

**Niina Kalmari**

**TISSARIN TAIDEKOKOELMA –  
Keräilijän ja kokoelman tarkastelua**

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Taidehistoria  
Kl. 2002

# SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. KERÄILYTUTKIMUKSESTA	3
3. JORMA TISSARIN ELÄMÄSTÄ JA SUHTEESTA TAITEESEEN	6
3.1 Elämänvaiheet	6
3.2 Monipuolista toimintaa taide-elämässä	8
3.3 Jorma Tissarin taidekäsityksestä	10
4. JORMA TISSARI TAIDEKERÄILIJÄNÄ	14
4.1 Keräilyn alkuvaiheista ja keräilijän toimintatavoista	14
4.2 Minkälaista taidetta Jorma Tissari keräsi?	19
4.3 Keräilijä muokkaa kokoelmaansa	20
4.4 Kotikokoelman piirteistä ja muutoksista	22
5. TISSARIN TAIDEKOKOELMA	27
5.1 Tissarin taidekokoelman lahjoitus	27
5.2 Tissarin taidekokoelman teokset	31
5.3 Huomioita teoskokonaisuudesta	43
5.4 Kokoelma osana taidehistorian laitosta: käytännön tehtävät ja esilläpito	46
5.5 Kokoelma taidekasvatuksen välineenä ja tutkimuskohteena	49
5.6 Kokoelman sijainnista ja siirtohankkeista	54
5.7 Mistä pysyvä sijoituspaikka?	57
6. KUN KOKOELMA MUUTTUU JULKISEKSI	60
6.1 Kokoelmasta on luovuttava	60
6.2 Yksityisestä julkiseksi	62
6.3 Kokoelman identiteetin muutoksesta	65
7. LOPUKSI	68
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS LIITTEET	72

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

**Tiedekunta**  
Humanistinen

**Laitos**  
Taiteen ja kulttuurin tutkimus

**Tekijä**  
Niina Kalmari

**Työn nimi**  
Tissarin taidekokoelma – Keräilijän ja kokoelman tarkastelua

**Oppiaine**  
Taidehistoria

**Työn laji**  
Pro gradu -tutkielma

**Aika**  
17.5.2002

**Sivumäärä**  
76 + liitesivut (6)

## Tiivistelmä

Tutkielmani aiheena on Tissarin taidekokoelma, jonka varatuomari Jorma Tissari (1911-1996) puolisonsa Anna-Liisa Tissarin kanssa lahjoitti Jyväskylän yliopistolle vuonna 1984. Kokoelmaan kuuluu 102 teoksen verran suomalaista 1900-luvun taidetta. Aiheesta ei ole aikaisemmin tehty laajempaa tutkimusta, joten paneudun tutkielmassa peruskysymyksiin. Kuvailen Jorma Tissaria henkilönä ja taidekeräilijänä sekä kokoelman eri vaiheita kotikokoelmasta lahjoituskokoelmaksi ja osaksi yliopiston taidehistorian laitosta. Lopuksi pohdin, minkälaisia muutoksia yksityinen taidekokoelma kohtaa, kun siitä tulee julkinen kokoelma. Tukea työlleni antaa keräilytutkimus, joka tosin on yleisesti ottaen paneutunut varsin vähän juuri taidekeräilyyn.

Jorma Tissari aloitti taidekeräilyharrastuksensa 1940-luvulla ja jatkoi sitä 1990-luvulle asti. Keräily oli osa Tissarin monipuolista taideharrastusta, sillä hän oli aktiivisesti mukana suomalaisessa taide-elämässä: hän oli monien taiteilijoiden läheinen ystävä ja tukija, toimi taidejärjestöissä ja kirjoitti muutamia artikkeleita taiteesta eri julkaisuihin. Pääasiassa Tissari hankki 1900-luvun suomalaista modernia taidetta, ja painopiste oli hänen oman sukupolvensa taiteilijoissa. Kokoelma heijasteli Tissarin ystävyysuhteita, sillä eniten hän hankki teoksia taiteilijoilta, jotka olivat hänen läheisiä ystäviään. Samalla nämä taiteilijat olivat keskeisimpiä suomalaisen modernismin edustajia, joten kokoelmassa kuvastuivat varsin kattavasti vuosisadan merkittävimmät uudet suuntauksat 1960-luvulle asti. 1980-luvun alussa kotikokoelma oli suurimmillaan: siihen kuului noin 300 teoksen verran suomalaisten taiteilijoiden maalauksia, grafiikanlehtiä ja piirroksia. Kotimaisia veistoksia oli noin 30 ja ulkomaisia grafiikanlehtiä sekä piirroksia noin 50.

Vuonna 1984 Tissarit lahjoittivat kotikokoelmastaan 85 teosta 12 taiteilijalta Jyväskylän yliopistolle. Myöhemmin kokoelmaa täydennettiin vähitellen 102 teokseen; taiteilijoita tuli vielä yksi lisää. Jyväskylä oli molempien lahjoittajien entinen kotikaupunki, jota he näin halusivat muistaa. Lahjakirjassa kokoelman haluttiin olevan pysyvästi esillä oleva julkinen taidekokoelma, jota tulisi myös käyttää yliopiston taidekasvatuksen välineenä. Kokoelma sijoitettiin taidehistorian laitokseen kampuksen Athenaeum-rakennukseen. Laitoksessa teokset olivatkin jatkuvasti opiskelijoiden nähtävänä, mutta kaiken kaikkiaan kokoelman hyödyntäminen opetus- ja tutkimuskäytössä jäi jossakin määrin keskeneräiseksi. Kokoelma oli myös yleisölle avoin, mutta ajan myötä aukioaikoja ja laitoksen tiloja jouduttiin muuttamaan siten, että tutustuminen oli hankalampaa. Vuonna 2001 taidehistorian oppiaine muutti uusiin tiloihin, joihin kokoelmaa ei kuitenkaan kokonaisuudessaan voitu sijoittaa. Osa teoksista on varastossa, ja pysyvä sijoituspaikka on toistaiseksi tuntematon.

Taidekeräilijä päättyy usein lahjoittamaan kokoelmansa jollekin julkiselle taholle, esimerkiksi museolle. Tässä prosessissa kokoelman rakenne ja identiteetti muuttuvat, sillä museossa kokoelma harvoin voi säilyttää yhtenäisyytensä ja yksityiskokoelman identiteettinsä tullessaan osaksi laajaa kokoelmaa. Tissarin taidekokoelman tapaus on poikkeuksellinen, koska lahjoituspaikkana oli yliopisto, jossa olosuhteet mahdollistivat kokoelman pitämisen yhtenäisenä ja siten enemmän yksityiskokoelman kaltaisena.

**Asiasanat** Tissarin taidekokoelma, Jorma Tissari, taidekeräily  
**Säilytyspaikka** Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
**Muita tietoja**

# 1. JOHDANTO

Jyväskylän yliopisto sai vuoden 1984 kesäkuussa arvokkaan lahjoituksen, joka sijoitettiin taidehistorian laitoksen tiloihin. Kyseessä oli 1900-luvun suomalaisen kuvataiteen kokoelma, jonka teokset oli koonnut helsinkiläinen taiteen harrastaja, varatuomari Jorma Tissari (1911-1996). Yhdessä puolisonsa Anna-Liisa Tissarin (s. 1938) kanssa hän lahjoitti laajasta kotikokoelmastaan 85 teoksen kokonaisuuden. Seuraavina vuosina he täydensivät kokoelmaa lopulta 102 teokseen. Molemmat lahjoittajat olivat aikaisemmin asuneet Jyväskylässä ja tahtoivat lahjoituksellaan muistaa vanhaa kotikaupunkiaan. Lisäksi tarkoituksena oli tuoda hyvää suomalaista kuvataidetta erityisesti taideopiskelijoiden, mutta myös muun yleisön nähtäväksi.

-----

Taidehistorian professori Annika Waenerberg ehdotti keväällä 2001 pro gradu -työni aiheeksi Tissarin taidekokoelmaa. Hän totesi, että aihetta ei ollut vielä tutkittu ja piti yhtenä syynä sitä, että kokoelma oli ollut niin sanotusti liian lähellä. Ajateltuani asiaa havaitsin, että olin itsekkin ollut tietoinen kokoelman olemassaolosta, mutta en juuri ollut kiinnittänyt siihen huomiota, vaikka päivittäin kuljin teosten ohi taidehistorian laitoksen tiloissa. Olin siis elävä esimerkki siitä, että kokoelman läsnäolo arkipäiväisessä ympäristössä oli liian itsestään selvä asia: varsinainen teoksiin tutustuminen oli jäänyt muiden kiireiden alle. Päätin ottaa aiheen vastaan ja ryhdyin katselemaan kokoelmaa uudella tavalla.

Tissarin taidekokoelmasta tai sen kerääjästä ei siis ole tehty tähän mennessä laajempaa selvitystä. Ainoastaan Jyväskylän yliopiston museon satavuotishistoriikissa *Opiksi ja huviksi. Jyväskylän yliopiston museo 100 vuotta (2000)* kokoelmaa on käsitelty lyhyesti yliopiston muiden kokoelmien ohessa. Perustutkimukselle on siis tarvetta. Aiheen tutkiminen on ajankohtaista myös siinä mielessä, että kokoelma on parhaillaan eräänlaisessa murrosvaiheessa. Vuonna 2000 taidehistorian oppiaine yhdistyi taidekasvatuksen, museologian ja kuvakoulutuksen kanssa taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitokseksi. Seuraavana vuonna uudelle laitokselle saatiin yhteiset tilat Jyväskylän Juomatehtaalta, joka remontoitiin tätä tarkoitusta varten. Taidehistorian laitoksen tilat kampuksen Athenaeum-rakennuksessa otettiin muuhun käyttöön ja Tissarin taidekokoelmakin siirrettiin alkuperäisestä sijoituspaikastaan. Osa teoksista on tällä hetkellä, keväällä 2002, sijoitettuna Juomatehtaalle, mutta siellä ei ole sopivia tiloja kaikkia teoksia varten. Näin ollen kokoelman pysyvä si-

joituspaikka ei vielä ole selvillä. Sijoituspaikalla on merkitystä esimerkiksi sen suhteen, miten kokoelma jatkossa voi toimia julkisena kokoelmana ja taidekasvatuksen välineenä, kuten lahjoittajat toivoivat.

Tutkielmassani selvitän aluksi, kuka Jorma Tissari oli ja minkälainen oli hänen suhteensa taiteeseen ja taiteilijoihin. Tarkastelen Tissaria myös taidekeräilijänä: Miten hänen keräilyharrastuksensa alkoi ja miten prosessi eteni? Millä tavalla hän hankki teoksia, minkälaista taidetta hän hankki ja mihin valinnat perustuivat? Selvitän Tissarin yksityiskoelman muotoutumista ja sen mahdollisia muutoksia keräilyharrastuksen viimeisiin vaiheisiin asti. Tämän jälkeen kuvailen, miten Jorma ja Anna-Liisa Tissari päätyivät lahjoittamaan taidekokoelman Jyväskylän yliopistolle ja miten lahjoitus konkreettisesti tapahtui. Käyn lyhyesti läpi lahjoituskokoelman teokset ja tarkastelen niitä myös kokonaisuutena. Selvitän kokoelman vaiheita laitoksessa lahjoituksen jälkeen ja sen hyödyntämistä toisaalta julkisena kokoelmana, toisaalta opetus- ja tutkimuskäytössä. Selvitän myös, miten kokoelman sijoituspaikan suhteen päädyttiin tähänhetkiseen tilanteeseen ja mitä vaihtoehtoja näyttää olevan. Lopuksi pohdin, miksi ja miten yksityinen taidekokoelma usein päättyy julkiseksi kokoelmaksi keräilyprosessin päätyttyä. Kuvailen tilannetta, jossa yksityiskoelma siirtyy osaksi museokokoelmaa ja tarkastelen sitä vasten Tissarin taidekokoelman vaiheita. Minkälaisia muutoksia kokoelma tässä prosessissa yleensä kohtaa ja miten Tissarin taidekokoelman tapaus kenties eroaa tästä? Kysymyksenasetteluani perustelen sillä, että Tissarin taidekokoelman muuttaminen julkiseksi oli mielestäni poikkeuksellinen prosessi sekä keräilijän toiminnan että kokoelman sijoituspaikan suhteen.

Tutkimuksessani etenen kuvailevaa ja vertailevaa lähestymistapaa käyttäen. Lähestyn asioita keräilyteeman kautta. Teoreettista pohjaa antavat keräilyä käsittelevä kirjallisuus ja lehtiartikkelit. En kuitenkaan ryhdy rakentamaan erityistä teoriaosuutta, vaan hyödynnän kirjallisuutta sopivissa kohdissa. Tärkeässä asemassa työssäni ovat haastattelut. Jorma Tissarin puoliso Anna-Liisa Kouhi (vuoteen 1997 asti Tissari), taiteilija Tapani Raittila ja taidehistorian laitoksen professorina toiminut Kalevi Pöykkö ovat antaneet arvokasta tietoa Jorma Tissarin elämään, taidekäsitykseen ja taidekeräilyyn liittyvissä asioissa. Tietoja Tissarin taidekokoelman lahjoituksesta ja myöhemmistä vaiheista taidehistorian laitoksessa ovat antaneet edellä mainittujen lisäksi laitoksen amanuenssina toiminut Tellervo Helin, taidehistorian tutkija ja opettaja Marjo-Riitta Simpanen, yliopiston talousjohtajana toiminut Alpo Reinikka, yliopiston museon amanuenssi Pirjo Vuorinen, Alvar Aalto -museon johtaja Markku Lahti, Jyväskylän taidemuseon johtaja Marketta Mäkinen sekä taidehistorian professorit Heikki Hanka ja Annika Waenerberg. Jorma Tissariin ja taidekokoelmaan liit-

tyvää arkistomateriaalia olen saanut Jyväskylän yliopistolta ja Kuvataiteen keskusarkistoon kuuluvasta Jorma Tissarin arkistosta. Tissarin muutamat omat artikkelit ovat valaisleet hänen näkemyksiään taiteesta. Taidekokoelman piirteitä olen hahmotellut Suomen taiteen historiaa käsittelevien teosten ja taiteilijamonografioiden avulla.

Muutamissa tutkimukseni osissa joudun tukeutumaan ensisijaisesti haastatteluihin, sillä tietoa ei ole ollut saatavilla muussa muodossa. Hajanaisiin tietoihin ja toisten ihmisten muistikuviin perustuvissa johtopäätöksissä on kuitenkin vaaransa, joten yritän suhtautua saamaani aineistoon kriittisesti.

## 2. KERÄILYTUTKIMUKSESTA

Tutkielmassani keskeinen teema on keräily. Jokainen yksityinen kokoelma, sisälsi se sitten mitä tahansa keräilykohteita, on muotoutunut keräilijän pitkäjänteisen harrastuksen tuloksena. Kokoelmia sinänsä on tutkittu jo pitkään, mutta varsinainen keräilyilmiö, sen syyt ja kytkeytyminen sosiaaliseen elämään, on tullut kiinnostuksen kohteeksi vasta 1900-luvun lopussa. Eräänlaista keräilytutkimusta Euroopan mittakaavassa aloitettiin jo 1500-luvulla, kun yksittäisiä esineitä ja niiden ryhmiä ryhdyttiin luokittelemaan ja järjestelemään. Keräilytutkimus olikin 1900-luvulle asti juuri esineiden ryhmittelyyn ja varsinkin yläluokkaiseen, ns. korkean kulttuurin materiaaliin kiinnittynyttä. Itse keräilyprosessi jäi huomiotta, vaikka yksittäisistä kokoelmista ja keräilijöistä tehtiinkin julkaisuja. Tämänkaltaista perinteistä tutkimusta toteuttivat luonnontieteet sekä arkeologia, antropologia ja taidehistoria.<sup>1</sup>

Tutkimusperinteessä tapahtui muutos vasta 1930-luvulta lähtien, vaikka vieläkin ilmiön analyysiin ei juuri keskitytty. Tuolloin voimistuivat kriittiset asenteet, joiden lähtökohtina olivat mm. Karl Marxin ja Sigmund Freudin kirjoitukset. Materiaalinen kulttuuri nähtiin pelkästään sosiaalisen toiminnan passiivisena heijastumana ja keräily tulkittiin yhdeksi tekijäksi yksilön sosiaalisen aseman luomisessa. Keräilyyn prosessina kiinnitti huomiota vain psykologinen tutkimus. Se puolestaan keskittyi varsin rajoittuneesti ilmiön tarkasteluun pääasiassa ihmisen seksuaalisuuden kautta, irrallaan sosiaalisesta toiminnasta. Sittenkin, 1980- ja 1990-luvuilla, keräilytutkimus on siirtynyt kuvaamaan enemmän sitä, miksi ja miten ihmiset keräävät sekä yhdistämään keräilyn osaksi sosiaalista toimintaa tai vaikkapa kulutusta.<sup>2</sup> Uusiin kysymyksiin on paneutunut esimerkiksi Susan M. Pearce, joka on tutkinut, millaisia keräilytapoja on olemassa ja mitä keräily kertoo yhteiskunnasta ja

---

<sup>1</sup> Pearce 1995, 5-6.

<sup>2</sup> Pearce 1995, 5-8; 12.

ihmisistä.<sup>3</sup> Toisaalta innostus keräilyn syiden selvittämiseen psykologiselta kannalta on tuottanut tutkimuksia myös 1900-luvun lopulla. Esimerkiksi Werner Muensterberger tarkastelee teoksessaan *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives* (1994) keräilyä toimintana, jolla keräilijä kompensoi lapsuusajan traumoja tai muita vaikeita kokemuksia.

Keräilytutkimusta on siis harjoitettu monen eri tieteenalan piirissä. On silti vaikeaa löytää keräilyä kattavasti ja monipuolisesti käsittelevää teosta. Keräilyä sosiologian ja filosofian kautta tutkineen Ari Pöyhtäriin mukaan tämä johtunee siitä, että keräilyilmiö kuten keräilijän hahmon määritelmäkin on niin laaja ja monisyinen, että yhden perusteellisen esityksen tekeminen on hankalaa.<sup>4</sup> Yksi keräilytutkimuksen ongelma tuntuukin olevan käsiteltävän alueen laajuus. Pasi Falkin mukaan keräilykohteiden valikoima on laajentunut ajan kuluessa arvokkaista ja erikoisista esineistä kaikenlaisiin kohteisiin. Suurin piirtein 1800-luvun puolivälin jälkeen syntyi ns. moderni keräilijä, joka kerää kaikkea, mitä tuotetaan ja kulutetaan – lukuun ottamatta tuotteita, jotka pilaantuvat.<sup>5</sup> Kun keräilykohde voi olla muukin kuin kallis taide-esine tai harvinaisuus, on keräilystä tullut kaiken kansan harrastus, jolla ei enää ole yläluokkaista leimaa.<sup>6</sup>

Käyttöesineiden keräilyn ja taidekeräilyn välillä tuntuu olevan eroja, joiden takia keräilyprosessin yleispiirteet eivät voi päteä samalla tavalla kaikkien aineistojen kohdalla. Yleistäen voisi sanoa, että taideteoksen arvo on heti toisenlainen kuin muiden esineiden. Susan M. Pearceen mukaan keräilijä erottaa esineet alkuperäisestä tarkoituksestaan hyödykkeinä ja ne saavat erityismerkityksen osana kokoelmaa.<sup>7</sup> Esimerkiksi tulitikkulaatikolla on tietty alkuperäinen käyttötarkoituksensa, ja vasta kokoelmaan liittämisen myötä se saa uudenlaisen erityisarvon keräilyesineenä. Taideteoksella vastaava arvo tuntuu olevan jo sisäänrakennettuna, eikä sitä hankita kotiin muuta tarkoitusta varten. Hankintaa on useimmiten myös harkittava tarkasti rahallisen arvon vuoksi. Toki myös käyttöesineet, vaikkapa postimerkit, voivat saada keräilypiireissä suuren rahallisen arvon. Tällöin ne kuitenkin on jo erotettu hyödykkeen roolistaan.

Taide-esineet on useimmiten myös tehty nimenomaan hankittaviksi kokoelmiin tai muuten esille pantaviksi, ja taiteen keräilijät, oli kyseessä sitten julkinen tai yksityinen ta-

---

<sup>3</sup> Ks. esim. Pearce 1995.

<sup>4</sup> Pöyhtäri 1996, 4.

<sup>5</sup> Falk 1997, 75.

<sup>6</sup> Pöyhtäri 1996, 2.

<sup>7</sup> Pearce 1995, 27.

ho, ovat taiteilijoille toimeentulon kannalta tärkeä ryhmä.<sup>8</sup> Tietenkin tavallinen kuluttaja on käyttöesineiden valmistajalle yhtä lailla välttämätön, mutta keräilijä ei. Susanna Petterssonin mukaan taideteosten keräily on myös rajatumpaa kuin muiden esineiden, sillä taideinstituutio määrää toiminnan suuntaviivat eli sen, mikä on taidetta. Mikäli keräilijä haluaa tulla tunnetuksi juuri taidekeräilijänä, hänen on pysyttävä taideinstituution asettamissa rajoissa, sillä ulkopuolelle jäävät teokset kuuluvat muuhun esinemaailmaan. Käyttöesineiden keräilyssä taas voi kerätä mitä tahansa ja olla silti keräilijä muiden joukossa.<sup>9</sup> Taidekeräilyn idea onkin siinä, että laadukas esine osataan erottaa keskinkertaisista.<sup>10</sup>

Taidekeräilyyn keskittyvää tutkimusta en olekaan kovin paljon löytänyt. Perinteisen keräilytutkimuksen mallia noudattaen tutkimukset kuvaavat yksittäisiä taidekokoelmia ja niiden kerääjiä varsin suppeasti keskittymättä keräilyprosessiin. Taidekeräilyn historiaakin on tutkittu yllättävän vähän, sillä ainoa löytämäni asiaan laajasti paneutuva tutkimus on Joseph Alsopin teos *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena* (1982). Tutkimuksessaan Alsop historian kuvaamisen lisäksi määrittelee taidekeräilyä ja kytkee sen osaksi laajempaa järjestelmää, johon kuuluvat mm. taidemarkkinat ja taidehistoria ylipäänsä. Historiaosuus ei kuitenkaan käsittele 1900-lukua, jonka kuvaus olisi varsinkin oman tutkimuskohteeni kannalta kiinnostavaa. Psykologista tulkintaa taidekeräilyyn on tuonut esimerkiksi Frederick Baekeland artikkelissaan *Psychological aspects of art collecting* (1981). Suomalaista taidekeräilyn historiaa on kuvannut lyhyesti Berndt Arell teoksessaan *Karl Hedman. Konstsamlare, konstpolitiker och donator* (1988). Uudenlaista näkökulmaa suomalaisessa tutkimuksessa edustaa puolestaan Susanna Pettersson, joka on tutkinut muun muassa julkista taidekeräilyä.<sup>11</sup>

Tarvetta taidekeräilyyn keskittyvälle kirjallisuudelle on mielestäni edelleen, sillä sen myötä voisi yksittäistä keräilijää tarkastella nimenomaan taidekeräilylle ominaisten piirteiden kautta ja näin saada tarkempia tutkimustuloksia. Esimerkiksi yksittäisiä suomalaisia keräilijöitä tutkimalla ja tutkimuksia yhteen kokoamalla voisi ehkä lopulta luoda laajempaa kuvaa juuri 1900-luvun suomalaisesta taidekeräilijästä. Viime vuosina suomalaisen taidekeräilyn yksityiskohtaisempaan tutkimukseen onkin paneuduttu pro gradu -töissä. Leila Tuuli käsittelee työssään *Olavi Turtiainens konstsamling. Om personen och om konstens upphänging* (1999) joensuulaisen apteekkarin ja taidekeräilijän Olavi Turtiaisen (1906-61) henkilökuvaa ja hänen omistamiensa taideteosten ripustusta eri tiloissa. Sarianne Soikko-

---

<sup>8</sup> Tyyskä 1997, 15.

<sup>9</sup> Pettersson 1998, 30.

<sup>10</sup> Pettersson 2000, 223.



sen pro gradu -työ *Arla Cederberg. Keräilijä – Kokoelma* (2001) keskittyy perinteisemmin keräilijän muotokuvan ja kokoelman kuvaamiseen, mutta Soikkonen pohtii myös esimerkiksi kokoelmien muodostumiseen liittyviä valinnan ja vallan teemoja. Omakin tutkimukseni noudattanee osittain perinteistä, keräilijän ja kokoelman kuvailuun painottuvaa tutkimusta, sillä mielestäni on kuitenkin olennaista tuoda esiin keräilijän persoona ja kokoelman laatu. Pyrin silti tavanomaisen kuvailun ohella liittämään mukaan keräilytutkimusta. Painotus on keräilyprosessin ja keräilijöiden yleisen toimintamallin soveltamisessa Jorma Tissarin harrastukseen siinä määrin, kuin se tuntuu mielekkäältä taidekeräilyn yhteydessä.

### 3. JORMA TISSARIN ELÄMÄSTÄ JA SUHTEESTA TAITEESEEN

#### 3.1 ELÄMÄNVAIHEET

Jorma Tissarin vanhemmat olivat filosofian maisteri, varatuomari Oskar Vilhelm Tissari ja Helmi Maria Kaleva. O.V. Tissari, joka oli opiskellut suomen kieltä ja historiaa, toimi ajoittain Jyväskylän lyseon ja seminaarin opettajana sekä lehtimiehenä. Hän oli sanomalehti *Suomalaisen* päätoimittaja 1910-luvulla ja pyrki kehittämään lehteä esimerkiksi uudistamalla lehden ulkoasua ja julkaisemalla erikoisnumeroita. Vuosina 1915-21 hän toimi Jyväskylän kaupungin raatimiehenä, mutta palasi vielä sanomalehtiuralle *Sisä-Suomen* perustajajäseneksi. Hän myös omisti omaa nimeään kantavan asianajotoimiston Jyväskylässä.<sup>12</sup>

Jorma Oskari Tissari syntyi Jyväskylässä 1. toukokuuta 1911.<sup>13</sup> Perhe asui 1910-luvulla vuokralaisena eri puolilla Jyväskylää, kunnes vuonna 1922 O.V. Tissari osti Seminarinkatu 20:ssa sijaitsevan kiinteistön. Sittenkin kyseistä arkkitehti Wivi Lönnin suunnittelemaa puurakennusta ryhdyttiinkin yleisesti kutsumaan Tissarin taloksi. Talon vintille O.V. Tissari rakennutti kaksi kamaria lapsia varten. Jorman lisäksi perheeseen kuuluivat tytär Terttu sekä Karjalan kannakselta tullut kasvattipoika Tuukka. Viihtyisiä pikkukaupunkimiljöön ja tovereiden kanssa puuhailu jäivät lämpimiksi muistoiksi lapsuus- ja nuoruusajasta.<sup>14</sup> Kansakoulun Jorma Tissari aloitti Puistokadulla sijaitsevassa Puistokoulussa ja valmistui ylioppilaaksi Jyväskylän lyseosta toukokuussa 1929.<sup>15</sup> Lakimiehen ura kutsui

---

<sup>11</sup> Ks. esim. Pettersson 1999 ja 2000.

<sup>12</sup> Tissari 1987a, 26; Tommila 1973, 240-241; Tommila – Raitio 1976, 53-55.

<sup>13</sup> Suomen lakimiehet 1975, 1975, 1003.

<sup>14</sup> Tissari 1987b, 14-17; Tissari 1988, 19.

<sup>15</sup> Tissari 1987b, 14; Suomen lakimiehet 1975, 1975, 1003.

myös Jorma Tissaria, ja hän suorittikin kuusi vuotta myöhemmin ylemmän oikeustutkinnon. Heti valmistuttuaan Tissari työskenteli Saarijärven tuomiokunnassa tuomarin apulaisena ja myöhemmin tuomiokunnan notaarina, mutta siirtyi vuonna 1937 isänsä asianajotoimiston omistajaksi. Varatuomarin arvon hän sai vuonna 1938.<sup>16</sup>

Vuonna 1940 Jorma Tissari avioitui Nina Petsalon kanssa, ja pariskunta asettui pian asumaan Helsinkiin. Heidän neljä lastaan, Hilikka, Kari, Juha ja Ilkka, syntyivät 1940-luvulla. Jorma Tissari siirtyi vuonna 1941 Kansanhuoltoministeriön palvelukseen ja toimi siellä eri osastoilla mm. osastopäällikkönä vuoteen 1946, jolloin hänestä tuli Valtion Metallitehtaiden pääkonttorin osastopäällikkö. Kun yhtymästä tuli Valmet Oy, nimitettiin Tissari sen hallintojohtajaksi, ja tätä tehtävää hän hoiti vuodesta 1954 vuoteen 1976, jolloin hän jäi eläkkeelle. Vuosina 1959-71 Tissari oli naimisissa taiteilija Maija Isolan kanssa. Vuodesta 1971 lähtien hänen puolisonsa oli ylihoitaja Anna-Liisa Kouhi.<sup>17</sup>

Vaativan työuransa ohella Jorma Tissarilla riitti innostusta myös järjestötoimintaan. Taide-elämän alueella hän toimi alan järjestöissä aktiivisesti 1950- ja 1960-luvuilla. Suomen Taiteilijaseuran taloudenhoitajana hän toimi vuosina 1953-60. Helsingin Taidehallin säätiön isännistön ja hallituksen jäsen hän oli vuosina 1957-63, Suomen Taideakatemia hallituksen puheenjohtaja vuosina 1962-63 ja samana ajankohtana kuvataiteiden akatemia-apurahoja jakavan lautakunnan puheenjohtaja. *Taide*-lehteä hän oli toimittamassa vuosina 1960-64 ja kirjoitti itsekin artikkeleita taidealan julkaisuihin. Yhdessä Erkki Koposen ja Reijo Ahtokarin kanssa hän toimitti vuonna 1985 *Taide enemmän kuin elämä* -teoksen, jossa taiteilijat muistelevat menneiden vuosikymmenien taide-elämää Suomessa. Vuonna 1982 hänelle myönnettiin Suomen Taiteilijaseura ry:n kunniajäsenyys. Vanhemmalla iällä myös sukututkimus alkoi kiinnostaa Tissaria. Hän perusti Tissarin sukuseuran ja oli mukana alan järjestöissä; lisäksi hän julkaisi tutkimuksen omasta suvustaan, *Tissarin sukua vuosisatain takaa* (1986).<sup>18</sup> Viimein 1990-luvulla Jorma Tissarin terveys alkoi heikentyä, ja hänen aktiivinen osallistumisensa kulttuuri- ja järjestöelämään väheni. Muutamia vuosia sairasteltuaan hän kuoli Helsingissä 27. helmikuuta 1996.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Suomen lakimiehet 1975, 1975, 1003.

<sup>17</sup> ”Varatuomari Jorma Tissari”. HS 14.3.1996 no 72; Suomen lakimiehet 1975, 1975, 1003.

<sup>18</sup> Suomen lakimiehet 1994, 1994, 1029; ”Varatuomari Jorma Tissari”. HS 14.3.1996 no 72.

<sup>19</sup> ”Varatuomari Jorma Tissari”. HS 14.3.1996 no 72; Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2. NKA.

### 3.2 MONIPUOLISTA TOIMINTAA TAIDE-ELÄMÄSSÄ

Jorma Tissarin lapsuus- ja nuoruusajan mahdollisista taiteeseen liittyvistä harrastuksista tai tuttavuuksista ei ole löytynyt tietoja. Nähtävästi hänen varsinainen kiinnostuksensa taiteeseen heräsi vasta 1940-luvulla ja oli siitä lähtien intensiivistä. Tissari kuvailee *Taide enemmän kuin elämä* -teoksessa, kuinka hän joulukuussa vuonna 1942 pysähtyi Helsingissä Ateneumin taidemuseon eteen ja näki *Suomen taiteen talkooparaati* -näyttelyn julisteen. Tähän näyttelyyn rintamalla parhaillaan olevat ja sieltä jo palanneet taiteilijat olivat lahjoittaneet teoksiaan, joita myytiin sotaorpojen rintamarahaston kartuttamiseksi. Tissari kertoo: ”Käännyin ja nousin portaita, tulin ensimmäiseen taidenäyttelyyni – ja siellä tunnen edelleenkin olevani.”<sup>20</sup> Hän innostui näkemästään siinä määrin, että osti näyttelystä kaksi teosta.<sup>21</sup>

Miksi taiteesta sitten tuli juuri tässä vaiheessa Jorma Tissarille niin merkittävä asia? Puoliso Anna-Liisa Kouhi toteaa, että mahdollisesti yhtenä syynä oli tarve saada vastapainoa sota-ajan ankeudelle ja epävarmoille olosuhteille.<sup>22</sup> Taide ei kuitenkaan tarjonnut vain hetkellistä pakopaikkaa, vaan tulevina vuosina Tissarin harrastus muotoutui hyvin monipuoliseksi. Alkusysäys näyttää tulleen juuri esteettisestä elämyksestä Ateneumin taidenäyttelyn yhteydessä. Siitä käynnistyi hänen omatoiminen ja aktiivinen tutustumisensa taiteeseen. Hän loi vähitellen moniin taiteilijoihin läheisen ystävyysuhteen, osallistui taide-elämän järjestötoimintaan ja tapahtumiin, alkoi kerätä taidetta, hankki tietoa ja kirjoitti itsekin artikkeleita.

