansainvälisen modernismin suuntaan joka Suomessa hyväksyttiin sen heijastellessa kansallisen perinteen

arkisto.

¹ 'Paljon odotin espanjalaiselta taiteelta mutta vielä enempi olen saanut.' Erkki Kulovesi kirje Yrjö Kulovedelle 26.11.1932 Toledo. Juhani Kuloveden arkisto.

² Erkki Kulovesi kirje Ida Kulovedelle 11.2.1924 Pariisi. Juhani Kuloveden arkisto.

³ Vieru 1996, 46.

aihemaailmaan.

2.2. Kuloveden maalausjälki ja sen muutokset

Käsittelimäni Kuloveden maalaukset ajoittuvat noin 20 vuoden ajanjaksolle. Tänä aikana Suomen taide-elämässä tapahtui paljon, erityisesti 50-luku oli uusien kokeilevien tyylien ja suuntausten aikaa. Kuloveden voi katsoa pysyneen uskollisena omalle tyylilleen 'uusien tuulien' edessäkin. Kuloveden maalaustyyli on hyvin tunnistettavissa. Tyylissä on havaittavissa muutoksia vuosikymmenien saatossa, mutta ne eivät tapahdu äkkinäisesti. 1920-luvun alussa tyyli on ekspressionistista, värit olivat tummia ja voimakkaita. Opintomatkojen jälkeen ja vuosikymmenien edetessä tyyli muuttuu utuisemmaksi, värit muuttuvat harsomaisiksi ja maalausjälki muuttuu keveäksi. Varhaiskauden teoksissa siveltimen jälki on havaittavissa selvästi kun se myöhemmässä tuotannossa hukkuu tasaiseen utuun. Muutosta ei tapahdu niinkään maalausten aihepiirissä kuin niiden käsittelytavassa ja erityisesti värimaailmassa.

Onni Okkonen kiinnitti huomiota arvostelussaan Uudessa Suomessa 8.11. 1931 Kuloveden tummiin 'museotaustoihin' ja vernissan kiiltoon.¹ Tämä Okkosen arvostelu herätti kiinnostusta

¹ O.O-n.[Onni Okkonen] "Erkki Kulovesi Galleria Hörhammer" Uusi

laajemmaltikin. Lehdissä käytiin keskustelua vanhan polven taidevaikuttajien ja nuoremman polven taiteilijoiden välillä. Omalta osaltaan tämä Okkosen arvostelun ja sen jälkimaininkien aiheuttama kohu saattoi vaikuttaa Kuloveden värienkäytön muuttumiseen vuosien kuluessa. Mitään varsinaista murrosvuotta ei töiden kohdalla ole havaittavissa, mutta 1940-luvulle tultaessa muutos on jo tapahtunut. Värit ovat keveitä, monesti lähes pastellimaisia. Tumma ruskea on hävinnyt lähes kokonaan ja hallitseviksi väreiksi ovat tulleet mm. sininen ja keltainen. 1950-luvulla taidearvosteluissa kirjoitettiin jo huolestuneeseen sävyyn Kuloveden kehityssuunnan luisuvan pian hervottomaan eteerisyyteen. 1960-luvulla ote teoksissa jälleen kiinteytyi.¹ Vuosikymmenien saatossa myös teosten koko, erityisesti henkilökuvien kohdalla, suureni.

Kuloveden tyyliässä keskeistä oli muoto ja väri, näiden kahden välisen tasapainon etsintä. Päämääränä oli puhdas maalauksellisuus ja tämä tuli esiin myös sivellintekniikassa. Osuvasti asiasta kirjoittaa mm. Tapani Kovanen : "Kulovesi ei käytä siveltimen vetoja muotojen muovaamiseen eikä ääri viivojen esittämiseen, jälki on pehmeän harsomaista ja muoto syntyy puhtaasti valon ja värin vaikutelmista."²

Suomi 8.11.1931.

¹ Veistäjä "Erkki Kulovesi", AL 10.11.1966.

² Kovanen "Erkki Kulovesi" Ssdem. 14.2.1967.

Kulovesi kirjoitti myös maalaamisen tapahtumasta ja usein näissä kirjoituksissaan korosti värien ja komposition tuntemuksen tärkeyttä. Valöörien vahva tuntemus tulee esiin Kuloveden taiteessa erityisesti. Kulovesi opetti oppilaitaan samoin kuin Lhote: "[...] jos halutaan plastista muotoa, ei samalla saa rakentaa voimakkailla väreillä. Toisin sanoen, tällöin pitää käyttää valöörikontrasteja. Jos taas halutaan maalata puhtailla ja voimakkailla väreillä, ei plastisuutta saa korostaa."¹

Kuloveden maalauksissa on kylmän ja lämpimän värin tuntemus keskeistä. Hän itse piti kovin tärkeänä perehtyä värin ja valon vaikutuksiin: "[...] tärkeätä on perehtyä niihin lainalaisuuksiin, joita silmän rakenteen sanellut ja näkemisen systeemin määrännyt valo noudattaa rakennellessaan kylmien ja lämpimien värien, komplementtivärien sekä kontrasti- ja heijastusvärien rinnastuksin plastillisia muotoja ja etäisyyssovitelmiaan. Eräs sääntö, jota luonnollinen valo noudattaa, on asiaan kuuluvin poikkeuksin, että valon puolella on lämmin ja varjossa kylmä värisävy. Tätä perussääntöä toteutetaan mainitsemiani värin lakeja noudattaen. Jos valon puolella on punaiseen kallistuva värisävy, niin se tehostaa varjossa vihreätä, punaisen komplementtiväriä kohti kallistuvaa kylmää värisävyä. Kun kaksi mielivaltaisesti valittua väriä joutuvat sattumalta rinnakkain,

¹ Valorinta 1982,12.

niin kumpikin pyrkii muuttamaan vieressä olevan värin oman komplementtivärinsä mukaiseksi.¹



Yksityiskohta maalauksesta Pöydän kattaja 1969

Nämä väriopit tulevat selkeästi esiin erityisesti henkilökuvissa, joissa Kulovesi perinteisten aiheiden avulla esittää väri- ja valööriteorioitaan.

3. Muotokuvien sosiaalihistoriallinen aspekti

Sosiaalihistoriallista taidehistorian metodia on käsitellyt Michael Baxandall teoksessaan *Patterns of Intention: On the*

¹ Ajatuksia maalaustaiteesta. Hälläpyörä no.3a.1961./ Kuloveden kirjoituksia. Juhani Kuloveden arkisto.

historical explanation of pictures (1988). Baxandall keskittyy enemmän taideteoksen tekohetkeen ja valmistumiseen vaikuttaneisiin seikkoihin kuin itse teokseen, hän korostaa taiteilijan ja taiteen sidoksisuutta ympäröivään maailmaan.

Katsoja pyrkii aina tulkitsemaan taideteosta. Hän hakee merkityksiä ja siten kerii teosta auki kuin ongelmaan ratkaisua hakeakseen. Taideteos on synteesi useista eri asioista. Taiteilija on kuin kätilö, joka saattaa teoksen muiden nähtäväksi. Taideteosta voidaan ajatella tehtävänä, jonka suorittamiseen tarvitaan 'materiaalia', ympäröivä yhteiskunta. Tehtävänä voidaan nähdä taiteilijan tarve tehdä teos tai se voi olla myös tilaajan esittämä tehtävä taiteilijalle. Sosiaalinen kenttä, yhteiskunta, muodostaan ne puitteet, jotka vaikuttavat teoksen tekemiseen ja samalla mahdollistavat sen syntymiseen. Taideteos voidaan nähdä ratkaisuna ongelmaan, joka on syntynyt joko taiteilijan omasta tarpeesta luoda teos tai jonkun muun tarpeesta saada teos. Maalauksen kohdalla on tavallista, että taiteilija itse suorittaa sekä suunnittelun että toteutuksen ja että nämä vaiheet myös sulautuvat toisiinsa. Muotokuvien kohdalla tehtävänä voi olla tilattu muotokuva, jolloin taiteilijan tehtäväksi jää teoksen toteutus, eri osasten yhteenveto.

Taiteilijan yhteenvedossa, eli valmiissa teoksessa, on yhdistettynä historiallinen ja kriittinen ulottuvuus, sillä

siinä yhdistyvät sekä taiteilijan teosten suhde muiden taiteilijoiden teoksiin ja suhde hänen omiin varhaisempiin teoksiinsa. Taiteilijan teos on näinollen kaksijakoinen, toisaalta taiteilija 'purkaa' teoksessa itseään ja toisaalta hän tekee niin yhteiskunnan jäsenenä kulttuurisissa olosuhteissa. Myös taiteessa vallitsee kysynnän ja tarjonnan laki. Vaikka teos voidaan lunastaa taiteilijalta rahalla, tähän tapahtuman merkitys on kuitenkin laaja-alaisempi. Riippumatta siitä millaisen valinnan taiteilija (teosta tehdessään) ja ostaja (teosta valitessaan) tekee, se vaikuttaa markkinoihin ja se on ensisijaisesti 'mentaalisten tavaroiden' vaihtokauppaa, johon vastavuoroisuudella on suuri vaikutus. Taiteilija voi taloudellisten resurssiensa mukaan valita markkinointikanavansa (galleriat, myyntitapahtumat, lehdet, ryhmät yms.) jotka jo sinällään vaikuttavat hänen asemaansa ja 'myyntiinsä' taidemaailmassa. Kaikki nämä hänen valintansa ovat jollain tavalla kulttuuriin sidonnaisia ja siihen myös osaltaan vaikuttavia. Baxandall käyttää tällaisesta kaikkiin osapuoliin vaikuttavasta suhteesta termiä 'troc', jonka olen kääntänyt 'vaihdoksi'. Sana vaihto kuvaa mielestäni hyvin taiteilijan toimista vastavuoroisesti omaan yhteiskuntaansa päin, eli hän on sekä henkilö johon kuluttajan/taideteoksen ostajan valinnat vaikuttavat, mutta myös hänen valintansa vaikuttavat

kuluttajiin/taideteosten ostajiin.¹

3.1. Muotokuvien tilaajat

Tilaajat ovat vaikuttava voima muotokuvien synnyssä, ja usein kysyntä on suunnannut taiteilijan erikoistumista juuri muotokuva-taiteeseen. Muotokuvatilaukset ovat pitäneet monet taiteilijat leivässä ja taloudellinen tilanne saattaa tällä tavoin johtaa siihen, että taiteilija kokee olevansa muotokuvataiteilijana 'leivän maalari'. Erityisesti tilatuissa muotokuvamaalauksissa taiteilijaan vaikuttavan ympäristön merkitys on suuri. Itse maalaukseen vaikuttavat monesti myös erilaiset vaatimukset kuvakulmasta ja kuvaustavasta. Myös ns. vapaasta muotokuvasta voi myöhemmin tulla teos joka on virallisen muotokuvan asemassa. Taiteilija on altis oman ympäristönsä ja kulttuurinsa vaikutukselle, teoksia tehdessään taiteilija ei ole 'tabula rasa', vaan vaikutukset välittyvät aiemmasta taiteesta tai aikalaistaiteilijoiden teoksista. Muotokuvien näkemiseltä ei kulttuurissamme ole voinut välttyä. Yliopisto on ollut ensimmäisten joukossa merkittävä muotokuvien tilaaja. Oppineiden muotokuvaus alkoi Suomessa Turun Akatemian perustamisen (1640) myötä.² Turun Akatemia teetätti muotokuvia

¹ Baxandall 1988, 47-50.