Taiteesta muodostui Tissarille kokonaisvaltainen kiinnostuksen kohde, jossa hän Tapani Raittilan sanojen mukaan ”eli ja ui”.<sup>23</sup> Paitsi omatoimisen tutustumisen kautta myös Suomen Taiteilijaseuran tehtävissä toimiessaan Tissari kohtasi monia taiteilijoita, muiden muassa toisen puolisonsa Maija Isolan (1927-2001), ja tätäkin kautta muodosti yhteyksiä taide-elämään. Vuosien mittaan läheisiksi ystäviksi tulivat monet niistä taiteilijoista, joiden teoksia oli Tissarin kotikokoelmassa ja sittemmin lahjoitetussa Tissarin taidekokoelmassa. Otto Mäkilään (1904-1955) Tissari ilmeisesti tutustui jo 1940-luvulla ja kiinnostui tämän taiteesta. Aimo Kanervan (1909-1991) kanssa Tissari ystävystyi samoin 1940-luvulla, ja pitkäaikaisiksi ystäviksi tulivat myös Veikko Vionoja (1909-2001) ja Mikko Laasio (1913-1997). Tissari tunsu hyvin Eva Cederströmin (1909-1995), Erik Granfeltin (1919-1990),

<sup>20</sup> Tissari 1986, 6.

<sup>21</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171.

<sup>22</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>23</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

Pentti Kaskipuron (s. 1930), Ernst Mether-Borgströmin (1917-1996), Teuvo-Pentti Pakkalan (s. 1920), Tapani Raittilan (s. 1921) ja Sam Vannin (1908-1992). Kuvanveistäjistä Tissari arvosti erityisesti mm. Oskari Jauhiaista (1913-90) ja Viljo Savikurkea (1905-75).<sup>24</sup> Mainittujen taiteilijoiden lisäksi Tissarin tuttavapiirissä oli muitakin hänen oman sukupolvensa taiteilijoita. Nuoremmista Inari Krohn (s. 1945) kuului läheisiin taiteilijoihin.<sup>25</sup>

Tapani Raittila toteaa, että Jorma Tissarille luonteenomaisia piirteitä olivat nimenomaan aktiivisuus ja sosiaalisuus. Hänen ympärilleen muodostui lähipiiri, jonka luomiseen hänen avoin luonteensa antoi edellytykset. Raittilan näkemyksen mukaan Tissari ennemmin veti taiteilijoita omaan piiriinsä kuin itse pyrki johonkin ryhmään. Yleensä hän vietti runsaasti aikaa taiteilijaystäviensä seurassa. Taiteilijoiden edustamia tyylejä ajatellen Tissarin ystäväpiiri oli varsin epäyhtenäinen. Mukana oli toisaalta konkretismin edustajia, toisaalta luontoa lyyrisesti kuvaavia ja näiden ääripäiden välillekin sijoittuvia taiteilijoita. Tämä avoin suhtautumistapa ja erilaisista asioista innostuminen heijastuivat luonnollisesti myös taidekokoelmassa. Se miksi Tissarin ystäväpiiri muotoutui juuri tällaiseksi, ei kuitenkaan ollut pelkästään hänen taiteellisten mieltymystensä sanelemaa, vaan mukana oli myös sosiaalisiksi tai psykologisiksi tulkittavia syitä. Raittilan mielestä Tissarin luonteessa korostui sosiaalisuuden ohella myös käytännöllinen suhtautuminen asioihin. Hän tarjosi oma-aloitteisesti ja vilpittömästi taiteilijoille apua esimerkiksi juridisissa tai taloudellisissa asioissa, joiden suhteen taiteilijat saattoivat olla epävarmoja. Tissari osasi suhtautua näihin asioihin luontevasti.<sup>26</sup> Anna-Liisa Kouhin mielestä Jorma Tissarille olikin luonteenomaista herkkyys, mutta toisaalta myös sitkeys. Tärkeiksi kokemiensa asioiden vuoksi hän näki paljon vaivaa.<sup>27</sup>

Osaltaan Jorma Tissarin kiinnostumiseen taiteesta lienee vaikuttanut sekin, että varsin porvarilliseen virkamieselämään tottuneena häntä kiehtoi taiteilijoiden epäsäännöllisempi elämäntapa. Tutustumisen kautta hänelle tarjoutui mahdollisuus päästä näkemään kulissien taakse.<sup>28</sup> Tapani Raittilankin näkemyksen mukaan Tissarissa yhdistyi kaksi varsin erilaista puolta: hän oli hyvin kiinnostunut esimerkiksi taiteesta ja filosofiasta, vaikka oli valinnut lakimiehen uran ja hoiti mielellään hankaliakin käytännön asioita. Raittila kuitenkin toteaa, että virkamiehen ja taidekeräilijän yhdistelmä ei ole sinänsä harvinainen, esimerk-

---

<sup>24</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 1.TA. JYM/kho.

<sup>25</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>26</sup> Tapani Raittilan haastattelu. NKA.

<sup>27</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>28</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

kinä vaikkapa insinööri Jalo Sihtola (1882-1969) tai kauppaneuvos Frithiof Tikanoja (1877-1964).<sup>29</sup>

Keskeistä Jorma Tissarin toiminnassa näyttää olleen kiinnostus juuri oman sukupolven suomalaisiin taiteilijoihin ja taiteeseen. Toki myös ulkomainen taide kiinnosti Tissaria, ja siitä hän hankki tietoja monilla ulkomaanmatkoillaan. Esimerkiksi 1960-luvulla hän matkusteli paljon Maija Isolan kanssa Euroopassa ja tutustui mm. tunnetuimpiin taidekeskuksiin kuten Pariisiin, Firenzeen ja Roomaan.<sup>30</sup> Eläkkeellä ollessaan Tissari edelleen kävi puolisonsa kanssa ulkomailla ja jatkoi taiteeseen tutustumista esimerkiksi Pariisissa ja Moskovassa.<sup>31</sup> Tissari hankki tietoja taiteesta myös lehtien ja taidekirjojen välityksellä. Vuosien varrella hän keräsi laajan kokoelman taidekirjallisuutta ja kokosi yhteensä 14 lehtileikekansiota vuosina 1950-53 ja 1975-84. Erityisesti 1950-luvulla kerätyissä kansioissa oli taideaiheisia lehtileikkeitä sanoma- ja aikakauslehdistä.<sup>32</sup> Lisäksi Tissari keräsi muutaakin taiteeseen liittyvää aineistoa, josta sittemmin lahjoitettiin osia Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitokselle. Aineistoon kuului valokuvia taiteilijoiden elämästä ja tuotannosta, taidepostikortteja, näyttelyjulisteita, näyttelyluetteloita ja laaja kuvakokoelma.<sup>33</sup>

Taidejärjestöissä toimiessaan Jorma Tissari oli mukana lisäksi monenlaisissa käytännön hankkeissa. Hän esimerkiksi järjesteli Suomen Taiteilijaseuran taiteilijatalojen hankkimista ja keräsi Otto Mäkilää ja tämän tuotantoa koskevia tietoja.<sup>34</sup> En aio kuitenkaan tutkimuksessani tarkemmin selvittää Tissarin toimintaa järjestöelämän alueella.

### 3.3 JORMA TISSARIN TAIDEKÄSITYKSESTÄ

Olen hahmotellut Jorma Tissarin taidekäsitystä kolmella tavalla. Tässä luvussa käsittelen Tissarin omista kirjoituksista ja tekemistäni haastatteluista saatuja tietoja ja vaikutelmia. Taidekokoelmasta tekemiäni päätelmiä esittelen luvussa 5.3.

Jorma Tissari kirjoitti 1950-60-luvuilla artikkeleita taidealan julkaisuihin ja *Suomen sosialidemokraatti* -lehteen. Lisäksi hän laati järjestöelämässä toimiessaan juhlapuheita eri

<sup>29</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>30</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>31</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171.

<sup>32</sup> Arkistoluettelo.JTA.KK.VTM.

<sup>33</sup> Arkistoluettelo. JTA.KK.VTM; Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirjat 17.12.1984 ja 16.12.1986.TTK. TOA.TAIKU.JY.

<sup>34</sup> ”Varatuomari Jorma Tissari”. HS 14.3.1996, no 72; Arkistoluettelo. JTA.KK.VTM.

tilaisuuksiin.<sup>35</sup> Näistä muutamista teksteistä välittyy kuva taiteenystävästä, joka oli vilpittömän kiinnostunut taiteen ilmiöistä. Nähtävästi Tissari koki tärkeäksi myös kansan valistamisen, sillä artikkelien yhtenä tarkoituksena näyttää olevan lukijan mahdollisten vanha-kantaisten tai luutuneiden käsitysten muokkaaminen. Tissari ei silti kirjoita mielipidekirjoitusten tyyliin, vaan esittää asiat melko neutraalisti ja perustellen ajatuksiaan, vaikka ilmaisu onkin paikoin maalailevaa ja juhlallisen tuntuista. Kirjoitukset todistavat, että käytännönläheisen taideharrastuksen ohella Tissari oli hyvin kiinnostunut myös taiteen merkityksen ja arvon filosofisesta pohtimisesta.

*Suomen taiteen vuosikirjassa 1954-55* julkaistu Tissarin artikkeli *Tuleeko taideteoksen olla luonnonmukainen* tuo esiin ajatuksia, jotka näyttävät olleen Tissarin taidekäsityksessä keskeisiä. Artikkelissa Tissari määrittelee abstraktia ja naturalistista taidetta. Aluksi hän kirjoittaa: ”Täysin naturalistinen maalaus, piirros tai veistos, jonka ainoana tarkoituksena olisi luonnon yksityiskohtien tarkka jäljentäminen, ei enää olisi taideteos. Se olisi sieluton kuva, kuollut jäljennös, josta puuttuisi tekijän persoonallinen henki.” Tämän jälkeen hän alkaa tarkemmin selittää abstraktin taiteen tekijän motiiveja, pyrkimystä aiheensa pelkistämiseen ja toisarvoisten yksityiskohtien hylkäämiseen. Hän korostaa, ettei abstrakti tarkoita kuviteltua tai epätodellista: ”Jokainen taideteos, niin naturalistinen kuin abstraktin-kin, kuvaa tekijänsä sielullisia elämyksiä.” Naturalistista ja puhtaan abstraktia teosta ei tulisikaan nähdä toistensa vastakohtina, vaan ne ovat ”-- rinnakkaisilmiöitä siinä taidesuuntien ja tyylikäsitysten ehtymättömässä rikkaudessa, joka on taiteen viehättävimpiä ominaisuuksia.”<sup>36</sup>

Tissarin mukaan jokaisen korkeatasoisen taideteoksen perusta on surrealistinen, ylittö-dellinen. Tällä hän tarkoittaa, että tyylistä tai esitystavasta riippumatta ”Taiteilija pyrkii -- syvempään ja oikeampaan todellisuuteen kuin se arkipäiväinen ulkomaailma, jota on tapana kutsua todellisuudeksi”. Teoksen taiteellinen arvo ei siis määräydy aiheen tai esitystavan mukaan, eikä yhtä tapaa voi pitää parempana kuin toista. Hyväksi taiteeksi Tissari määrittelee teokset, joissa näkyy ”väkevä henki”. Siinä on ”ajattomuuden leima”, ja se säilyy, toisin kuin hengetön taide. Tuomittavaa taas on erikoisuuden ja helppouden tavoit-telu, jälleen tyylistä riippumatta. Ei-esittävän taiteen oikeutusta Tissari perustelee lisäksi esimerkiksi egyptiläisten pelkistetyllä tyyllillä ja muulla vanhalla taiteella, joka hyväksy-

---

<sup>35</sup> Jorma Tissarin muutamien julkaistujen ja julkaisemattomien artikkeleiden sekä juhlapuheiden konsepteja on Kuvataiteen keskusarkistolle kuuluvassa Jorma Tissarin arkistossa. Siitä ei kuitenkaan ole varmuutta, kirjoittiko Tissari enemmänkin tekstejä arkistosta löytyvien lisäksi. Konseptit. JTA.KK.VTM.

<sup>36</sup> Tissari 1956, 25-27.

tään yleensä varauksetta, vaikka se ei ole täysin naturalistista. Esimerkkinä taiteilijan kehityksestä kohti ”alitajuisen todellisuuden” kuvaamista Tissari mainitsee Otto Mäkilän.<sup>37</sup>

Esitystapojen tasa-arvoisuutta Tissari korostaa myös *Suomen sosialidemokraatissa* vuonna 1956 julkaistussa artikkelissa *Taideteos ja ihminen*. Hän toteaa, että jokainen ihminen on erilainen ja näkee ympäröivän todellisuuden ja maailman omalla tavallaan. Näin ollen jokainen taiteilijakin on esitystavastaan riippumatta ”vilpitön realisti”. Jokaisen taideteoksen lähteenä on taiteilijan ”elämysten kokonaisuus, sielullinen tajunta”. Jos taiteilija esittää rehellisesti oman näkemyksensä kuvauskohteesta, teoksen täytyy väistämättä erota siitä vaikutelmasta, jonka muut ihmiset saavat samasta kohteesta. ”-- jos teos ei selvästi eroa muiden taiteilijoiden teoksista, taiteilija joko ei ole onnistunut antamaan siinä ominta itseään tai hänellä ei ole mitään erityistä katsojalle annettavana. Tällainen teos ei voi nousta mihinkään suuruuteen.” Rehellisesti ja uskollisesti omaa tietään kulkeneiden taiteilijoiden taide jää puolestaan elämään.<sup>38</sup> Samassa lehdessä myöhemmin julkaistussa artikkelissa *Taiteen merkitys* Tissari pohtii taiteen merkitystä ylipäänsä. Hänen mukaansa ihminen pyrkii jatkuvasti löytämään olemassaolon tarkoituksen, ja persoonallisuus määrää sen, miten hän etsii totuutta. Taiteen merkitys liittyy tähän, sillä sekä taiteilija että taiteen ystävä etsii omaa tietään ja toteuttaa itseään taiteen kautta: ”Taide merkitsee ihmiselle syvää mahdollisuutta oman sielunsa ja henkensä pyrkimyksen täyttämiseen, oman itsensä toteuttamiseen. Se on elämänratkaisun etsimistä.”<sup>39</sup>

Tekstien perusteella Jorma Tissarin taidenäkemyksessä näyttävät 1950-luvulla korostuneen seuraavat ajatukset. Kun taiteilija aidosti, vaikeuksia väistämättä ja oman esitystapansa säilyttäen esittää näkemyksensä näkyvästä tai alitajuisesta todellisuudesta, tuloksena on poikkeuksetta hyvää taidetta. Hyvän taiteen merkkejä ovat ajattomuus ja teoksesta välittyvä henki, jota Tissari tosin ei tarkemmin määrittele. Huonoa taas on epäaito, muita jäljittelevä tai pelkästään miellyttämään pyrkivä taide. Tissari näyttää perehtyneen taiteen historiaan ja oman aikansa taidesuuntauksiin innostuneesti, ja hän selvästi pitää tärkeänä tasa-arvoa eri esitystapojen välillä. Erityisesti surrealismin ajatukset näyttävät vaikuttaneen häneen voimakkaasti, eikä tätä ajatellen ole ihme, että Otto Mäkilän töitä on ollut Tissarin omistuksessa runsaasti 1940-luvulta lähtien. Tissari näyttää pyrkineen pohdinnoissaan seesteiseen lopputulokseen, sillä hän esittää nämä tulkinnanvaraisia ja abstrakteja asioita koskevat ajatuksensa jättämättä kysymyksiä avoimiksi. Taiteen merkitystä käsittelevä kir-

<sup>37</sup> Tissari 1956, 27-34.

<sup>38</sup> Tissari, ”Taideteos ja ihminen”.*Suomen sosialidemokraatti* 20.4.1956 no 87.

<sup>39</sup> Tissari, ”Taiteen merkitys”.*Suomen sosialidemokraatti* 17.5.1956 no 112.

joitus antaa yleispätevän selityksen sille, miksi taidetta harrastetaan. Samalla sen voi ajatella heijastavan myös Tissarin oman harrastuksen motiiveja: taide on hänelle keino toteuttaa itseään ja pyrkiä ymmärtämään olemassaolon tarkoitus.

Anna-Liisa Kouhi, Tapani Raittila ja Kalevi Pöykkö ovat yhtä mieltä siitä että Jorma Tissari ei esittänyt erityisen vahvoja mielipiteitä tyyleistä tai suuntauksista, vaan oli kiinnostunut ja innostunut kaikenlaisesta taiteesta. Tosin 1900-lukua edeltävän ajan taide tai 1950-luvun jälkeen esiin tulleet uudet suuntauokset, kuten informalismi ja poptaide, eivät kiehtoneet Tissaria siinä määrin kuin 1900-luvun puolivälin modernismi. Myöhemmässä vaiheessa hän ei hankkinut juuri muita kuin kokoelmassa jo ennestään edustettuina olevien taiteilijoiden teoksia.<sup>40</sup> Raittilan näkemyksen mukaan on tavallista, että aluksi jyrkästi asioihin suhtautuva henkilö vanhemmiten lieventää suhtautumistaan, mutta Tissari vaikutti aina hyvin joustavalta ja suvaitsevaiselta mielipiteissään. Hänellä olikin oikeastaan epätavallisen laaja skaala taiteen suhteen. Periaatteessa vaikkapa poptaide olisi siis saattanut kuulua Tissarin keräilykohteisiin.<sup>41</sup>

Tissari ei muodostanut näkemyksiään kriitikoiden tai muiden vaikuttajien mielipiteiden mukaan, vaan otti itse asioista selvää ja teki omat päätelmänsä. Taidehankinnoissa tämä itsenäisyys näkyi siinä, että Tissari osti teoksia, jotka häntä tavalla tai toisella miellyttivät ja jotka sopivat hänen valitsemaansa kokonaisuuteen.<sup>42</sup> Tissari siis noudatti hankinnoissaan tyylien suhteen avointa linjaa. Teoksen oli kuitenkin täytettävä hänen määrittelemänsä aitouden ja rehellisyyden, siis hyvän taiteen, kriteerit.

Jorma Tissari oli kiinteästi mukana suomalaisessa taide-elämässä monen vuosikymmenen ajan ja keräsi itsenäisesti suuren taidekokoelman. Voisiko häntä sitten kuvailla taiteentuntijaksi? Tapani Raittila toteaa, että vaikka Tissari oli ajan mittaan syvällisesti tutustunut taiteeseen ja oli oppinut ymmärtämään sitä, hän ei varauksetta sovi ”akateemisen makuisiin kehyksiin näissä asioissa”. Raittilan mielestä Tissari tuskin olisi itsekään halunnut kyseistä nimitystä. Hän tuntui olevan vapaa sielu, joka ei ollut tiukasti kiinnittynyt eurooppalaisen sivistyksen valtavirtaan. Tissarin käytännönläheisyys näkyi siinäkin, ettei hän ylipäänsä ollut paneutunut taiteeseen meditatiivisesti tai tutkijan tavoin, vaan yksinkertaisesti piti taiteesta sitä suuremmin analysoimatta.<sup>43</sup> Toisaalta Tissari selvästi pohti esimerkiksi taiteen olemusta, koska toi ajatuksiaan myös julkisuuteen kirjoituksissaan. Hänen

---

<sup>40</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Tapani Raittilan haastattelu; Kalevi Pöyön haastattelu.NKA.

<sup>41</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>42</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>43</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.



filosofinen tai teoreettinen suhteensa taiteeseen näyttää kuitenkin olleen enemmän taka-alalla.

## 4. JORMA TISSARI TAIDEKERÄILIJÄNÄ

### 4.1 KERÄILYN ALKUVAIHEISTA JA KERÄILIJÄN TOIMINTATAVOISTA

Keräilyilmiön syiden etsiminen ja tulkitseminen on asia, jonka tutkimiseen on paneuduttu vasta 1980-90-luvuilla. Werner Muensterberger painottaa tutkimuksessaan esineiden lohdullista ja pettymyksiä kompensoivaa merkitystä keräilijälle.<sup>44</sup> Susan M. Pearce puolestaan välttää yhdistämästä keräilyä liikaa seksuaalisuuteen tai tietynlaisiin elämäkokemuksiin. Hänen mukaansa tietyt olosuhteet, persoonallisuuden piirteet ja sattuma yhdessä saavat aikaan sen, että esineiden sisältämistä ominaisuuksista ja mahdollisuuksista tulee joillekin ihmisille erityisen tärkeitä. Keräilijöille on yhteistä halutun esineen löytämiseen liittyvä mielihyvä, joka on keskeinen syy keräilyyn.<sup>45</sup> Toisaalta keräilyyn on sen historian aikana vahvasti kuulunut myös arvostuksen, sosiaalisen kunnian ja kuolemattomuuden tunteen saavuttaminen. Erityisesti tämä motiivi on liitetty sellaisten kohteiden keräilyyn, joiden arvoa on pidetty sisäsyntyisenä. Näitä ovat esimerkiksi merkittäviin koulukuntiin kuuluvien taiteilijoiden teokset.<sup>46</sup> Keräilyn merkitys arkielämän tasolla on Pearcen mukaan myös siinä, että keräillessään ja järjestellessään esineitä ihminen konkreettisen aineiston avulla jäsentää myös omaa elämäänsä. Samalla hän pystyy esineiden kautta tuomaan menneisyyden tähän päivään.<sup>47</sup>

Maria Koskijoen mukaan yhtä tyypillistä keräilijähahmoa ei ole olemassa, mutta yhdistäviä piirteitä voi löytää.<sup>48</sup> Pasi Falk toteaa, että jokainen ns. todelliseksi keräilijäksi määriteltävä henkilö keräilykohteestaan riippumatta toimii tietoisesti, suhtautuu pohjimiltaan vakavasti harrastukseensa ja erikoistuu tiettyyn esinelajiin.<sup>49</sup> Keräilyharrastuksen alku ja merkitys keräilijälle itselleen ovat silti aina yksilöllisiä asioita.<sup>50</sup> Harrastus saattaa usein lähteä liikkeelle ikään kuin vaivihkaa. Tavarat laitetaan kotona tietynlaiseen järjestykseen esteettisten mieltymysten perusteella ilman varsinaista suunnitelmallisuutta. Vähi-

---

<sup>44</sup> Ks. Muensterberger 1994.

<sup>45</sup> Pearce 1995, 175; 221.

<sup>46</sup> Pearce 1995, 232.

<sup>47</sup> Pearce 1995, 235-236.

<sup>48</sup> Koskijoki 1994, 58.

<sup>49</sup> Falk 1997, 77-78.

<sup>50</sup> Koskijoki 1997c, 88.

tellen esteettinen näkemys saattaa muuttua selkeäksi periaatteeksi, jonka perusteella esineet jäsentyvät kokoelmaksi. Persoonallisen maun mukaan järjestetyn esinekokoelman ja varsinaisen keräilemisen raja voi siis olla häilyvä.<sup>51</sup> Toisaalta harrastuksen alkuun tai ensimmäiseen esineeseen voi liittyä myös erityinen tarina.<sup>52</sup>

Jorma Tissarin taidekeräilyn alkuvaiheista en juuri ole löytänyt tietoa, joten hänen perimmäinen syynsä keräilyn aloittamiseen jää arvailun varaan. Luullakseni kovin kauas totuudesta ei silti jouduta, jos ajatellaan, että estetiikan kaipuu oli syynä siihen, että Tissari yleensäkin kiinnostui taiteesta ja alkoi kerätä sitä. Tissarin tapauksessa näyttävät toteutuneen molemmat edellä mainitut harrastuksen alkua kuvaavat piirteet. Tarina Ateneuminvierailusta kuvaa ensisijaisesti sitä tapahtumaa, jossa Tissari ylipäänsä kiinnostui taiteesta, mutta tapahtuman yhteydessä hän jo kuitenkin hankki niitä objekteja, joista tuli hänen varsinaisen keräilykohteensa. Tapahtuma siis kytkeytyy vahvasti myös Tissarin keräilyharrastukseen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että taiteen systemaattinen keräily ei ollut aluksi Tissarille kovin tietoinen tavoite, vaan teoksia alkoi kertyä kodin seinille, ja toiminta muuttui ajan kuluessa järjestelmällisemmäksi.<sup>53</sup>

Jorma Tissarin taidekeräilyn alkuvaiheita valottavat luettelot, jotka hän laati kotinsa taideteoksista vuosina 1949, 1954 ja 1955.<sup>54</sup> Teosten luettelointi kuvastaa omistajan järjestelmällisyyttä ja kiinnostusta kokonaisuuden hallintaan, ja tässä keräilijöille tyypillinen systemaattisuus tuleekin konkreettisesti esille. Jokaisessa luettelossa on lueteltu kyseiseen asuntoon sijoitetut teokset huoneittain. Vuoden 1949 luettelossa on listattu asunnon tavarat huonekaluista astioihin ja numeroitu 36 ”tauluksi” luokiteltua teosta; öljyväritöitä, akvarelleja, piirroksia, grafiikkaa ja yksi keramiikkateos. Teoksista on kerrottu taiteilijan nimi sekä teoksen nimi, koko ja tekniikka, jos kyseessä on muu kuin öljyvärimaalaus. Näiden lisäksi on mainittu joitakin nimettömiä töitä ja muutamia veistoksia. Useista teoksista on mainittu myös hankinta-ajankohta, hankintatapa ja teoksen hinta. Myöhemmin lisättyjen merkintöjen mukaan joitakin teoksia on myös myyty edelleen. Sekä taiteilijoiden että teosten nimissä on epätarkkuutta. Joistakin teoksista puuttuu nimi; sen sijaan on lyhyesti kuvailtu, mitä teos esittää. Todennäköisesti luettelossa on mainittu kaikki Tissarin kyseisellä hetkellä omistamat taideteokset, koska luettelo käsittää myös asunnon muut esineet.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Falk 1997, 76-77.

<sup>52</sup> Koskijoki 1997c, 88.

<sup>53</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>54</sup> Luettelo tavaroista 12.6.1949 sekä luettelot tauluista 26.10.1954 ja 21.5.1955. Konseptit.JTA. KK.VTM.

<sup>55</sup> Merkinnät ovat seuraavan kaltaisia: ”Sallinen 46 x 38, Talo etualalla 3 kauempana osittain näkyvissä ostettu Kivistöltä 27.4.1946 20.000”.

Vuoden 1954 luettelossa ei ole enää luetteltu asunnon kaikkea irtaimistoa, vaan pelkästään taideteoksia. Luettelo on itse asiassa kuvaus siitä, mitä teoksia mihinkin huoneeseen on ripustettu. Tämän voi tulkita tarkoittavan sitä, että taideteoskokoelma on saanut entistäkin merkittävemmän roolin keräilijän elämässä. Mainittujen teosten lukumäärä on kasvanut jo 114 teokseen, joista veistoksia on neljä. Nimet ovat täsmentyneet, vaikka joukossa onkin vielä esimerkiksi teos, jota kuvataan vain ”ranskalaiseksi työksi”. Hankintaan liittyviä seikkoja ei ole enää mainittu. Luettelon perusteella ei voi kuitenkaan sanoa, onko siinä mainittu kaikki Tissarin omistamat teokset vai onko kyseessä vain sillä hetkellä ripustettuina olevien teosten luettelo.<sup>56</sup>

Vuoden 1955 luettelossa on nimetty 110 teosta, joista veisto- ja keramiikkataidetta on kahdeksan teoksen verran. Edellisen luettelon tavoin on mainittu, missä huoneessa teokset ovat. Vain muutaman teoksen vuosiluvuissa on epävarmuutta; esimerkiksi edellisen luettelon taiteilijamerkintä ”G.B.” on tarkentunut Georges Braqueksi (1882-1963).<sup>57</sup> Vaikuttaakin siltä, että teosten kerääjän ja luettelijan asiantuntemus on selvästi kasvanut ensimmäisen ja kolmannen luettelon tekemisen välillä. Taiteilijoiden ja teosten nimet ovat tarkentuneet, ja näyttää siltä, että myöhäisempi kokonaisuus on rakennettu määrätietoisemmin. Ilmeisesti Tissari ei ole enää asettanut kaikkia omistamiaan teoksia esille, sillä ainakin yksi Ernst Mether-Borgströmin teos näyttää esiintyvän sekä vuoden 1954 luettelossa että vuonna 1991 laaditussa luettelossa kodin taideteoksista, mutta ei vuoden 1955 teosten joukossa. Teosluettelosta vuodelta 1949 käy ilmi, että näistä teoksista varhaisin mainittu ostoaikakohta on tammikuulta 1943.<sup>58</sup> Tämän jälkeen teoksia on hankittu tasaisesti vuosittain. Teoksien määriä ajatellen Tissarin keräilyharrastuksen voi katsoa laajenneen ja jäsentyneen varsinkin vuosien 1949 ja 1955 välillä.

Teosluetteloiden perusteella ensimmäisten teosten hankintamenetelmistä saa jonkinlaisen käsityksen. Ensimmäisessä luettelossa monen teoksen yhteyteen on liitetty maininta ”ostettu Kivistöltä” ja ainakin yhden teoksen kohdalla lukee ”myynyt Kivistölle”. Ei ole käynyt ilmi, mitä tai ketä tämä tarkoittaa. Kyseessä saattaa kuitenkin olla henkilö, joka on näihin aikoihin käynyt yksityisesti ns. harmaata taidekauppaa.<sup>59</sup> Muutamia muitakin hankintoja on tehty nähtävästi yksityishenkilöiltä, kuten ”ekonomi Niiniseltä”, ”Savolaiselta” ja ”Tehtaankadulta Salvalta”. Keskeistä Tissarin taidehankinnoissa koko keräilijähistoriaa

<sup>56</sup> Merkinnät ovat seuraavan kaltaisia: ”Kanerva, Aimo: Metsämaisema akvarelli 47 x 38 v.1953.”

<sup>57</sup> Merkinnät ovat seuraavan kaltaisia: ”Mäkilä: Maisema Ruissalosta -49”.

<sup>58</sup> Yhden taulun kohdalla on päivämäärä tammikuulta 1942, mutta kyseessä lienee kirjoitusvirhe ajatellen Tissarin omaa kuvausta Ateneumin-veistailusta. Näyttää myös siltä, että vuosiluvun viimeistä numeroa on korjailtu.

ajatellen on se, että hän osti teoksia suoraan taiteilijoilta ja erityisesti niiltä, jotka tunsivat hyvin. Alkuvaiheessa Tissarilla ei nähtävästi vielä ollut suoria kontakteja taiteilijoihin, joten on selvää, että ensimmäiset hankinnat on tehty välikäsiensä kautta. Pian Tissari alkoi kuitenkin hakeutua varsinkin aloittelevien taiteilijoiden seuraan ja solmi heidän kanssaan läheiset suhteet. Hän koki tärkeäksi nuorten taiteilijoiden tukemisen ja senkin vuoksi saattoi ostaa heiltä taideteoksia.<sup>60</sup>

Eniten Tissari siis hankki teoksia suoraan taiteilijoiden työhuoneilta. Asetelma on luonnollinen ajatellen sitä, että Tissari ystävystyi taiteilijoiden kanssa ja näin ollen liikkui paljon heidän seurassaan. Hän vieraili ystäviensä luona näiden ateljeissa ja saattoi esimerkiksi seurata tietyn teoksen valmistumista. Nähdessään vierailuillaan jotakin, mistä erityisesti piti, hän pystyi heti aloittamaan neuvottelut. Toisinaan taiteilijat myös lahjoittivat Tissarille teoksia todennäköisesti sillä perusteella, että hän oli ilmaissut kiinnostuksensa tiettyä teosta kohtaan.<sup>61</sup> Tissarin halukkuutta hankkia teokset suoraan taiteilijoilta valottaa myös artikkeli, jonka hän kirjoitti *Suomen taiteen vuosikirjaan 1953-54*. Kirjoitus *Väärinkäytöksistä taideteosten kaupassa* käsittelee taidekauppaa ja teosten autenttisuuteen liittyviä ongelmia. Tissari toteaa seuraavasti: ”Väärinkäytökset taideteosten kaupassa ovat tulleet pelottavan yleiseksi. --- Ratkaisun löytäminen ei ole vaikeata. Luonnollisin ja parhain tie hankkia taideteos on ostaa se taiteilijalta itseltään. Persoonallinen kosketus taiteilijaan on jokaiselle taiteen harrastajalle korvaamaton. Se avaa tien hänen taiteensa ymmärtämiseen.”<sup>62</sup> Paitsi että teoksen hankkiminen suoraan taiteilijalta on siis takuu teoksen aitoudesta ja laadusta, se tarjoaa Tissarin mielestä myös olennaisen tärkeän kontaktin tekijän taiteellisiin pyrkimyksiin ja teoksen sisältöön.

Jorma Tissari ei ilmeisesti ainakaan keräilyn alkuvaiheessa sijoittanut taiteeseen suuria summia. Läheiset suhteet taiteilijoihin mahdollistivat sen, että hän sai teoksia varsin edullisesti: korvaus saattoi olla osamaksulla suoritettu, tai tuttavankaupan ansiosta hinta oli muuten vain halpa.<sup>63</sup> Aloittelevien taiteilijoiden teokset olivat varmasti muutenkin melko edullisia, joten keskittyminen näihin taiteilijoihin tänä ajankohtana oli nähtävästi kokoelman kartuttamisen kannalta hyvä ratkaisu. Tissarin kokoelmiin kuului jonkin verran myös ulkomaista, lähinnä ranskalaista 1900-luvun taidetta, mutta teokset olivat grafiikkaa ja piir-

---

<sup>59</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>60</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2. NKA.