² von Bonsdorff 1990,5.

myös suomalaisilla tekijöillä ja näinollen edustavat lähinnä kotimaista traditiota.¹ Yliopistot ovat näistä ajoista lähtien olleet yksi tärkeä muotokuvien tilaajaryhmä.

Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmassa on kaikkiaan noin 700 muotokuvaa ja valtaosa niistä on maalattu vuoden 1917 jälkeen. Varsinkin professoreita esittävien muotokuvien teettäminen lisääntyi yliopiston laajenemisen ja virkojen kasvun myötä. Yliopiston muotokuvakokoelma on kuvauskohteiden samankaltaisuuden puolesta hyvin yhtenäinen, ja tämän vuoksi sen voidaan katsoa olevan myös yksilöllinen kokoelma.² Muotokuvat yliopiston tiloissa toivat itsenäisyytemme alkuvaiheessa tärkeää lisäpontta isänmaallisuuden korostukseen.

Taiteilijan kädet ovat pitkälti sidotut tilaustöissä jolloin teoksen tulee sopia muiden muotokuvien joukkoon. Tilaaja ratkaisee yleensä taulupinnan koon, joka taas vaikuttaa merkittävästi kuvatyypin valintaan. Se, miten ja mistä kuvakulmasta taiteilija toteuttaa teoksen, on tilatussa muotokuvassa hänen vapaimmin valittavissa olevia osia. Tilaaja voi toimia myös näissä edellä luetelluissa asioissa auktoriteettina, jos hän esim. haluaa teoksen sopivan myös kuvakulmaltaan muihin samassa tilassa olevien muotokuvien kanssa. Jos tilaaja määrää myös kuvakulman, se vaikuttaa myös

¹ Palin 1992, 14.

² Lilius 1990, 7.

mallin persoonallisuuden kuvaukseen ja hänen näköisyytensä osuvuuteen. Kuvakulman valinta vaikuttaa myös siihen miten aktiivisena tai passiivisena muotokuvan henkilön koemme.¹

4. Muotokuvien ja henkilökuvien välistä rajankäyntiä

Henkilökuvan ja muotokuvan välinen raja on häilyvä. Erilaisia määritelmiä on useita ja monesti ne sopivat sekä henkilö- että muotokuvaan. Muotokuvalla voidaan tarkoittaa tiettyä ihmistä tai nimettyä ihmishahmoa esittävää kuvaa riippumatta siitä, onko taiteilija maalannut kuvan mallin perusteella vai ilman mallia. Henkilökuva taas sisältää muotokuvan määritelmän itsessään, koska (yleensä) kaikki muotokuvat esittävät myös henkilöä. Henkilökuva on kuva, joka on pääosin ihmistä tai ihmisiä esittävä kuva, jonka kohteen henkilööllisyydellä ei ole merkitystä kuten muotokuvassa. Henkilökuvassa malli on esitetty jotakin ominaisuutta, tilannetta, tai vaikkapa ihmistyyppiä edustavana esimerkkitapauksena.² Muotokuvassa sitä vastoin pyritään tuomaan esiin juuri tämän tietyn henkilön tai henkilöiden ulkoiset ja henkiset ominaisuudet.³ Näiden ominaisuuksien esilletuomisessakin voidaan nähdä eroja eri

¹ Vuorikoski 1981,78.

² Palin 1999,35.

³ Taiteen Pikkujättiläinen 1991,200.

muotokuvatraditioissa. 'Sisäisen minän' kuvaus, joka tässä vastaa ns. henkisiä ominaisuuksia, oli tärkeää porvarillisessa muotokuvan traditiossa kuvattavien etuoikeutetun aseman legitimoijina, kun taas aristokraattisessa traditiossa yhdennäköisyys suvun kanssa oli perinnöllisen säätystatuksen merkki.¹

Nykyaikana muotokuva ja henkilokuva tulkitaan monesti nimenomaisesti niiden sosiaalisten ja poliittisten ulottuvuuksien kautta. Aiemmin muotokuvausta saatettiin pitää itsestäänselvänä kuvaustapana, jolla oli vain vähän sisältöä sinänsä. Nyt muotokuvat liitetään vallankäytön eri muotoihin ja niiden avulla on ylläpidetty joidenkin yksilöiden ja ihmisryhmien symbolista ja konkreettista valta-asemaa.²

Ajanjakso jota käsittelen on ollut modernismin kautta. Modernismin voidaan sanoa hyljeksineen muotokuvaa. Otso Kantokorpi kirjoittaa modernismista ja muotokuvasta: "Se (muotokuva) oli kehysten välissä pysyttelevälle ja 'puhtauteen' pyrkivälle taiteelle liian inhimillistä."³ Modernisteille muotokuvat olivat lähinnä sosiologiaa, kuten Sederholm¹ asian ilmaisee, taidetta määriteltiin sisältä käsin. Muotokuvan traditio on hyvin konservatiivinen. Satoja vuosia sen

¹ Palin 1999, 35.

² Palin 1999, 35.

³ Kantokorpi 1999, 32.

peruslähtökohta on pysynyt samana, kuvana tietystä ihmisestä. Kuvaustapa on ollut pitkään hyvin kaavamaista. Vanhimmissa suomalaisissa muotokuvissa käytettiin vaatimatonta attribuutitonta rinta- ja polvikuvaa.² Hollantilaisen laatukuvan vaikutus alkaa näkyä suomalaisessa muotokuvataiteessa 1800-luvun alusta lähtien.³ Spontaani muotokuvaus ilman tilausvaatimuksia sopi romantiikan ajan taiteeseen vapaan luomisen ilmentymänä.⁴ Muotokuvauksen asentoaiheita on käytetty läpi vuosisatojen ja monet kuvatyypit ovat olleet hyvin pitkäikäisiä.⁵ Henkilökuvissa kuvakulmien vaihtelu on ollut hieman vapaampaa, mutta perinteisesti muotokuvissa on kasvojen näkyminen ollut olennaisen tärkeää ja se on vaikuttanut paljon kuvaustapaan. Erilaisilla kuvakulmilla on suuri merkitys kuvan merkityksen ja tunnelman kannalta. Variaatio-mahdollisuudet ovat pää-, rinta-, puolivartalo-, polvi- tai kokovartalokuva. Näiden kuvaustapojen sisällä vaihtelua saadaan aikaiseksi pään asennon muutoksilla. Tällöin kyseessä on profiili-, tai puoliprofiilikuva, tai suoraan edestä kuvattu, en face -kuva.⁶ Timo Vuorikoski kirjassa *Muotokuva* pohtii eri muotokuvaustyylien eroja verraten niitä

¹ Sederholm 1999, 37.

² Palin 1992, 17.

³ Palin 1992, 45-46.

⁴ Palin 1992, 20.

⁵ Palin 1999, 35.

⁶ Taiteen Pikkujättiläinen 1991, 424.

elokuvan käsittein "[...] Kokovartalokuva on eräänlainen yleiskuva, joka asettaa mallin taustansa ja ympäristönsä armoille. Siirtyminen kokovartalokuvasta pelkkiin kasvoihin merkitsee kuvan psykologista tihentymistä, yksilöllisyyden ja realismin kasvua mallin kasvojen tullessa hänen persoonallisuutensa näyttämöksi ja samalla koko kuvan ainoaksi sisällöksi."¹ Jos muotokuvissa kasvojen näkyvyys on olennaista, henkilökuvissa kokovartalokuvaus on yleisempää. Tausta muodostuu tällöin merkittäväksi, henkilöfiguuri on osa teosta, mutta ei välttämättä keskeisin.²

Malli-istuntoihin perustuva muotokuvaus on perinteistä ja hyvin lähellä valokuvamuotokuvaa. Se on sekä yhdennäköisyyteen perustuva että malli-istunnon jälki. Maalattun muotokuvan ei kuitenkaan aina tarvitse olla malli-istunnon tapaan toteutettu, vaan muotokuva voidaan toteuttaa myös toisen kuvan pohjalta. Näinollen yhdennäköisyys on muotokuvassa merkitsevämpää kuin se, miten kuva on aikaansaatu.³

Muotokuvatyyppejä on erilaisia, virallisia ja epävirallisia muotokuvia. Taiteilijoiden omakuvat sekä läheisistään ja ystävistään tehdyt muotokuvat luetaan monesti kuuluvaksi ns. epävirallisiin muotokuviin. Näissä maalauksissa teoksen

¹ Vuorikoski 1981,75.

² Vuorikoski 1981,75.

³ Palin 1999,36

nimeäminen saattaa ratkaista sen pidetäänkö teosta muotokuvana vai henkilökuvana. Modernismin vaikutus näkyy nimittäin myös maalausten nimeämisessä. Maalaus koettiin 'arvokkaammaksi' jos nimi viittasi pois kuvattavasta henkilöstä, liittyen mielummin mm. kuvassa oleviin esineisiin.¹

4.1. Fysionominen näköisyys muotokuvissa

Muotokuvan tehtävänä on vuosisatojen ajan ollut säilyttää elämä, joka illusorisessa muodossa jatkuu kuoleman jälkeen. Aiemmin muotokuvalla on ollut siis myös tietynlainen 'maaginen' tehtävä. Tämän vuoksi muotokuvan näköisyys ja elävyys on ollut erityisen tärkeää.² Nykyaikana näköisyys muotokuvataiteessa nähdään enemmänkin yhtenä määräävänä piirteenä muotokuvaluokitukselle. Kuten Tutta Palin toteaa "[...] näköisyyden mielikuva semioottisen ikonisuuden mielessä on tärkeä, jotta muotokuvan käsite ei muutu liian metaforiseksi niin että mikä tahansa kuva tai esine voisi olla muotokuva."³

Fysionominen näköisyys liitetään yhä muotokuvaan, vaikka voidaan ajatella muotokuvan olevan myös ns. sisäisen minän tai

¹ Kantokorpi 1999,32.