<sup>61</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>62</sup> Tissari 1955, 121.

<sup>63</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

roksia, eli hinnat eivät luultavasti nousseet kovin korkeiksi.<sup>64</sup> Joitakin ranskalaisia teoksia Tissari hankki matkoillaan 1960-luvulla, mutta myös vuoden 1954 teosluettelossa on mainittu muutamia ranskalaisia grafiikanlehtiä.<sup>65</sup>

Jorma Tissari myi teoksia, kuten käy ilmi kodin teosluettelosta vuodelta 1949. Kuinka tämä piirre sitten sopii tyyppillisen tai ns. todellisen keräilijän malliin? Keräilytutkimuksessa on korostettu sitä, että sijoitusmielessä esineen hankkivaa henkilöä ei voi pitää todellisena keräilijänä.<sup>66</sup> Jos keräilijä jo esineen ostoa harkitessaan pohtii vaihtoarvoa, hän myös saattaa harkita siitä luopumista. Näin ollen esineellä ei ole ostajalle henkilökohtaista erityismerkitystä samoin kuin todelliselle keräilijälle. Sama henkilö kyllä saattaa olla sekä taidekauppias että yksityinen keräilijä, mutta silloin hän pitää oman kokoelmansa erillään myytävistä tavaroista. Toisaalta esineen vaihtoarvo on olemassa myös kokoelmaan liittämisen jälkeen, eikä itse kokoelman myyminen kään ole poikkeuksellista.<sup>67</sup> Kyse tuntuukin olevan keräilijän asenteesta: taloudellisen hyödyn tavoittelu on tuomittavaa eikä todelliselle keräilijälle sopivaa käytöstä, mutta henkilökohtaisten keräilytavoitteiden saavuttaminen vaikkapa sitten esineiden vaihdon kautta on hyväksyttävää.

Taideteoksien keräilyssä keräilijän maku teosten suhteen saattaa muuttua ajan myötä, ja uudet hankinnat tulevat aikaisempien tilalle. Asiantuntemuksen lisääntyessä omat pyrkimykset selkiytyvät, ja usein taidekeräilijöillä on lopulta kokoelmassaan vain vähän alkuperäisiä hankintoja, tai jopa kokonainen kokoelma voi vaihtua.<sup>68</sup> Tällöin keräilyyn liittyvät tavoitteet ovat muuttuneet ja teosten vaihtaminen on siinä mielessä keräilyn ”moraalin” mukaista.

Jorma Tissarin kohdalla teosten myyminen näyttää olleen juuri edellä mainitun kaltaista oman keräilylinjan etsintää: taloudellinen hyötyminen taidekeräilyn kautta ei ollut hänen tavoitteensa. Ilmeisesti kokoelmassa oli jonkin verran vaihtuvuutta 1950-luvun jälkeenkin, mutta 1970-luvun alusta lähtien Tissari hankki aiempaa vähemmän teoksia eikä niitä nähtävästi juuri myynytkään.<sup>69</sup> Hiukan poikkeuksellinen teosmyynti tapahtui keväällä 1959, jolloin Tissari myi Turun taidemuseolle yhdeksän Otto Mäkilän teosta. Kirjeenvaihdosta<sup>70</sup> käy ilmi, että Tissari oli aluksi tarjonnut kahta Mäkilän työtä taidemuseolle ja lopulta neuvottelujen jälkeen myynyt kolme öljyväretyötä sekä kuusi grafiikanlehteä. Teok-

<sup>64</sup> Luettelo kodin taideteoksista 1.10.1991. ALKA.

<sup>65</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2. NKA.

<sup>66</sup> Pöytäkirja 1996, 15-16.

<sup>67</sup> Koskijoki 1997a, 83-84.

<sup>68</sup> Jukola 1997, 72.

<sup>69</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2. NKA.

siin kuuluu mm. eräs Mäkilän tunnetuimmista teoksista, öljymaalaukset *He näkevät mitä me emme näe* vuodelta 1939. Motiivina teosten myyntiin on tietenkin voinut olla puhdas rahantarve, mutta toisaalta juuri Turun taidemuseon valinta paikaksi vihjaa muustakin: mahdollisesti Tissari on halunnut tehdä todellisen taiteenystävän teon ja saattaa merkittäviä Mäkilän teoksia tämän kotiseudulle. Tapani Raittila toteaa, että Tissari tuskin olisi luopunut omistamistaan suurista Mäkilän öljymaalauksista, ellei hän olisi ollut taloudellisista syistä pakotettu siihen. Nähtävästi Tissarin elämäntilanne muuttui tuolloin niin merkittäväällä tavalla, että hänen oli turvaututtava teosten myymiseen. Tällaiseen tilanteeseen joutuessaan hän todennäköisesti ajatteli teosten kannalta parasta ratkaisua, mikä tässä tapauksessa oli niiden sijoittaminen taiteilijan kotiseudulle ja erityisesti museoon.<sup>71</sup>

#### 4.2 MINKÄLAISTA TAIDETTA JORMA TISSARI KERÄSI?

Useimmiten keräilijällä on tietty tavoite tai päämäärä toiminnassaan. Hän määrittelee kokoelmalle kategorian, joka ohjaa ja muotoilee keräilytoimintaa.<sup>72</sup> Jorma Tissari ei ole itse tuonut julki keräilynsä tavoitetta tai kategoriaa. Haastattelujen ja kokoelman tarkastelun avulla voi kuitenkin todeta seuraavaa: suomalainen moderni - lähinnä sotienjälkeisen ajan ja Tissarin oman sukupolven - kuvataide on selvästi ollut hänen kiinnostuksensa suurin kohde koko keräilyharrastuksen ajan. Juuri tämän alueen valitsemiseen johtivat nähtävästi varsin maanläheiset ja ymmärrettävät syyt.

Kokoelman taideteosten valinta oli Jorma Tissarin henkilökohtaisten intressien mukaista, eivätkä esimerkiksi taidekriitikoiden mielipiteet vaikuttaneet hänen ratkaisuihinsa.<sup>73</sup> Tapani Raittilan näkemyksen mukaan Tissari yksinkertaisesti keräsi juuri sitä taidetta josta piti, vaikka esimerkiksi taloudellisten syiden voisi ajatella määränneen tai rajoittaneen keräilykohteita. Luultavasti nämäkin syyt käytännössä vaikuttivat hankintoihin, mutta eivät siinä määrin, että Tissari olisi pelkästään niiden takia kerännyt aikalaistensa taidetta.<sup>74</sup> Esimerkiksi 1800-luvun realismi tai 1900-luvun loppupuolen taidesuuntaukset eivät tuntuneet kiinnostavan Tissaria keräilymielessä, sillä näitä edustavia teoksia ei ole mainittu hänen teosluetteloissaan.<sup>75</sup> Samoin Kalevi Pöykkö korostaa Tissarin toiminnan määrätietoi-

---

<sup>70</sup> Turun taidemuseon intendentin E. Berghin kirjeet Jorma Tissarille 23.3.1959 ja 25.4.1959. Otto Mäkilää koskeva aineisto. JTA.KK.VTM.

<sup>71</sup> Tapani Raittilan haastattelu. NKA.

<sup>72</sup> Pöytäkirja 1996, 20.

<sup>73</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Tapani Raittilan haastattelu. NKA.

<sup>74</sup> Tapani Raittilan haastattelu. NKA.

<sup>75</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Tapani Raittilan haastattelu. NKA.

suutta toteamalla, että vaikka Tissari keräsikin eniten teoksia hyviltä ystäviltään, oli hänellä tietoinen pyrkimys kerätä juuri tietynlaista taidetta. Kotikokoelmaan hankitut teokset edustivat hänelle hyvää, aikakaudelle tyypillistä suomalaista taidetta.<sup>76</sup> Henkilökohtaisten esteettisten ja sosiaalisten syiden lisäksi kyseisen aikakauden taide saattoi varsin luontevasti muotoutua taiteesta kiinnostuneen aloittelevan keräilijän kohteeksi: keräilijä sai kokea olevansa konkreettisesti mukana taiteen murroksessa ja uuden taiteilijasukupolven esiintulossa. Pöykön mukaan Tissari oli ajatellut, että suomalaisen modernismin edustajien teoksia ei olisi paljoakaan keräilty eikä kyseisen ajan taidetta myöskään aina olisi osattu arvostaa tarpeeksi. Nämäkin käsitykset luultavasti vahvistivat kiinnittymistä juuri tähän keräilyn kategoriaan.<sup>77</sup> Lisäksi ajankohtaisten taide-elämän tapahtumien seuraaminen varmasti lujitti kiinnostusta entisestään. Tissarin aktiivisimman keräilykauden ja taide-elämään osallistumisen jälkeen, 1970-luvulta lähtien, hän oli edelleen hyvin kiinnostunut taiteesta, vaikka rinnalle tuli myös uusi harrastus, sukututkimus. Hän kävi edelleen säännöllisesti taidenäyttelyissä ja tapasi taiteilijatovereitaan. Nuoremmankin polven taide tuli kyllä tutuksi, mutta taidehankinnoissaan Tissari pitäytyi lähinnä juuri edellä mainitussa taiteessa.<sup>78</sup>

### 4.3 KERÄILIJÄ MUOKKAA KOKOELMAANSA

Jorma Tissarin kotikokoelma kasvoi ja muotoutui 1940-luvun alusta lähtien 1990-luvulle asti. Taidehankintojen voi tulkita tapahtuneen pääasiassa 1950-70-luvuilla. 1970-luvulla valmistuneita teoksia kokoelmaan tuli varsin paljon, mutta keräilytahti hidastui kohti 1980-lukua. Yksi syy tähän oli yksinkertaisesti tilanpuute. Tissarien silloinen koti Fredrikinkadulla Helsingissä oli täynnä tauluja: seinätilat oli käytetty tarkkaan ja teoksia oli ripustettu jopa kirjahyllyihin kirjojen eteen. Osa teoksista oli varastoituna olohuoneessa ja eteises-  
sä.<sup>79</sup> Teoksia oli vuoden 1955 luettelossa yhteensä jo 110, ja määrä kasvoi kolminkertaiseksi seuraavien noin 15 vuoden aikana. 1980-luvun alussa ennen lahjoituksen tekemistä kotikokoelmaan kuului 31 taiteilijalta noin 300 teoksen verran suomalaista 1900-luvun kuvataidetta: öljymaalauksia, akvarelleja, piirroksia ja grafiikkaa.<sup>80</sup> Varsinaista teosluetteloa ei tältä ajalta ole, vaan teosten lukumäärä on saatu laskemalla yhteen Jyväskylän yli-

<sup>76</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>77</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>78</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>79</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelut 1,TA.JYM/kho sekä 2, NKA.

opistolle ennen vuotta 1991 lahjoitetut teokset ja vuodelta 1991 peräisin olevasta kodin teosluettelosta ne teokset, jotka ovat valmistuneet ennen vuotta 1984. Koska teosten hankinta-ajankohtia ei ole mainittu vuoden 1991 teoslistassa, teosmääristä ei voi saada täyttä varmuutta. Anna-Liisa Kouhin mukaan uusia teoksia ei tässä vaiheessa juuri hankittu, joten määrät ovat suunnilleen samoja kuin kymmenen vuotta aiemmin.<sup>81</sup> Kokoelmaan kuului vuonna 1991 kuitenkin kahdeksan teosta, jotka olivat valmistuneet vuoden 1983 jälkeen. Muutosta 1980-luvun alun tilanteeseen on tullut siis ainakin tämän verran. Mahdollisista myydyistä tai lahjoitetuista teoksista ei ole tietoja. Vuonna 1991 Tissarin kokoelmiin kuului ulkomaisia grafiikanlehtiä ja piirustuksia 45 kappaletta 23 nimetyltä taiteilijalta sekä kaksi pelkästään kiinalaiseksi työksi nimettyä litografiaa. Taiteilijat olivat lähinnä 1900-luvun tunnetuimpia taiteilijoita, kuten Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985) ja Sonia Delaunay (1885-1979), mutta mukana oli myös teoksia vanhempien taiteilijoiden, kuten Edgar Degas'n (1834-1917) ja Francisco Goyan (1746-1828) tuotannosta ja jopa yksi Rembrandtin (1606-69) etsauksen jäljennös. Kotimaista veistotaidetta oli 11 taiteilijalta 29 teoksen verran.<sup>82</sup>

Taideteoksia alkoi lopulta olla liikaakin yhtä asuntoa varten. Maalauksia, grafiikanlehtiä ja piirroksia oli viimein yhteensä noin 350 teoksen verran, mistä voi päätellä, ettei Jorma Tissarin tavoitteena ollut varsinaisesti pieni ja hallittu kotikokoelma. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, ettei kokoelma ollut harkiten suunniteltu. Maria Koskijoen mukaan kokoelman järjestely tyydyttää keräilijän järjestyksentarvetta ja pyrkimystä oman elämän hallitsemiseen: kokoelma on aina omistajansa hallinnassa. Esineiden avulla keräilijä jäsentää omaa minuuttaan.<sup>83</sup> Teosten yhteensopivuus ja ripustuksen pohtiminen olivat Tissarille tärkeitä asioita, ja siinä, kuten myös teosten luetteloinnissa, ilmenee halu pitää kokoelma hallinnassa. Kun Tissari näki jonkin teoksen, joka häntä miellytti ja jonka hän halusi kokoelmaansa, alkoi kotona puolison sanojen mukaan ”hirveä rulljanssi”, sillä uuden teoksen sijoittaminen entisten joukkoon oli pitkä prosessi, joka vaati suunnittelua ja muutoksia. Oli mietittävä, sopiko teos kokonaisuuteen ja täydensikö se kokoelmaa.<sup>84</sup>

Teosten ripustus kotona oli, tietenkin mahdollisuuksien mukaan, usein toteutettu siten, että työt oli ryhmitelty taiteilijoittain: yhdellä seinällä esimerkiksi oli Aimo Kanervan akvarelleja, toisella Sam Vannin serigrafioita. Ripustuksen pohdinnassa, kuten yleensäkin

---

<sup>80</sup> Luettelo kodin taideteoksista 1.10.1991, ALKA; Tissarin taidekokoelman teosluettelomoniste. TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>81</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>82</sup> Luettelo kodin taideteoksista 1.10.1991.ALKA.

<sup>83</sup> Koskijoki 1997b, 86.



teosten hankinnassa, Jorma Tissari toimi itse asiantuntijana: vuosien mittaan kehittyi oma selkeä linja ja näkemys asioista. Tissarille luonteenomainen sitkeys, järjestelmällisyys ja käytännöllisyys siis näkyivät paitsi hänen toiminnassaan työ- ja järjestöelämässä myös keräilyharrastuksen yhteydessä. Anna-Liisa Kouhin mukaan Tissarilla oli muutenkin tapana ”rakentaa ympäristönsä”. Esimerkiksi matkoilla hän laittoi tavarat tiettyyn järjestykseen ja näin kenties symbolisesti pyrki keräilijöille tyypillisesti elämänhallintaan kokoelman avulla.<sup>85</sup>

Pyrkikö Jorma Tissari täydellisyyteen, oliko hänen tavoitteenaan täydellinen kokoelma? Teoriassa keräilijöillä on pyrkimys täydellisyyteen, mutta käytännössä täydellisen kokoelman saavuttaminen aiheuttaa ristiriidan: kun viimeinen tavoiteltava esine on saatu haltuun, ei enää ole mitään mihin pyrkiä, kokoelman elämä päättyy ja keräilyharrastus tyrehtyy. Keräilyssä haastavaa on juuri etsiminen ja jonkin kaukana olevan tavoittelu. Monille keräilijöille keräilystä saatavat elämykset ja oman asiantuntemuksen lisääntyminen ovatkin tärkeämpiä seikkoja kuin täydellisen kokoelman luominen.<sup>86</sup> Tästä näyttää olleen kysymys myös Tissarin taidekeräilyn kohdalla. Vaikka tarkoituksena oli kerätä juuri tietyn aikakauden taidetta tietyiltä taiteilijoilta, ei mikään lukkoon lyöty tavoite, tiettyyn teosten määrään tai kokonaisuuteen pyrkiminen nähtävästi ohittanut itse hankintojen tekemisestä ja järjestelystä saatavaa mielihyvää ja esteettistä nautintoa. Täydelliseen kokoelmaan pyrkiminen vaikuttaa myös siinä mielessä kaukaa haetulta ajatukselta, että Tissarin kotona ei koskaan puhuttu *taidekokoelmasta* vaan nimenomaan kodin taideteoksista.<sup>87</sup>

#### 4.4 KOTIKOKOELMAN PIIRTEISTÄ JA MUUTOKSISTA

Jorma Tissarin kodin teosluetteloista vuosilta 1949, 1954, 1955 ja 1991 sekä Tissarin taidekokoelman teosluettelosta voi hahmottaa kokoelman sisältöä ja muutosta pitkällä aikavälillä. Tissarin keräilijätoiminnan kuvaamisen kannalta on olennaista selvittää, mitä kokoelmassa oli aluksi ja mitä neljän vuosikymmenen keräilytyön jälkeen. Koska en ole voinut konkreettisesti tarkastella muita kuin lahjoituskokoelman teoksia, on kotikokoelman tyylillisessä hahmottamisessa pelkästään teosluetteloiden perusteella yleistämisen vaara: yksittäisen teoksen liittäminen tiettyyn tyyliisuuntaan vain taiteilijan yleisen suuntautumisen perusteella ei tietenkään automaattisesti johda oikeisiin päätelmiin teoksesta ja sitä kautta

---

<sup>84</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>85</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>86</sup> Koskijoki 1997b, 86-87.

kokoelman linjasta. Muuta mahdollisuutta ei kuitenkaan ole, joten pyrin tekemään teosluetteloista vain yleisen tason havainnot. En ryhdy luetteloiden pikkutarkkaan tutkimiseen, vaan mielestäni on tärkeintä tietää, minkälainen kokoelman yleislinja alussa oli ja muuttuiko se myöhemmin. Käsittelen tässä pelkästään Tissarin omistamia suomalaisten taiteilijoiden maalauksia, grafiikanlehtiä ja piirroksia, ja jätän veistokset sekä ulkomaiset teokset tarkastelun ulkopuolelle, sillä näiden määrä on ollut muihin teoksiin nähden pieni eikä lahjoituskokoelmaan toisaalta kuulu yhtään veistosta tai ulkomaista teosta.

Vuoden 1949 teosluettelossa on numeroitu 36 teosta. Eniten eli kymmenen teoksen verran on Otto Mäkilän tuotantoa. Kaarlo Lamminheimolta (1891-1962) on viisi teosta, Tyko Salliselta (1879-1955) kolme ja Ellen Thesleffiltä (1869-1954) kaksi teosta. Mukana ovat myös seuraavat taiteilijat: Jonas Heiska (1873-1937), Ester Helenius (1875-1955), Einar Ilmoni (1880-1946), Eero Järnefelt (1863-1937), Birger Kaipainen (1915-88), Elvi Maarni (s. 1907), Mikko Oinonen (1883-1956) ja Werner Åström (1885-1979). Muita tekijöitä ovat tulkinnanvaraiset nimet ”Aalto”, ”Garl Benz”, ”Kaven”, ”Enberg”, ”Gunnar Grönvik” ja ”Tomen”.<sup>88</sup> Kyseessä ovat todennäköisesti Ilmari Aalto (1891-1934), Carl Bengts (1876-1934), Alvar Cawén (1886-1935), Gabriel Engberg (1872-1953), Gunvor Grönvik (1912-55) ja Werner Thomé (1878-1953).

Vuoden 1954 teosluettelossa on joitakin samoja taiteilijanimiä, mutta suuri osa on vaihtunut. Mukana ovat edelleen Heiska, Ilmoni, ”Kaven”, Lamminheimo, Maarni, Mäkilä, ja nyt selkeästi kirjoitettu Ilmari Aalto. Mukaan ovat tulleet Eva Cederström, Ina Colliander, Aimo Kanerva, Mikko Laasio, Urho Lehtinen (1887-1982), Åke Mattas (1920-62), Kosti Meriläinen (1886-1938), Ernst Mether-Borgström, Olli Miettinen (1899-1969), Teuvo-Pentti Pakkala, Oscar Parviainen (1880-1938), Tapani Raittila, Yrjö Saarinen (1899-1958) ja Jaakko Somersalo (1916-66). Eniten teoksia on jälleen Mäkilältä (33). Muutamalta muultakin taiteilijalta on useampia töitä: Kanervalta (8), Raittilalta (7), Miettiseltä (6), Meriläiseltä (6) ja Collianderilta (5).<sup>89</sup>

Luettelossa vuodelta 1955 ei ole suuria muutoksia edelliseen vuoteen: suomalaisista taiteilijoista ovat uusina tulleet mukaan vain Jalmari Ruokokoski (1886-1936) ja ”Marttinen”, joka ilmeisesti on Veikko Marttinen (s. 1917). Teosmäärät ovat pysyneet suurin piirtein samoina; Mäkilän töitä on 34 ja Kanervan yhdeksän.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>88</sup> Luettelo tavaroista 12.6.1949. Konseptit. JTA. KK. VTM.

<sup>89</sup> Luettelo tauluista 26.10.1954. Konseptit. JTA. KK. VTM.

<sup>90</sup> Luettelo tauluista 21.5.1955. Konseptit. JTA. KK. VTM.

Vuoden 1991 luettelossa ei siis ole enää mainittu niitä sataa teosta, jotka tässä vaiheessa oli jo lahjoitettu Jyväskylän yliopistolle. Seuraavat suomalaiset taiteilijat olivat edustettuina kokoelmassa ennen lahjoituksen tekoa: Eva Cederström, Ina Colliander, Helge Dahlman (1924-79), Erik Enroth (1917-75), Erik Granfelt, Einar Ilmoni, Maija Isola, Aimo Kanerva, Pentti Kaskipuro, Erkki Koponen (1899-1996), Inari Krohn (s. 1945), Mikko Laasio, Kaarlo Lamminheimo, Åke Mattas, Kosti Meriläinen, Ernst Mether-Borgström, Olli Miettinen, Otto Mäkilä, Teuvo-Pentti Pakkala, Oscar Parviainen, Tuulikki Pietilä (s. 1917), Tapani Raittila, Jalmari Ruokokoski, Yrjö Saarinen, Tyko Sallinen, Lauri Santtu (1902-1986), Sakari Tohka (1911-58), Olavi Valavuori (1921-92), Sam Vanni, Rafael Wardi (s. 1928) ja Veikko Vionoja. Eniten teoksia oli ennen lahjoitusta Mether-Borgströmiltä (44), Raittilalta (43), Granfeltilta (30), Kanervalta (27), Vionojalta (27), Mäkilältä (22), Isolalta (18), Pakkalalta (16) ja Collianderilta (15).<sup>91</sup>

Teosluetteloita ei ole löytynyt enempää. Kokoelman muotoutumista 1960- ja 1970-luvuilla on näin ollen vaikea tarkastella yksityiskohtaisesti. Yleisiä huomioita voi kuitenkin tehdä. Tissarin valitsema kategoria, suomalainen modernismi, näyttää toteutuneen kokoelmassa alusta lähtien. Ensimmäisessä luettelossa on mukana useita 1900-luvun alkupuolen taiteilijaryhmiin, Septemiin ja Marraskuun ryhmään, kuuluneita taiteilijoita, jotka tuolloin pyrkivät irtautumaan realismin perinteestä. Näitä ovat esimerkiksi Oinonen, Thesleff, Thomé, Åström (Septem), Aalto, Cawén, Engberg ja Sallinen (Marraskuun ryhmä). Kokoelmassa ei siis alkuvaiheessakaan ollut niitä vanhemman polven taiteilijoita, jotka jatkoivat 1900-luvun puolella tuotannossaan lähinnä suomalaiskansallista perinnettä, joskin mukana on yksi Järnefeltin teos. Painopiste tuntuu olevan ekspressiivisessä ilmaisussa. Taiteilijaryhmissä vaikuttaneiden lisäksi mukana on myös hyvinkin individualistisen uran luoneita taiteilijoita, kuten Helenius ja Ilmoni, joka tosin kuului Marraskuun ryhmään sen viimeisessä näyttelyssä vuonna 1924.<sup>92</sup> Elvi Maarni on näistä taiteilijoista harvemmin Suomen taidehistoriassa esiin tuleva henkilö. Mäkilän surrealistisävyisten teosten keskeinen asema Tissarin taidekokoelmissa näkyy jo tässä varhaisessa kokoelmassa.

Vuosien 1954 ja 1955 luetteloiden tyyllilliset linjat ovat jo hyvin lähellä Jorma Tissarin lopullista kokoelmaa. Ekspressiivisyyttä korostava suuntaus näyttää jatkuvan, mutta taiteilijoiden suhteen on tapahtunut siirtymistä nuorempaan sukupolveen: 1900-luvun alun taideuudistusten edustajia, erityisesti Septem-ryhmän jäseniä, on jäänyt pois joukosta ja

<sup>91</sup> Luettelo kodin taideteoksista 1.10.1991. ALKA; Tissarin taidekokoelman teosluettelomoniste. TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>92</sup> Nummelin 1998, 294.

mukaan on tullut sellaisia taiteilijoita, jotka nousivat varsinaisesti esiin sotien jälkeen 1940-luvulla ja edustavat kukin omalla tavallaan vahvaa ekspressiivistä ilmaisua; esimerkkeinä Kanerva, Laasio, Mattas, Miettinen ja Saarinen. Lopullisessa kokoelmassa näkyvää monipuolisuutta ilmentää jo tässä vaiheessa se, että marraskuulaisen ekspressionismin perinteen oheen on tullut enemmän leikkimielistä (Mether-Borgström), runollisempaa ja herkempää (Cederström, Colliander, Raittila) sekä toisaalta selkeän realistista (Pakkala) kuvaustapaa. Lopullisessa kokoelmassa keskeisellä sijalla olevat Vionojan teokset puuttuvat vielä tässä vaiheessa. Samoin geometrinen abstrakti taide näyttää puuttuvan kokonaisuudesta, mutta toisaalta kyseinen suuntaus voimistuikin suomalaisessa taiteessa vasta 1950-luvulla.

Kotikokoelman suomalaisen kuvataiteen osuus on ollut suurimmillaan 1980-luvun alussa. Kokoelman rakenne näyttää olleen tuolloin hyvin samanlainen kuin 1950-luvun puolivälissä: painopiste on sotienjälkeisellä ajalla syntyneessä modernissa taiteessa, mutta mukana on myös joitakin varhaisempia modernismin edustajia, kuten Sallinen, Meriläinen ja Ruokokoski. Skaala on kuitenkin rikastunut entisestään. Aiemminkin runsasta ekspressionistista tuotantoa tuovat mukaan nyt myös Dahlman ja Enroth. Impressionismiin ja septemiläiseen perinteeseen viittaavaa esitystapaa edustaa Wardi ja lyyristä abstraktia ilmaisua puolestaan Granfeltin teosten sarja. Mäkilän surrealismi on vahvasti läsnä. Isolan teokset taas liikkuvat abstraktin ja esittävän välillä. Selkeästi uutena tyylinä mukaan on tullut konkretismia Mether-Borgströmin ja Vannin töiden kautta. Realistisen ilmaisun edustajia on tullut lisää: Vionoja ja Kaskipuro. Ainoa nuoremman polven taiteilija, Krohn, edustaa lähinnä uusrealismia.

Lopullisessa kokoelmassa vuosisadan neljältä ensimmäiseltä vuosikymmeneltä on vain muutamia teoksia ja suurin osa teoksista on peräisin 1940-70-luvuilta. Kaiken kaikkiaan juuri 1900-luvun alkupuolella ja puolivälissä syntyneisiin esitystapoihin rajautuva monipuolisuus näyttää olevan kokonaisuuden leimallisina piirteinä, vaikka mukana on paljon myös 1970- ja 1980-luvuilla valmistuneita teoksia. Useat vuosisadan puolivälin tienoilla uransa aloittaneet taiteilijat ovat jatkaneet tyyllisesti varsin samanlaista linjaa myös 1900-luvun lopulla, vaikka kansainväliset ja kansalliset uudet tyyli- ja suuntaukset ovatkin saattaneet antaa vaikutteita. Teoksia on monen taiteilijan kohdalla pitkältä aikaväliltä, mikä luo laajempaa kuvaa kunkin taiteilijan kehityksestä. Teosten aiheissa näkyy monipuolisuus: teoksissa on henkilökuvausta, asetelmia, maisemia ja abstrakteja sommitelmia. Sama rikkaus näkyy myös tekniikoissa: edustettuina ovat öljymaalaukset, akvarelli, tempera- ja guassimaalaus, piirrokset eri välinein sekä grafiikan menetelmistä puupiirros, akvatinta, kuivaneula, vii-

vasyövytyks, litografia ja serigrafia. Tissari on selkeästi painottanut joidenkin taiteilijoiden mukanaoloa, vaikka useimmilta onkin kokoelmassa enemmän kuin yksi teos. Jos kokoelman taiteilijoiden merkittävyyttä toisiinsa nähden mitenkään voi mitata teosten määrillä, nousevat siis tietyt nimet esiin: Mether-Borgström, Raittila, Granfelt, Kanerva, Vionoja, Mäkilä, Isola, Pakkala ja Colliander. Jo tämän pienen ryhmän sisäinen tyyllinen moniulotteisuus kuvastaa koko taidekokoelman ja samalla lahjoitetun kokoelman laatua. Mielienkiintoisena yksityiskohtana voi mainita yhden yhdistävän tekijän kokoelman varhaisimmassa ja myöhäisimmässä teoksessa: varhaisin on Ilmonin öljymaalauk *Mökkiläisen poika* vuodelta 1904, myöhäisin taas Krohnin etsaus *Kaarnavene* vuodelta 1990. Vaikka kokonaisuudessa näkyvät useimmat vuosisadan aikana syntyneet, hyvinkin erilaiset taidesuuntaukset, on kiinnostavaa havaita, että varhaisimman ja myöhäisimmän teoksen tekijöiden yhteinen ominaisuus on kuitenkin realistinen ote.

Jorma Tissari on myös ottanut mukaan muutamilta taiteilijoilta yksittäisiä teoksia. Syitä näiden teosten hankintaan lienee monia. Yksi tällainen teos on Lauri Santun litografia *Äänislinnan keskustaa* (1942), joka nähtävästi on toinen Tissarin vuonna 1942 hankkimista kahdesta ensimmäisestä teoksesta. Välillä se puuttui Tissarin kotikokoelmasta, mutta kulkeutui takaisin myöhemmin.<sup>93</sup> Siitä ei ole tietoja, kuinka teos palasi Tissarin omistukseen. Teoksella lienee ollut erityinen merkitys Tissarille muistona keräilyharrastuksen aloittamisesta, koska hän on halunnut sen takaisin kokoelmaansa. Vastaava esimerkki tärkeästä yksittäisestä teoksesta on Kaarlo Lamminheimon litografia *Onnittelu* (1943), joka mainitaan vuoden 1949 luettelossa, mutta joka on sittemmin myyty. Vuonna 1991 laaditussa luettelossa teos kuitenkin jälleen esiintyy. Näissä tapauksissa voikin nähdä keräilykohteen merkityksen elämää jäsentävänä ja menneisyydestä muistuttavana asiana. Vaikka Tissarilla näyttää olleen tarkoituksena koota kotikokoelmaansa useimmilta taiteilijoilta monen teoksen ryhmä, on hän hankkinut yksittäisiä teoksia ilmeisesti myös rikastuttamaan kokonaisuuden antamaa kuvaa hänelle tärkeistä taiteilijoista ja samalla hyvästä suomalaisesta taiteesta.

---

<sup>93</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171; Luettelo kodin taideteoksista 1.10.1991.ALKA.

## 5. TISSARIN TAIDEKOKOELMA

### 5.1 TISSARIN TAIDEKOKOELMAN LAHJOITUS

Jorma ja Anna-Liisa Tissari päätyivät taidekokoelman lahjoitusajatukseseen 1980-luvun vaihteessa yksissä tuumin, joskin Jorma Tissari oli itseksensä jo miettinyt keräämiensä teosten tulevaisuutta. Ilmeisesti hän oli aluksi pohdiskellut jotakin järjestöä mahdollisena vastaanottajana, mutta ei ollut päätynyt asiassa mihinkään ratkaisuun. Anna-Liisa Tissari kannusti puolisoansa lahjoituspäätökseen ja toivoi, että hänen miehensä arvokas elämäntyö säilyisi edes joiltakin osin yhtenäisenä kokonaisuutena tuleville sukupolville. Lopulta pariskunta päätti lahjoittaa pitkällisen taidekeräilytyön saavutuksia jollekin taholle, joka voisi huolehtia teoksista ja ennen kaikkea pitää niitä yleisön nähtävillä. Viimeksi mainittu ehto oli ratkaiseva lopullisen paikan ratkeamisessa. Paikkakunnista Helsinki oli aluksi mietinnän kohteena, mutta kaupungin jo ennestään runsas taidekokoelmien lukumäärä suuntasi ajatuksia muualle. Tämän jälkeen Jyväskylä alkoi tuntua luontevalta paikalta, sillä se oli molempien lahjoittajien vanha kotikaupunki, josta Jorma Tissari oli 1970-luvulla jälleen kiinnostunut asuttuaan pitkään Helsingissä.<sup>94</sup>

Keskusteluja kokoelman lahjoittamisesta Jyväskylään käytiin lopulta monen eri tahon kanssa. Ratkaisevat keskustelut ja päätökset tehtiin syksyllä 1983.<sup>95</sup> Jyväskylä paikkana oli jo edellä mainitusta syystä perusteltu, mutta tarkempaakin sijoituspaikkaa pyrittiin sitomaan Jorma Tissarin elämänvaiheisiin. Aluksi Tissarit miettivät, sosisiko Jorma Tissarin entinen koulu, Jyväskylän lyseo, taidekokoelman sijaintipaikaksi. Lyseon tilat eivät kuitenkaan soveltuneet tähän tarkoitukseen.<sup>96</sup> Sama ongelma tuli eteen, kun kokoelmaa tarjottiin Jyväskylän kaupungille: sopivia tiloja teosten pysyvää näytteille asettamista varten ei ollut.<sup>97</sup> Jorma Tissari otti asiassa näihin aikoihin yhteyttä Alvar Aalto -museon silloiseen intendenttiin Markku Lahteen, joka toteaa, että keskustelut sijoituspaikasta käytiin hyvin yleisellä tasolla. Esimerkiksi kaupungin kulttuurilautakunnan kuvataidejaosto ei edes käsitellyt asiaa, vaan päätös tehtiin ilman virallisia papereita.<sup>98</sup>

Lopulta pariskunta alkoi kaavailla sijoituspaikaksi Jyväskylän yliopistoa, joka sijaitsee sopivasti lähellä Jorma Tissarin lapsuudenkotiä Seminaarinkadulla. Tissarit saivat selville, että yliopistolla oli myös taidehistorian laitos, joka tuntui sopivalta paikalta taideko-

<sup>94</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 1.TA. JYM/kho ja 2, NKA.

<sup>95</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>96</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 1.TA. JYM/kho.

<sup>97</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171.

koelmalle. Yhteydenotto yliopistoon tapahtui useamman henkilön välityksellä. Jorma Tissari tunsi jyvaskyläläisen taiteilijan Matti Särkän, jota pyysi tiedustelemaan yliopiston mahdollisuuksista ottaa kokoelma vastaan.<sup>99</sup> Särkkä puhui asiasta kaupungin arvostetun kulttuurivaikuttajan, yliopiston kunniatohtorin Kyösti Sorjosen kanssa, joka puolestaan otti yhteyttä yliopiston taidehistorian laitoksen professoriin Kalevi Pöykköön. Sittemmin Tissari puhui suoraan Pöykölle, joka ryhtyi selvittämään yliopiston hallinnolta, olisiko lahjoituksen sijoittaminen laitokselle mahdollista.<sup>100</sup> Samoihin aikoihin Tissari ilmeisesti keskusteli itsekin asiasta rehtori Martti Takalan kanssa.<sup>101</sup>

Yliopiston talousjohtajana toimineen Alpo Reinikan mukaan kynnyskysymyksinä yliopiston puolella olivat lahjoituksesta aiheutuvat kustannukset sekä ne ehdot, joita Jorma Tissari oli asettanut kokoelman esillä pitämiseksi.<sup>102</sup> Tissari halusi, että kokoelma sijoitettaisiin taidehistorian laitokseen ja että se tulisi pysyvästi näytteille, mikä luonnollisesti asetti teknisiä ja esteettisiä vaatimuksia tiloille. Valaistus- ja ilmastointiolosuhteet oli saatava kaikille teoksille sopiviksi, ja tiloihin täytyi hankkia myös erityiset murtohälyttimet. Lisäksi yliopiston piti tavallisesta käytännöstä poiketen ottaa vakuutus kokoelmalle.<sup>103</sup> Reinikan mukaan pohdintaa aiheutti myös se, että jos kokoelma sijoitettaisiin laitokseen, opetuskäyttöön varatut tilat vähenisivät.<sup>104</sup> Laitoksen seminaarihuoneet olivat tuolloin myös muiden, esimerkiksi opettajankoulutuslaitoksen, käytössä. Kalevi Pöykkö kuitenkin korosti hallinnolle, kuinka tärkeää olisi saada hyvää taidetta esille taidehistorian laitokseen, kuten on Suomen muissakin taidehistorian laitoksissa.<sup>105</sup> Perusteluna oli myös se, että tuolloin Jyväskylässä ei vielä ollut yhtään taidekokoelmaa pysyvästi esillä edes taidemuseossa.<sup>106</sup>

Lokakuussa 1983 Kalevi Pöykkö ja taidehistorian laitoksen assistenttina toiminut Jukka Ervamaa kävivät Tissareiden kotona Helsingissä katsomassa teoksia ja neuvottelemassa lahjoituksesta. Tässä vaiheessa lopullista sijoituspaikkaa ei kuitenkaan vielä ollut päätetty, sillä Pöykkö toteaa laitoksen olleen tuolloin vasta ehdolla sijoituspaikaksi.<sup>107</sup> Mukana neuvotteluissa oli aluksi myös Markku Lahti.<sup>108</sup> Pian Jorma Tissari vakuuttui laitok-

---

<sup>98</sup> Markku Lahden puhelintiedonanto.

<sup>99</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.

<sup>100</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>101</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171.

<sup>102</sup> Alpo Reinikan tiedonanto.

<sup>103</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>104</sup> Alpo Reinikan tiedonanto.

<sup>105</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>106</sup> Tellervo Helinin tiedonanto 2.

<sup>107</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>108</sup> Markku Lahden puhelintiedonanto.

sen sopivuudesta, ja yliopistollakin asiassa päädyttiin epävirallisesti myönteiselle kannalle. Alpo Reinikka toteaa, että asiasta käytiin ”sisäistä kädenvääntöä”, mutta lopulta tahto saada yliopistolle taidetta voitti taloudelliset näkökohdat.<sup>109</sup> Ilmeisesti hallinnon suhtautumiseen vaikutti tieto kokoelman paitsi taiteellisesta myös rahallisesta arvosta, ja osaltaan Kyösti Sorjosen kannustus. Reinikka kävi katsomassa taidehistorian laitoksen tiloja ja marraskuussa Tissari kävi itsekin tarkastelemassa paikkaa.<sup>110</sup>

Eniten Jorma Tissari oli yhteydessä juuri Kalevi Pöykköön ja Jukka Ervamaahan; laitoksen muu henkilökunta ei ollut neuvotteluissa mukana.<sup>111</sup> Virallisia dokumentteja syksyllä 1983 käydyistä keskusteluista ei ole tullut esiin. Nähtävästi neuvotteluja käytiin vain muutaman henkilön kesken, eikä asiaa tuotu julkisuuteen. Pöykkö hoiti lahjoitukseen liittyvät laitoksen ja yliopiston hallinnon väliset asiat. Tammikuun alussa 1984 hän ilmoitti hallinnolle Tissarin lahjoituksen vaatimista laitokseen tehtävistä muutoksista, ja asia otettiin esille yliopiston hallituksen kokouksessa 11. päivänä tammikuuta.<sup>112</sup> Tässäkään vaiheessa asiasta ei ryhdytty keskustelemaan julkisesti, sillä kokouksen pöytäkirjassa mainitaan vain, että tietoon on tullut erään taidekokoelman mahdollinen lahjoitus yliopistolle, ja asiaa esitellään tarkemmin kokouksessa, mutta tietoa ei saa julkistaa. Kokouksessa päätettiin vastaanottaa kyseinen lahjoitus.<sup>113</sup>

Kokoelman saapumista varten taidehistorian laitoksen eli yliopiston Athenaeum-rakennuksen toisen kerroksen tiloja vapautettiin muusta käytöstä. Kokoelmalle varattiin käytäväseinien lisäksi viisi huonetta. Jorma Tissari halusi, että taidekokoelmalle varattuihin tiloihin tehtäisiin muutoksia, joiden myötä tilat muistuttaisivat enemmän taidegalleriaa. Arkkitehti Unto Ollikaisen suunnittelemat muutostyöt aloitettiin 6. maaliskuuta.<sup>114</sup> Käytännössä toisen kerroksen tilat muutettiin muista kerroksista poiketen vaaleasävyisiksi. Vanhat punaiset ovet maalattiin valkoisiksi ja punavalkoiset verhot vaihdettiin vaalean beigen sävyisiksi. Tuolit päällystettiin vaalealla kankaalla, ja kolmen kokoelmahuoneen siniset lattialaatat vaihdettiin vaaleasävyiseen sisalmattoon. Huoneiden ja käytävien kattoon asennettiin kiskot ja kohdevalaisimet.<sup>115</sup> Noin kuukauden kuluttua remontti oli mel-

---

<sup>109</sup> Alpo Reinikan tiedonanto.

<sup>110</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>111</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>112</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>113</sup> Jyväskylän yliopiston hallituksen pöytäkirja 11.1.1984.JYA.

<sup>114</sup> Tellervo Helinin tiedonanto 2; Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>115</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.



kein valmis, ja huhtikuun 12. päivänä Tissari kävi tutustumassa tiloihin, jotka olivat valmiit kohdevalaisimien asentamista lukuun ottamatta.<sup>116</sup>

Lahjoituskokoelmaan kuuluvat teokset Jorma Tissari oli valinnut kotikokoelmastaan tarkasti harkiten. Valinnat olivat pääasiassa Tissarin, mutta joissakin kysymyksissä hän pyysi Tapani Raittilalta asiantuntemusta ja mielipidettä.<sup>117</sup> Lahjoitusneuvotteluissa laitoksen edustajien kanssa Tissari esitteli, mitä teoksia oli ajatellut lahjoittaa, ja kyseli myös vastaanottajien ajatuksia, vaikka olikin jo suurimmaksi osaksi valinnut kokonaisuuteen kuuluvat teokset. Kalevi Pöykkö oli kokonaisuuteen hyvin tyytyväinen, mitä kuvastaa hänen toteamuksensa, ettei hän ”ainakaan mitään [teosta] vastustanut”. Tissari siis kävi Jyväskylässä useita kertoja talven ja kevään aikana ja tutustui kokoelman tulevaan sijoituspaikkaan. Myös teosten ripustamisessa hän halusi olla mukana. Ripustussuunnitelman tekemisessä Tissari esitti ajatuksiaan ja ilmeisesti myös Raittilan näkemyksiä pyydettiin.<sup>118</sup> Keskustelujen jälkeen lopullinen toteutus oli kuitenkin Jukka Ervamaan laatima.<sup>119</sup>

Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirja on päivätty Helsingissä 18.6.1984. Siinä todetaan seuraavasti: ”Lahjoitamme koti- ja koulukaupunkimme Jyväskylän yliopistolle kotimaisen taiteen kokoelman, joka käsittää 85 teosta. Tämä kokoelma, jonka nimenä on Tissarin taidekokoelma, on tarkoitettu käytettäväksi taidehistorian laitoksen opetustyössä ja muussa yliopiston taidekasvatus- ja valistustyössä sekä pidettäväksi taiteeseen kiinnostuneen yleisön nähtävänä. Lahjoitettava taidekokoelma, jossa on teoksia 12 taiteilijalta, on --- luovutettu taidehistorian laitoksen hallintaan ja hoitoon ---.” Lisäksi lahjoituskirjassa luetellaan kaikki lahjoitettavat teokset ja käydään läpi lahjoitusehdot, joita on kuusi.

Ensimmäinen ehto koskee kokoelman sijoituspaikkaa: kokoelma tulee säilyttää taidehistorian laitoksen hallinnassa Athenaeum-rakennuksessa ja se on pidettävä yhtenäisenä kokoelmana. Mikäli laitos muuttaa yliopiston alueella muihin tiloihin, voidaan kokoelma-kin siirtää ja ripustaa edelleen yhtenäisenä kokoelmana samanlaisiksi teosryhmiksi kuin Athenaeum-rakennuksessa. Toinen ehto määrittelee ne henkilöt, jotka voivat täydentää kokoelmaa, eli lahjoittajat sekä heidän perillisensä. Kolmannessa ehdossa taidehistorian laitoksen velvollisuudeksi määritellään kokoelman olosuhteista huolehtiminen siten että teoksille ei tapahdu vahinkoa. Erityisesti mainitaan vesiväri- ja guassimaalausten suojeleminen auringonvalolta. Neljäs koskee jo alussa mainittua kokoelman julkista esilläpitoa. Kokoelma on pidettävä yleisölle avoimena yliopiston lukukausien sekä Jyväskylän Kesä

<sup>116</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>117</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>118</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

-tapahtuman aikana. Näinä aikoina kokoelman täytyy olla nähtävillä ainakin kolmena päivänä viikossa vähintään neljän tunnin ajan. Viidentenä ehtona on kokoelman vakuuttaminen tulipalon, varkauden tai ilkivallan varalta. Kuudenneksi taidehistorian laitokselle annetaan mahdollisuus oman harkinnan mukaan lainata kokoelman teoksia näyttelyihin.<sup>120</sup>

Kokoelma saapui laitokseen 9. kesäkuuta ja teokset ripustettiin kokoelmahuoneisiin sekä käytävien seinille (ks. liite 1).<sup>121</sup> Virallisesti lahjoitus vastaanotettiin 25. kesäkuuta 1984, jolloin lahjoitustilaisuudessa taidehistorian laitoksessa olivat läsnä Jorma ja Anna-Liisa Tissari, laitoksen ja yliopiston henkilökuntaa sekä Jyväskylän taide-elämässä vaikuttavia henkilöitä.<sup>122</sup> Tissarin taidekokoelman vieraskirjasta päätellen kokoelman taiteilijoista mukana olivat ainakin Pentti Kaskipuro ja Mikko Laasio.<sup>123</sup> Kokoelman lahjoituksesta laadittiin lehdistölle tiedote ja tapahtuma huomioitiin *Keskisuomalaisessa* ja *Helsingin Sanomissa*.<sup>124</sup>

## 5.2 TISSARIN TAIDEKOKOELMAN TEOKSET

Alkuperäiseen vuoden 1984 kesäkuussa lahjoitettuun kokoelmaan kuului 85 teosta 12 taiteilijalta. Tissarit täydensivät kokoelmaa jo saman vuoden joulukuussa, jolloin kokoelmaan liitettiin viisi uutta teosta.<sup>125</sup> Kahden vuoden kuluttua, joulukuussa 1986, Tissarit jälleen kartuttivat kokoelmaa: mukaan tuli kymmenen uutta teosta, ja teosten yhteismäärä oli tämän jälkeen tasan sata.<sup>126</sup> Tällöin myös kokoelman taiteilijoiden lukumäärä nousi nykyiseen 13:een, kun mukaan tulivat Einar Ilmonin kaksi teosta. Vuonna 1994 lahjoitettiin vielä yksi teos, ja Jorma Tissarin kuoleman jälkeen, vuonna 1999, Anna-Liisa Kouhi lahjoitti toistaiseksi viimeisen täydennyksen, Tapani Raittilan maalaaman öljyvärityön *Varatuomari Tissarin muotokuva* vuodelta 1972.<sup>127</sup>

Jorma Tissarin lehdistölle antaman lausunnon mukaan kokonaisuus koostui kotikokoelman parhaimmistosta. Ajatuksena lahjoituskokonaisuudessa oli se, että monen teoksen ryhmä samalta taiteilijalta loisi aidomman ja monipuolisemman kuvan kyseisen taiteilijan

---

<sup>119</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>120</sup> Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirja 18.6.1984.TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>121</sup> Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirja 18.6.1984.TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>122</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171.

<sup>123</sup> Tissarin taidekokoelman vieraskirja.TOA.TAIKU.JY.

<sup>124</sup> Tiedote 18.6.1984.TTK.TOA.TAIKU.JY; A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”. KSML 26.6.1984 no 171; Kiipula, ”Jyväskylän yliopisto sai lahjoituksena taidemuseon”. HS 26.6.1984 no 171.

<sup>125</sup> Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirja 17.12.1984.TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>126</sup> Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirja 16.12.1986.TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>127</sup> Lehdistötiedote 6.10.1994.TOA.TAIKU.JY; Hanka, 1999, 26.

tuotannosta.<sup>128</sup> Anna-Liisa Kouhin mukaan Jorma Tissari kokonaisuutta valitessaan todennäköisesti ensin katsoi, keitä taiteilijoilta hänellä oli useampia töitä, sillä perusajatuksena oli, että jokaiselta mukaan tulevalta taiteilijalta olisi vähintään viisi työtä.<sup>129</sup> Näin olikin, lukuun ottamatta Mikko Laasion kolmen teoksen ryhmää. Myöhemmin mukaan tuli vielä Ilmonin kahden teoksen ryhmä.

Tissarin taidekokoelmaan kuuluu tällä hetkellä 102 teosta. Näistä 52 on maalauksia, 33 grafiikanlehtiä, 14 piirroksia ja kolme sekatekniikoilla tehtyjä. Seuraavassa käyn läpi taiteilija kerrallaan kokoelman kaikki teokset ja pyrin sijoittamaan ne kunkin taiteilijan tuotantoon ja tyyliin. Yritän tätä kautta nähdä teokset yhteydessä toisiinsa ja osana taiteilijan kokonaistuotantoa. Näin kokonaisuuden keskeiset piirteet selkiytyvät. En erota alkupeleistä lahjoituskokoelmaa omaksi kokonaisuudekseen, vaan käsittelen samalla kertaa myös myöhemmin lahjoitetut teokset. Ellei toisin ole mainittu, teos on lahjoitettu vuonna 1984 ensimmäisessä lahjoituserässä. Tarkemmat tiedot teoksista löytyvät työn lopusta liitteestä 2. Tarkastelen teosten käsittelyn jälkeen lyhyesti kokoelmasta saamaani kokonaisvaikutelmaa.

**Ina Collianderin** teoksia kokoelmassa on kuusi. Nämä kaikki on toteutettu puupiirrosteekniikalla, joka oli Collianderille tunnusomainen menetelmä. Teokset voidaan nähdä kahtena kolmen teoksen ryhmänä. Kolme pienempää teosta, *Vihreä nainen* (1943), *Surun neitsyet* (1950) ja *Hedelmäasetelma* (1956), sijoittuvat tekijän tuotannossa aikaan, jolloin Colliander oli jo tunnettu ja arvostettu taiteilija varsinkin puupiirrosteekniikan edustajana. Collianderin varsinaista esiin tulemisen kautta edustaa kuitenkin toinen teosryhmä, johon kuuluvat edellisiä kooltaan suuremmat *Tulenpunainen enkeli* (1959), *Liitelevä enkeli* (1962) ja *Venäjän matkalta* (1963). Juuri vuonna 1959 taiteilija piti menestyksekkäät näyttelyt Galerie Artekissa Helsingissä sekä Tampereella Husan taidegalleriassa. Näissä näyttelyissä olivat ensimmäistä kertaa esillä ns. isot enkelit, taiteilijan



Kuva 1. Ina Colliander:  
Tulenpunainen enkeli.

<sup>128</sup> A.P., ”Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle”.KSML 26.6.1984 no 171

<sup>129</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 1.TA.JYM/kho.

suurimpiin teoksiin kuuluvat enkeliteokset, joihin myös *Tulenpunainen enkeli* kuuluu. Tässä, kuten myös myöhemmin tehdyssä *Liitelevä enkeli* -teoksessa, näkyy Collianderin uskonnollisille teoksille ominainen voimakas, terävälinjainen viivankäsittely. *Liitelevä enkeli* on kuitenkin tyyliltään ja väreiltään vähemmän dramaattinen. Asetelmat ja henkilökuvat Colliander on usein toteuttanut pehmeälinjaisemmin: esimerkiksi *Hedelmäasetelmassa* näkyy herkempi ilmaisutapa. Enkeliaiheiden ohella *Venäjän matkalta* -teos kuuluu Collianderin tunnetuimpiin. Siinä yhdistyvät taiteilijalle tärkeät elementit: teoksen yläosan uskonnollinen aines sekä alhaalla maallinen, venäläistä kulttuuria kuvastava aihepiiri. Colliander teki usein eri paikoissa liikkueensa nopeita luonnoksia näkemästään ja työsti ne myöhemmin valmiiksi. Myös tässä teoksessa näkyvät yksittäiset aiheet, jotka ovat kiinnittäneet taiteilijan huomion: kirkot, suihkulähde ja ihmiset.<sup>130</sup>

Kokoelmaan kuuluu **Erik Granfeltin** tuotannosta viisi öljymaalausta, kaksi litografiaa ja yksi punaliitupiirros. Öljymaalaukset *Maisema Kivilahdelta* (1966), *Pöydän ääressä* (1969), *Jokimaisema* (1970) *Roomasta* (1972-74) ja *Muistiinpano* (1974) ovat peräisin kaudelta, jolloin Granfeltin kubismia lähenevä tyyli oli muotoutunut uran alkuaajoista realistisempaan suuntaan ja värinkäyttö oli muuttunut herkemmäksi ja valoisammaksi. Neljä ensin mainittua teosta ovat kooltaan, väritykseltään ja esitystavaltaan lähellä toisiaan. Granfeltin varhaisemmassa tuotannossa tyypilliset voimakkaat perusvärit ovat vaimentuneet, mutta näissäkin teoksissa punainen, sininen ja vihreä väri hallitsevat. Teosten aiheet ovat Granfeltille tyypillisiä: maisemat, ihmiset ja asetelmat esiintyvät usein hänen tuotannossaan.<sup>131</sup> Teokset kuuluivat alkuperäiseen, kesällä 1984 lahjoitettuun kokoelmaan, kun taas *Muistiinpano* liitettiin mukaan saman vuoden joulukuussa. Se



Kuva 2. Erik Granfelt: Muistiinpano.

on kooltaan edellisiä suurempi ja sen kirkkaista sinisistä ja violeteista sävyistä tulee kylmempi vaikutelma. Litografiatöistä *Asetelma* (1971) kuvaa perinteisesti pöydälle asetettuja esineitä, mutta värinkäyttö on pelkistynyt harmahtavan vihreän ja hennon sinisen sä-

<sup>130</sup> Lammassaari - Pappismunkki Arseni, 1991.

<sup>131</sup> Suoniemi 1985, 214-216.

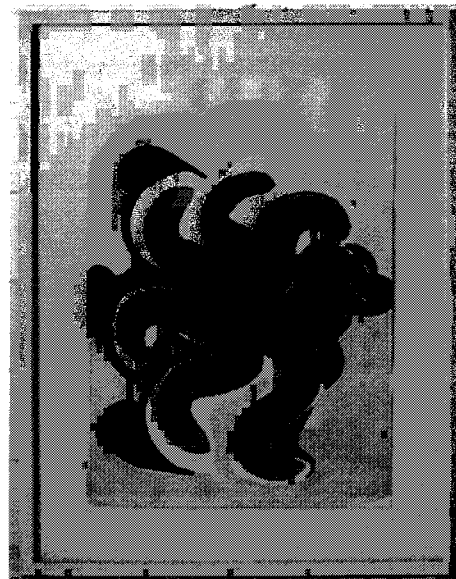
vyihin. *Sommitelma* (1970) puolestaan poikkeaa abstraktin tyylinsä perusteella edellisistä teoksista, sillä se on vaalealle taustalle viivoista ja palloista muodostuva konstruktio. Teoksista myöhemmin, vasta vuonna 1994 kokoelmaan liitetty Granfeltin *Omakuva* (1989) on punaliidulla tehty, luonnosmaisen eloisa kasvokuva taiteilijasta.

**Einar Ilmonilta** Tissarin taidekokoelmaan on liitetty kaksi teosta, öljymaalaukset *Mökkiläisen poika* (*Taavan Aaku*) (1904) ja hiilipiirros *Istuva poika* (ei vuosilukua). Nämä teokset lisättiin kokoelmaan vuonna 1986. Lapset olivat Ilmonille mieluinen aihepiiri, jota hän kuvasi usein. 1900-luvun alkupuolella malleina oli varsinkin poikia. *Mökkiläisen poika* on kasvokuva Kangasalla Ilmonin kodin lähellä asuneesta Aakupojasta. Aakun voimakkaita piirteitä Ilmoni kuvasi useamman teoksen sarjassa, joka eteni realistisen tarkasta kuvauksesta kohti muutamalla ilmeikkäällä vedolla tehtyä esitystä. Kokoelman teos lienee sarjan alkupäästä. *Istuva poika* on puolestaan vahvoin äärioviivoin tehty kuvaus selin katsojaan istuvasta pojasta.<sup>132</sup>



Kuva 3. Einar Ilmoni: Taavan Aaku.

**Maija Isolan** tuotantoon kuuluvia teoksia on kuusi. Nämä jakautuvat selkeästi kahteen ryhmään. Suurehkot temperamaalaukset *Hiljaisuus*, *Sini* ja *Yö* ovat peräisin vuodelta 1958. Tämä ajankohta oli Isolan taiteessa abstraktia kautta, jolloin hän oli edennyt surrealistisista, kolmiulotteisuutta tutkivista sommitelmista spontaanimpaan, mutta entistä abstraktimpaan suuntaan. Teokset *Hiljaisuus* ja *Yö* koostuvat suorakulmaisista, toisiaan leikkaavista kappaleista, joiden harmoninen kokonaisuus muodostuu maavärien pehmeistä sävyistä. *Sini* on

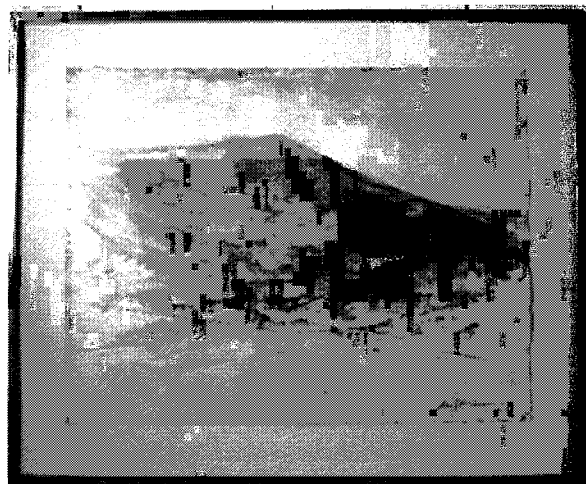


Kuva 4. Maija Isola: Mustekala.

<sup>132</sup> Nieminen 1997.

värisävyiltään heleämpi, ja suorakulmaiset värikappaleet paikoitellen ikään kuin liukuvat toistensa päälle pieninä täplärykelminä. Guassimaalaukset *Kreetalta I*, *Kreetalta II* sekä *Mustekala* ovat vuodelta 1965 ja kuuluvat laajempaan Kreetta-aiheisten teosten kokonaisuuteen. Tuolloin Isola vieraili Kreetan saarella ja teki paljon guassimaalauksia. Saaren luonto, valo ja kulttuuri tekivät Isolaan vaikutuksen, ja varsinkin meren elämä kuvastuu näissä teoksissa. Voimakas kaarevien linjojen rytmisen liike sekä ruskean, vihreän, sinisen ja keltaisen sävyt toistavat taiteilijan saamia elämyksiä matkalta. Myös informalismi vaikutti Isolan muotokielen vapautumiseen 1960-luvulla.<sup>133</sup>

**Aimo Kanervan** teoksia kokoelmassa on kymmenen. Akvarellit *Urajärveltä* (1954), *Levitunturi* (1963), *Louhikko* (1965), *Maisema Raattamasta II* (1966), *Ounasjoelta* (1966), *Kaksi puuta* (1967) sekä *Lammenrantaa II* (1970) muodostavat Kanervan tuotannolle tyypillisten herkkien luonnonkuvausten sarjan. Juuri 1950-luvun puolivälistä 1970-luvulle Kanerva teki runsaasti varsinkin akvarelleja Pohjois-Suomeen suuntautuneilla maalausmatkoillaan.<sup>134</sup> Akvarellien värit ovat pehmeää sinistä, vihreää ja harmaata ja ne tehostavat vaikutelmia kosteasta, hiljaisesta metsästä tai sumuun osittain verhoutuvasta avarasta maisemasta. Myös *Kanerva* (1968) on taiteilijalle ominainen idyllinen kasvitutkielma, jossa yksittäinen kanervanvarpu on saanut pääosan. Lapinmaisemien aihepiiriin kuuluu myös



Kuva 5. Aimo Kanerva: Levitunturi

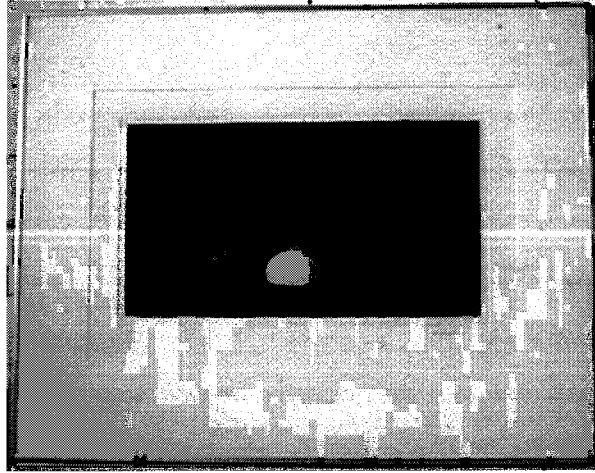
suuri öljymaalaukset *Maisema Kemijoelta* (1959), joka kuitenkin voimakkaasti siveltimenvehtoinen tuntuu edustavan Kanervan aikaisemmalle tuotannolle tyypillistä karua ekspresionistista ilmaisua. Tähän ilmaisutapaan yhdistyy myös öljymaalaukset *Omakuva* (1948-52), joka jatkaa Kanervan varhaisten omakuvien sarjaa. Tämä teos lisättiin Tissarin taidekoelmaan vuonna 1986. Mustan värin käyttö kontrastina kirkkaan keltaisen tai punaisen rinnalla sekä omien kasvonpiirteiden pelkistäminen voimakkain siveltimenvedoin on näille omakuville ominaista. Arvostelijoiden mielipiteitä tämä raakana pidetty esitystapa jakoi

<sup>133</sup> Nieminen 1992.

<sup>134</sup> Peltola 1993, 7.

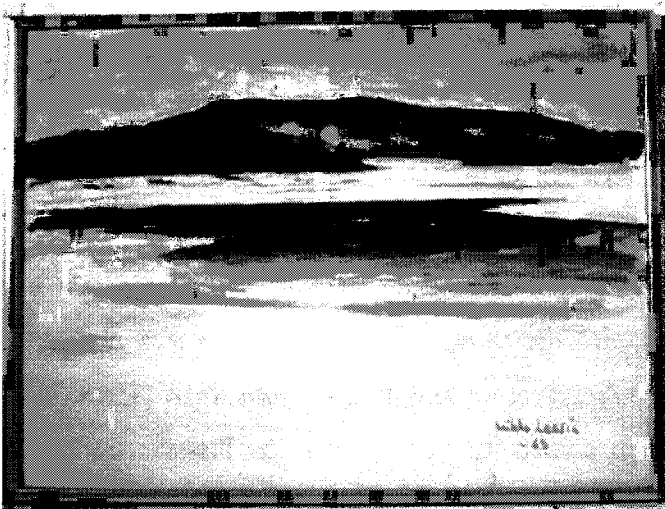
1940-luvulla. Myös kokoelmaan kuuluvassa omakuvassa korostuvat tummat kasvonpiirteet ja keltaisena hohtava tausta, mutta sävyt ja kuvaustapa eivät kuitenkaan tunnu hyökkääviltä.<sup>135</sup>

**Pentti Kaskipuron** tuotantoa kokoelmassa on viiden grafiikanlehden verran. Kaikki teokset edustavat Kaskipurolle 1960-luvulta lähtien ominaista asetelmataidetta, jossa sinänsä arkipäiväiset kohteet on kuvattu ja sommiteltu äärimmäisen harkitusti, ja teos tuntuu sisältävän suurempiakin totuuksia mystisessä hiljaisuudessaan. Myös surrealismin käsite on liitetty näihin pysähtynyttä



Kuva 6. Pentti Kaskipuro: Kaksi ja puoli sipulia.

tunnelmaa huokuvaan mustavalkoiseihin tutkielmiin. Pelkästään kuivaneulalla on tehty *Sieniä* (1963), *Kaloja* (1965) ja *Sieniä* (1979). Teokset *Kaksi perunaa* (1972) sekä *Kaksi ja puoli sipulia* (1980) on toteutettu käyttäen kahta syväpainomenetelmää, kuivaneulaa ja akvatintaa.<sup>136</sup>



Kuva 7. Mikko Laasio: Höllerinvaara.

**Mikko Laasiolta** kokoelmaan on liitetty neljä teosta. Litografiana toteutettu *Omakuva* (1951) edustaa Laasion tuotannossa harvemmin esiintyvää psykologisen paljastavaa kuvaustapaa. Teos liitettiin kokoelmaan vuonna 1986. Omakuvat olivat sinänsä Laasiolla tavallisia, sillä hän teki niitä 1930-luvulta 1970-luvulle asti. Hyvin keskeisesti hänen tuotantoonsa kuuluvat asetelmat ja vaaramaise-

<sup>135</sup> Tirranen 1985, 105-110.