² Okkonen, 1957,78.

³ Palin 1999,35-36

muiden ominaisuuksien kuvausta. Näköisyyttä on käsitellyt mm. E.H. Gombrich esseessään *The Mask and the Face*.¹

Muotokuvamaalauksen näköisyys mallin kanssa on kuitenkin aina hetkellistä. Aika tekee tehtävänsä myös ihmiskasvoille, vaikkakin persoonalliset kasvopiirteet usein säilyvät tunnistettavina.² Merkille pantavaa on että muotokuvia tehdään mielellään eri ikäryhmistä, erityisesti lapsista ja vanhuksista. Fysionomisen näköisyyden kannalta katsottuna lapsikuvissa näköisyys on verrattavissa suhteellisen lyhyen aikaa ja vanhusten kuvauksessa riskit kuvattavan fysionomisesta muutoksesta ovat vähäiset. Oletettavaa kuitenkin on että näiden kahden ikäluokan kuvauksissa haetaan enemmän tunnepohjaa, koskettavuutta, lapsen viattomuutta ja avoimuutta ja vanhuksen elämäkokemusta ja viisautta.

Esseessään *The Mask and the Face* Gombrich käsittelee sitä miten kuvaisimme kunkin henkilön, miten havainnoimme ihmisen. Ihmisten ulkonäössä on yleisiä piirteitä ja yksilöllisiä piirteitä. Jotta tunnistamme henkilön, meidän tulee tietää mitkä piirteet ovat näitä ns. yleisiä piirteitä ja mitkä henkilön yksilöllisiä

¹ Gombrich, E. H., 1972. *The Mask and the Face: The perception of physionomic likeness in life and in art*. Teoksessa *Art, perception and reality*.

² Gombrich 1972,1.

piirteitä.¹ Muotokuvien kohdalla yksilöllisten piirteiden tärkeys korostuu, henkilökuvissa sitä vastoin yleisten piirteiden tärkeys. Näköisyys ei kuitenkaan perustu ainoastaan kasvoihin, vaan siihen liittyy koko henkilön olemus ja erityisesti henkilön tonus, lihasjänteys.² Kasvoissakin näköisyys voidaan saada esiin jo muutamalla olennaisen sisältävällä viivalla. Tässä on myös muotokuvamaalauksen vaikeus, mitä enemmän on osasia, eli mitä 'täydemmäksi' teos tulee, sitä vaikeampaa on näköisyyden säilyttäminen.³

Gombrichin mukaan näköisyyttä ei voi rakentaa osa osalta, vaan se pitää 'siepata' ja tähän sieppaamiseen vaikuttaa myös olennaisesti se miten taiteilija kokee mallin.⁴ Taiteilijan kokema empatia mallia kohtaan saattaa myös vaikuttaa maalaukseen. Taiteilija etsii vastaavuutta mallin ja omien tuttujen piirteidensä kesken tai saattaa siirtää omia piirteitään mallille. Tällainen omien tuttujen kasvonpiirteiden kuvaus tulee esiin erityisesti perheenjäsenten muotokuvissa, joissa lasten piirteet saattavat olla voimakkaastikin vanhempien piirteitä muistuttavia. Toisaalta taas taiteilija saattaa

¹ Gombrich 1972,3.

² Gombrich 1972,10.

³ Gombrich 1972,22-28. Tärkeimpinä alueina kasvoissa Gombrich pitää erityisesti suun ja nenän sijoittaminen toisiinsa nähden, silmien sijoitusta ja poskia.

⁴ Gombrich 1972,30.

maalatessaan omaksua mallin ilmeen, ja tällöin kasvojensa lihaksistolla, kokemuksen kautta, pyrkii löytämään vastaavuutta mallin ilmeisiin ja keinoa niiden ikuistamiseen.¹ Kulovesi on myös pohtinut aihetta ja kirjoittanut siitä seuraavanlaisesti: "Muotokuvien parissa työskennelleelle ja visuaalisin erikoislahjoin syntyneelle kuvataiteilijalle ei liene vierasta(-) taipumus eläytyä lähimmäistensä fysionomisiin erikoisuuksiin niin voimakkaasti, että mm. monesta tilapäisesti siepatusta kasvojen tai olemisen ilmeestä on vaikea irtaantua."²

5. Muotokuva Suomessa vuoden 1917 jälkeen

Suomen itsenäistymisen jälkeinen aika taiteen kannalta oli muotokuvataiteen valtakautta. Rolf Nummelin on ilmaissut ajan hengen seuraavanlaisesti: "Itse asiassa vastasyntynyt tasavalta kaipasi vain yhdenlaista taidetta: muotokuvia."³ Koska yhteiskunnallista tukea ei taiteelle ollut saatavissa, tilaustyöt olivat monelle tulonlähde. Osa taidemaalareista erikoistui lähes kokonaan muotokuvamaalaukseen. Kuloveden opettajat Albert Gebhard ja Eero Järnefelt tunnettiin

¹ Gombrich 1972, 40.

² Erkki Kuloveden kirjoituksia. Juhani Kuloveden arkisto.

³ Nummelin 1998, 295.

kumpainenkin hyvinä muotokuvaajina. Gebhard suuntautui voimakkaammin muotokuvataiteeseen vuosisadan vaihteen jälkeen ja Järnefelt taas vaikutti suuresti muotokuvataiteen jatkumiseen Suomessa, sillä monet hänen oppilaistaan ansioituivat juuri tällä saralla.¹ 1920- ja 1930-luvun muotokuvissa näkyy ekspressionismin ja Marraskuun ryhmän vaikutus, mutta myös Ranskassa opiskelleiden taiteilijoiden muotokuvat tulivat tunnetuiksi.² Tähän ryhmään kuului myös jo Erkki Kulo-vesi, jonka varhaiset muotokuvat ovat vielä ekspressionistisia mutta pikkuhiljaa muuttuvat sekä värimaailmaltaan että ilmaisultaan. Taiteen tukemiseen oli niukasti varoja ja 1930-luvun talouspulan vaikutus oli kohtalokas. Taloudellisen tilanteen heikkous ei kuitenkaan estänyt suomalaisia taiteilijoita matkustamasta ulkomaille.³ Stipendien turvin suunnattiin matkoja erityisesti Pariisiin. Sota-aika vaikutti luonnollisesti lamaannuttavasti maamme taide-elämään. 1940-luvun puolivälissä taide tuli kuitenkin suosituksi sijoituskohteeksi, rahan arvo oli romahtanut ja monet muut tarvikkeet olivat säännöstelyn alaisina. Kysyntä innosti taiteilijoita tuotteliaampaan toimintaan.⁴ Tämä tuottelias vaihe on nähtävissä myös

¹ von Bonsdorff 1990, 9; Ars Universitaria 1640-1990 1990, 141.

² von Bonsdorff 1990, 9.

³ Reitala 1990, 223-224.

⁴ Kruskopf 1990, 77.

muotokuvataiteessa.¹ Tilauksia saivat eniten taiteilijat, jotka mm. ikänsä puolesta eivät joutuneet rintamalle, ja näinollen taide ei juurikaan päässyt uudistumaan näinä sotavuosina. Sotaa edeltänyt maalauksellinen estetismi vaikutti vuosikymmenen lopulle asti ja vaikutustaan jatkoi myös intimismi, jolla oli ollut vankka asema jo vuosikymmeniä maamme taiteessa.²

1950-luvulla Suomen taide uudistui voimalla. Taiteilijat pääsivät matkustamaan aiempaa enemmän ja myös ulkomaisia näyttelyitä nähtiin jälleen Suomessa. Modernit taidesuunnat kiehtoivat ja innostivat monia maamme taiteilijoita kokeiluihin. Tähän kansainvälisen taiteen vaikutukseen reagoivat toki myös kansallisen taiteen puolesta puhujat, jotka kehottivat taiteilijoita pysymään suomalaisissa perinteisissä aiheissa ja värimaailmassa. 1950-luvun loppupuolella asiasta käytiin keskustelua lehdistön palstoilla. Muotokuvamaalaus koettiin alueeksi jossa perinteillä oli vankka asema. Keskusteluun otti osaa myös mm. Onni Okkonen kirjoituksellaan *Muotokuvamaalauksesta*¹, jossa hän pohtii sitä, missä määrin muotokuvataiteen on liityttävä ajan henkeen ja tyyliin. Okkosen mukaan tulisi pyrkiä pois vanhanaikaisesta 'potreteeraamisesta', mutta muistuttaa myös että oikealla muotokuvataiteella on omat

¹ Tilaustöitä suosittiin mm. materiaalipulan vuoksi. Kruskopf 1990, 82.

² Kruskopf 1990, 87.

tietyt vanhanaikaiset vaatimuksensa esim. näköisyyteen nähden.² Monen taiteilijan esikuvakseen ottama ajan ranskalainen taide koettiin perinteisen kotimaisen taiteen vastakohtaksi, kuitenkin niin, että hyväksyttävää oli omaksua ranskalainen hienostunut värimaailma.³ Lyyrinen, paljolti värien varaan rakentunut maalaustaide, oli suunta jonka monet maamme taiteilijat omaksuivat. Osa heistä siirtyi hiljalleen abstraktimpaan suuntaan.⁴ Innostus muotokuvamaalaukseen laantui 1950-1960 - lukujen taitteessa, sillä abstraktin ekspressionismin aika ei ollut kovin suosiollinen muotokuvataiteelle.⁵

6. Erkki Kulovesi henkilö- ja muotokuvaajana

Erkki Kuloveden tuotannosta henkilö- ja muotokuvat kattavat suuren osan, toki hänet tunnettiin myös maisemistaan ja asetelmistaan. Asetelmamaalaukset olivat talvisaikaan henkireikä muotokuva-maalauksen välissä. Kesäiset maisemamaalaukset syntyivät usein perheen kesäpaikalla Teiskossa. Määrällisesti

¹ Suomen Taiteen Vuosikirja 1956-1957.