<sup>136</sup> Niinivaara 1982.

mat, joita edustavat myös öljymaalaukset *Nature morte I* (1953), *Höllerinvaara* (1969) ja *Lumisia vaaroja* (1973). Ensimmäisenä mainittu asetelma on Laasion tuotannossa varhaisemman, perinteisen ekspressionistisen väriskaalan hallitsema: värit ovat ruskean, vihreän ja kellanruskean sävyjä, joilla on karhean lämpimästi kuvattu ruukkujen, pullon, hedelmäastian ja hedelmien painavuutta. Juuri 1950-luvulla Laasion asetelmissa oli nähtävissä menneeseen aikaan viittaavia esineitä, kuten ruukkuja ja niiden aineellisuutta korostavaa ilmaisuutapa. Myös vaaramaisemat olivat Laasiolle läheinen aihe, jota hän tutki ja toisti pitkäjänteisesti vuosikymmenien ajan. Kuten asetelmissa esineet, tuttujen maisemien rakenteet säilyivät kiinnostavina vuodesta toiseen ja mahdollistivat erilaisten variaatioiden kautta syventymisen aiheeseen. Kokoelman vaaramaisemissa toistuvat tutut aiheet ja värit: keväinen, jo sulamassa oleva jäätikkö ja sen takana taivasta vasten piirtyvä vaara on kuvattu valkoisen, kellanruskean, vihreän ja sinisen sävyissä.<sup>137</sup>

Kokoelmaan kuuluvat **Ernst Mether-Borgströmin** teokset edustavat pääosin konkretistista muotokieltä. 1950-luku oli Mether-Borgströmille eräänlaista siirtymäkautta, jolloin hän teki rinnakkain sekä esittävää että abstraktia taidetta, kunnes 1960-luvulla siirtyi lopullisesti konkretismin edustajaksi. Kokoelmaan vuonna 1986 liitettyä, etsausmenetelmällä toteutettua eloisaa *Omakuva* (1945) lukuun ottamatta teokset on tehty 1950-70-luvuilla, mikä osaltaan selittää konkretismin painottumista näissä teoksissa. Teoksissa näkyy Mether-Borgströmille ominainen optimistinen leikkimielisyys ja värikkyys. Vuonna 1957 koottu *Litografier-mapp I* koostuu kymmenestä pienikokoisesta grafiikanlehdestä, jotka on tehty vuonna 1955. Mapin litografioissa on aiheina ohuella mustalla viivalla kuvattuja pieniä ihmis- ja eläinfiguureja, muodoiltaan abstrakteja puu- tai metalliesineitä ja puhtaan geometrisia viivarakennelmia. Joihinkin teoksiin on väri liitetty aiheen muodosta riippumattomaksi kentäksi. Äärioviiva puuttuu vain teoksesta *Selkeys*, jossa kirkasväriset nelikulmaiset kappaleet rajautuvat ilmeisesti vasten valkeaa taustaa. Esittävä ja abstrakti tyyli yhdistyvät kokonaisuudessa, mikä kuvastaa hyvin taiteilijan tyylien vaihtelua 1950-luvulla.<sup>138</sup>

Öljymaalauksessa *Punaisia ja sinisiä palloja* (1959) pallojen keveydelle on kontrastina raskas, tumma tausta, mutta samalla tekniikalla tehdyssä *Sommitelmassa* (1961) tasaisen harmaa tausta ja sitä vasten terävästi piirtyvät värikkäät monikulmiot viittaavat jo myöhemmän tuotannon väri-iloon. Mether-Borgströmin kiinnostus intiaanikulttuuriin innoitti häntä tekemään erilaisia toteemi-aiheisia teoksia, kuten kokoelmaan kuuluvan öljymaalau-

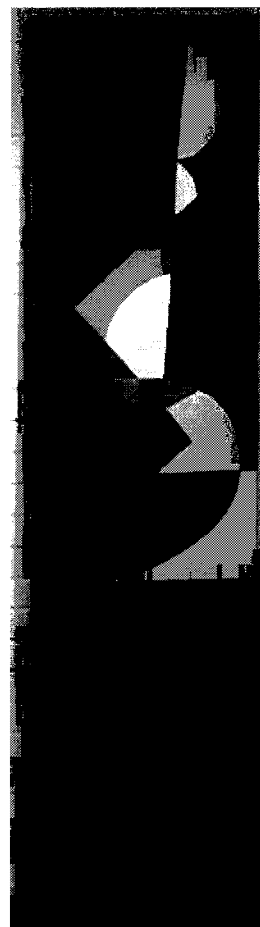
---

<sup>137</sup> Michelsen 1991.

<sup>138</sup> Lindqvist 1996.



uksen *Totem II* (1966). Toteemiperinteessä näkyi hänen mielestään käytännössä, kuinka taide voi olla luontevassa yhteydessä jokapäiväiseen elämään. Toteemit rakentuivat kuvataiteen keskeisistä osatekijöistä: puhtaista viivoista, muodoista ja väreistä. Tämä näkyy myös kokoelman teoksessa, jossa suorakulmaiset ja kaarevat, kirkkaat värikentät muodostavat kaksi ja puoli metriä korkean, kapean sommitelman. Guassitekniikka puolestaan antoi edellytykset spontaaniin ja luontevaan värinkäyttöön, ja tätä Mether-Borgström hyödynsi muiden muassa *Punaisessa sommitelmassa* (1964).<sup>139</sup> Samaa pyrkimystä voi havaita myös akvarellissa *Vihreä sommitelma* (1964). Serigrafiamenetelmän myötä taiteilijan ilmaisusta tuli entistä hallitumpaa, ja se myös mahdollisti tasaisten, selkeiden väripintojen luomisen. Tämä näkyy teoksessa *Oryx* (1963), joka kuuluu seitsenosaiseen *Antilooppi*-sarjaan. Kukin sarjan teos on nimetty jonkin antilooppilajin mukaan. Sama värien tasaisuus ja kirkkaus ilmenee myös *Hakim puhuu Didille* -serigrafiassa (1972), jossa aiheena on taiteilijan ja hänen Hakim-nimisen koiransa keskustelu. Tämä teos on puolestaan osa Hakim-aiheista sarjaa.<sup>140</sup> Kaksi viimeksi mainittua teosta lisättiin kokoelmaan vuoden 1984 joulukuussa.



Kuva 8. Ernst Mether-Borgström: Totem II.

**Otto Mäkilän** tuotantoa on kokoelmassa kahdeksan teoksen verran. Mäkilän taiteen runollisen surrealistinen, elämän, unen ja kuoleman rajamailla liikkuva mystiikka ei kuitenkaan välity tästä teosryhmästä kovin vahvasti; enemmänkin korostuu tuotannon moniulotteisuus.<sup>141</sup> Taiteilijan perusteemat, ihminen ja luonto, ovat silti näkyvästi esillä. Mäkilän varhaiseen tuotantoon kuului vahvoja henkilökuvia, joissa korostui plastinen muoto ja hilitetty värinkäyttö.<sup>142</sup> Tätä linjaa jatkaa öljymaalaukseen *Sininen tukka* (1934), joka on intensiivinen lähikuva taiteilijan vaimosta. Värinkäytössä on kuitenkin siirrytty luonnonjäljittelystä ekspressiivisempään suuntaan: naisen lähes geometrisen selkeästi muotoillut hiukset ovat kirkkaan siniset. Guassityö *Maisema* (1935) on kuvaus keväisestä metsästä, jonka pysähtyneeseen tunnelmaan tuovat eloa koristeelliset valkoiset kukat. Vuonna 1938 valmistunut

<sup>139</sup> af Forselles 1996.

<sup>140</sup> Lindqvist 1996.

<sup>141</sup> Kämäräinen 1985, 50-60.

guassityö *Outo maa* kuuluu jo selkeästi Mäkilän surrealismin piiriin. Hän maalasi useita versioita aiheesta, jossa on käsillä kuolemanjälkeinen hetki: maanpäällisen ruumiinsa jättäneet henkiolennot ovat liukumassa kohti pyramidihaudan takaista tuntematonta olotilaa.<sup>143</sup>

Öljymaalauksessa *Pitkäperjantai* (1946) taas kuvaa Mäkilän taiteessa harvinaista uskonnollista teemaa. Etualalla ovat kalpeat, ylöspäin katsovat naisen kasvot, joille taustan voimakkaan ruskeat, kellertävät ja siniset sävyt ovat vahvana kontrastina. Ulla Vihannan mukaan hahmossa yhdistyvät Mäkilän teoksissa esiintyvän luonnon ruumiillistuman, maahisen, ja Marian piirteet.<sup>144</sup>



Kuva 9. Otto Mäkilä: Pitkäperjantai.

1940-luvun lopulla Otto Mäkilä keskittyi mekaanisiin abstrakteihin sommitelmiin, mikä ei kuitenkaan näy vuonna 1949 valmistuneessa öljymaalauksessa *Maisema*. Kellertävänharmaan avaran etualan ja puiden takaa loistaa kaistale vettä jyrkästi lankeavassa valossa. Mäkilä maalasikin surrealististen ja abstraktien teostensa ohella jatkuvasti myös perinteisempiä maisemia.<sup>145</sup> Myös realistinen, levollinen värikynäpiirros *Omakuva* (1950) näyttää väistävän Mäkilän taiteessa tähän ajankohtaan yleisesti liittyviä ahdistavia tai absurdeja näkymiä. Konesommitelmia ei kokoelman teoksiin kuulukaan. Sitä vastoin *Sommitelma* (guassi, 1954) edustaa Mäkilän 1950-luvun hallitsevaa tyyliä, nonfiguraatiivisuutta: pelkistetyt siniset ja valkoiset kappaleet harmaata taustaa vasten luovat sopusointuisen kokonaisuuden.<sup>146</sup> *Sommitelma* lahjoitettiin vuoden 1984 joulukuussa ja *Omakuva* vuonna 1986.

**Teuvo-Pentti Pakkalan** viiden teoksen ryhmässä on grafiikkaa ja akvarelleja, joskin Pakkalan tuotantoon kuuluu myös piirroksia sekä maalauksia muilla tekniikoilla. Monipuolisuus on näkynyt myös aiheissa, joista keskeisimmät ovat kokoelmassa edustettuina. Pakkalan kiintymys intimistiseen ja realistiseen esitystapaan on säilynyt uran alkuvaiheista

<sup>142</sup> Peltola 1986.

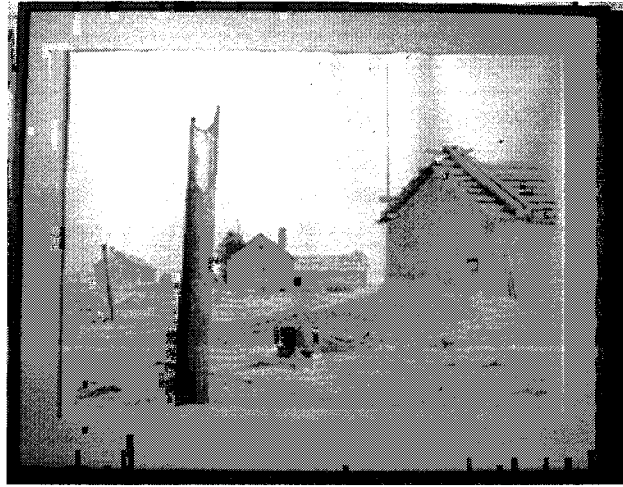
<sup>143</sup> Vihanta 1992, 134.

<sup>144</sup> Vihanta 1992, 204.

<sup>145</sup> Tissari 1957, 5.

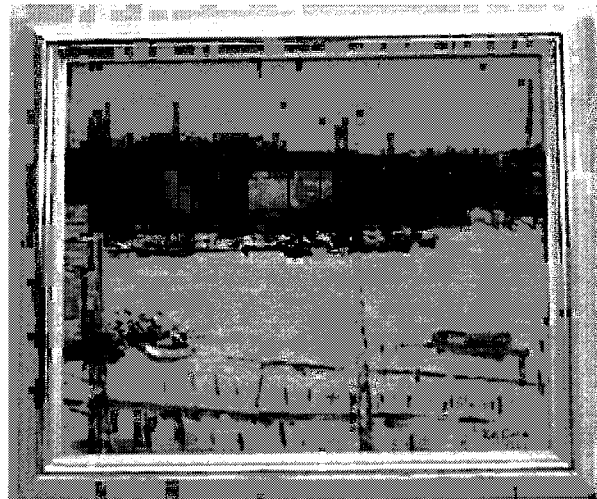
<sup>146</sup> Peltola 1986.

asti, mikä näkyy kokoelman teoskokonaisuudessa. *Peräkammarin pöytä* (1960) on litografialla toteutettu asetelma, jossa esineiden muodot on tuotu esiin käyttämällä harmaan eri sävyjä. Samaa hienopiirteistä realismia ja sävyjen vaihtelua on myös litografiassa *Kalastajakylä* (1973). Viivasyövytys ja vesiväri ovat tekniikoina *Abstraktiossa* (1974), jossa vihreällä nurmikolla makaavat kuutiot ja muut geometriset kappaleet luovat teokseen epätodellista tunnelmaa. Värisävyiltään herkätkäkvarellit *Pellonreuna* (1977) ja *Pakkaspäivä* (1978) ovat puolestaan esimerkkejä Pakkalan avarista maisemakuvauksista.<sup>147</sup>



Kuva 10. Teuvo-Pentti Pakkala: Kalastajakylä

**Tapani Raittilan** teokset kokoelmassa ovat henkilökuvia ja maisemia eli hänen tuotannossaan vahvoja alueita. Raittila kiinnostui 1950-luvun lopulla erityisesti vesivärimaalauksesta, jonka kautta hänen ilmaisuunsa tuli uutta herkkyyttä, maalauksellisuutta ja vapautta.<sup>148</sup> Tämä näkyy varsinkin hänen maisemakuvauksissaan: *Malagan vuoret* (1963), *Peltomaisema* (1968) ja *Puita* (1972) edustavat juuri tätä impressionismia lähenevää, spontaanein siveltimenvedoin toteutettua ilmaisua. Impressionismi näkyi myös Raittilan useissa satama-aiheisissa teoksissa, mistä on esimerkkinä öljyvärein maalattu talvinen satamakuvaus *Pohjoisranta* (1967).<sup>149</sup> Matkailu Espanjassa 1960-luvun alussa toi tuotantoon uutta



Kuva 11. Tapani Raittila: Pohjoisranta.

<sup>147</sup> Mattila 1985, 245.

<sup>148</sup> Mattila 1985, 234-236.

<sup>149</sup> Niinivaara 1991, 14.

keveyttä ja valoisuutta.<sup>150</sup> Tämä ilmenee *Malagan vuoret* -teoksessa: ilmavasti kuvatun vuoristomaiseman väreilevä, elävä tunnelma on saatu aikaan käyttämällä pieniä, irtonaisia siveltimenvetoja ja raikkaita värejä. Varhaisempaa akvarellituotantoa edustaa *Johanneksen kirkko* (1953), jonka pelkistynyt muoto ja värinkäyttö henkivät 1950-luvun taiteelle tunnusomaista selkeyttä ja melko karua ilmaisua.<sup>151</sup> Väriskaalan tummuus näkyy myös öljyvärein tehdyssä *Omakuvassa* (1953). Edelliseen verrattuna *Varatuomari Tissarin muotokuvassa* (öljy, 1972) korostuu myöhemmän tuotannon avoimempi muotokäsitys ja väriskaalan rikastuminen. Raittilan herkkää ja tarkkanäköistä henkilökuvausta piirustuksen keinoin edustavat kokoelman hiilipiirroksiset *Markku* (1964) ja *Kristiina* (1966), lyijykynäpiirroksiset *Hannu* (1969) ja *Tyttö Sri Lankasta* (1972) sekä värikynäpiirros *Tyttö* (1973). Lisäksi kokoelmassa on kolmen croquis'n ryhmä (1975): *Istuva takaa*, *Kumartunut takaa* ja *Seisova takaa*. Klassinen alaston naishahmo on kuvattu selin katsojaan, jolloin huomio kiinnittyy kasvojen asemesta eloisesti hahmoteltuihin vartalon linjoihin. Teoksista *Omakuva*, *Hannu*, *Tyttö Sri Lankasta* ja *Tyttö* on liitetty kokoelmaan vuonna 1986.

**Sam Vannilta** kokoelmaan on lahjoitettu viisi teosta. Nämä kaikki edustavat konkretismia, joka 1950-luvulta lähtien oli Vannin tuotantoa ohjaava esitystapa. Vuosikymmenen puolivälin jälkeen Vanni kuitenkin maalasi joitakin teoksia, joiden sommittelu irtautuu konkretismin tiukasta muodonhallinnasta, ja teosten spontaanissa muodoissa voi nähdä heijastusta informalismista. Näihin teoksiin kuuluvat Vannin vuosina 1957-62 toteuttamat Alfa-teeman eri versiot, joista kokoelmaan kuuluu öljyväriyö *Alfa III* (1957). Teoksen katkonaiset mustat linjat sekä turkoosinsinisten ja kellanvihreiden värialueiden vapaa muotoilu ruskeaa taustaa

vastan ovat varsin kaukana Vannin tiukan hallituista nauhaviiva- ja ovaalimuotosommitelmista. Guassityö *Sininen sommitelma* (1970) on puolestaan esimerkki Vannin 1960-luvulla alkaneesta kiinnostuksesta viivan ja värin avulla muodostuvaan liikevaikutelmaan.



Kuva 12. Sam Vanni: Alfa III.

<sup>150</sup> Nijnivaara 1991, 19.

<sup>151</sup> Nijnivaara 1991, 10.

Tässäkin teoksessa taka-alan kapeat juovat muodostavat kineettistä väreilyä ja valoisuusasteiltaan erilaiset väripinnat luovat sykkivän vaikutelman. Konkretismin selkeys, voimakkaat geometriset muodot ja tasaiset väripinnat näkyvät parhaiten kolmen serigrafian ryhmässä: *Keltainen – musta* (1981), *Sininen – punainen* (1981) ja *Punainen – vihreä* (1982) muodostuvat päällekkäin sijoitetuista, osin kaarevista, osin suoraviivaisista kappaleista valkoisella pohjalla. Kaikissa kokoelman teoksissa on vahvasti esillä Vannin kiinnostus väriin: toisaalta voimakkaat kontrastit, toisaalta harmoninen kokonaisuus.<sup>152</sup>

**Veikko Vionojan** tuotantoon keskeisesti liittyvä pohjalainen aihepiiri on selkeästi näkyvissä kokoelmaan kuuluvissa teoksissa. Vionojan realismiin painottuva tyyli ei juuri muuttunut vuosikymmenten kuluessa. Värisävyt ovat melko vaimeita ja niiden ohuet kerrokset luovat usein hämyisen, hiljaisen tunnelman teoksiin.<sup>153</sup> Valöörejä Vionoja toi öljymaalauksissaan niukasti esiin, piirustuksissa ja grafiikassa rikkaammin.<sup>154</sup> Suuret öljymaalaukset *Kyrönjoki* ja *Lumituisku* vuodelta 1972 kuvaavat maaseutumiljöötä ja siihen luontevasti kuuluvia vanhoja puurakennuksia kesäyön ja talvisen hämärän pehmeässä valossa. Samaa aihetta edustavat hiilipiirros *Maalaistalo* (1975) sekä litografia *Vanhaa kylää* (1978). *Maisema* (hiili, 1971) kuvaa avaraa suomalaismaa raskaiden pilvien alla, *Lakan poimijoita* (litografia, 1980) puolestaan marjojen keräämiseen kumartuneita hahmoja jyrkässä keskipäivän valossa. Vionojalle ominainen ikkuna-aihe näkyy kolmessa teoksessa: *Talvi-ikkunassa* (öljyväri, 1969) talvinen hämärä on nähty talon sisältä käsin ikkunaruuudun läpi; teoksissa *Sadeilma* (öljyväri 1972) ja *Kesäikkuna* (litografia, 1978) ikkuna on osa asetelman taipaista sommitelmaa. Ikkunaa muistuttavana elementtinä Vionoja käytti toisinaan peiliä, josta heijastui ihminen tai huoneen sisustusta.<sup>155</sup> Öljymaalaukset *Kesämökin interiööri* (1974) on samalla taiteilijan omakuva, jossa hän on kuvannut itsensä etäältä peilin



Kuva 13. Veikko Vionoja: Kyrönjoki

<sup>152</sup> Karjalainen 1990, 109-127.

<sup>153</sup> Suhonen 1984, 9-13.

<sup>154</sup> Suhonen 1984, 13; Peltola 1981, 9.

<sup>155</sup> Suhonen 1984, 14-15.

kautta, kuin tauluna rauhallisen, valoisan interiöörin keskellä. Tämä teos liitettiin kokoelmaan joulukuussa 1984. Vionojan henkilökuvissa ihmiset ovat usein vakavia tai mietiskeleviä.<sup>156</sup> Tätä piirrettä ilmentää toinen kokoelmaan kuuluva henkilökuva, hiilipiirros *Naisen pää* (1944), jossa nainen on vaipunut pohdiskeluun tai surumielisyyteen.

### 5.3 HUOMIOITA TEOSKOKONAISUUDESTA

Tissarin taidekokoelman teoskokonaisuuden keskeinen piirre on monipuolisuus, joka ilmenee monella tasolla. Ensinnäkin kaikilta taiteilijoilta on mukana useamman teoksen kokonaisuus. Melkein jokaisen taiteilijan teosryhmä muodostaa oman jatkumonsa, eräänlaisen kertomuksen kyseisen taiteilijan tuotannosta. Jatkumosta voinee jo puhua, sillä yhdeksän taiteilijan kohdalla kokoelmaan liitettyjen teosten aikaväli varhaisimmasta teoksesta myöhäisimpään on 20 vuotta tai enemmän. Vain Einar Ilmonin ja Maija Isolan tuotannossa aikaväli on alle kymmenen vuotta. Jatkumossa ilmenevät taiteilijan tyylin vähittäiset tai selkeät muutokset. Toisaalta määräävimmit piirteet ovat saattaneet säilyä jotakuinkin ennallaan.

Esimerkiksi Ernst Mether-Borgströmin teoskokonaisuudessa näkyy taiteilijan siirtyminen figuratiivisesta esitystavasta geometriseen abstraktioon. Toisaalta vaikkapa Ina Collianderin puupiirrosten persoonallinen tyyli tai Pentti Kaskipuron teosten intiimi tunnelma eivät ole kokeneet merkittäviä muutoksia vuosien kuluessa. Aivan kaikkien taiteilijoiden kohdalla tuotannon todellinen moniulotteisuus ei täysin välity: esimerkiksi Sam Vannin taiteilijauran alkuvaiheeseen kuului figuratiivisempi ote, mutta kyseisen kauden teoksia ei kuulu tähän kokonaisuuteen. Käytännölliset syyt osaltaan selittävät, miksi näin on: Jorma Tissari ei ilmeisesti koskaan edes omistanut Vannin alkukauden tuotantoa. Konkretistisesta kuvaustavasta tuli myöhemmin kuitenkin niin olennainen osa Vannin työskentelyä, että painottuminen sitä edustavaan tuotantoon ei anna vääristynyttä kuvaa Vannin tyyllillisistä intresseistä koko uraa ajatellen. Toisaalta Maija Isolan myöhemmän tuotannon realistisempaa, dekoratiivista tuotantoa ei ole mukana, vaikka kotikokoelmaan näitä teoksia nähtävästi kuuluikin. Perusteluna lienee ainakin se, että Isolan teosryhmän guassitöissä näkyy viitteitä informalismista, mutta painopiste on geometrisessa otteessa. Näin ollen teosten valinta vaikuttaa johdonmukaiselta kokoelman yleislinjaan nähden.

---

<sup>156</sup> Peltola 1981, 10.

Paitsi kunkin taiteilijan henkilökohtaiset ominaisuudet ja kehitys, luonnollisesti myös 1900-luvun suomalaisen taiteen monimuotoisuus tulee kokonaisuudessa esiin. Kronologisesti Einar Ilmonin symbolismiin ja ekspressionismiin taipuva realismi aloittaa kehityksen, mukaan tulee Otto Mäkilän ekspressionismia, surrealismia ja lopulta abstraktia taidetta, ja vähitellen ilmaisutapojen skaala laajenee yhä enemmän. Lähinnä ekspressionismia edustavat Ina Colliander, Aimo Kanerva ja Mikko Laasio. Tapani Raittila ja Erik Granfelt edustavat kumpikin omalla tavallaan herkkää ja impressionistissävyyistä kuvaustapaa, joskin Granfeltilla näkyy myös kubismin ja geometrisen abstraktion vaikutusta. Realismia ja intimismia tuovat mukaan Pentti Kaskipuro, Teuvo-Pentti Pakkala ja Veikko Vionoja. Ernst Mether-Borgström, Sam Vanni ja Maija Isola edustavat kokoelmassa lähinnä geometrista abstraktia tyyliä, vaikka kaikkien tuotannossa esiintyykin useita esitystapoja. Näin ollen lahjoituskokoelman monipuolisuus vastaa pitkälti Jorma Tissarin kotikokoelman tyyllistä moniulotteisuutta: siinä taiteilijoita oli enemmän ja kokonaisuus oli laajempi, mutta yleisrakenne oli suurin piirtein samanlainen. 1900-luvun puolivälin tienoilla esiin tulleita modernisteja on lahjoituskokoelmassa vähemmän. Toisaalta kotikokoelmassa kaikilta ei ollut useamman teoksen kokonaisuutta, mikä luultavasti on ollut osasyynä juuri lahjoituskokoelmaan kuuluvien taiteilijoiden valintaan. Kotikokoelmassa esiintyneiden vuosisadan alun ekspressionistien, kuten Tyko Sallisen tai Kosti Meriläisen, tuotantoa ei ole lahjoituskokoelmassa. Vuosisadan loppupuolen suuntauksista puolestaan Inari Krohnin uusrealismi puuttuu, samoin kuin edellä mainittu Isolan tuotanto. Syynä mahdollisesti on se, että Tissari on halunnut lahjoituskokoelmassa kuten kotikokoelmassakin luoda monipuolisuuden ohella tietynlaista profiilia jättämällä tarkoituksella 1950-luvun jälkeen tulleet uudet ilmaisutavat pois. Lahjoituskokoelmassa hän on näin siis saattanut pyrkiä selkiyttämään keräilylinjaansa entisestään.

Monipuolisuus näkyy myös teosten tekniikoissa ja aiheissa. Mukana on eniten öljyväritöitä (26), mutta myös muita maalaustekniikoita on mukana: vesiväri (15), guassi (8) ja tempera (3). Grafiikan menetelmistä litografiatöitä on eniten eli 18. Muita ovat puupiirros (6), serigrafia (5), kuivaneula (3) ja etsaus (1). Lisäksi kahdessa työssä on yhdistetty kuivaneula- ja akvatintatekniikka sekä yhdessä viivasyövytys ja vesiväri. Piirroksissa on käytetty hiiltä (6), värikynää (2), lyijykynää (2) ja punaliitua (1). Mukana on myös kolme croquis'ta eli luonnosta, joissa on käytetty ilmeisesti lyijy- ja värikynää. Teoksissa on kuvattu maisemia, ihmisiä, rakennuksia, asetelmia sekä toisaalta abstrakteja sommitelmia. Vaikka Otto Mäkilän tuotantoa on mukana, ei varsinaisia surrealistisia näkymiä ole esitetty kuin teoksessa *Outo maa*. Jorma Tissari halusi saada mukaan myös mahdollisimman monen

taiteilijan omakuvan. Tämä olikin eräänlainen johtoajatus, kun kokoelmaa ryhdyttiin täydentämään ensimmäisen lahjoituksen jälkeen.<sup>157</sup> Vionojan omakuva, *Kesämökin interiööri*, lahjoitettiin vuoden 1984 joulukuussa. Kanervan, Laasion, Mether-Borgströmin, Mäkilän ja Raittilan omakuvat lahjoitettiin vuonna 1986 ja Granfeltin vuonna 1994.

Esitystapojen ohella myös kullekin taiteilijalle ominaiset tekniikat ja keskeiset aiheet käyvät ilmi teosryhmistä. Tätä kautta toiseksi kokoelmaa määrittäväksi piirteeksi nousee mielestäni tyypillisuus: kaikkien taiteilijoiden kohdalla juuri heille ominaiset piirteet tulevat hyvin esiin Jorma Tissarin valitsemissa teosryhmissä. Tarkastelemalla kokoelmaa saa siis vaikutelman, että Tissarin tarkoituksena on ollut luoda ajallisesti ja tyyllisesti mahdollisimman kattava ja monipuolinen kokonaisuus toisaalta kunkin taiteilijan kohdalla, toisaalta yleensä suomalaisen modernin taiteen kohdalla. Tissarin pyrkimys luoda kokonaisuus, joka edustaa hyvää suomalaista taidetta, ei ole ristiriidassa kokoelman konkreettisen sisällön kanssa. Kaikki taiteilijat ovat arvostettuja ja keskeisiä hahmoja suomalaisessa modernissa taiteessa. Kuitenkin Maija Isola ja Einar Ilmoni ovat jossakin mielessä yllättäviä taiteilijoita tähän kokonaisuuteen. Isola on tullut tunnetuksi ennemminkin tekstiilitaiteilijana, ja Ilmoni puolestaan tuntuu ajallisesti olevan irrallinen hahmo tässä taiteilijajoukossa. Toisaalta Isola tuotantonsa puolesta sopii mukaan, vaikka hänen mukanaoloaan voi selittää silläkin, että hän ollut Tissarin aviopuoliso. Ilmonin teokset lahjoitettiin vuonna 1986, joten alkuperäinen kokoelma oli yhtenäisempi. Tissarilla on varmasti ollut perusteltu syy Ilmonin teoksien lahjoitukseen, mutta se ei ole käynyt ilmi. Ilmoni kuitenkin sopinee mukaan oman aikansa individualistisena taiteilijana, ja muodostaa näin ikään kuin henkisen yhteyden nuorempiin taiteilijoihin. Muista täydennyksistä voi todeta, että ne sopivat hyvin kokonaisuuteen. Granfeltin, Mether-Borgströmin ja Raittilan myöhemmin lahjoitetut teokset vahvistavat aiempaa kokonaisuutta, Mäkilän *Sommitelma* abstraktiudessaan tuo puolestaan uuden ulottuvuuden Mäkilän teoskokonaisuuteen.

Kokoelmasta tulee mielestäni yleisvaikutelmaksi harmonisuus ja selkeys. Tyylien moninaisuudesta huolimatta teokset muodostavat kokonaisuuden, jonka osat eivät riitele keskenään. Yhteistä on eräänlainen tinkimätön linja, joka muistuttaa Tissarin hyvän taiteen käsitteestä: aidosti, rehellisesti ja yksilöllisesti tuotettu taide, josta välittyy ajattomuus. Kaikissa teoksissa korostuu harkittu viivan, muodon ja värin harmonia, josta syntyy kokonaisuudelle ominainen niukka tai hillitty vaikutelma. Kokoelmasta siis puuttuu rönsyävä tai hyökkäävän tuntuinen ekspressiivinen ilmaisu. Värinkäytössä toki korostuvat myös

---

<sup>157</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelut 1, TA..JYM/kho ja 2, NKA.



kirkkaat ja keskenään kontrastissakin olevat sävyt, mutta ne esiintyvät useimmiten geometrista abstraktiota edustavissa eli muotokieleltään tiukkalinjaisissa töissä. Kokoelman selkeyden tuntua vahvistaa se, että kultakin taiteilijalta on useampia töitä. Teokset voidaan näin myös ripustaa selkeiksi ryhmiiksi, kuten Jorma Tissarin kotona ja Athenaeum-rakennuksen ripustuksissa meneteltiin.

#### 5.4 KOKOELMA OSANA TAIDEHISTORIAN LAITOSTA: KÄYTÄNNÖN TEHTÄVÄT JA ESILLÄPITO

Lahjakirjassa mainitut ehdot kokoelman huoltamisesta, esillä pitämisestä yleisölle ja hyödyntämisestä opetuskäytössä olivat asioita, jotka taidehistorian laitos joutui ottamaan huomioon konkreettisen lahjoitustapahtuman jälkeen. Käytännössä huoltaminen tarkoitti esimerkiksi sitä, että teokset täytyi luetteloida ja dokumentoida. Myös Jorma Tissari halusi saada valokuvat kokoelman teoksista ja kokoelmahuoneista. Kokoelman museaalista huolenpitoa ei tarkemmin määritelty lahjakirjassa, joten aluksi käytännön asiat olivat taidehistorian laitoksen vastuulla.<sup>158</sup> Kokoelman lahjoitus sattui kuitenkin sopivaan ajankohtaan, sillä 1980-luvun puolivälissä yliopiston taidetoimikunta päätti toteuttaa projektin, jossa ensimmäistä kertaa luuteloitiin kaikki yliopistolle kuuluvat taideteokset. Luetteloinnin hoiti yliopiston kulttuurisihteeri. Teoksista tehtiin kortisto, ja tässä yhteydessä myös Tissarin taidekokoelman teokset inventoitiin. 1990-luvun alusta lähtien yliopiston museo otti aktiivisemmän roolin kokoelman käytännön asioissa ja hoiti sitä muiden kokoelmiensa ohella. Museolle tehtiin tietokoneohjelma taideteosten rekisteröintiä varten, ja aiemmin tehty manuaalinen kortisto liitettiin tähän, Tissarin taidekokoelman teokset mukaan lukien. ATK-rekisteri helpotti huomattavasti kokoelman hallintaa. Tämän ohella museo hoiti taidehistorian laitoksen kanssa yhteistyössä esimerkiksi teosten uudelleen kehystämisiä ja lainaamista näyttelyihin. Lainoihin liittyvät sopimusasiat hoidettiin museolta käsin ja myöhemmin myös vakuutusasiat siirtyivät museon hoitoon.<sup>159</sup>

Kokoelman julkisena pitäminen edellytti, että aukioloajat täytyi sovittaa laitoksen toimintaan. Alkuvaiheessa kokoelma oli joka päivä auki, mutta koska pian kävi ilmi, ettei tavallinen näyttely-yleisö yleensä arkisin keskellä päivää käynyt katsomassa kokoelmaa, päädyttiin jo vuonna 1985 siihen, että kokoelmaan saattoi yliopiston lukukausien aikana

<sup>158</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>159</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

tutustua perjantaisin, lauantaisin ja sunnuntaisin klo 12-15.<sup>160</sup> Jorma Tissarin ajatusta neljän tunnin päivittäisestä aukioloajasta ei siis ryhdytty pikkutarkasti noudattamaan, vaan aukioloajat päätettiin tilanteen mukaan. Kesäisin kokoelmaa pidettiin avoinna Jyväskylän Kesän aikana kuten lahjakirjassa oli esitetty ja muina aikoina vaihtelevasti. Esimerkiksi vuonna 1989 kokoelma oli kesällä avoinna touko-heinäkuussa perjantaista sunnuntaihin klo 12-15 ja Jyväskylän Kesän aikana joka päivä noin klo 12-18.<sup>161</sup>

Aluksi kokoelman valvonnan hoitivat työttömät, mutta kun sitä ryhdyttiin pitämään avoinna vain perjantaista sunnuntaihin, laitos palkkasi taidehistorian opiskelijoita valvontaja esittelytehtäviin. Myöhemmin tehtiin niin, että perjantaisin laitoksen henkilökunta hoiti valvonnan työnsä ohessa ja opiskelijat olivat valvojina viikonloppuisin. Kokoelma oli sopimuksen mukaan avoinna muulloinkin ja myös opastuksia annettiin pyynnöstä. Niitä ei kuitenkaan pyydetty kovin usein.<sup>162</sup> Vuonna 1996 kokoelman aukioloaikaa jouduttiin supistamaan valvojien palkkaan tarvittavien määrärahojen puutteen vuoksi, vaikka vuosittainen kävijämäärä oli jopa kasvanut.<sup>163</sup> Kokoelma oli lopulta auki yleisölle vain perjantaisin klo 12-15 tai sopimuksen mukaan, mikä tietenkin vaikeutti työssä käyvien ihmisten tutustumista teoksiin.<sup>164</sup>

Oliko Jorma Tissarin alkuperäinen ajatus aukioloajoista sitten liioiteltu? Taidehistorian professori Heikki Hanka, joka opiskeluaikanaan toimi yhtenä kokoelman ensimmäisistä valvojista, toteaa että alkuaikoina ajatus oli aivan realistinen. Kokoelma oli uusi ja herätti kiinnostusta erityisesti kesäisin. Jyväskylän Kesän aikana yleisöä saattoi käydä runsaasti. Sitten kiinnostus väheni, ja lukukausien aikaan ulkopuolisia vierailijoita kävi varsin vähän. Koska taloudellinen tilanne 1990-luvulla oli kireämpi kuin aiemmin, oli lopulta tehtävä uhrauksia kokoelman julkisen esillä pitämisen suhteen.<sup>165</sup>

1990-luvulla ongelmaksi kokoelman esillä pitämisessä muodostui myös se, että laitoksen materiaalin, esimerkiksi kirjojen ja lehtien, määrä kasvoi, ja siksi kokoelmahuoneita jouduttiin ottamaan entistä enemmän muuhunkin käyttöön.<sup>166</sup> Toisaalta laitokseen kohdistui paineita yliopiston suunnalta, sillä kokoelman takia tiloja ei voitu käyttää niin tehokkaasti kuin mahdollista.<sup>167</sup> Tosin alusta lähtien yhdessä kokoelmahuoneessa oli ollut semi-

---

<sup>160</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA; Tissarin taidekokoelman vartiointi. Tiedote. 21.11.1985. TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>161</sup> Tissarin taidekokoelman valvojaksi? Tiedote.10.3.1989.TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>162</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>163</sup> Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 15.2.1996.TOA.TAIKU.JY.

<sup>164</sup> Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 15.5.1996.TOA.TAIKU.JY.

<sup>165</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>166</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>167</sup> Tellervo Helinin haastattelu; Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

naaritoimintaa, yhdessä oli laitoksen henkilökunnan taukotila ja yhtä pidettiin lehtilukusalina.<sup>168</sup>

Vähitellen tiloihin jouduttiin siirtämään ensin matalia ikkunatasohyllyjä, sitten korkeampia hyllystöjä sekä tietokoneita ja lopulta laitoksen työntekijöitäkin. Heikki Hanka toteaa, että kokoelmahuoneet olivat 1990-luvun lopulla tilanteen pakosta hyvinkin tehokkaassa käytössä. Tämä kuitenkin rikkoi kokoelman yhtenäisyyttä ja osaltaan vaikeutti yleisön tutustumista kokoelmahuoneissa oleviin teoksiin. Koska huoneissa työskenneltiin, ulkopuoliselle saattoi tulla käsitys, että huoneet olivat pelkästään työtiloja, vaikka kokoelman teoksia olikin sinne sijoitettu. Hankaluuksia tuotti myös se, että kokoelma oli lopulta säännöllisesti auki vain perjantaisin, jolloin sen esillä pitäminen ja valvonta oli henkilökunnan hoidettavana, mutta kenelläkään ei ollut mahdollisuutta työn ohessa ottaa täyttä vastuuta kokoelmasta. Siksi usein oli epäselvyyttä siitä, onko kokoelma avattu ja kenellä on päävastuu.<sup>169</sup>

Vierailijoiden määrä riippui tietenkin myös siitä miten kokoelmaa mainostettiin. Laitoksen amanuenssina ja tiedotusvastaavana toiminut Tellervo Helin piti tärkeänä kokoelman viemistä yleisön tietoisuuteen ja laati esimerkiksi yliopiston tiedotuslehteen, oppaisiin ja yksittäisiin tiedotteisiin ilmoituksia kokoelmasta. Suunnitteilla oli myös esitellä kuukausittain yksi kokoelmaan kuuluva teos paikallislehdessä. Julisteen tekemistäkin pohdittiin, mutta hankkeesta jouduttiin luopumaan tekijänoikeus- ja rahoitusongelmien vuoksi.<sup>170</sup> 1990-luvulla myös yliopiston museo osallistui projektiin liittämällä kokoelman muiden kokoelmiensa mainontaan. Kokoelmista ilmoitettiin viikoittain erityisellä museopalstalla paikallisissa sanomalehdissä. Vuosikymmenen puolivälissä museo ryhtyi julkaisemaan kampuksen museoista ja näyttelyistä tiedottavaa lehtistä, jota jaettiin kampuksen ja kaupungin alueelle.<sup>171</sup> Kokoelman fyysisessä ympäristössä mainontaa tehostettiin siten, että Athenaeum-rakennuksen ulko-oveen laitettiin pysyvä tiedotus kokoelmasta ja pihalle hankittiin ns. ständi eli siirrettävä mainostaulu, jotta ohikulkijat olisivat paremmin selvillä siitä milloin kokoelma on avoinna.<sup>172</sup>

Kokoelmaan liittyviä tapahtumia ei juuri järjestetty, mutta lokakuussa vuonna 1994 vietettiin pienimuotoiset Tissarin taidekokoelman 10-vuotisjuhlat. Ohjelmaan kuului filosofian tohtori Ulla Vihannan juhlaesitelmä, kutsuvierastilaisuus ja kokoelman opastuksia

<sup>168</sup> Tellervo Helinin tiedonanto 1.

<sup>169</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>170</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>171</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>172</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

tasatunnein. Lisäksi Anna-Liisa Tissari luovutti tilaisuudessa kokoelmaan Erik Granfeltin *Omakuvan*. Asiaa koskevassa lehdistötiedotteessa korostetaan, että tapahtuman tarkoitus on ”muistuttaa kokoelman arvosta ja merkityksestä yliopistolle” ja että ”kokoelmaa halutaan myös tällä tavoin tehdä paremmin tunnetuksi yleisön keskuudessa”.<sup>173</sup>

1990-luvulla yliopiston museo käynnisti kampusopas-toiminnan, jossa ryhmiä opastettiin kampuksen alueella eri kohteissa. Tissarin taidekokoelma kuului näihin kohteisiin, ja yleensäkin museolta ohjattiin ryhmiä vierailemaan myös Athenaeum-rakennuksessa.<sup>174</sup> Kokoelman vieraskirjan perusteella teoksiin kävi tutustumassa yksittäisten koti- ja ulkomaisten taiteenystävien lisäksi ryhmiä, kuten Jyväskylän liike- ja virkanaiset, Oulun yliopiston taloustoimisto, Jyvälän kansalaisopisto ja Raahen harrastajataiteilijat.<sup>175</sup> Toisinaan yliopiston hallinto toi omia vieraitaan katsomaan kokoelmaa.<sup>176</sup> Kävijöiden joukko oli siis monipuolinen, eikä kokoelma näin ollen jäänyt vain yliopiston piirissä toimivien yksityiseksi taidepyhäkösiksi, mikä oli lahjoittajienkin toive. Tehokkaampaa markkinointia olisi kuitenkin tarvittu, jotta kokoelman mahdollisuudet julkisena kokoelmana olisivat paremmin tulleet käyttöön, sillä esimerkiksi lehdistön kiinnostus kokoelmaa kohtaan hiipui lahjoitustapahtuman jälkeen. Markkinoinnin tarpeellisuudesta, määrästä ja kohderyhmistä esiintyi henkilökunnan keskuudessa näkemyseroja. Esimerkiksi yliopiston ulkopuolisen koulumaailman suuntaan ei esitetty vierailukutsuja, joten aktiivisuus jäi enemmän vierailijoiden oman kiinnostuksen varaan.<sup>177</sup> Ainakin Jyväskylän normaalikoulun ala-asteelta tehtiin kuitenkin vierailuja silloin tällöin.<sup>178</sup>

## 5.5 KOKOELMA TAIDEKASVATUKSEN VÄLINEENÄ JA TUTKIMUSKOHTENA

Kokoelman hyödyntäminen opetuskäytössä ei lopulta ollut niin yksiselitteinen asia, kuin lahjakirjan teksti antoi ymmärtää. Kalevi Pöykön mukaan Jorma Tissari ei ollut erityisemmin selvillä taidehistorian opetuksesta eikä esittänyt tarkemmin näkemyksiään siitä, kuinka teoksia käytännössä voisi hyödyntää. Tissari nähtävästi piti tärkeänä sitä, että opiskelijat näkisivät päivittäin hyvää taidetta ja että kokoelma olisi luomassa tietynlaista miljöötä opiskelijoille.<sup>179</sup> Tätä ajatusta noudattaen teokset ripustettiin laitoksen tiloihin sananmukai-

<sup>173</sup> Lehdistötiedote 6.10.1994.TOA.TAIKU.JY; Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>174</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>175</sup> Tissarin taidekokoelman vieraskirja.TOA.TAIKU.JY.

<sup>176</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>177</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>178</sup> Tissarin taidekokoelman vieraskirja.TOA.TAIKU.JY.

<sup>179</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

sesti opiskelijoiden ulottuville ja nähtävillä. Varsinainen käyttöönotto edellytti muutakin. Henkilökunnan keskuudessa lahjakirjan velvoite tiedostettiin, ja esimerkiksi taidetoimikunnan kokouksissa 1990-luvun alussa keskusteltiin usein siitä, kuinka Tissarin taidekokoelmaa voisi tutkia ja paremmin hyödyntää opetuskäytössä.<sup>180</sup> Pitkälle mietitty suunnitelma kokoelman käyttämiseksi jäi kuitenkin tekemättä, ja näin ollen kokoelman pedagogisointi hyvistä aikeista huolimatta jäi epävakaa pohjalle.<sup>181</sup>

Varsinaisessa taidehistorian opetuksessa kokoelman yhdistäminen kurssien sisältöön näyttää riippuneen opettajasta. Joidenkin opettajien käytäntönä oli kehottaa opiskelijoita tutustumaan teoksiin omatoimisesti, jolloin vastuu jäi siis opiskelijalle.<sup>182</sup> Toiset liittivät kokoelman aktiivisemmin mukaan peruskurssien ohjelmaan, ja tällöin saatettiin ottaa taiteilijoita, tekniikoita tai teoksia analyysin kohteeksi. Esimerkiksi avoimen yliopiston opettaja Marjo-Riitta Simpanen kertoo halunneensa kokeilla, minkälaiset kokoelman pedagogiset mahdollisuudet oikeastaan ovat. Omilla peruskursseillaan hän teetti opiskelijoilla tehtäviä, joissa otettiin selvää kokoelman taiteilijoista sekä heidän käyttämistään tekniikoista ja pohdittiin, millä tavalla tekniikka ja ilmaisu ovat suhteessa toisiinsa.<sup>183</sup> Myös Heikki Hanka käytti opetuksessaan teoksia peruskurssien analyysitehtävien kohteina ja mainitsee, että seminaareissakin teokset nousivat puheenaiheiksi, koska niihin oli sijaintinsa puolesta helppo viitata.<sup>184</sup> Opettajankoulutuslaitoksenkin opiskelijoita kävi usein tutustumassa teoksiin.<sup>185</sup>

Vaikka kokoelma ei suinkaan jäänyt opetuskäytön ulkopuolelle, olisi mahdollisuuksia ollut laajempaankin hyödyntämiseen. Yksi rajoittava tekijä 1980-luvulla olivat opintokokonaisuuksien ja tutkintovaatimuksien jäykemmät rakenteet. Kokonaisuudet muodostuivat perinteisistä luentokursseista, kirjatenteistä ja seminaareista, eikä niiden sisältöjä helposti ryhdytty muuttamaan. Tutkintovaatimuksista myös puuttuivat tällä hetkellä käytössä olevat erikoisopinnot, joihin voi liittää hyvinkin käytännönläheisiä tai soveltavia opintosuorituksia. Tellervo Helinin mukaan esimerkiksi edellä mainittu idea Tissarin taidekokoelman esittelystä paikallisessa sanomalehdessä olisi ollut mielekäs ja opettavainen tehtävä jollekulle opiskelijalle, mutta tuolloin ei ollut mahdollisuuksia liittää tämänkaltaisia projekteja

---

<sup>180</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>181</sup> Heikki Hangan haastattelu; Marjo-Riitta Simpasen haastattelu.NKA.

<sup>182</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>183</sup> Marjo-Riitta Simpasen haastattelu.NKA.

<sup>184</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>185</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

opintoihin. Näin ollen opintomuodot osaltaan estivät yrityksiä lisätä opiskelijoiden asiantuntemusta tätä kautta.<sup>186</sup>

Koska kurssien sisällöt säilyivät vuodesta toiseen ennallaan, ei kokoelman sisällyttämisestä perusopetukseen tullut systemaattista toimintaa, vaan käyttö jäi irralliseksi ja opettajakohtaiseksi. Tämä puolestaan vaikutti siihen, ettei kokoelma tullut kaikille laitoksen opiskelijoille tutuksi. Oli runsaasti sellaisia opiskelijoita, jotka eivät koskaan olleet tarkemmin tutustuneet teoksiin. Lopullinen vastuu teoksen katsomisesta tai katsomatta jättämisestä on tietenkin katsojalla. Marjo-Riitta Simpasen mukaan ei silti ole yllättävää, että melko harvat opiskelijat vapaa-aikanaan tutustuivat teoksiin, sillä opinnoissa riittää tekemistä, ja siksi kokoelman perusteellinen tutkiminen saattaa helposti jäädä. Opiskelijat näkivät teokset ympärillään, mutta eivät varsinaisesti keskittyneet katsomaan niitä.<sup>187</sup>

Kokoelman sijoittaminen laitoksen tiloihin antoi siis periaatteessa erittäin hyvät mahdollisuudet opiskelijoiden taidekasvatukseen, mutta pelkkä teosten konkreettinen läheisyys ei riittänyt luomaan kontaktia kaikkien opiskelijoiden ja kokoelman välille. Läheisyys saattaa olla yksi syy siihen, miksi opiskelijat eivät aktiivisesti tutustuneet kokoelmaan. Liian helposti saavutettava kohde ei vaadi ponnisteluja ja voi jäädä kokonaan saavuttamatta, vaikka tämä ei tietoinen pyrkimys olisikaan. Voisi jopa ajatella, että kokoelmaan olisi tutustuttu aktiivisemmin ja määrätietoisemmin, jos se olisi sijainnut esimerkiksi museon kaltaisessa paikassa, jonne on erityisesti lähdeävä, mikäli haluaa nähdä tietyn kokoelman. Laitoksen tiloissa opiskelijalla oli mahdollisuus arkisten kiireiden keskellä vilkaista kokoelmaa puolihuolimattomasti ja ajatella, että siihen voi tutustua huolellisemmin milloin tahansa. Käytännössä tätä ajankohtaa ei kaikkien kohdalla koskaan tullut. Heikki Hanka kuitenkin toteaa, että alkuaikoina opiskelijat kävivät aktiivisemmin katsomassa kokoelmaa ja viikonloppuisin toivat usein perheenjäseniään ja ystäviään mukana, sillä samalla he saattoivat myös esitellä opiskelupaikkaansa.<sup>188</sup> Myöhemmin käyntien harvenemiseen vaikutti tietenkin myös se, että viikonloppuaukiolosta jouduttiin luopumaan.

Onko sitten Tissarin taidekokoelman käyttö opetuksessa ylipäänsä oleellista, ja minäkalaisia mahdollisuuksia hyödyntämisessä voisi vielä olla? Marjo-Riitta Simpanen toteaa, että opetuskäytön mielekkyyden perusteluna on selkeästi se, että taideteoksen esteettisen oivaltamisen kannalta on erityisen tärkeää tarkastella nimenomaan alkuperäistä teosta, sillä näin katsoja luo suhteen oikeaan teokseen eikä kuvaan teoksesta. Aidon teoksen äärellä

---

<sup>186</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>187</sup> Marjo-Riitta Simpasen haastattelu.NKA.

<sup>188</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

pystyy helpommin tutkimaan sekä teknistä että ilmaisullista puolta. Samaa mieltä on professori Annika Waenerberg, jonka mukaan on ensiarvoisen tärkeää päästä tutustumaan aitoon teokseen sen omassa ympäristössä ja erilaisissa valaistuksissa, sillä reproduktiot eivät anna totuudenmukaista kuvaa teoksesta.<sup>189</sup> Simpasen mukaan olisi hyvä, jos esimerkiksi opintojen alkuvaiheeseen kuuluisi ohjattu tutustuminen vaikkapa yhteen kokoelman teokseen, koska tällöin opiskelijalle voisi syntyä henkilökohtainen suhde tähän työhön, ja ajan myötä saattaisi löytyä uusia näkökulmia teoksen tarkasteluun. Kuvataiteen perusasioiden kohdalla olisi mahdollista käyttää teoksia myös erilaisten kompositio- ja väriharjoitusten materiaalina. Tissarin taidekokoelman etuna on tietenkin myös se, että siihen kuuluu useampia teoksia kultakin taiteilijalta ja että se esittää varsin kattavan läpileikkauksen suomalaisesta 1950-70-lukujen taiteesta, vaikka radikaaleimpia suuntauksia ei mukana olekaan.<sup>190</sup>

Opetuskäytön ohella taidehistorian laitoksessa ja yliopiston museossa käynnisteltiin 1980- ja 1990-luvuilla kokoelmaan liittyvää tutkimusta. Laitos toteutti pienimuotoisia projekteja, kuten teosten fyysisiin ominaisuuksiin liittyvien tietojen tarkennuksia esimerkiksi mittaamalla teoksia uudelleen.<sup>191</sup> Sen enempää laitoksen kuin museonkaan henkilökunnalla ei ollut mahdollisuutta ryhtyä tutkimustyöhön, joten opiskelijoita yritettiin innostaa tekemään tutkielmia aiheesta. 1980-luvun alussa kaikista taiteilijoista ei vielä ollut tehty perusteellista tutkimusta, ja laitoksen proseminaarien ja seminaarien ohjaajat sekä amanuenssi Tellervo Helin tarjosivat aihepiiriin liittyviä aiheita opiskelijoille aina tilaisuuden tullen, mutta kovin usein ehdotukset eivät saaneet vastakaikua.<sup>192</sup> Suunnitelmana alkuvaiheessa oli hankkia taiteilijoista aineistoa, jotta tutkimusta voitaisiin aloittaa, ja eräs opiskelija keräsi taiteilijoita koskevia lehtileikkeitä ja muuta materiaalia osana työharjoitteluaan.<sup>193</sup> 1990-luvun lopulla laitos ja museo päättivät konkreettisesti aloittaa itse kokoelman tutkimista siten että Jorma Tissarin puolisoa käytiin haastattelemassa, mutta laajempi tutkimus jäi ilman tekijää.<sup>194</sup> Yliopiston museon satavuotishistoriikkiin Marjo-Riitta Simpanen kuitenkin laati lyhyen kuvauksen kokoelmasta.<sup>195</sup>

Kokoelmaan kuuluvista taiteilijoista kyllä syntyi jonkin verran harjoitusaineita ja proseminaritöitä; pro gradu -töitä sen sijaan vain yksi. Kaikkien tapausten kohdalla ei tieten-

---

<sup>189</sup> Annika Waenerbergin haastattelu.NKA.

<sup>190</sup> Marjo-Riitta Simpasen haastattelu.NKA.

<sup>191</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>192</sup> Heikki Hangan haastattelu; Tellervo Helinin haastattelu; Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>193</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>194</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>195</sup> Ks. Simpanen 2000.

kään voi suoraan päätellä, että nimenomaan kokoelma olisi tavalla tai toisella innoittanut tekijää. Joitakin kokoelman taiteilijoita oli tutkittu laitoksessa jo ennen lahjoitustakin. Kuitenkin esimerkiksi Maija Isolan maalaustaidetta on ylipäänsä tutkittu hyvin vähän, mutta lahjoitusvuoden 1984 jälkeen laitoksessa on valmistunut kaksi Isolaa käsittelevää proseminaarityötä, joten yhteys näyttää selvältä. Kaksi työtä liittyy suoraan kokoelman taideteoksiin: yksi harjoitusaine käsittelee Ina Collianderin puupiirrosta *Venäjän matkalta* ja yksi proseminaarityö Ernst Mether-Borgströmin öljymaalausta *Punaisia ja sinisiä palloja*.<sup>196</sup>

Opiskelijoiden vähäinen kiinnostus kokoelmaa koskeviin aiheisiin lienee yhtä lailla monisyinen ongelma kuin se, miksi kokoelmaan tutustuttiin harvoin omatoimisesti. Heikki Hanka toteaa, että ns. ylhäältä käsin tarjottuihin tutkielma-aiheisiin suhtaudutaan kaksijaakoisesti: toisaalta odotetaan, että ohjaajalla on tarjota kysyjälle jotakin, mutta toisaalta opiskelija haluaa usein toimia ja löytää oman aiheen itsenäisesti. Osaltaan asiaan on varmasti vaikuttanut sekin, kuinka mielenkiintoisesti asiaa on osattu markkinoida.<sup>197</sup> Tellervo Helinin mukaan yksi ongelma on se, että usein jo kertaalleen käytettyyn tutkimusaiheeseen ei haluta tarttua, vaikka edellinen tutkimus voisi toimia pohjatietona uudelle eikä suinkaan merkinä siitä, että aihe on jo tyhjentävästi käyty läpi.<sup>198</sup> Kuten kokoelman opetuskäytön, myös tutkimuksen suhteen yhteinen toimintasuunnitelma tai ohjelma jäi tekemättä, eikä näin ollen aina ollut selvää, mitkä kokoelmaan liittyvät aiheet eniten kaipaisivat tutkimusta. Hanka näkee silti kokoelman tutkimuskäytössä vielä paljonkin mahdollisuuksia. Olennaista olisi tietenkin kartoittaa akuuteimmat tutkimusta tarvitsevat alueet. Hangan mukaan tutkimusohjelman tekeminen voisi olla myös opiskelijalle sopiva selkeärajainen tehtävä. Tutkimuksessa voisi olla tekijä-, teos- tai kokoelmalähtöisen, museologisen tai muun vastaavan tarkastelun ohella materiaallinen näkökulma: teokset puhtaina fyysisinä objekteina. Tämän hetken sisällöntuotantovaatimukseen voisi vastata esimerkiksi siten, että kokoelmasta muokattaisiin multimedia- tai internetversio, vaikkakin näissä tapauksissa tekijänoikeudelliset kysymykset voivat nousta esteeksi.<sup>199</sup> Yliopiston museon amanuenssin Pirjo Vuorisen mukaan kokoelman tutkimusta voisi myös yhdistää opetukseen siten, että opiskelijat tekisivät esimerkiksi proseminaritoita, joiden pohjalta rakennettaisiin kokoelmaan liittyviä teemanäyttelyitä.<sup>200</sup>

<sup>196</sup> Taidehistorian pro gradu -tietokanta.TAIKU.JY.

<sup>197</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>198</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>199</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>200</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.



## 5.6 KOKOELMAN SIJAINNISTA JA SIIRTOHANKKEISTA

Taidehistorian laitoksen ns. toinen elämä julkisena näyttelytilana ei ollut täysin ongelmattonta. Kuten edellä on käynyt ilmi, taidegalleriaa muistuttavat kokoelmatilat kyllä pystyttiin järjestämään laitokseen, mutta se tapahtui opetus- ja muiden tilojen kustannuksella. Ajan myötä alkuperäisestä ideasta täytyi luopua, mutta silloin puolestaan kokoelma joutui väistymään laitoksen pääasiallisten toimintojen edun vuoksi. Heikki Hangan mukaan alkuperäinen tilaratkaisu oli sinänsä toimiva, sillä koska teokset oli sijoitettu erityisiin kokoelmahuoneisiin ja käytävien seinille, pystyi kokoelmaan tutustuja tekemään ikään kuin museokierroksen. Tämä toimivuus tietenkin heikentyi, kun 1990-luvulla huoneita jouduttiin ottamaan säilytystila- ja muuhun käyttöön.<sup>201</sup> On myös todennäköistä, että kokoelman sijainti yliopiston kampuksella, Athenaeum-rakennuksen toisessa kerroksessa ja ylipäänsä laitoksen tiloissa vähensi yliopiston ulkopuolisen yleisön tutustumista kokoelmaan. Pirjo Vuorinen toteaa, että yliopiston rakennuksiin ja erityisesti laitoksen tiloihin tuleminen on vaikeaa sellaisille kaupunkilaisille, joille yliopistomaailma on muutenkin vieras.<sup>202</sup> Sijainti vaikeutti myös kokoelman hyödyntämistä opetuskäytössä, sillä esimerkiksi avoimessa yliopistossa opiskeleville taidehistorian kurssit järjestettiin iltaisin, jolloin kokoelmaan tutustuminen oli mahdotonta.<sup>203</sup> Käytännön ongelmia henkilökunnalle tuottivat kokoelman takia asennetut hälytyslaitteet, sillä illalla laitoksen tiloissa työskentelevien oli aina huomioitava se, että hälytys kytkeytyi tiettyyn kellonaikaan. Toisaalta laitoksessa työskennelleet toteavat, että teosten sijainti laitoksen tiloissa paransi laitoksen viihtyvyyttä ja toi aidon taiteen lähelle opiskelijoita ja työntekijöitä.<sup>204</sup> Läheisyyden käänköpuolena tuntui kuitenkin olevan se, että teokset jäivät helposti huomaamatta ollessaan arkisessa ympäristössä ja ikään kuin liian lähellä tilassa usein liikkuvia ihmisiä.<sup>205</sup>

Yliopiston hallinto oli antanut kokoelman sijainnille hyväksyntänsä, mutta aika ajoin käytiin keskusteluja kokoelmalle varattujen tilojen ns. hukkakäytöstä. Kokoelman takia taidehistorian laitos oli saanut rakennuksen toisen kerroksen opetustilat kokonaan omaan käyttöönsä, ja siksi muut tiloja käyttäneet laitokset joutuivat hakeutumaan muualle.<sup>206</sup> Käytännön syistä tilanne muuttui, kun laitoksen omienkin tilojen puute alkoi käydä selkeämmin ilmi ja kokoelmahuoneita jouduttiin vähitellen ottamaan myös muuhun käyttöön.

<sup>201</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

<sup>202</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>203</sup> Marjo-Riitta Simpasen haastattelu.NKA.

<sup>204</sup> Heikki Hangan haastattelu; Kalevi Pöykön haastattelu; Marjo-Riitta Simpasen haastattelu; Annika Wærnerbergin haastattelu.NKA.

<sup>205</sup> Heikki Hangan haastattelu, Marjo-Riitta Simpasen haastattelu.NKA.

Tässä vaiheessa hallinnon puolelta alettiin aktiivisemmin etsiä vaihtoehtoja kokoelman sijaintipaikalle, sillä lahjoitus oli tarkalleen ottaen tehty yliopistolle eikä suoraan taidehistorian laitokselle, vaikka teokset olikin sinne sijoitettu. Keskustelut asiasta olivat epävirallisia, eikä laitoksen edustajia aina ollut niissä osallisena. Erilaisia ideoita syntyi vuosien mittaan, mutta harvemmin niistä muodostui vakavasti otettavia.<sup>207</sup>

Yksi suurimittaisempi idea oli 1980- ja -90-lukujen vaihteessa suunnitteilla ollut hanke, jonka tarkoituksena oli perustaa Jyväskylään monipuolinen taidekeskus. Työryhmään kuuluivat Jyväskylän yliopisto, Jyväskylän kaupunki ja Keski-Suomen lääninhallitus. Pyrkimyksenä oli sijoittaa keskuksen muun muassa kaikki Jyväskylään tallennetut taidekokoelmat, taidekirjasto sekä opetus- ja työskentelytiloja. Näin kokonaisuudessa yhdistyisivät taiteen tekeminen, näyttäminen ja tutkiminen. Myös Tissarin taidekokoelma kuului niihin taidekokoelmiin, jotka keskuksen ajateltiin sijoittaa. Aluksi taidekeskusta suunniteltiin Kuokkalan kaupunginosaan Mustankiven alueelle tai Ylistönmäelle. Nämä ideat eivät kuitenkaan toteutuneet, ja jatkotyöstövaiheessa sijaintipaikaksi suunniteltiin taloudellisesti edullisempaa Valmetin vanhaa tehdasta Tourulassa, jonne ajateltiin siirtää myös taidehistorian laitos. Lopulta hanke jouduttiin kuitenkin jättämään rahoitusongelmien vuoksi. Jotkut myös pitivät Tourulan sijaintia liian syrjäisenä taidekeskukselle.<sup>208</sup> Jorma Tissari seurasi vielä tässä vaiheessa aktiivisesti kokoelman vaihteita, sillä vuoden 1992 keväällä hän ilmaisi mielipiteensä siirtohankkeesta kirjeessään Kalevi Pöykölle. Siinä hän toteaa, ettei kokoelmaa hänen mielestään voi siirtää silloisesta hyvästä sijoituspaikastaan Athenaeum-rakennuksesta Tourulaan, vaan olisi muistettava lahjakirjan ehdot kokoelman yhtenäisyydestä ja sijainnista taidehistorian laitoksen yhteydessä yliopiston alueella.<sup>209</sup> Kirjeestä ei käy ilmi, oliko Tissari tietoinen myös itse laitoksen mahdollisesta siirtymisestä Tourulaan. Sijaintia hän kuitenkin piti ilmeisen huonona vaihtoehtona kokoelmaa ajatellen.

Myöhemmin 1990-luvulla eräs ajatus oli siirtää kokoelma yliopiston Ylistönrinteen vastavalmistuneisiin tiloihin, mutta lopulta niiden katsottiin edustavan liian selvästi eri aikakautta kuin teokset edustivat, ja toisaalta tilat olivat liian valoisat kokoelman grafiikkaa ja muita valolle herkkiä teoksia ajatellen. Jossakin vaiheessa keskusteltiin myös normaalkoulun ala-asteen tiloista ja Seminaarinkatu 32:ssa sijaitsevasta punatiilirakennuksesta, jossa tällä hetkellä on yliopiston rehtoraatti.<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>207</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

<sup>208</sup> Marketta Mäkisen tiedonanto.

<sup>209</sup> Jorma Tissarin kirje Kalevi Pöykölle 21.4.1992.Konseptit.JTA.KK.VTM.

<sup>210</sup> Tellervo Helinin haastattelu.NKA.