² Okkonen 1957, 82.

³ Kruskopf 1990, 92.

⁴ Kruskopf 1990, 96.

⁵ von Bonsdorff 1990, 9.

muoto- ja henkilökuvien osuus arvioituna koko tuotannosta on noin 2/3. Kulovesi koki figuurimaalauksen itselleen läheisimmäksi.¹ Muotokuva- ja henkilömaalarin maineeseen Kulovesi pääsi jo 1920-luvulla, jolloin hän teki ensimmäiset viralliset muotokuvamaalauksensa. Menestys tällä saralla varmasti ohjasi nuorta taiteilijaa vielä kiinteämmin muotokuvataiteen pariin. Sisarelleen Kulovesi kirjoitti olevansa kokonaan muotokuvatilausten 'uhri' keväällä 1926.²

Kuloveden maalaamien muotokuvien kohtuullisen suuri määrä Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmassa selittyy hänen tunnettavuudellaan erityisesti henkilö- ja muotokuvaajana, mutta oma vaikutuksensa saattoi olla myös sillä että samaan aikaan Kulovedellä oli virka yliopiston piirustuslaitoksella. Hän tunsi yliopistomaailman, myös ne konventiot joita yliopistomiesten kuvaamisessa käytettiin. Tilausten tekijöiden oli helppo kääntyä hänen puoleensa.

Kirjoituksessaan muotokuvataiteesta hän tuo esiin maalauksen olevan aina taiteilijan näkemys kohteestaan, tai pikemminkin synteesi mallista ja taiteilijasta: "Muotokuvakaan ei ole ensisijassa "vallesmanni" tai "vuorineuvos". [-] Muotokuva on

¹ Erkki Kulovesi kirje sisarelle 16.11.1924 Pariisi. Juhani Kuloveden arkisto.

² Erkki Kulovesi kirje sisarelle 10.4.1926 Tampere. Juhani Kuloveden arkisto.

maalarin näkemään huipentunut synteesi kahdesta ihmisestä, mallista ja maalarista. [-] Silloin kun visuaalinen kuva tajutaan ja halutaan tulkita koko persoonallisuuden kaikin ulottuvuuksin, silloin nähdyn fysionominen rakenne, kokonaishahmon omalaatuinen ryhti, lihaksien karakteristinen plastiikka ja monenlaisten kokemusten, ilojen ja surujen virittämä olemisen ilme, rakentavat kokonaisuuden, joka aineettomuudessaan tarjoaa maalauksellisille tavoitteille laajat liikkuma-alat. Näistä näkemistään ja tunnoin kokemistaan hienouksista muotokuvamaalari kokoilee hiljalleen synteessin, jossa mallin yksilöllinen karaktääri seestyy maalauksellisen kokonaisuuden erääksi rakentavaksi tekijäksi. Miten paljon maalari saa kulloinkin mallistaan irti, riippuu hänen kyvystään itsensä unohtaen, oman tärkeytensä tyystin mitätöiden ja epäröimättömän myötätunnon turvin ymmärtää edessä olevaa luomakunnan ihmettä.¹

Kuloveden kaikki viralliset muotokuvat joita käsittelen ovat miesten muotokuvia, kun taas henkilökuviissa hän on kuvannut enimmäkseen naisia (yleisemmin vaimoan) ja lapsia (poikiaan). Ajan miesten yhteiskunnallinen asema ja naisten perhekeskeisyys on vaikuttanut täten teoksiin. Perheen arvostus tulee kuitenkin esiin laatukuvamaisissa henkilökuviissa.² Perinteiset laatukuvat

¹ Erkki Kuloveden kirjoituksia. Juhani Kuloveden arkisto.

² Mm. Palin 1992,168.

ovat olleet hämyisiä, pieniä kooltaan ja horisontaalimuotoisia.¹ Hollantilaista laatukuvaa esikuvanaan pitänyt 1800-luvun suomalaistaiteilijoiden sukupolvi käytti mielellään pientä maalauspohjakokoa korostamassa omalta osaltaan myös aiheen pienuutta ja arkipäiväisyyttä.² Kuloveden voidaan sanoa jatkaneen aihepiiriltään laatukuvamaista linjaa monissa henkilökuvissaan. Kulovesi maalasi usein laatukuvamaiset teoksensa suurille pohjille ja vertikaaliin muotoon. Valohämy on muuttunut sekin valööreiltään kirkkaammaksi, joskin tietty utuisuus on monesti mukana.

Kuloveden henkilökuvissa yhdistyy kansantyyppin kuvaus realismin henkeen ja hollantilaisen laatukuvan perinne. Hän kuvasi hahmojaan varsinkin alkukauden tuotannossa realismin tapaan, mutta kuva-aiheet viittaavat enemmän laatukuvamaisuuteen. Kulovesi maalasi erityisesti taiteilijauransa alkukaudella joitakin työkuvauksia, mutta hänen maalauksissaan tunnelma varsinaiselle työnteolle on usein vieras. Kuloveden työläiset eivät raada hikikarpalot otsalla. Perinteiset, varsinkin sisätiloissa toimitettavat 'naistentyöt' olivat hänelle mieluisia aiheita. Tämä olikin aikakaudelle kovin tyyppillinen aihepiiri. Erilaiset järjestöt kuten Marttaliike ja Maatalousnaiset tekivät kodinhoitoon liittyvää valistustyötä ja

¹ Palin 1992. 47 ja 147.

² Palin.1992.47.

samalla vaikuttivat ihmisten ajattelutapaan sukupuolisdonnaisista roolimalleista. Nainen äitinä liitettiin kodin sisäpuolelle, omaan yksityiseen maailmaansa, kun mies hallitsi yhä selvemmin kodin ulkopuolista maailmaa.¹ Tätä ideologiaa levitti myös mm. Kotiliesi-lehti Martta Wendelinin suunnittelemissa kansikuvissa.

Kotilieden kansikuvissa on runsaasti saman henkisyttä sekä Åströmin että Kuloveden naishenkilökuviin.² Wendelinin kuvituksissa liikuttiin hyvin perinteikkäässä kuvastossa, taide ajateltiin kansallisten arvojen puolustajana ja heijastajana.³ Kotilieden ja Oma Koti -lehden kansikuvat levittivät omaa propagandaansa. Kulovedenkin maalauksissa on mukana myös omaan aikansa näkemys naisen ja miehen rooleista. Taiteilijalle näiden asioiden esille tuominen ei varmasti ollut keskeinen asia, mutta henkilökuvia ja muotokuvia tarkastellessa tämä tulee selvästikin esiin.

6.1. Tilatut muotokuvat

Yliopiston professuurit säilyivät pitkään miesten maailmana.

¹ Karjalainen 1993,86-87.

² Vieru 1996,46.

³ Karjalainen 1993,55.

Professorin virkaan mielletään korkean sivistystason arvostusta. Yliopistomaailmassa he ovat johtoporrasta.

Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman Kuloveden maalaamat teokset ajoittuvat vuosien 1943-1968 välille. Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman muotokuvat ovat edustusmuotokuvia joissa tarkoituksena on ollut ilmaista vahvasti myös henkilön asema, sillä teokset on tarkoitettu sijoitettavaksi julkisiin tiloihin. Muotokuva tosin aina sisältää jännitteen henkilön statuksen ja persoonan luonnehdinnan välillä. Muotokuvamaalauksessa on vuosikymmenien kuluessa mallin yksilöllisyys korostunut statuksen sijaan.¹ Muotokuvan näkemistä yksilön kuvana vaikeuttaa myös decorum. Tämä 'sopivuus-periaate' oli tärkeä osa yliopistomiesten kuvausta. Samalla se johti tyyppikuvamaiseen kuvaustapaan, jolloin kuvattavan yksilöllisyys ja näköisyys vähenee statuksen kuvauksen korostuessa.² Näköisyyden vaikutelma perustunee enemmän esitystapaan kuin todellisuuteen. Jos henkilö esitetään esim. ammattinsa edustajana tietyssä ympäristössä, voidaan kuvaa pitää 'näköisenä', vaikka mahdollisuutta todellisen henkilön ja kuvan väliseen vertailuun ei olisikaan. Näinollen muotokuvassa korostuukin juuri se, miten muut näkevät tietyn henkilön ja miten on totuttu esim. tiettyyn ammattiryhmään kuuluvia

¹ Lilius 1990,7.

² Gombrich 1972,15.

henkilöitä kuvaamaan. Tämä tietysti riippuu paljolti siitä, millaisesta näkökulmasta kukin tarkastelija henkilöä tarkastelee, millaisena he näkevät ko. henkilön identiteetin. Usein se tallentuu urana, saavutuksina ja ulkoisina ominaisuuksina eli julkisena kuvana.¹ Muotokuvan maalauttaminen on ollut perinteinen tapa muistaa henkilön elämäntyötä, ja siksi monet erilaiset yritykset ja yhteisöt tilaavat muotokuvan johtajastaan. Virallisista muotokuvista voidaan käyttää myös nimitystä institutionaalinen muotokuva, joka mielestäni hyvin kuvaa juuri vakiintunutta auktoriteettiin pohjaavaa muotokuvausta.² Tällaisessa tilanteessa muotokuvamaalaus on julkista työtä, ja sitä arvostellaan myös hieman eri kriteerein kuin muuta maalaamista. Fysionominen näköisyys on ollut perinteisesti yksi keskeinen kriteeri.

Kuloveden muotokuvien kohdalla yliopistomiesten muotokuvat voidaan nähdä myös tällaisena tyypikuvauksena. Ne voidaan luokitella kuuluvaksi tietynlaisen decorumin alle saman tilaajan toimeksiantoina. Asun, usein puvun tai ammattiin liittyvän vaatetuksen johdosta henkilöt näyttävät pikaisesti katsottuna lähes samoilta. Kuvakulman ja esineistön vähäinen muuttuvuus lisää tyypikuvauksen vaikutelmaa. Herääkin kysymys siitä kuinka paljon tällaiset muotokuvat esittävät 'tyyppiä' ja kuinka paljon

¹ Sederholm 1999, 37.

² Kantokorpi 1999, 32.