Laitoksen tilaongelmat kärjistyivät 1990-luvun lopulla ja vaihtoehtoja ryhdyttiin vakavasti pohtimaan laitoksen henkilökunnan kesken. Keväällä 2000 laitos lähestyi hallintoa Tissarin taidekokoelman tilannetta ja mahdollisuuksia selvittävällä kirjeellä, jossa tuotiin esille realistiset ja kokoelman kannalta sopivat sijaintipaikat yliopiston alueella. Kirjeessä korostetaan asian moniulotteisuutta: toisaalta on muistettava lahjakirjan määrittelyt kokoelman tarkoituksesta opetuskäytössä ja julkisena kokoelmana, toisaalta museaaliset vaatimukset. Laitoksen kannalta olisi tärkeintä säilyttää kokoelma osana laitosta opetus- ja tutkimussyistä. Tilat olisivat myös museaaliselta kannalta sopivat. Kirjeessä kuitenkin todetaan, että kokoelman kannalta olisi parasta, jos se voitaisiin liittää yliopiston museon kulttuurihistoriallisen osaston yhteyteen, koska tällöin ”-- kokoelman museaaliset ja valvonnalliset tehtävät voidaan hoitaa keskitetysti ja osittain museologian opiskelijoiden opiskeluun sisältyvinä. Yliopiston museon rooli tiedekeskuksena ja museologian opiskelijoiden harjoittelulaboratoriona myös vahvistuu. Suuri yleisö samoin kuin esimerkiksi harjoituskoulun [normaalikoulun ala-asteen] kuvataideoppilaat saavuttavat kokoelman paremmin, kun se kuuluu selkeästi hahmottuvaan suureen kokonaisuuteen Seminaarinmäellä.” Kirjeessä tuodaan esiin vaihtoehto, jossa kokoelma sijoitettaisiin kampuksen Seminarium-rakennuksen vintti- tai kellaritiloihin rakennuksen peruskorjauksen jälkeen. Näin kokoelma olisi samassa rakennuksessa museon kulttuurihistoriallisen osaston kanssa. Muita vaihtoehtoja voisivat olla muiden kampuksen vanhojen tiilirakennuksien vinttitilat. Niihin olisi kuitenkin järjestettävä erillinen valvonta ja opastus.<sup>211</sup>

Päätös taideaineiden laitosfuusiosta keväällä 2000 johti siihen, että taidehistorian oppiaine liitettiin yhteen taidekasvatuksen, museologian ja kuvakoulutuksen kanssa. Uusi taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos toimi aluksi hajallaan eri aineiden entisissä tiloissa, mutta syksyllä 2000 päätettiin, että Jyväskylän Vapaudenkadulla sijaitseva Wivi Lönnin suunnittelema Jyväskylän Juomatehdas (1909) kunnostetaan laitosta varten. Kunnostus tapahtui kevään ja kesän 2001 aikana, ja laitos muutti seuraavana syksynä Juomatehtaalle.<sup>212</sup> Tissarin taidekokoelman kohtalosta oli edelleen keskustelua, mutta oli ilmeistä, että Juomatehdas ei tarjoaisi kaikille teoksille soveltuvia tiloja. Osa teoksista päätettiin kuitenkin tuoda Juomatehtaan tiloihin, kunnes kokoelman lopullinen sijaintipaikka selviäisi. Kun laitos elokuun lopussa 2001 muutti pois Athenaeum-rakennuksesta, siirrettiin kokoelman paperipohjaiset teokset ja Ernst Mether-Borgströmin *Totem II* Jyväskylän taidemuseon

<sup>211</sup> Ajatuksia Tissarin taidekokoelman sijoituksesta Jyväskylän yliopistossa 4.2.2000 käydyn keskustelun pohjalta. TTK.TOA.TAIKU.JY.

<sup>212</sup> Toivanen, ”Juomatehtaalla tehtaillaan nyt kulttuuria”. Jyväskylän ylioppilaslehti 20.2.2002 no 3.

varastotiloihin. Muut öljy- ja temperamaalaukset ripustettiin tammikuussa 2002 Juoma-tehtaalle; suurin osa yhteen seminaarihuoneeseen ja pieneen luentosaliin. Ripustuksessa jouduttiin luopumaan aikaisemmasta tavasta ryhmitellä teokset taiteilijoittain, sillä seinäpinta-alaa oli vähemmän, mutta tarkoitus oli saada esille niin monta teosta kuin mahdollista. Näin ollen yhteen korkeaan seinätilaan tehtiin ripustus siten, että useita teoksia tuli päällekkäin ja rinnakkain, mikä itse asiassa onkin lähempänä Jorma Tissarin kodin ripustustapaa kuin Athenaeum-rakennuksen galleriatyylistä ripustusta. Nyt ripustuksessa olivat ideana erilaiset teemat: yhdellä seinällä henkilökuvia, yhdellä abstraktia taidetta, yhdellä maisemia. Veikko Vionojan neljä suurta öljymaalausta ripustettiin kuitenkin omaksi kokonaisuudekseen pieneen luentosaliin.

## 5.7 MISTÄ PYSYVÄ SIJOITUSPAIKKA?

Tissarin taidekokoelman tuleva sijoituspaikka on siis tällä hetkellä, keväällä 2002, tuntematon. Keskusteluissa todennäköisinä vaihtoehtoina ovat olleet Seminarium-rakennuksen tilat ja Jyväskylän taidemuseo. Seminarium-rakennuksen peruskorjaus on ollut jo pitkään suunnitteilla. Tämän hetken suunnitelmien mukaan korjauksen on määrä alkaa syksyllä 2004. Pirjo Vuorisen mukaan korjaussuunnitelmiin on tehty alustavat luonnospiirustukset museon tulevaa toimintaa ajatellen, ja niissä on otettu huomioon se, että Tissarin taidekokoelma sijoitettaisiin rakennukseen. Tarkoituksena on ottaa ullakkotilat näyttelykäyttöön siten, että korjaus ei riko rakennuksen suojelutarkoitusta vastaan ja että tilat ovat lämpötila-, kosteus- ja paloturvallisuusolosuhteiltaan turvalliset näyttelyesineille. Tiloihin sijoitettaisiin Tissarin taidekokoelman teosten lisäksi museon vaihtuvien taidenäyttelyiden tila Pinacotheca, joka tällä hetkellä sijaitsee Musica-rakennuksessa. Yliopiston hallinto on alustavasti hyväksynyt suunnitelman, mutta ullakkotilojen käyttöönottoon on saatava lupa Museovirastolta. Myös rakennuksen omistajan eli valtiolle kuuluvan Senaattikiinteistöyhtiön kanssa on neuvoteltava. Mikäli rakennuksen korjausaikataulu pysyy ennallaan, tulisi päätös ullakkotilojen käyttöönotosta tehdä viimeistään vuoden 2003 aikana, sillä lopullisten suunnitelmien on oltava valmiina jo vuoden 2004 alun tienoilla. Tietenkin lopulliseen päätökseen vaikuttaa sekin, saadaanko hankkeelle rahoitus.<sup>213</sup>

Kokoelman kannalta ullakkotila olisi kaikin puolin hyvä ratkaisu: kokoelma pysyisi yliopiston alueella, kuten alun perin oli tarkoitettu, ja näin yhteys opetukseen ja tutkimuk-

---

<sup>213</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

seen säilyisi. Teokset eivät olisi lähempänä yliopiston ulkopuolista yleisöä, mutta kuitenkin entistä paremmin saavutettavissa, sillä museon yhteydessä esimerkiksi kokoelman aukioloajat olisivat huomattavasti joustavammat kuin aikaisemmin. Valvonta, opastus, markkinointi ja museaalinen huolenpito voitaisiin hoitaa keskitetysti ja osittain yhdistettynä museologian opintoihin, kuten edellä kävi ilmi. Kun kampuksen taidekokoelmiakin keskitettäisiin Seminarium-rakennukseen, sen rooli kampuksen kulttuurin keskuksena vahvistuisi.<sup>214</sup> Seminarium-rakennuksessakaan kaikkia kokoelman teoksia ei välttämättä pidettäisi jatkuvasti esillä, vaan näyttely voisi vaihtua esimerkiksi vuosittain. Pirjo Vuorisen mielestä näin säilytettäisiin jatkuvasti tuore näkökulma kokoelmaan ja yleisönkin mielenkiinto pysyisi paremmin yllä, sillä on tosiasia, että yleisö ei käy kovin monta kertaa katsomassa samaa näyttelykokonaisuutta. Uusiutuminen olisi itse asiassa kokoelman etu.<sup>215</sup>

On myös keskusteltu siitä, että Tissarin taidekokoelma liitettäisiin taidemuseon kokoelmiin. Tällä hetkellähän osa teoksista on jo taidemuseon varastossa, mutta kyseessä on toistaiseksi vain väliaikainen säilytyspaikka. Museonjohtaja Marketta Mäkinen toteaa, että museossa Tissarin taidekokoelma ei todennäköisesti voisi olla yhtenäisenä kokoelmana pysyvästi esillä, mutta museolla on esimerkiksi Sihtolan taidekokoelmaan kuuluvaa 1950-luvun suomalaista taidetta, johon Tissarin taidekokoelman teoksia voisi hyvin yhdistää, mikäli kokoelma päätyy museon haltuun. Toisaalta uusia mahdollisuuksia voi tarjota suunnitteilla oleva Musiikki- ja taidekeskus, johon tulisi tilat Jyväskylän Sinfoniale ja taidemuseolle. Museo saisi uuteen rakennukseen mm. vaihtuvien näyttelyiden tilan. Tissarin taidekokoelma tuskin saisi täältäkään pysyvää näyttelytilaa, mutta mahdollisuuksia olisi enemmän esimerkiksi vuorotteluun muiden kokoelmien kanssa. Taidemuseolle kuuluu ennestään mm. mainittuja Sihtolan kokoelman teoksia sekä Suomen taidegraafikot ry:n kokoelma, ja näiden merkitystä luonnollisesti painotetaan enemmän. Musiikki- ja taidekeskuksen rakentaminen ei ole kuitenkaan varmistunut, vaan hanketta pohditaan parhaillaan. Arkkitehtien loppuraportti on esitelty kaupunginvaltuustolle, joka ei ole tehnyt asiasta vielä päätöstä. Päätös riippuu pitkälti hankkeen rahoituksesta.<sup>216</sup>

Tuleva sijoituspaikka on siis kokoelman kannalta varsin hyvä ratkaisu, olipa kyseessä sitten Seminarium-rakennus tai taidemuseo. Tietenkin on mahdollista tässä murrosvaiheessa pohtia myös muita vaihtoehtoja, kuten Juomatehtaan ja Seminariumin yhdistelmää tai vastaavaa järjestelyä Juomatehtaan ja taidemuseon välillä. Muita huomionarvoisia ehdo-

<sup>214</sup> Tellervo Helinin haastattelu; Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>215</sup> Pirjo Vuorisen haastattelu.NKA.

<sup>216</sup> Marketta Mäkisen tiedonanto.

tuksia ei toistaiseksi ole tullut esiin. Tämän hetken tilanne eli kokoelman öljy- ja tempera- maalausten sijoittaminen laitoksen opetustiloihin on vain väliaikainen ratkaisu, mutta esimerkiksi Heikki Hangan mielestä hätäratkaisuksi varsin hyvä. Teokset ovat näyttävästi esillä taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen tiloissa opiskelijoiden nähtävillä ja sopivissa tilanteissa niitä voi käyttää havaintomateriaalina. Osittain kokoelma voi myös täyttää julkisen taidekokoelman funktiotaan, sillä laitoksessa vieraileville kokoelmahuoneet ovat usein kohokohta. Periaatteessa muukin yleisö voi tutustua teoksiin, mutta koska säännöllisiä aukioloaikoja ei ole voitu järjestää, vaatii tutustuminen kävijältä aktiivisuutta.<sup>217</sup>

Sijoituspaikean suhteen olisi lahjakirjan ehdot ja toisaalta realistiset mahdollisuudet saatava tasapainoon. Todennäköisesti Athenaeum-rakennuksen alkuperäisiä kokoelmatiloja vastaavaa ratkaisua ei saada aikaan. Lahjoituksen aikaan 1980-luvulla laitoksen tilat tarjosivat mahdollisuudet toteuttaa ehdot: teokset sijoitettiin taidehistorian laitokseen yhtenäisenä kokoelmana, ja ne saatiin opiskelijoiden ja yleisön nähtäväksi sekä opetuskäyttöön, kuten lahjoittajat olivat toivoneet. Käytännössä tilanne ei ollut aivan niin ongelmaton ja ihanteellinen, kuin aluksi vaikutti, erityisesti tilankäyttö- ja valvontaongelmien vuoksi. Vähitellen olosuhteiden muuttuminen alkoi väistämättä heikentää tilan sopivuutta, mutta kokoelman yhtenäisyys pystyttiin säilyttämään laitoksen muuttoon asti. Onko lahjakirjan ehtojen noudattaminen vielä mahdollista nykytilanteessa? Tällä hetkellä aika näyttää menneen lopullisesti lahjoitusehtojen ohi, sillä ei tunnu olevan mahdollista löytää tilaa, jossa ehdot täytyisivät samoin kuin Athenaeum-rakennuksessa. Vain osa teoksista voidaan sijoittaa taidehistorian oppiaineen tiloihin, joten kokoelman yhtenäisyys kärsii ja julkinen esillä pitäminen tuottaa vaikeuksia. Seminarium-rakennuksessa teokset eivät olisi laitoksen tiloissa, mutta ne olisivat jatkuvasti esillä jonkinlaisena kokoonpanona ja yleisön nähtävillä aiempaa paremmin, koska kyseessä olisi pelkästään teosten esittelyyn varattu tila. Myös muut, aiemmin mainitut käytännölliset syyt puoltavat tätä vaihtoehtoa. Taidemuseossa teokset sijaitsisivat kaupungin keskustassa ja olisivat paremmin suuren yleisön saavutettavissa, mutta samalla kokoelma joutuisi kauemmaksi yliopistosta ja opiskelijoista. Toisaalta, kuten on käynyt ilmi, ei teosten konkreettinen läheisyys aina ole taannut sitä, että niitä todella katseltaisiin laitoksenkaan tiloissa. Lahjakirjassa ei itse asiassa suoranaisesti puhuta siitä, että teosten tulisi olla juuri opiskelijoiden nähtävillä. Tämän toiveen Jorma Tissari oli kuitenkin muissa yhteyksissä maininnut. Taidemuseossa ei myöskään olisi varmuutta siitä,

---

<sup>217</sup> Heikki Hangan haastattelu.NKA.

että edes osa teoksista olisi näytteillä pysyvästi. Esitetyistä vaihtoehtoista Seminarium-rakennusta on pidetty toistaiseksi parhaana vaihtoehtona kokoelmalle.<sup>218</sup>

Kaikkien 102 teoksen saaminen yhtenäisenä kokonaisuutena pysyvästi näytteille ei välttämättä toteudu minkään sijoitusvaihtoehdon yhteydessä. Lahjakirjassa sanotaan myös, että teokset tulisi ripustaa uudessa paikassa teosryhmiksi samoin kuin Athenaeum-rakennuksessa, mutta tästä on jouduttu jo nykyisessä tilanteessa luopumaan. Toisaalta voi miettiä, onko kokonaisuuden ja ripustuksen säilyttäminen ennallaan tarpeellistakaan. Keräilyprosessin lopputulos eli kokoelma kylläkin hajoaa, mutta kuten aiemmin kävi ilmi, ei teosten esillä pitäminen eri kokoonpanoissa olisi huono ratkaisu: jos ripustusta aika ajoin muutettaisiin, säilyisi laajan yleisön mielenkiinto kokoelmaa kohtaan luultavasti paremmin. Lisäksi kokoelma oli Athenaeum-rakennuksessa ehtojen mukaisesti esillä 17 vuotta, mikä on varsin pitkä aika. Voisiko siis ajatella, että kokoelma elää vieläkin: Jorma Tissarin kotikokoelmasta lahjoituskokoelmaksi, joka jatkuvasti muuttaa muotoaan. Kokoelman kannalta tämä ei tunnu huonolta ratkaisulta.

## 6. KUN KOKOELMA MUUTTUU JULKISEKSI

### 6.1 KOKOELMASTA ON LUOVUTTAVA

Keräilijälle kokoelman kohtalo on aina merkityksellinen asia. Erityisesti silloin, kun keräilijä alkaa lähestyä viimeisiä elinvuosiaan, herää huoli siitä, mihin kokoelma päättyy. Susan M. Pearcen mukaan kokoelman rakentamisen ja hoitamisen myötä keräilijä alkaa suhtautua siihen oman kuolevaisen persoonansa konkreettisena ja kuolemattomana puolena, eikä hän voi olla välinpitämätön sen suhteen, mitä kokoelmalle jatkossa tapahtuu.<sup>219</sup> Tällöin kyseessä on tietenkin stereotyyppinen aito keräilijä, sillä sijoitusmielessä keräilevän mielessähän kokoelmasta luopuminen on alusta alkaen. *Keräilyn Maailma* -lehdessä Jukka Vesterinen listaa eri vaihtoehtoja, joita keräilijällä on, kun hän harkitsee kokoelmasta luopumista. Useimmiten on huono ajatus jättää kokoelma perillisille siinä toivossa, että he jatkaisivat keräilijän harrastusta, sillä ei voi olettaa, että kokoelma herättäisi muissa ihmisissä samantilaista innostusta kuin keräilijässä. On siis varauduttava siihen, että perilliset näkevät kokoelmassa vain sen mahdollisen rahallisen arvon ja myyvät kokoelman keräilijän kuoleman

<sup>218</sup> Heikki Hangan haastattelu; Tellervo Helinin haastattelu; Annika Waenerbergin haastattelu. NKA.

<sup>219</sup> Pearce 1995, 248.

jälkeen. Pearcen mukaan keräilijälle onkin hyvin tärkeää se, onko tulevalla omistajalla kyky arvostaa kokoelmaa.<sup>220</sup> Toisaalta, jos muuta mahdollisuutta ei ole, voi keräilijä itsekin yrittää myydä kokoelmansa kokonaisuena tai osissa tai antaa sen välittäjän myytäväksi.<sup>221</sup>

Useimmiten keräilijälle on kuitenkin tärkeää saada kokoelmansa julkisesti esille. Frederick Baekeland toteaa, että kokoelmansa esittelyn kautta keräilijä voi kokea ekshibitionistista tai narsistista tyydytystä, sillä näin hän saa mainetta ja saattaa jopa kokea hallitsevansa yleisöään.<sup>222</sup> Pyrkimyksen huipentumana voi pitää sitä, että kokoelma lahjoitetaan tai myydään museoinstituutiolle. Tätä kautta keräilijä ikään kuin varmistaa oman kuolemattomuutensa, sillä museon suojissa kokoelman voi katsoa olevan lopullisesti turvassa. Taidekeräilijät kokevat saavansa museon hyväksynnän kautta myös taidemaailman virallisen tunnustuksen työnsä onnistumisesta. Toisaalta taidekeräilijätkin saattavat päätyä esimerkiksi myymään kokoelmansa, sillä museo voi tuntua tunteettomalta ja etäiseltä vaihtoehdolta. Huomattavat yksityiset taidekokoelmat näyttävät silti hyvin usein päätyvän museoinstituution piiriin joko osaksi museokokoelmaa tai ytimeksi, jonka ympärille museo muotoutuu.<sup>223</sup> Syynä kokoelman julkiseksi saattamisessa on siis toisaalta halu turvata kokoelman tulevaisuus, toisaalta halu tuoda oman keräilytyön tulokset julkisuuteen ja saavuttaa näin arvostusta taidemaailman ja yhteiskunnan silmissä. Lisäksi keräilijöillä tuntuu olevan myös yksi pyyteettömämpi tavoite: kokoelman antaminen hyötykäyttöön kansan sivistämiseksi.

Myös Jorma Tissarin ja hänen puolisonsa tapauksessa taidekokoelman myyminen tai hajottaminen vuosikymmeniä kestäneen keräilytyön jälkeen tuntui mahdottomalta ajatukselta. Näin päädyttiin tavanomaiseen lahjoitusideaan. Jorma Tissari ei kuitenkaan halunnut testamentata kokoelmaansa, sillä hän halusi itse nähdä, minkälainen kokonaisuus teoksista syntyisi esille pantuna, ehjänä kokoelmana.<sup>224</sup> Kokoelman teosten valinnan jälkeen kotikokoelmaan jäi vielä runsaasti teoksia, jotka Tissari testamenttasi puolisolleen ja jälkeläisilleen. Sittemmin suuri osa näistä teoksista myytiin eteenpäin. Ajatus kaikkien teoksien lahjoittamisesta oli kyllä ollut pohdittavana, mutta Tissari halusi, että hänen perillisensä saisivat osan teoksista.<sup>225</sup>

---

<sup>220</sup> Pearce 1995, 249.

<sup>221</sup> Vesterinen 2001, 6-7.

<sup>222</sup> Baekeland 1999, 80.

<sup>223</sup> Pettersson 1998, 28-29.

<sup>224</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2; Kalevi Pöykön haastattelu.NKA.

<sup>225</sup> Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2.NKA.



Aikalaiskeräilijöihin verrattuna Tissarin menettelyssä kokoelmansa tulevaisuuden suhteen on samoja piirteitä kuin Olavi Turtiaisella. Kummallakaan ei alun perin ollut erityisenä pyrkimyksenä luoda kokoelmastaan julkista, mutta lopulta molemmat päätyivät siihen kokoelman edun ja kansan sivistämisen vuoksi. Turtiainen tuli lahjoituspäätökseen, koska halusi että teokset jatkossakin pidettäisiin kokonaisuutena ja että kokoelman kautta myös muut ihmiset voisivat saada taide-elämyksiä.<sup>226</sup> Hän lahjoitti testamentillaan kokoelmansa Joensuun kaupungille, jonka tuli myös tarjota teoksille museotilat. Kokoelmasta tuli sittemmin perusta Joensuun taidemuseolle, jossa testamentin perusajatus kokoelman säilyttämisestä omana kokonaisuutenaan on onnistuttu toteuttamaan.<sup>227</sup> Pyrkimykset keräilijöillä olivat siis suurin piirtein samat, mutta käytännön toteutus hiukan erilainen.

## 6.2 YKSITYISESTÄ JULKISEKSI

Kun yksityinen kokoelma lahjoitetaan julkiseen käyttöön, on otettava huomioon muitakin asioita kuin teosten konkreettinen siirtäminen uuteen sijaintipaikkaan. Käytännössä lahjoitusprosessiin saattaa liittyä asioita, joissa lahjoittajan ja vastaanottajan toiveet eivät täysin kohtaa. Susan M. Pearcen mukaan keräilijällä on tunne, että hänen identiteettinsä muodostuu hänen koko persoonastaan ja kokonaisesta kokoelmastaan. Tästä syntyy keräilijöille luonteenomainen halu pitää kokoelma yhtenäisenä ja estää sen myynti tai hajottaminen omistajan kuoleman jälkeen. Lahjoitusehdot saattavat aiheuttaa erimielisyyksiä lahjoittajan ja saajan välillä, ja lahjoittaja voi vaatia myös erikoisehtoja, kuten kokoelman pitämistä ikuisesti esillä. Useimmiten kokoelmaan kuitenkin kuuluu arvokkaiden teoksien ohella myös sellaisia, joista museot eivät välttämättä ole kiinnostuneita.<sup>228</sup> Susanna Petterssonin mukaan ongelmallista on se, että keräilijät harvoin antavat museon edustajien valita kokoelmasta vain näiden haluamia teoksia, sillä tällöin kokoelma tietenkin hajoaa. Siksi museoiden kokoelmiin samalla päättyy Petterssonin mukaan ”toisarvoista taidetta”, josta ei voida luopua, sillä lahjoituksen yhteydessä museon on sitouduttava sovittuun hankintapäätökseen.<sup>229</sup> Kärjistetyksi ilmaistuna vaakakupeissa ovat siis kokoelman kerääjän tunteet ja museon pyrkimys järkeviin hankintoihin. Pearce kuitenkin toteaa, että suuri osa museoiden kokoelmista on tullut lahjoitusten kautta. Tämä osoittaa, että lahjoittajan halu saada kokoelmansa esille samoin kuin museon halu saada kokoelman arvokkain osa itselleen on niin

---

<sup>226</sup> Tuuli 1999, 18.

<sup>227</sup> [Olavi Turtiainen] <[http://www.jns.fi/taidemuseo/2\\_1.html](http://www.jns.fi/taidemuseo/2_1.html)> 14.3.2002; Tuuli 1999, 24.

<sup>228</sup> Pearce 1995, 250.

voimakas, että yhteisymmärrykseen päästään yllättävän usein. Tarpeeksi varakas keräilijä voi tietenkin perustaa oman museon, joka toimii samalla kokoelman kotina ja keräilijän muistomerkkinä. Etuna tässä vaihtoehdossa on se, että keräilijä saa vapaat kädet materiaalin järjestämisessä. Ongelmia voi kuitenkin tuottaa yleisön huomion herättäminen.<sup>230</sup>

Jorma Tissarin tapaus on siinä mielessä poikkeuksellinen, ettei hän lahjoittanut teoksiaan tavalliseen tapaan museolle, missä lahjoitettavista teoksista ja lahjoitusehdoista olisi luultavasti päädytty neuvottelemaan yksityiskohtaisemmin. Tissari olisi ollut tavanomaisessa yksityisen keräilijän roolissa tarjoamassa kokoelmaansa taholle, joka ei ehkä olisi halunnut vastaanottaa kaikkia teoksia. Yliopisto oli taidekokoelman vastaanottajana aivan eri tilanteessa kuin museo: yliopistolla ei ollut ennestään useampia taidekokoelmia tai teosten hankintapolitiikkaa, jonka perusteella se olisi joutunut suhtautumaan kriittisesti tarjotun materiaalin laatuun tai määrään. Yliopiston edustajat lähinnä hyväksyivät Tissarin ehdotukset eivätkä ryhtyneet itse asettamaan ehtoja, vaikka aluksi hallinto joutuikin pohtimaan lahjoituksen vastaanottamiseen liittyviä taloudellisia kysymyksiä. Tissarilla oli sijoituspaikan suhteen keräilijöille tyypilliset toiveet kokoelman yhtenäisenä pitämisestä ja teosten esilläpitotavasta. Voinee sanoa, että nimenomaan sijoituspaikan erikoislaatuuden takia hän sai toiveensa läpi, toisin kuin museon kanssa olisi käynyt: museoilla ei ole mahdollisuuksia pitää yksittäistä kokoelmaa pysyvästi esillä. Lahjoituksen edellytyksenä kuitenkin oli, että yliopiston täytyi luoda kokoelmalle museaaliset olosuhteet ja sitoutua periaatteessa ikuisesti noudattamaan lahjoitusehtoja; toimia ikään kuin museona.

Susanna Petterssonin mukaan kokoelman lahjoittaminen julkiseen käyttöön on yleensä varsin pitkä prosessi, jonka kuluessa keräilijä vähitellen totuttelee ajatukseen. Tämän prosessin aikana myös kokoelman profiili saattaa muuttua, koska keräilijä tiedostaa tulevan uuden tilanteen ja hänellä on yleensä jonkinlainen käsitys siitä, minkälaisia ominaisuuksia julkisella taidekokoelmalla pitää olla. Yksi tällainen ominaisuus on Petterssonin mukaan kattavuus, joka tekee kokoelmasta kokonaisuutena hyvän esimerkin vaikkapa tietyn aikakauden taiteesta. Tämän takia keräilijä saattaa täydentää kokoelmaansa tai jättää siitä jotakin pois. Kokoelman muokkaamisen syynä voi olla myös se, että keräilijä haluaa kokonaisuuden vastaavan selkeämmin hänen omaa makuaan. Pettersson toteaa, että vaikka nämä toimenpiteet muokkaavat ensisijaisesti kokoelman identiteettiä, on prosessissa kyse myös

---

<sup>229</sup> Pettersson 1998, 29.

<sup>230</sup> Pearce 1995, 250.

keräilijän identiteetin rakentamisesta, sillä kokoelman ohella myös keräilijän persoona, taidekäsitteet sekä keräilyharrastuksen taustat tulevat yleisen mielenkiinnon kohteiksi.<sup>231</sup>

Kuten Tissarin taidekokoelman lahjoitusta käsittelevässä luvussa kävi ilmi, ei ole täysin selvää, milloin Jorma Tissari alkoi ensimmäisen kerran pohtia kokoelmansa mahdollista päätymistä julkiseksi kokoelmaksi. Koska teosten hankinta-ajankohdistakin on vain hajanaisia tietoja, on vaikea sanoa, tekikö Tissari kokoelmaan tietoisia hankintoja tai poistoja julkisen kokoelman roolia ajatellen. Tämä vaikuttaa epätodennäköiseltä, koska hän päätyi valitsemaan kokonaisuudesta erillisen lahjoituskokoelman, eli muokkaus tapahtui lopulta teosten selkeän ulosrajaamisen eikä koko taidekokoelman uudelleenmuotoilun kautta. Voisikin sanoa, että Tissarin rooli yksityisenä keräilijänä liukui lopulta kohti julkisen keräilijän roolia. Pettersson määrittelee näiden keräilijätyyppien eroa seuraavalla tavalla: Yksityinen keräilijä edustaa omaleimaisuutta ja toimii intuitionsa mukaan välillä hankkien, välillä myyden teoksiaan. Hän ei välttämättä ajattele kokoelmaansa kokonaisuutena, vaan teoksia kertyy yksitellen. Julkinen keräilijä eli ammattinsa puolesta kokoelmaa muodostava henkilö toimii instituution sisällä anonyymisti ja pyrkii näkemään kokoelman laajempina kokonaisuutena.<sup>232</sup> Hän noudattaa tiettyä hankintapolitiikkaa, ja hänen on pystyttävä paitsi liittymään edellisten kerääjien ketjuun myös ajattelemaan kokoelman tulevaisuutta.<sup>233</sup>

Jorma Tissarin yksityisen keräilijän rooli kesti useita vuosikymmeniä, ja tänä aikana hän valitsi kokoelmaan teoksia, vaihtoi joitakin niistä toisiin ja sai joitakin lahjoina. Hankintaprosessin aikana hän kokosi teoksia kotiinsa itseään varten eikä todennäköisesti ainaakaan kaikissa vaiheissa pohtinut niitä kokonaisuutena eikä miettinyt niiden tulevaisuutta. Toinen rooli sen sijaan oli lyhytaikaisempi ja luonteeltaan hyvin erilainen: Tissari valikoi omasta kokoelmastaan määrätietoisesti kokonaisuuden, jonka katsoi täyttävän julkiselta kokoelmalta vaadittavia kriteerejä. Koko kotikokoelma edusti Tissarille hyvää suomalaista taidetta, mutta siihen oli päätynyt myös vähemmän merkittäviä teoksia; Tissarihan myöhemmin totesi lahjoituskokoelman koostuvan kotikokoelman parhaimmistosta. Näin ollen hän teki selkeitä rajanvetoja ajatellen kokoelmaa kokonaisuutena ja sen tulevassa funktiossa julkisena kokoelmana. Tässä hän siis joutui tarkastelemaan kokoelmaansa uudella ta-

---

<sup>231</sup> Pettersson 2000, 225; 228.

<sup>232</sup> Pettersson 2000, 228.

<sup>233</sup> Pettersson 1999, 11.

valla, ikään kuin muiden silmin: Petterssonin mukaan yksityinen keräilijä katselee kokoelmaansa sitä analyttisemmin, mitä enemmän se on alttiina julkisuudelle.<sup>234</sup>

Lahjoituskokoelmassa korostui Jorma Tissarin yksityisen taidemaun mukainen linja, sillä yleispiirteiltään kokoelma vastasi kotikokoelmaa. Pelkistämällä kokoelmaa teosten ja taiteilijoiden määrän ja jonkin verran myös tyylien suhteen hän pääsi entistäkin vahvemmin tuomaan oman taidemakunsa esille, mutta hän valitsi teokset myös sitä silmällä pitäen, että kokoelma päätyisi yleisön nähtäväksi ja taidekasvatuksen välineeksi. Siksi kokoelman monipuolisuus ja jakautuminen selkeisiin ryhmiin tuntuvatkin hyvin harkituilta piirteiltä. Lahjoituskokoelman selkeys ja suppeus kevensivät samalla lahjoituksen vastaanottajan tehtävää kokoelman hoitajana. Tapani Raittila toteaa, että Tissarin lahjoituskokoelmassa on hyvää nimenomaan sen selkeys sekä periaate, jonka mukaan kaikkia teoksia ei lahjoiteta ”painolastiksi”. Näin siis mukaan valikoitui kokoelman parhaimmisto ilman vähäpätöisempiä tai kokonaisuuteen huonosti sopivia teoksia.<sup>235</sup> Kokoelman rajaaminen tai pelkistäminen ikään kuin julkisen keräilijän näkökulmasta oli siis kolmella tavalla onnistunut ratkaisu: kotikokoelman idea tai linja selkiytyi, lahjoituskokoelma oli todennäköisesti yleisölle helpommin lähestyttävissä ja yliopisto sai hoitoonsa helpommin hallittavan kokonaisuuden. Julkisuudessa Jorma Tissarin rooli kokoelman lahjoittajana oli kuitenkin luonnollisesti yksityiskeräilijä.

Edellä mainittujen seikkojen puolesta *Helsingin Sanomissa* kokoelman lahjoitusta-  
pahtumasta kertova uutinen otsikoitiin itse asiassa osuvasti: ”Jyväskylän yliopisto sai lahjoituksena taidemuseon”.<sup>236</sup> Sinänsä tässä yhteydessä varsin suurellinen ilmaus ”taidemuseo” on lähellä totuutta siksi, että jossakin mielessä yliopisto ja taidehistorian laitos saivat taidemuseon piirteitä ottaessaan kokoelman suojiinsa. Samaten kokoelman julkiseksi muuttamisessa oli museokokoelmaksi muuttamisen piirteitä.

### 6.3 KOKOELMAN IDENTITEETIN MUUTOKSESTA

Pitkäaikaisen keräilytoiminnan jälkeen keräilijän elämänvaiheiden voi sanoa heijastuvan kokoelmassa. Susan M. Pearce kuvaakin kokoelmia materiaalisiksi omaelämäkerroiksi.<sup>237</sup> Pearcen mukaan kokoelmasta tulee lopulta osa keräilijän identiteettiä ja siksi kokoelmasta on vaikea luopua. Mutta mitä tapahtuu kokoelman identiteetille, kun kokoelma muuttuu

<sup>234</sup> Pettersson 2000, 229.

<sup>235</sup> Tapani Raittilan haastattelu.NKA.