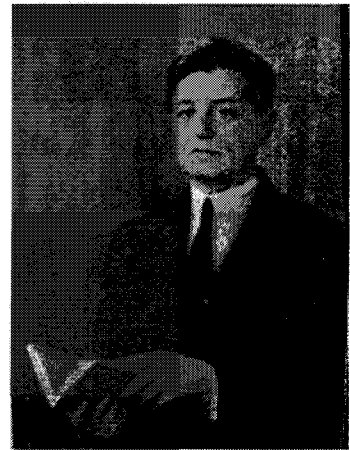
yksilöllistä näköisyyttä?¹ En lähde kuitenkaan vertaamaan kuvattujen henkilöiden näköisyyttä muotokuvaan nähden. Käsittelen yliopistomiesten muotokuvia tyyppikuvauksena, joissa persoonallisia piirteitä toki löytyy kasvojen kuvauksessa, niissäkin tosin hyvin hillitysti. Okkonen mainitsee Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman henkilöiden ilmeiden olevan pääsääntöisesti elottoman vakavia, joskus jopa juroja.² Leppoisa hymyily ei sopinut kuvattavan korkeaan auktoriteettiasemaan. Kuloveden muotokuvissa henkilön ilme on monesti vakava ja poseeraaminen on useassa maalauksessa ilmeistä. Kulovesi on tehnyt muotokuvia myös valokuvan pohjalta, ja näissä kuvissa mallin staattisuus korostuu erityisesti. Olen aiemmin tässä tutkielmassani käsitellyt näköisyyden merkitystä muotokuvissa. Ei ole epäilystä siitä, etteikö kumpikin valokuvasta maalattu muotokuva ole kuvansa näköinen, teoksista puuttuu elävyys joka tulee esiin erityisesti mallin kasvoissa. Vaatimus tarkasta näköisyydestä muotokuvassa ei mielestäni tätä näkökohtaa silmälläpitäen ole välttämättä ensisijainen.

¹ Gombrich 1972,14. Esimerkkinä Gombrich käyttää Kitkat Clubin jäsenien muotokuvia 1700-luvulta, joissa kaikki näyttävät lähestulkoon samalta koska kaikilla on samanlainen peruukki.

² Okkonen 1961,12.



J.T. Tarjanne 1943



Y.H. Toivonen 1957

Varhaisin Helsingin yliopiston kokoelmissa oleva Kuloveden maalaama muotokuva on valokuvan perusteella maalattu hallinto-oikeuden professori Johannes Tapio Tarjanteen muotokuva vuodelta 1943. Tämän maalauksen ja ajallisesti kokoelman seuraavan muotokuvan kanssa välissä on lähes kymmenen vuotta. Valokuvaa apuvälineenä jouduttiin käyttämään olosuhteiden pakosta, sillä sekä Tarjanne että suomalais-ugrilaisen kielentutkimuksen professori Yrjö Henrik Toivonen (1957) kuolivat ennen teosten maalaamista. Kumpainenkin teos on pienempikokoinen kuin mitä mallista maalatut työt ovat.¹ Kasvot ovat myös staattisemmat kuin mallista maalatuissa teoksissa. Tarjanteen ja Toivosen muotokuvat poikkeavat kuitenkin toisistaan paljon. Tarjanteen muotokuva on hyvin valokuvamainen, mallina ollut kuva on

¹ Suosituin koko Kuloveden käyttämissä kankaissa on ollut

ikäänkuin sinällään ikuistettu öljyvärityöksi, kun taas Toivosen muotokuvassa on enemmän elävyyttä.

Kirja on kovin yleinen tunnusmerkki oppineisuudesta ja sitä ahkerasti käytetään myös Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman teoksissa.¹ Näitä tunnusmerkkejä Kulovesikin mielellään käytti. Kirjat tai paperit ovat mukana kymmenessä muotokuvassa kolmestatoista. Urpo Tapio Siiralan (1967) muotokuvassa, jossa henkilöllä ei ole kirjaa kädessään, kirjahylly on sijoitettu taustalle.



Urpo Siirala 1967

Ilman kirjaa tai papereita on kuvattu Tarjanteen muotokuva (valokuvasta), muut ovat Erik Herbert Palménin ja Viljo Abel

92x73cm.

¹ Okkonen 1961,11.

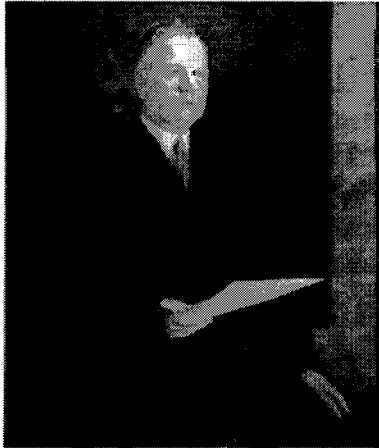
Turtolan muotokuvat. Näistäkin Turtolan muotokuvassa mallilla on päällään lääkärin työtakki, joka sinällään on selkeämpikin viittaus tiettyyn ammattiryhmään kuin oppineisuutta osoittavat kirjat.

Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman Kuloveden maalaamissa teoksissa on hyvin yhtenäinen linja. Kaikki ovat puolivartalokuvauksia, lukuunottamatta hieman pienempiä Tarjanteen ja Toivosen muotokuvia. Malli on esitetty joko istumassa tai seisomassa, vartalo hieman joko oikealle tai vasemmalle kääntyneenä.¹ Kasvot on useassa maalauksessa kuvattu suoraan edestä (en face)², kuitenkin niin että valaistus heittää varjon mallin kasvojen toiselle puolelle.

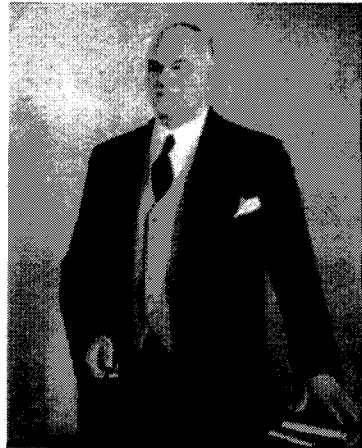
Mielestäni Kulovesi on käyttänyt kolmea erilaista tyyppikuvausta yliopistomiesten muotokuvissa. Poikkeukset näistä ovat valokuvien pohjalta maalatut Tarjanteen ja Toivosen muotokuvat. Hyvin samantapaisen tyyppikuvasarjan muodostavat P.E. Simolan (1952), K.T. Jutilan (1953), E.A. Tommilan (1960), K.F. Koskimiehen (1963), T.J.U. Tirkkosen (1966) ja L.A. Postin (1968) muotokuvat.

¹ Useimmiten malli esitettiin seisoma-asennossa. Okkonen 1961,11.

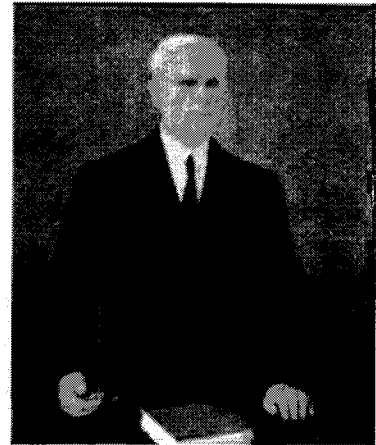
² Tämäkin oli hyvin tyypillinen piirre aikakauden yliopistomiesten kuvaamisessa. Okkonen 1961,11.



P.E. Simola 1952



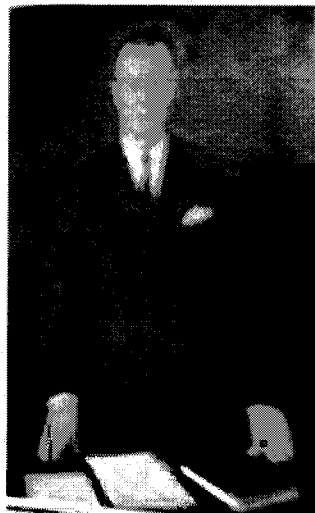
K.T. Jutila 1953



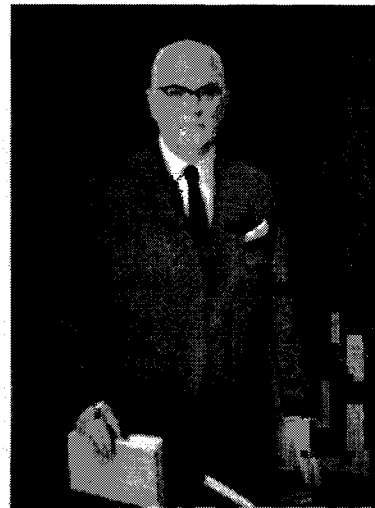
E.A. Tommila 1960



K.R. Koskimies 1963



T.J.U. Tirkkonen 1966



L.A. Posti 1968

Kaikissa muotokuvissa on mukana kirjat ja joissain myös papereita. Onni Okkosen mukaan Helsingin yliopiston muotokuvakokoelman teoksissa on havaittavissa 'auditorium-

suuntausta'.¹ Henkilöt on kuvattu ikäänkuin opetustilanteessa tai juuri luennon lopettaneena. Heillä on joko kirja tai paperit käsissään, paperit pöydällä henkilön edessä tai silmälasit kädessään. Aktiivisen toiminnan kuvaus tällä tavalla ei mielestäni ole kuitenkaan toden tuntuinen. Henkilöiden poseeraus, pysähtyneisyys kasvoissa tai vartalossa ei tue esineistön luomaa aktiivisen tilanteen tuntua. Todennäköisempää onkin että kirjoilla ja papereilla on haluttu viitata henkilön korkeaan oppineisuuteen. Samalla ne viittaavat myös kuvattavan henkisiin ominaisuuksiin, ja siten muistuttavat henkilön asemasta. Heillä on muotokuvassaan mukanaan se tieto joka oikeuttaa heidät kuvattavan asemaan.² Professorien valta-asema yliopistomaailmassa on ainakin symbolista valtaa. Muotokuvien avulla on tätä asemaa vielä korostettu. Tieteen tekijästä on täytynyt olla kuva.

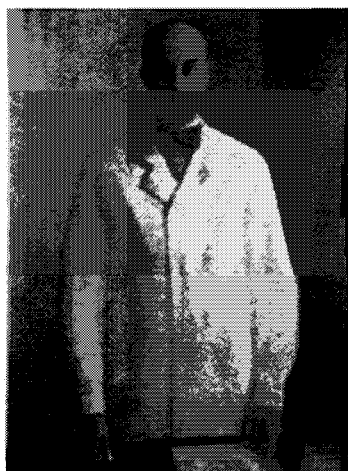
Tyypikuvauksen vaikutelmaa korostaa myös henkilöiden vaatetus. Toisen kuvaustyyppin muodostavat lääketieteen edustajat.³ Ammattiin liittyvä vaatetus, virka-asuna lääkärintakki viittaa selkeästi oppineisuuteen ja korkeaan asemaan. Tällaisessa virka-

¹ Okkonen 1961,11.

² Viittaan tässä jo aiemmin esiin tulleeseen muotokuvan traditioon, jota käsitteli mm. Palin 1999,35.

³ Tosin Siiralan muotokuva (1967) poikkeaa tästä vaikka kuvattava edustaakin lääketiedettä.

asussa Kulovesi on kuvannut Ivar Wallgrenin (1954) ja Viljo Turtolan (1963).



I. Wallgren 1954



V.A. Turtola 1963

Myös muissa muotokuvissa vaatetus vastaa ajan professoreiden virkapukeutumista. Puku, kravatti ja valkoinen paita yhdistää henkilöt saman ryhmän jäseniksi. Lopulta jää ainoastaan kasvot yksilöllisyyden kuvastajaksi. Yksilöllisten piirteiden lisäksi monen professorin kasvot ovat poikamaisen punakat. Tämä on Kuloveden maalauksissa hyvin tuttu piirre.¹ Kasvojen punakkuus tuli esiin erityisesti Kuloveden 1940-luvun jälkeisessä tuotannossa. Arvosteluissa ihonväri noteerattiin myös: "Kuloveden ihonväriytykselle ominainen nuorekkaan vieno punerrus tuntuu kyllä aikamiesten poskilla vähän liian ruusuiselta".²

¹ Erityisen voimakkaana tämä tulee esiin joissain henkilökuvissaan.

² Valkonen "Erkki Kulovesi" Ssdem. 7.10.1953.

Aiemmin 1920-luvulla Kuloveden henkilökuvia oltiin kritisoitu 'vähäverisyydestä'.¹

Kolmas tyyppikuvan muoto poikkeaa muista ainoastaan mallin asennon puolesta. Sekä Rafael Holmström (1959) että Erik Palmén (1963) on kuvattu istumassa. Samanlaisille tuoleille ja lähes samaan asentoon.



R. Holmström 1959



E.H. Palmén 1963

Miksi Kulovesi on kuvannut näin vähin variaatioin usean henkilön muotokuvat? Tulee ottaa huomioon myös se, että Kulovesi oli samaan aikaan, kun maalasi muotokuvia yliopiston kokoelmaan, myös itse virassa piirustuslaitoksella ja näinollen saattoi myös henkilökohtaisesti tuntea useitakin kuvaamiaan henkilöitä. Tämän huomaaminen itse maalauksista on kuitenkin täysin arvailujen varassa. Suurin vaikuttaja maalausten kuvaustapaan on ollut

¹ Tästä mm. A.E.P.[-] "Tamperelaisten taiteilijoitten näyttely." 11.7.1922 MaasTul.

perinteisissä 'kuvaussäännöissä', muotokuvataiteen decorumissa. Professorin, tai muun korkeasti oppineen henkilön kuvaus tuli tehdä hänen arvolleen sopivasti.

6.2. Henkilökuvat

Käsittelimäni Kuloveden henkilökuvat ajoittuvat vuosiin 1947-1969. Kuten muotokuvia, käsittelen myös henkilökuvia tyyppikuvamaisesti, aihepiirin mukaisesti jaoteltuna.

Henkilökuvuissakin voidaan erottaa toisistaan laatukuvamaiset henkilökuvaukset ja puhtaat henkilökuvaukset. Tällainen erottelu Kuloveden kohdalla on mielestäni tarpeen. Perheenjäseniään kuvatessaan hän on monasti käyttänyt enemmän laatukuvamaista käsittelytapaa ja mallimaalausta tehdessään kyse on enemmän henkilökuvasta, jossa kuitenkin ei kuvata välttämättä tiettyä yksilöä.

Kuloveden henkilökuviin kohdalla merkille pantavaa on niiden perhekeskeisyys. Kotiympäristö tarjosi Kulovedelle paljon kuvattavaa, sekä hänen vaimonsa Verna Kulovesi (1902-1993, os. Grandserre), että heidän kaksi poikaansa, Sakari ja Juhani, toimivat usein malleina.¹ Myöhemmin myös lastenlapset

¹ Kuloveden maalauksissa on ikuistettuna myös ammattimalleja, mm. alastonkuvissa. Tietääkseni vaimonsa Verna Kulovesi toimi

ikuistettiin useille kankaille. Kulovedellä ei ollut tarvetta peittää mallinsa yksilöllisiä piirteitä siinä määrin henkilökuvissakaan, etteikö mallia monesti tunnista perheenjäseneksi. Henkilökuvissa mallin henkilöllisyys ei kuitenkaan ole kovin merkityksellistä. Kuvauskohteena on pikemminkin henkilön toiminta, rauhallinen kodin askar tai lukuhetki. Teosten nimeäminen jonkin kuvassa olevan esineen tai tapahtuman kautta sivuuttaa kuvatun henkilön persoonan. Tämä korostaa objektiivista henkilön kuvaustapaa. Henkilökuvauksessa tärkeää on mallin tutkiminen, ihmisen kuvaus, ei niinkään tämä tietty henkilö yksilönä. Kuten Björn Melin kirjoittaa teoksessaan Elävän mallin piirustus ja maalaus: "Taiteilijoina ymmärrämme, ettemme ihmisvartalon ja tasaisen pinnan ääressä yritä luoda uudelleen todellista ihmistä tai tehdä mahdollisimman hyvää peilikuvaa. Me yritämme luoda sen, miten koemme ihmisen. Teemme hänestä mallin. Mallin tutkiminen voi olla sitä, että terästä näköään ja eläytymiskykyään."¹ Tämä lause kuvastaa hyvin Kuloveden henkilökuvausta. Kuloveden henkilökuvat ovat hyvin paljon juuri mallikuvauksia. Henkilökuvissaan Kuloveden kiinnostuksen kohteena on ollut pikemminkin maalauksellinen toteutustapa kuin näköisyys. Hän

mallina ainoastaan henkilömaalauksissa jotka aihepiiriltään käsittelivät perinteisiä naistentöitä ja naisten rooleja.

¹ Melin. 1981.23.

näki aiheet enemmän väreinä ja valööreina.¹

Olen jo aiemmin maininnut ajankohdalle vallitsevasta naiseuden mallista, joka oli hyvin kotisidonnainen. Kulovesi on useissa henkilökuvissa, joissa hänen vaimonsa on ollut mallina, kuvannut hänet arkipäivän askareissa. Verna Kulovesi ei ollut perinteinen kotiäiti vaikka useista maalauksista niin voisi päätellä. Hänen isänsä oli ranskalainen Paul Grandserre ja äitinsä suomalainen Helmi Sysimetsä. Verna Grandserrella oli täten erilaiset lähtökohdat kuin monella muulla suomalaisella tytöllä.² Erkki Kulovesi ja Verna Grandserre avioituivat vuonna 1933. Verna oli työssäkäyvä nainen, työpaikkana oli Ranskan suurlähetystö, missä hän työskenteli aina 1940-luvun lopulle asti.³ Tämä on mielenkiintoinen näkökohta siinä mielessä, että Erkki Kulovesi kuvasi kuitenkin vaimoaan monissa henkilökuvissa kuin hän olisi 'perinteisen' naisroolin edustaja. En usko, että Kulovesi on kuvannutkaan vaimoaan niinkään persoonana, vaan henkilökuvissaan hän edustaa sitä naismallia mikä katsottiin olevan ajalle sopiva, ja hieman vielä nostalgiseen sävyyn. Kulovesi on

¹ Tästä mm. Kulovesi 1969, 5-10.

² Kulovesi 1998, 6-7. Paul Grandserre toimi Suomessa Ranskalaisen puutavarayhtiön palveluksessa. Perhe myös muutti useasti (mm. Ruotsi ja Ranska) joten Verna Grandserren lapsuus ja nuoruus oli verraten kansainvälistä.

³ Kulovesi 1998, 6-7.

kuvannut naiskuvissaan miehelle alisteista mutta valveutunutta naishenkilöä. Nainen harrastaa hyviä asioita kaikkia itsekkäitä tarpeita kaihtaen, kuitenkin samalla ollen henkinen olento.¹ Maamme itsenäistymisen jälkeen naisten työssäkäynti kodin ulkopuolella lisääntyi ja se sai aikaan monenlaista keskustelua. Se vaikutti niin perheisiin kuin koko yhteiskuntaan, mm. syntyvyyden laskulla. Oikeutettuna naisten työssäkäynti nähtiin yleensä vain taloudellisista näkökohdista katsottuna.²



Silittäjä 1947



Silittäjä 1962



Pöydän kattaja 1969

¹ Tällaisesta naistyypistä kirjoittaa mm. Karjalainen 1993,85.

² Karjalainen 1993,56.

Silittäjä -maalauksissa Kulovesi on käyttänyt naistentyön yhtä arkkityyppisimpää aihetta.¹ Yhtälaillla perinteisessä toimesta nainen on kuvattu myös *Pöydän kattaja* -nimisessä maalauksessa. Näissä maalauksissa naishenkilö on kuvattu esiliina edessään, syventyneenä arkiseen askareensa. Hiukset kiinni sidottuna ja siistissä kodinhengettärelle sopivassa vaatimattomassa asusteessa henkilö antaa vaikutelman nöyrästä vaimosta. Hiusten kiinni sitominen on ajan naisille ollut sekä käytännöllinen asia kotiaskareita hoitaessa, mutta myös osaltaan vaimoihmisen merkki.² Kasvojen vakava tai vain lievästi hymyilevä ilme henkilökuvissa on Kulovedelle hyvin tyyppillistä. Kasvojen ei tarvitse ilmaista mitään voimakasta tunnetilaa, koska samalla se toisi myös kuvattavan persoonaa enemmän esiin. Naiskuvissa vakava ilme liitettiin usein myös nöyryyteen.³

Lukeva nainen esiintyy useissa Kuloveden maalauksissa. Hänen mallinsa keskittyy lukemiseen eikä poseeraamiseen. Kuvissa ei

¹ Silittäjä aiheisia maalauksia Kulovesi teki useita eri aikoina. Tekniikka maalauksissa kehittyi painavista rautarautoista sähköisiin silitysrautoihin. Jo Kuloveden lapsuuden muistoihin liittyi vaatteiden ja kankaiden silytys, isänsä ollessa räätälimestari.

² Karjalainen 1993, 79. Myös liinaa hiusten suojana käytettiin samaan tapaan symbolisesti ajan naiskuviissa.

³ Karjalainen 1993, 90-91.

ole tällöin mitään kotityöhön viittaavaa. Kuvauskohteena lukeva malli on välittömän tuntuinen, mikäli malli on kuvattu lukutapahtumassa. Kun aihetta tarkastellaan roolimallien valossa, tämän tapaisissa maalauksissa on viitattu naisten henkiseen ja sivistyneeseen puoleen.



Ruudukas hartialiina 1949



Puutarhatuolissa 1950



Lehdenlukija 1968

Miehen ja naisen roolin erilaisuus, naisen kotisidonnaisuus ja miehen kodin ulkopuolinen elämä, tulee esiin selkeästi maalauksessa *Petit Déjeuner* (1967).



Petit Déjeuner 1967

Maalauksessa mies istuu pöydässä ruokailemassa kun nainen seisoo odottavan oloisena, hieman pää alas laskeutuneena, oikeassa reunassa. Sekä heidän asentonsa että vaatetuksensa korostavat perinteisiä rooleja. Vaikka mies on esitetty istumassa, täten alempana kuin nainen, hänen päänsä on pystyssä ja hän istuu selkä suorana, nainen sitävastoin on kuvattu seisomassa pöydän päässä, katse alas laskettuna. Vaatetus kertoo henkilöiden asemasta ja ympäristöstään. Mies puku päällä kuuluu 'ulkopuoliseen' maailmaan ja nainen esiliina edessään 'sisäpuoliseen' maailmaan.

Kuloveden maalaamissa lapsia tai nuoria esittävässä maalauksissa on usein mukana jokin harrastukseen viittaava esine, ja täten luovat kuvaa lapsen aktiivisuudesta.



Uusi Jalkapallo 1948



Poika ja ase (-)



Kalapoika 1956

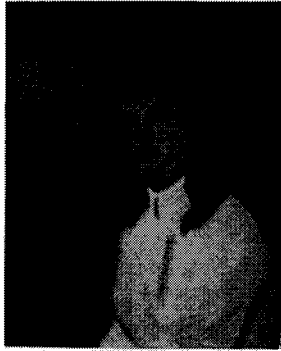


Kitaransoittaja 1955

Kuten useissa naishenkilökuvissa, lapsikuvissakin on usein jokin rauhallinen toiminnan kuvaus. Pojilla on poikien lelut ja poikien harrasteet. Poika ja ase (-) ja Kalapoika (1956) maalauksissa on havaittavissa viittausta miesten rooleihin metsästäjänä ja kalastajana, kun taas pieni poika saa vielä pitää sylissään hänelle tärkeää jalkapalloa. Jalkapallo viittaa poikien liikunnalliseen ja aktiiviseen maailmaan. Mallina on Juhani Kulovesi. Pallo jota hän pitää sylissään oli aikanaan Helsingissä harvinaisuus. Juhani Kuloveden muisteluiden mukaan se oli ilmeisesti toinen nahkapallo Helsingissä niihin aikoihin. Erkki Kulovesi sai pallon muotokuvamaalauksen lisäpalkkiona. Hän maalasi muotokuvan eräästä nahkatehtailijasta ja vaati osaa palkkiostaan kunnon jalkapallona.¹ Teoksen nimeäminen *Uudeksi jalkapalloksi* on näinollen kovin ymmärrettävää. Pienelle pojalle se oli tärkeämpi ikuistamisen aihe kuin muotokuva hänestä itsestään.

Kolmantena ryhmänä käsittelen muotokuvamaisempia henkilökuvia. Näissä teoksissa mallina on toiminut joku muu kuin perhepiiriin kuuluva henkilö.

¹ Juhani Kuloveden suullinen tiedonanto 7.10.1998.



Vihreä hattu (-) *Punahattuinen nainen (1966)*

Malleina ovat olleet nuoret, kaupunkilaisympäristöön kuuluvat naiset. Tämän voi päätellä heidän pukeutumisestaan. Kasvot paljastavat naiset nuoriksi ja *Vihreä hattu* -maalauksen mallilla on myös nuoren naisen olemuksen mukaisesti hiukset auki. Mallina tässä maalauksessa on toiminut tietävästi Kuloveden oppilas.¹ Tämä tieto ei kuitenkaan itsessään vaikuta siihen aktiivisen nuoren naisen mielikuvaan mikä teoksesta syntyy. Näiden naisten kuvauksissa ei ole samaa henkilön nöyrää asennetta kuin useissa muissa naishenkilökuvissa joissa nainen on kuvattu kodin piirissä. *Vihreä hattu* maalauksen nuori nainen katsoo pää pystyssä hieman katsojan ohi, määrätietoisen oloinen ilme kasvoillaan. *Punahattuinen nainen* -maalauksessa henkilö on sijoitettu elegantissa asussaan ravintolamiljööseen. Hän on yksin kuvauksen kohteena, ilman herraseuraa. Nämä nuoret naiset

¹ Juhani Kuloveden suullinen tiedonanto 6.10.1998.

on kuvattu itsenäisinä ja aktiivisina, uuden kaupunkilaisen sukupolven edustajina. He edustavat Kuloveden henkilömaalauksissa aiheina uutta naissukupolvea.

7.Yhteenveto

Tutkielmassa käsittelemäni tilatut muotokuvat ja henkilökuvat kuvastavat oman aikansa näkökantoja. Kumpikin ihmiskuvauksen laji on oman decoruminsa otteessa. Virallisissa muotokuvissa sen säätelee henkilön status ja tilaaja, henkilökuviin vaikuttavat roolimallit.

Taiteilija ei välttämättä itse selkeästi tiedosta tällaista decorumin vaikutusta, hänelle ihmisfiguuri voi olla väline maalauksellisten arvojen esittämiseen. Mielestäni Erkki Kuloveden kohdalla taiteessa ei ollut niinkään merkitystä aiheen kuvauksella, vaan ensisijaisesti maalauksellisuudella, väreillä ja valööreillä.

Kulovesi koki maalauskohteensa "[...] aineettomana kokonaisuutena, joka tarjoaa maalauksellisille tavoitteille laajat liikkumalat."¹ Samalla tapaa hän koki mallin virallistenkin muotokuvien yhteydessä. Aiheen käsittelyllä ei sinänsä ollut Kuloveden maalausten kohdalla arvojärjestystä. Hän lähestyi kaikkia

¹ Erkki Kuloveden kirjoituksia. Juhani Kuloveden arkisto.

aiheitaan samoin, ne vain kuvastivat maailmassa olevia erilaisia arvojärjestyksiä.

Kulovesi itse korosti taiteilijan sidoksisuutta omaan aikaansa. Hänen mukaansa taiteilija heijastelee taiteessaan oman aikansa ilmiötä persoonallisuutensa ohella: "[...] kukin aikakausi kasvaa edellytystensä määräämään mittaansa. Mutta henkiset asiat eivät ole koskaan yksiselitteisiä. Kulttuurin eri sektoreilla tapahtuu samansuuntaisia liikehtimisiä yksiin aikoihin. Aikakautta hallitseva valta-aate, sen sisäinen viritys ja sitä lämmittävä eetos (tai sen puute) säteilevät kaikkiin suuntiin. Maalarikaan ei ole kokonaiskuvasta irrotettavissa."¹

Kuloveden taiteessa persoonallisuus tuli esiin erityisesti hänen maalausjäljessään, aiheiden heijastellessa enemmän yhteiskunnan sovinnaisia malleja. Sukupuoliroolien mukaisesti miesten kuvaaminen korkeassa asemassa, professoreina, ja naisten vähemmän arvostetussa kotirouvan roolissa ei todellisuudessa, eikä myöskään Kuloveden tuotannossa, ole näin karkeaa kuin miltä se saattaa kuulostaa. Se että Kuloveden tuotannosta löytyi tämä hyvin perinteisiä sivistyneitä kaupunkilaisia sukupuoliroolimalleja kuvastanut asetelma, kiinnosti minua tarkastelemaan näitä ihmiskuvauksen tyyppejä toistensa kanssa. Kuloveden voi sanoa edustaneen oman aikansa uutta ja samalla vanhaa. Maalausjälki oli kansainvälisiä vaikutteita omaksunutta,

erityisesti ranskalaiseen värimaalaukseen suuntautunutta, aiheet enemmänkin perinteeseen sitoutuneita. Tulee ottaa huomioon myös Kuloveden pitkä taiteilijaura, aina 1920-luvusta kuolemaan (1971) saakka. Se mikä hänen taiteessaan näiden vuosikymmenien kuluessa muuttui, ei ollut niinkään aihepiiri, vaan maalausjälki ja maalaustekniikka. Hänelle värit ja niiden sävyt, valöörit ja kylläisyys olivat keino ilmentää taiteen henkistä sisältöä, mikä muotoutui useimmiten ihmisfiguuriksi kankaalle.

Maalausjäljeltään viralliset muotokuvat ja henkilökuvat eivät poikkea toisistaan. Kuloveden tyyli maalata virallisia muotokuvia ja vapaampia henkilökuvia oli jokseenkin samanlainen, seesteinen ja viileä. Ainoana erona pitäisin virallisten muotokuvien hieman hillitympää väriskaalaa henkilökuviin nähden. Tilatuissa virallisissa muotokuvissa sopivuus-periaatteet tulevat selkeästi esiin, mutta yhtä vähän ovat piilossa ajalle tyypilliset roolimallit henkilökuvissa. Tutkielmassani käsittelemä aikakausi 1940-luvusta 1960-luvun lopulle sisälsi paljon muutoksia yhteiskunnassa ja myös naisen roolissa. Kuloveden useimmissa naishenkilökuvissa aika tuntuu pysähtyneen. Ne eivät välttämättä olekaan enää kuvia 1960-luvun naisen roolista, vaan enemmänkin nostalgisia muistikuvia. Kuloveden maailmassa ne olivat kuitenkin tosia, hänen omaan aikaansa sidottuja ja sukupolvensa roolimalleja kuvastavia.

¹ Kulovesi 1969, 5.

8. Teosluettelo

Erkki Kuloveden suvun kokoelmat:

Ruudukas hartialiina, 1948. Mitat 82 x 60cm. Öljy kankaalle.
Om. Heikki Kulovesi.

Poika ja ase, -. Mitat 66 x 54cm. Öljy kankaalle. Om. Jukka
Kulovesi.

Petit Dejeuner, 1967. Mitat 100 x 74cm. Öljy kankaalle. Om.
Juhani Kulovesi.

Lehden lukija, 1968. Mitat 55 x 41cm. Öljy kankaalle. Om. Jukka
Kulovesi.

Pöydän kattaja, 1969. Mitat 100 x 65cm. Öljy kankaalle. Om.
Matti Kulovesi.

Helsingin kaupungin taidemuseo:

Kitaransoittaja, 1955. Mitat 90 x 77cm. Öljy kankaalle.

Silittäjä, 1962. Mitat 100 x 85cm. Öljy kankaalle.

Helsingin yliopiston muotokuvakokoelma:

Johannes Tapio Tarjanne. 1943. Mitat 62 x 50,5cm. Öljy kankaalle.

Paavo Eevertti Simola.1952. Mitat Öljy kankaalle.

Kalle Teodor Jutila.1953. Mitat 99 x 80cm. Öljy kankaalle.

Ivar Wallgren. 1954. Mitat 100 x 73cm. Öljy kankaalle.

Yrjö Henrik (Heikki) Toivonen.1957. Mitat 81 x 61cm. Öljy kankaalle.

Rafael Holmström. 1959. Mitat 92 x 73cm. Öljy kankaalle.

Eero Akseli Tommila. 1960. Mitat 100 x 81cm. Öljy kankaalle.

Viljo Abel Turtola. 1963. Mitat 92 x 73cm. Öljy kankaalle.

Kaarlo Rafael Koskimies. 1963. Mitat 92 x 73cm. Öljy kankaalle.

Erik Herbert Palmén. 1963. Mitat 92 x 73cm. Öljy kankaalle.

Tauno Juhani Uolevi Tirkkonen. 1966. Mitat 100 x 73cm. Öljy kankaalle.

Urpo Tapio Siirala. 1967. Mitat 100,5 x 81,5cm. Öljy kankaalle.

Lauri Albert Posti. 1968. Mitat 99,5 x 73cm. Öljy kankaalle.

Hiekan taidemuseo:

Uusi jalkapallo. 1948. Mitat 73 x 50cm. Öljy kankaalle.

Punahattuinen nainen. 1966. Mitat 73 x 60cm. Öljy kankaalle.

SAK:n kokoelma:

Silittäjä, 1947. Mitat 116 x 89,5cm. Öljy kankaalle.

Tampereen taidemuseo:

Puutarhatuolissa. 1950. Mitat 73 x 60cm. Öljy kankaalle.

Kalapoika. 1956. Mitat 92 x 73cm. Öljy kankaalle. Om. Tampereen kaupunki.

Vihreä hattu. -. Mitat 51 x 41,5cm. Öljy kankaalle.

9. Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Jaana Lehdon arkisto, Tampere.

Valokuvia Erkki Kuloveden maalauksista.

Juhani Kuloveden arkisto, Helsinki.

Erkki Kuloveden kirjeet.

Valokuvia Erkki Kuloveden maalauksista.

Erkki Kuloveden kirjoituksia.

Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkisto (VTM/KKA),
Helsinki.

Leikearkisto.

Suullisia tietoja antaneet

Kulovesi Juhani, Helsinki.

Kulovesi Verna, Helsinki.

Pöykkö Kaarina, Jyväskylä.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

André Lhote ja Suomi et la Finlande, Sara Hildénin taidemuseo 13.2.-28.3.1982, 1982. Toimitus Kaarina Rissanen, Riitta Valorinta ja Timo Vuorikoski. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 9. Tampere.

Anttonen, Erkki, 1998. Näkökulmia Erkki Kuloveden grafiikan tyyliin. Erkki Kulovesi. Tampereen taidemuseon julkaisuja 82. Helsinki.

ARS Suomen taide 4. 1989. Päätoim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.

ARS Suomen taide 5. 1990. Päätoim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.

ARS Suomen taide 6. 1990. Päätoim. Salme Sarajas-Korte. Keuruu.

ARS UNIVERSITARIA 1640-1990. 1990. Muotokuvia Helsingin yliopiston kokoelmista. Frenckellin kirjapaino Espoo.

Baxandall, Michael, 1988. Patterns of intention. On the historical explanation of pictures. Third printing. Warwickshire.

von Bonsdorff, Bengt, 1990. Esipuhe ja lyhyt muotokuvahistoriikki. Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen. Amos Andersonin taidemuseon julkaisuja. Uusi sarja no.1. Helsinki.

Erkki Kulovesi 50-vuotisnäyttely Tampereen taidemuseossa 6/2-25/2 1969. Tampere.

Erkki Kulovesi, 1998. Toimittanut Matti Kulovesi. Tampereen

taidemuseon julkaisuja 82. Helsinki.

Galleria Academica. Yliopistomiesten muotokuvia. 1961. Porvoo.

Gombrich, E. H., 1972. The Mask and the Face: The perception of physiognomic likeness in life and in art. Art, perception and reality. The Johns Hopkins University Press. London.

Ilvas, Juha, 1989. Kansallistaidetta. Porvoo.

Kantokorpi, Otso, 1999. Muotokuvan erityinen ja yleinen. Taide 4/1999.

Karjalainen, Tuula, 1993. Ikuinen sunnuntai Martta Wendelinin kuvien maailma. Porvoo.

Kruskopf, Erik, 1990. Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960. ARS Suomen taide 6. Keuruu.

Kulovesi, Erkki, 1961. Ajatuksia maalaustaiteesta. Hälläpyörä no.3a 1961.

Kulovesi, Erkki, 1969. Näyttelyluetteloteksti Erkki Kulovesi 50-vuotisnäyttely Tampereen taidemuseossa 6/2-25/2 1969. Tampere.

Kulovesi, Matti, 1998. Taiteilijan puoliso Verna Kulovesi. Erkki Kulovesi. Tampereen taidemuseon julkaisuja 82. Helsinki.

Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa, 1995. Toim. Leena-Maija Rossi. Tampere.

Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään, 1999. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere.

Kuvataiteilijat 1986, 1987. Jyväskylä.

Lhote, André, 1934. 'Maalaustaiteen nykysuunnan puolustusta'

Suomen Kuvalehti 47/1934.

Lehto, Jaana, 1998. Erkki Kulovesi -ranskalaistunut hämäläinen.

Erkki Kulovesi. Tampereen taidemuseon julkaisuja 82. Helsinki.

Lilius, Henrik, 1990. Yliopiston muotokuvakokoelma, esipuhe. Ars Universitaria 1640-1990. Espoo.

Melin, Björn, 1981. Elävän mallin piirustus ja maalaus. Tammen T-sarja. Helsinki.

Muotokuva, kolme kirjoitusta muotokuvamaalauksesta. 1981. Toim. Timo Vuorikoski. Keuruu.

Nochlin, Linda, 1995. Naiset, taide ja valta. Kuva ja vastakuvat, sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa. Toim. Leena-Maija Rossi. Tampere.

Nummelin, Rolf, 1998. Maalaus ja grafiikka 1918- noin 1940. Suomen taiteen historia. Helsinki.

Okkonen, Onni, 1957. Muotokuvamaalauksesta. Suomen Taide Vuosikirja 1956-1957. WSOY Porvoo.

Okkonen, Onni, 1961. Johdanto. Galleria Academica. Yliopistomiesten muotokuvia. Porvoo.

Paavola, Martti, 1986. Erkki Kulovesi. Taide enemmän kuin elämä. Muistikuvia taiteemme taipaleelta. Jyväskylä.

Palin, Tutta, 1992. Miljöömuotokuva Suomessa. 1880- ja 1890-lukujen porvarillinen muotokuvatyyppi. Licensiaattitutkimus. Turun yliopisto. Taidehistoria.

Palin, Tutta, 1996. Sijaiskansleri salissaan - Eero Järnefeltin

muotokuva J. Ph. Palménista. Taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Jyväskylä.

Palin, Tutta, 1999. Muotokuva ja vallan retoriikat. Taide 4/1999.

Pope-Hennessy, John, 1966. The Portrait in the Renaissance. Bollingen Foundation. N.Y.

Reitala, Aimo, 1990. Maalaustaide 1918-1940. ARS Suomen taide 5. Keuruu.

Richter, E., 'Erkki Kulovesi' Helsingin Sanomat 1.10.1922.

Rossi, Leena-Maija, 1999. Irti heijastuksista. Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Tampere.

Saarikivi, Sakari, 1986. 23 Erkki Kulovesi Piirtäen koettua 17.1.-27.3.1986. Galleria Rotunda Helsingin yliopiston kirjasto. Helsinki.

Sarajas-Korte, Salme, 1989. Maalaustaide 1880-luvulla - Ulkoilmarealismi. ARS Suomen taide 4. Keuruu.

Sarajas-Korte, Salme, 1989. Maalaustaide 1890-luvulla - Mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa. ARS Suomen taide 4. Keuruu.

Sederholm, Helena, 1999. Kuka puraisi leivästä? Taide 4/1999.

Sinisalo, Uuno, 1970. Taiteilija-professori Erkki Kulovesi muistelee Tampereen kulttuurielämän varhaisaikoja. Tammerkoski n:o 4 1970.

Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen. 1990. Amos Andersonin

taidemuseon julkaisuja. Uusi sarja no 1. Helsinki.
Suomen Taide Vuosikirja 1956-1957. WSOY Porvoo.
Suomen taiteen historia, 1998. Helsinki.
Taide 4/1999.
Taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhlakirja. 1996. Jyväskylä.
Taide enemmän kuin elämä. 1986. Gummerus. Jyväskylä.
Valavuori, Olavi, 1981. Piirtämisen ja maalaamisen taidosta. Muotokuva. Keuruu.
Valkonen, Olli, "Erkki Kulovesi" Suomen sosiaalidemokraatti 7.10.1953.
Valkonen, Olli, 1966. Erkki Kulovesi graafikkona. Taide 4/1966.
Valorinta, Riitta, 1982. André Lhote ja Suomi. Näyttelyluettelo. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 9. Tampere.
Vieru, Elina, 1996. Werner Åström 1885-1979. Esteetikko ja herrasmies. ARS NORDICA 8. Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva. Oulu.
Vuorikoski, Timo, 1981. Johdatusta muotokuvamaalauksen problematiikkaan. Teoksessa Muotokuva. Keuruu.