<sup>236</sup> Kiipula, ”Jyväskylän yliopisto sai lahjoituksena taidemuseon”. HS 26.6.1984 no 171.

yksityisestä julkiseksi? Susanna Pettersson toteaa, että yksityisen kokoelman liittämistä osaksi museokokoelmaa saatetaan keräilytutkimuksen piirissä pitää kokoelman kuolemana, sillä tällöin yhteys kokoelmaa ylläpitävään subjektiin eli keräilijään katoaa. Petterssonin mukaan tässä pitäisi kuitenkin muistaa, että vain yksityisen kokoelman kärtuttamisen kannalta tullaan päätepisteeseen. Keräilijöille kokoelman päätyminen museoon on suorastaan yleinen tavoite, kuten aiemmin kävi ilmi. Kyse on siis lähinnä prosessista, jossa yksityisen kokoelman identiteetti sulautuu suuren julkisen kokoelman identiteettiin. Muutos voi tietenkin olla suuri, sillä esimerkiksi kokoelman arvo ja henkilösuhteet määrittyvät uudelleen. Myös kokoelman teosten keskinäinen hierarkia muuttuu, kun ne museokokoelmassa tulevat osaksi suurempaa teosjoukkoa. Kokoelman identiteetti voisi Petterssonin mukaan säilyä ennallaan vain siinä tapauksessa, että keräilijäsubjekti säilyisi aktiivisena, kuten kotimuseoissa voi tapahtua. Käytännössä museoilla ei ole mahdollisuuksia pitää yksittäisiä kokoelmia esillä siten, että niitä ei yhdistettäisi museon muihin kokoelmiin. Mikäli siis haluttaisiin pitää kiinni yksityiskokoelman identiteetistä, joutuisi kokoelma käytännössä olemaan varastossa.<sup>238</sup>

Museokokoelmaan liittämisen yhteydessä yksityisen kokoelman identiteetin muutos on siis väistämätön. Miten sitten Tissarin taidekokoelman muuttuminen julkiseksi kokoelmaksi eroaa tästä? Olenaisiin ero on tietenkin se, että kokoelma lahjoitettiin museon sijaan yliopistolle. Julkiseksi tuleminen ei tässä tapauksessa merkinnyt kokoelman tai yksittäisten teosten sulautumista laajempaan taidekokoelmaan ja siten alistumista yhdeksi muiden samanarvoisten tai jopa arvokkaampien rinnalle. Julkiseksi tekeminen ei näin ollen vienyt Tissarin taidekokoelmaa edellä mainittuun muutosprosessiin, vaan asetelma oli lähempänä Petterssonin mainitsemaa kotimuseota, jossa yksityiskokoelma säilyttää asemansa, yhtenäisyytensä ja sen myötä suhteensa keräilijään, kokonaisuuden luojaan. Tissarin taidekokoelma kuitenkin siirtyi ulkopuolisilta suljetusta ja suojatusta kotiympäristöstä uuteen museon tai gallerian tapaiseen julkiseen tilaan, jossa teokset saivat uuden asemansa kautta myös museaalisen koskemattomuuden. Siihen sisältyvät Petterssonin mukaan teosten esiintymiset näyttelyissä ja kokoelmaripustuksissa, säännöllinen huolto ja uusi rooli tutkimuskohteena.<sup>239</sup> Taidehistorian laitos kokoelman uutena ympäristönä olikin mielenkiintoinen sekoitus julkista ja yksityistä, taiteelle vihkiytyntä ja tieteellistä. Kokoelma oli fyysisesti etäällä keräilijästä ja selkeästi julkinen, kaikkien halukkaiden nähtävillä oleva koko-

---

<sup>237</sup> Pearce 1995, 272.

<sup>238</sup> Pettersson 1999, 16-17.

<sup>239</sup> Pettersson 1999, 17.

naisuus, mutta yksityisen kokoelman leima oli edelleen vahva, sillä kokoelma sai tämän poikkeuksellisen sijaintinsa takia pitää yksityisyyttä ilmentävät ominaisuutensa: yhtenäisyyden, pysyvän esilläolon ja yhteyden keräilijään kokoelman nimen kautta.

Toisaalta kokoelman julkinenkaan identiteetti ei säilynyt muuttumattomana, vaikka kokoelman teoskokonaisuus säilyi yhtenäisenä. Esimerkiksi taidehistorian laitoksen tilamuutokset ja mahdollisuudet pitää kokoelmaa avoinna vaikuttivat kokoelmaankin. Tässä kokoelmalle varattu julkinen tila tuntuukin eroavan tavallisesta museotilasta: museossa kokoelman identiteetti muuttuu, koska kokoelman yhtenäisyys katoaa ja teokset päätyvät nähtäville mahdollisesti vain ajoittain, osana erilaisia teoskokoonpanoja. Tissarin taidekokoelma oli yhtenäinen vuodesta toiseen, mutta tila sen ympärillä muuttui. Heti lahjoituksen jälkeen kokoelma nautti keskipisteenä olemisesta ja innostuneesta vastaanotosta. Tiloja oli kunnostettu ja varattu yksinomaan sitä varten, ja yleisvaikutelma muistutti taidegalleriaa tai museota. Tämänkaltainen tilankäyttö viesti kokoelman arvostuksesta ja asemasta. Kokoelmahuoneiden vähittäinen käyttöönotto teki tilat arkipäiväisemmiksi ja siten vähensi arvokasta galleriatunnelmaa. Teokset eivät enää olleet niin selkeästi keskipisteenä vaan niille alkoi muodostua enemmänkin sisustuksellinen tehtävä. Tässä mielessä ehkä tahattomasti palattiin lähemmäs kotikokoelman tunnelmaa. Kun uutuudenviehätys karisi, kokoelman tutustuminen vaikeutui ja toisaalta aukioloaikojakin jouduttiin vähentämään, kokoelman asema julkisena kokoelmana heikkeni. Vaikka arvostus tai suhtautumistavat eivät juuri muuttuneet, olosuhteiden muutokset vaikuttivat väistämättä kokoelman identiteettiin nimenomaan julkisena kokoelmana.

Petterssonin mukaan julkisuus muuttaa kokoelman identiteettiä myös siten, että kokoelman vastaanottaminen ja katsomisen tavat muuttuvat, sillä julkisuuden myötä kokoelman täytyy ottaa vastaan myös uudet, vieraat katset ja mahdollinen arvostelu.<sup>240</sup> Jorma Tissarin kotona teokset olivat keräilijän ja hänen lähipiirinsä katsottavina. Keräilijä itse katsoi teoksia tietenkin tietystä omistavasta, isällisestä näkökulmasta, ihailien ja ehkä muutoksia miettien. Hän tiesi mistä kukin teos on peräisin, miksi se kuuluu kokoelmaan, mikä sen merkitys on kokonaisuudessa. Tissarinkin voi tosin ajatella ottaneen käyttöön uudella tavalla arvostelevan katsojaroolin, kun hän valitsi kokoelmastaan teokset julkiseen kokoelmaan. Taidehistorian laitoksen tiloissa kokoelman täytyi kuitenkin ottaa vastaan uudenlaisia katseita. Kokoelmaan kohdistui paitsi ihailevia ja innostuneita katseita, myös ihmettelystä, kritiikkiä ja jopa välinpitämättömyyttä, sitä ettei kokoelmaa katsottu mitenkään. Näis-

---

<sup>240</sup> Pettersson 2000, 225.

sä tiloissa viimeksi mainittu oli luultavasti yleisempi ilmiö kuin museoissa, sillä taidehistorian laitoksen tiloihin luonnollisesti tultiin enimmäkseen muussa tarkoituksessa kuin katsomaan kokoelmaa.

Kun Tissarin taidekokoelma siirrettiin pois Athenaeum-rakennuksesta, sen identiteetti muuttui jälleen, nyt lähemmäs tavallisen museolle lahjoitetun kokoelman identiteettiä: parhaillaan osa kokoelmasta on säilytyksessä ja osa ripustettuna väliaikaiseen kokoonpanoon. Paluuta pysyvään sijoittamiseen taidehistorian oppiaineen tiloihin tuskin on, joten tulevaisuudessa kokoelman identiteetti muistuttanee enemmän museokokoelman identiteettiä. Tulevasta sijoituspaikasta riippuu se, voidaanko kokoelman yhtenäisyys ja sitä kautta yksityiskokoelman identiteetti palauttaa ennalleen.

## 7. LOPUKSI

Tutkielmassani lähdin selvittämään Tissarin taidekokoelmaan ja sen kerääjään liittyviä asioita kuljettaen mukana keräilyteemaa. Jorma Tissarin keräilijätoiminnan ja taidekäsityksen selvittäminen oli siinä mielessä hankalaa, että Tissaria itseään ei ollut koskaan haasteltu näistä asioista. Siksi tutkimukseni pohjautui näiltä osin hänet tunteneiden ihmisten suulliseen tietoon ja muutamiiin dokumentteihin, kuten Tissarin kodin taideteosluetteloihin ja hänen omiin kirjoituksiinsa. Jokainen lähde oli luonnollisesti hyvin tärkeä, koska tietoa ylipäänsä oli niin vähän saatavilla. Tissarin keräilijätoiminnan kuvaamisen kannalta on harmillista, ettei minkään lähteen perusteella pystynyt erityisen tarkasti hahmottamaan esimerkiksi harrastuksen alkuvaiheita tai Tissarin päämäärien muotoutumista. Keskeisiä linjoja voi kuitenkin hahmotella.

Jorma Tissari keräsi taidetta 1940-luvulta 1990-luvulle asti. Pääasiassa hän hankki 1900-luvun suomalaista modernia maalaustaidetta, grafiikkaa ja piirroksia, mutta mukana oli myös jonkin verran suomalaista veistotaidetta ja ulkomaista grafiikkaa. Kokoelman pitäminen pienenä ja hallittuna ei näytä olleen Tissarin tavoitteena, sillä teoksia kertyi tasaisesti vuosien mittaan, kunnes kotikokoelmassa oli 1980-luvun alussa maalauksia, grafiikanlehtiä, piirroksia ja veistoksia yhteensä noin 380 teoksen verran. Keräilijöille tyypillinen järjestelmällisyys näkyy kuitenkin siinä, että Tissari luetteloi teoksiaan ja oli tarkka teosten ripustuksen suhteen. Harrastuksen alusta lähtien hän rakensi kokoelmaansa tietynlaisista tyyllisistä linjasta: keskeiselle sijalle nousivat 1900-luvun suomalaisen modernismin edustajat siten, että painopiste oli Tissarin omaa sukupolvea edustavissa taiteilijoissa. Te-

okset hän hankki useimmiten suoraan taiteilijoilta, joista monet olivat hänen ystäviään. Tissarin keräämä kokoelma heijastelee näitä ystävyys-suhteita siten, että eniten teoksia näyttää olevan Tissarin lähimmiltä taiteilijaystävilä. Samalla nämä taiteilijat olivat myös keskeisimpiä 1900-luvun suomalaisen modernismin edustajia, joten kokonaisuudesta kuvastuvat varsin kattavasti vuosisadan merkittävimmät uudet tyyliuuntauokset 1960-luvulle asti. Teoskokonaisuus heijastaa myös Tissarin näkemystä hyvästä taiteesta: näiden taiteilijoiden tuotannon voi sanoa edustavan rehellistä, aitoa ja ajatontakin ilmaisuä, jota Tissari arvosti taiteilijan tyyliuunnasta riippumatta. Olennaista on, että Jorma Tissarin kiinnostus taiteeseen ei näkynyt pelkästään taiteenkeräilynä ja yksityisenä taiteeseen tutustumisena, vaan hän oli aktiivisesti mukana suomalaisessa taide-elämässä taidejärjestöjen kautta ja ennen kaikkea monien taiteilijoiden läheisenä ystäväenä ja tukijana. Tissarin monipuoliseen taideharrastukseen siis sisältyi taiteen keräileminen yhtenä osa-alueena, ja nämä eri alueet kytkeytyivät toisiinsa.

Selvitin työssäni myös sitä, miten ja miksi osa Jorma Tissarin taidekokoelmasta päätyi julkiseksi kokoelmaksi ja minkälaisia vaiheita sillä sen jälkeen oli. Tätä pidin mielenkiintoisena kysymyksenä, koska kokoelman lahjakirjassa esitettiin ehtoja ja toiveita sen suhteen, kuinka kokoelmaa tulisi jatkossa käyttää. Halusin tutkia, kuinka näitä ehtoja lopulta pystyttiin täyttämään. Lahjakirjassa lahjoituksen tarkoituksiksi määriteltiin kokoelman pitäminen yleisön nähtävillä ja käyttäminen yliopiston taidekasvatustehtävissä. Näihin tehtäviin kokoelma soveltuikin hyvin, sillä Jorma Tissari muodosti kotikokoelmansa parhaista teoksista selkeän ja monipuolisen lahjoituskokonaisuuden.

Haastattelujen pohjalta selvisi, että taidehistorian laitoksessa kokoelma otettiin mielellisesti vastaan, mutta laitoksen pitäminen julkisena kokoelmatilana tuotti ajan myötä vaikeuksia. Yleisön kannalta sijainti laitoksen tiloissa ja alun perin kokoelmalle varattujen huoneiden käyttöönotto olivat tekijöitä, jotka hankaloittivat tutustumista. Kokoelman valvonnan ja aukiolon järjestämisessä ongelmaksi koituivat lopulta rahoitusasiat. Ongelmallista oli myös kokoelman perusteellinen ottaminen taidekasvatus- ja tutkimuskäyttöön, sillä se olisi vaatinut erityisen opetus- ja tutkimussuunnitelman tekemistä, mihin henkilökunnalta ei riittänyt resursseja. Tissarin taidekokoelman tarpeet kyllä tiedostettiin laitoksessa, sillä jo lahjoitusvuoden 1984 keväällä oli suunnitteilla perustaa kuva- ja näyttelyamanuenssin virka, johon olisi kuulunut myös Tissarin taidekokoelman perustutkimus, dokumentointi, tiedotus ja teosten lainaukset.<sup>241</sup> Sama pyrkimys ilmenee myös 1990-luvun lopulla tehdystä

<sup>241</sup> Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 15.5.1984. Liite 2. Vuoden 1986 henkilöstösuunnitelma.TOA.TAIKU.JY.



toiminta- ja taloussuunnitelmasta.<sup>242</sup> Näyttää siltä, että kyseisen viran perustaminen olisi ollut aiheellista, jotta kokoelmaa koskevat asiat olisivat olleet selkeästi tietyn henkilön vastuulla. Tätä kautta kokoelman julkisena pitämiseen liittyviä tehtäviä kuten mainonnasta huolehtimista sekä toisaalta kokoelman tutkimusta ja opetuskäyttöä olisi voitu organisoida tehokkaammin. Osaltaan tilannetta tosin helpotti se, että yliopiston museo otti joitakin asioita hoitaakseen 1990-luvun alussa.

Sijoituspaiikkaa ei kuitenkaan voi pitää epäonnistuneena, vaikka asiat eivät sujuneetkaan täysin ongelmitta. Julkisena kokoelmana olemisen ja taidekasvatuksellisen tehtävän täyttämisen ohella kokoelmalla oli merkittävä rooli yliopiston ja taidehistorian laitoksen imagonrakentajana. Haastatellut taidehistorian oppiaineen edustajat Tellervo Helin, Marjo-Riitta Simpanen, Kalevi Pöykkö, Heikki Hanka ja Annika Waenerberg sekä yliopiston talousjohtajana toiminut Alpo Reinikka ovat yhtä mieltä siitä, että kokoelmalla on ollut positiivinen merkitys ajatellen laitoksen ja koko yliopiston imagoa. Kokoelma on kohottanut laitoksen profiilia ja antanut arvovaltaa. Reinikka toteaa, että jos asiaa tarkastellaan vain taloudelliselta kannalta, on kokoelman arvo ollut varsin marginaalinen. Tärkeämpää hänen mielestään on kuitenkin se, että yliopiston julkisuuskuvaa ajatellen lahjoituksella on ollut suuri merkitys. Hanka toteaa, että vaikka kokoelman kävijämäärät kaiken kaikkiaan eivät ole olleet kovin suuria, ovat laitos ja kokoelma saaneet toisiltaan tietynlaista nostetta, kun ne on julkisuudessa linkitetty toisiinsa. Pöykön mukaan kokoelma on herättänyt myönteistä huomiota myös muiden yliopistojen taidehistorian laitoksissa. Yliopiston hallintokin on käyttänyt kokoelmaa hyväkseen tuomalla koti- ja ulkomaisia vieraitaan tutustumaan kokoelmaan. Waenerberg pitää tärkeänä sitä, että varsinkin humanistisiin aineisiin painottuneella yliopistolla on oma taidekokoelma, joka luo tiettyä kulttuurista perspektiiviä. Toisaalta yliopiston tehtävä on tutkia ja tuoda esiin tutkimusta, ja oma taidekokoelma osaltaan tekee tutkimuksen helpommaksi.<sup>243</sup>

Tutkielmani lopuksi tarkastelin Tissarin taidekokoelman siirtymistä julkiseksi kokoelmaksi verraten sitä vastaavaan prosessiin, jossa yksityiskokoelma muuttuu osaksi museokokoelmaa. Yksityisen kokoelman irtautuminen tavallisesta keräilijä-kokoelma-suhteesta julkisuuteen aiheuttaa monenlaisia muutoksia siihen, miten kokoelmaa kohdellaan kokoelmana: esimerkiksi esteettisen arvottamisen, esillä pitämisen ja katsomisen tavat muuttuvat, ja sitä kautta myös kokoelman identiteetti muuttuu. Kokoelmalla on keräilijälle

---

<sup>242</sup> Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 11.9.1995. Liite. Taidehistorian laitoksen toiminta- ja taloussuunnitelma 1997-2000.TOA.TAIKU.JY.

suuri tunnearvo, ja hän toivoo kokoelmalleen parasta mahdollista tulevaisuutta, johon kuuluvat julkisuuden lisäksi kokoelman yhtenäisenä säilyttäminen, esillä pitäminen ja huoltaminen. Toiveiden toteutuminen riippuu tilanteesta: kotimuseossa päästäneen lähelle ihannetta; suuressa museossa taas julkisuuden kustannuksella saatetaan joutua tinkimään ainakin esillä pitämisestä. Tissarin taidekokoelman kohdalla siirtyminen näyttää olleen poikkeuksellinen. Jorma Tissari muokkasi itse kokoelmansa julkiseksi ja onnistui järjestämään sille julkisen mutta samalla toiveittensa mukaisen tilan, jossa keräilijäsubjekti oli paremmin läsnä kuin esimerkiksi museossa.

Tulevina vuosina nähdään, mikä on kokoelman pysyvä sijoituspaikka, pystytäänkö se säilyttämään yhtenäisenä, minkälaiseksi sen identiteetti muodostuu ja miten julkisuuteen sekä opetuskäyttöön liittyvät ajatukset toteutuvat. Jorma Tissarin keräilytyön tulos eli Tissarin taidekokoelma ei kokemistaan muutoksista huolimatta ole menettänyt arvoaan suomalaista 1900-luvun kuvataidetta sisältävänä laadukkaana kokoelmana.

---

<sup>243</sup> Tellervo Helinin haastattelu, Marjo-Riitta Simpasen haastattelu, Kalevi Pöykön haastattelu, Heikki Hangan haastattelu, Annika Waenerbergin haastattelu. NKA; Alpo Reinikan tiedonanto.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### KÄYTETYT LYHENTEET

ALKA=Anna-Liisa Kouhin arkisto  
JTA=Jorma Tissarin arkisto  
JY=Jyväskylän yliopisto  
JYA=Jyväskylän yliopiston arkisto  
JYM/kho=Jyväskylän yliopiston museo, kulttuurihistoriallinen osasto  
HS=Helsingin Sanomat  
KK=Kuvataiteen keskusarkisto  
KSML=Keskisuomalainen  
NKA=Niina Kalmarin arkisto  
TA=Tissarin arkisto  
TAIKU=Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
TOA=Taidehistorian oppiaineen arkisto  
TTK=Tissarin taidekokoelman kansio  
VTM=Valtion taidemuseo

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

#### **Anna-Liisa Kouhin arkisto, Turku.**

Luettelo kodin taideteoksista 1.10.1991.

#### **Jyväskylän yliopiston arkisto, Jyväskylä.**

Jyväskylän yliopiston hallituksen pöytäkirja 11.1.1984.

#### **Jyväskylän yliopisto, Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylä.**

**Soikkonen, Sarianne**, 2001. Arla Cederberg. Kerääjä – kokoelma. Pro gradu.

#### **Taidehistorian oppiaineen arkisto.**

Lehdistötiedote 6.10.1994.

Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 15.5.1984.

Liite 2. Vuoden 1986 henkilöstösuunnitelma.

Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 11.9.1995.

Liite. Taidehistorian laitoksen toiminta- ja taloussuunnitelma 1997-2000.

Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 15.2.1996.

Taidehistorian laitosneuvoston pöytäkirja 15.5.1996.

#### **Tissarin taidekokoelman kansio.**

Ajatuksia Tissarin taidekokoelman sijoituksesta Jyväskylän yliopistossa  
4.2.2000 käydyn keskustelun pohjalta.

Jorma ja Anna-Liisa Tissarin lahjakirjat 18.6.1984, 17.12.1984 ja 16.12.1986.

Tissarin taidekokoelman teosluettelomoniste.  
Tissarin taidekokoelman valvojaksi? Tiedote. 10.3.1989.  
Tissarin taidekokoelman vartiointi. Tiedote. 21.11.1985.

Tissarin taidekokoelman vieraskirja.

Taidehistorian pro gradu -tietokanta.

### **Jyväskylän yliopiston museo, Jyväskylä.**

#### **Kulttuurihistoriallinen osasto.**

##### **Tissarin arkisto.**

Anna-Liisa Kouhin haastattelu 1, 24.11.1999, Helsinki. Haastattelija  
Laura Ruottinen.

### **Konstvetenskapliga institutionen, Åbo Akademi, Turku.**

**Tuuli, Leila**, 1999. Olavi Turtiainens konstsamling. Om personen och  
om konstens upphänging. Pro gradu.

### **Kuvataiteen keskusarkisto, Valtion taidemuseo, Helsinki.**

#### **Jorma Tissarin arkisto.**

Arkistoluettelo.

Konseptit.

Jorma Tissarin kirje Kalevi Pöykölle 21.4.1992.

Luettelo tavaroista 12.6.1949.

Luettelot tauluista 26.10.1954 ja 21.5.1955.

Otto Mäkilää koskeva aineisto.

Turun taidemuseon intendentin E.Berghin kirjeet

Jorma Tissarille 23.3.1959 ja 25.4.1959.

### **Niina Kalmarin arkisto, Jyväskylä.**

Heikki Hangan haastattelu, 25.2.2002, Jyväskylä.

Tellervo Helinin haastattelu, 14.11.2001, Jyväskylä.

Anna-Liisa Kouhin haastattelu 2, 1.11.2001, Helsinki.

Kalevi Pöykön haastattelu, 25.10.2001, Vesanka.

Tapani Raittilan haastattelu, 24.1.2002, Helsinki.

Marjo-Riitta Simpasen haastattelu, 28.2.2002, Jyväskylä.

Annika Waenerbergin haastattelu, 20.3.2002, Jyväskylä.

Pirjo Vuorisen haastattelu, 12.3.2002, Jyväskylä.

### **Suullisia tietoja antaneet**

Tellervo Helin, tiedonanto 1., 20.2.2002 ja tiedonanto 2., 2.5.2002, Jyväskylä.

Markku Lahti, puhelintiedonanto 30.1.2002.

Marketta Mäkinen, 27.2.2002, Jyväskylä.

Alpo Reinikka, 16.5.2002, Jyväskylä.

## PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

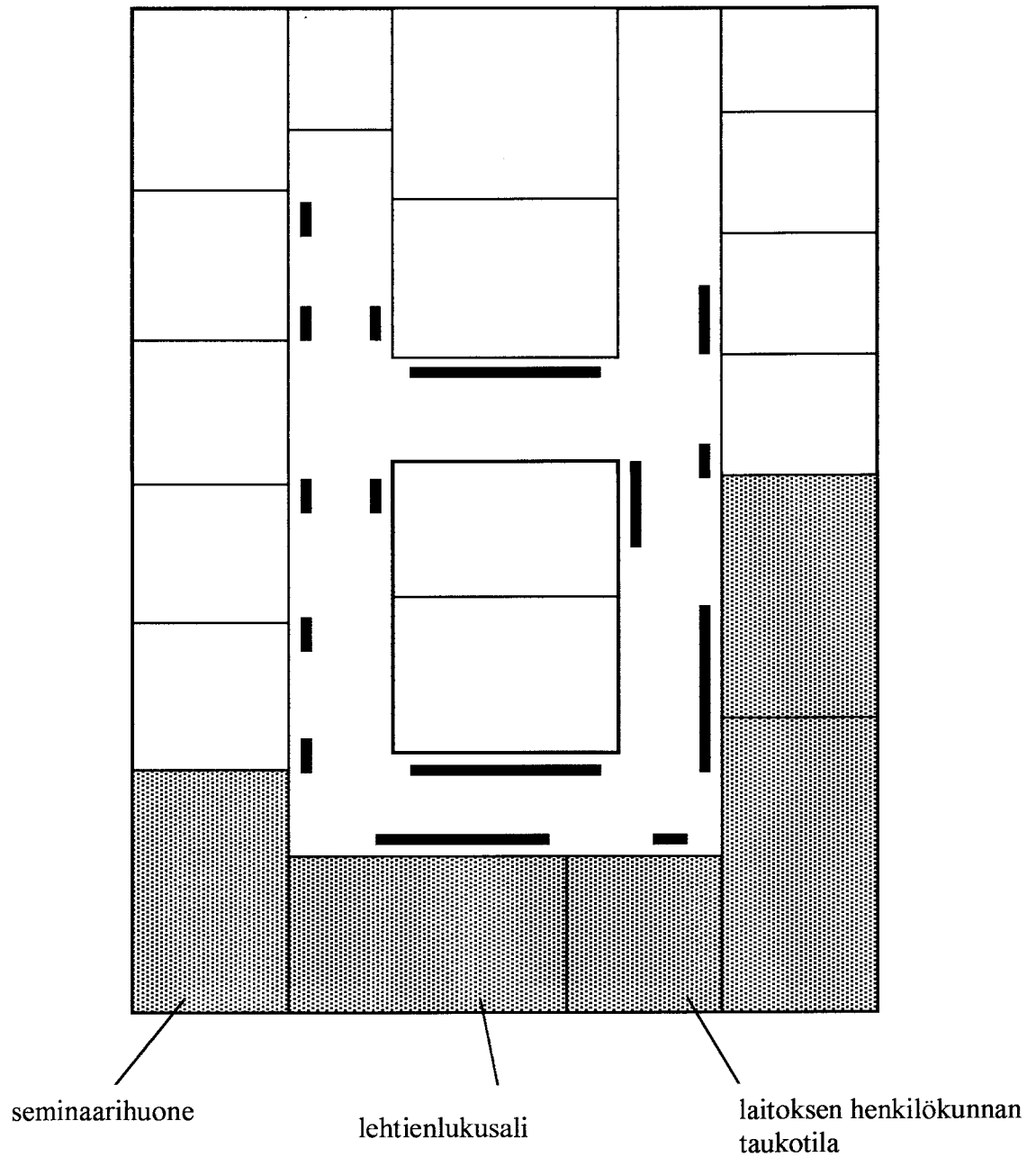
- A.P.**, ”*Arvokas taidekokoelma lahjoitettu yliopistolle*”. Keski-suomalainen 26.6.1984, no 171.
- Arell, Berndt**, 1988. Karl Hedman. Konstssamlare, konstpolitiker och donator. Skrifter utgivna av Österbottens museum nr 1. Vasa.
- Baekeland, Frederick**, 1999. *Taiteenkeräilemisen psykologiasta*. Teoksessa Nykytaiteen keräämisestä. Museologia 1. Toim. Helka Ketonen. Suomennokset Michael Garner, Peter Ovell, Tomi Snellman. Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki. Alkuperäisartikkeli ”*Psychological aspects of art collecting*”. *Psychiatry* 4/1981.
- Falk, Pasi**, 1997. *Ihmisiä, esineitä ja muita olioita*. Teoksessa Granö, Veli, 1997. Esineiden valtakunta. Keräilijöitä ja kokoelmia. Oulu.
- af Forselles, C.-J.**, 1996. *Konkretismi hymyilee. Ernst Mether-Borgström. Seitsemän luku*. Suom. Eila Salminen. Teoksessa Ernst Mether-Borgström. Värin ja ilon taiteilija. Toim. Leena Lindqvist. Helsinki.
- Hanka, Heikki**, ”*Tissarin taidekokoelma sai lahjoittajansa muotokuvan*”. Tiedonjyvä: Jyväskylän yliopiston tiedotuslehti 4/1999. Jyväskylä.
- Jukola, Jura**, 1997. *Astu tauluun sisään*. Keräilyn maailma 6/1997. Julk. Suomen keräilijöiden liitto. Helsinki.
- Karjalainen, Tuula**, 1990. Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa. Porvoo.
- Kiipula, Riitta**, ”*Jyväskylän yliopisto sai lahjoituksena taidemuseon*”, Helsingin Sanomat 26.6.1984 no 171.
- Koskijoki, Maria**, 1994. *Suomalainen keräilijä*. Teoksessa Kohti hyvän elämystä. Sosio-semioottisia näkemyksiä kulutuksesta. Toim. Mika Pantzar, Liisa Perälä, Mirja Kekki. Kulttajatutkimuskeskus. Helsinki.
- Koskijoki, Maria**, 1997a. *Keräilyn käytäntö*. Teoksessa Granö, Veli. Esineiden valtakunta. Keräilijöitä ja kokoelmia. Oulu.
- Koskijoki, Maria**, 1997b. *Kokoelman mieli*. Teoksessa Granö, Veli. Esineiden valtakunta. Keräilijöitä ja kokoelmia. Oulu.
- Koskijoki, Maria**, 1997c. *Keräilijän elämä*. Teoksessa Granö, Veli. Esineiden valtakunta. Keräilijöitä ja kokoelmia. Oulu.
- Kämäräinen, Eija**, 1985. *Otto Mäkilä*. Teoksessa Suomen taide, osa Vastakohtien aika. Tekijät Markku ja Olli Valkonen. Porvoo.
- Lammassaari, Taina – Pappismunkki Arseni**, 1991. Ina Colliander - Puun kosketus. Helsinki.
- Lindqvist, Leena**, 1996. Teoksessa Ernst Mether-Borgström. Värin ja ilon taiteilija. Toim. Leena Lindqvist. Helsinki.
- Mattila, Tiina-Liisa**, 1985. *Tapani Raittila*. Teoksessa Suomen taide, osa Vastakohtien aika. Tekijät Markku ja Olli Valkonen. Porvoo.
- Michelsen, Torsten**, 1991. Teoksessa Mikko Laasio. Hiljaisten maailmojen maalari. Etelä-Karjalan taidemuseo. Lappeenranta.
- Muensterberger, Werner**, 1994. *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives*. San Diego, New York.
- Nieminen, Sisko**, 1992. *Maija Isola – ajaton surrealisti*. Teoksessa Maija Isola. Maalauksia vuosilta 1955-88. Toim. Päivi Nieminen. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 4/1992. Hämeenlinna.

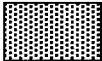
- Nieminen, Sisko**, 1997. *Einar Ilmoni. Yksinäinen kilvoittelija*. Teoksessa Einar Ilmoni. Yksinäinen kilvoittelija. Toim. Päivi Nieminen. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 3/1997. Hämeenlinna.
- Niinivaara, Seppo**, 1982. *Ikuisuuden iltapäivän graafikko Pentti Kaskipuro*. Teoksessa Pentti Kaskipuro. Grafiikkaa 1952-82. Helsinki.
- Niinivaara, Seppo**, 1991. Teoksessa Niinivaara, Seppo – Michelsen, Torsten. Tapani Raittila. Helsinki.
- Nummelin, Rolf**, 1998. *Maalaus ja grafiikka 1918–noin 1960*. Teoksessa Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan. Suom. Kaija Valkonen. Tekijät Bengt von Bonsdorff et al. Helsinki.
- [Olavi Turtiainen]** <[http://www.jns.fi/taidemuseo/2\\_1.html](http://www.jns.fi/taidemuseo/2_1.html)> 14.3.2002.
- Pearce, Susan M.**, 1995. On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition. London and New York.
- Peltola, Leena**, 1981. *Pikimustaa hiiltä ja valoa*. Teoksessa Vionoja. Piirustuksia. Helsinki.
- Peltola, Leena**, 1986. *Uneksittu ja ajateltu maailma*. Teoksessa Otto Mäkilä 1904-55. Toim. Erik Bergh, Päivi Hovi. Turun taidemuseo.
- Peltola, Leena**, 1993. *Aimo Kanerva. Lapin luonnonvoimaa ja herkkyyttä*. Teoksessa Aimo Kanerva 1909-1991. Toim. Susanna Latvala. Rovaniemen taidemuseo.
- Pettersson, Susanna**, 1998. *Julkinen taidekokoelma, maku ja markkinat*. Taide 4/1998. Julk. Suomen taiteilijaseura. Helsinki.
- Pettersson, Susanna**, 1999. *Taideteos museokokoelmassa – asema ja hierarkiat*. Teoksessa Nykytaiteen keräämisestä. Museologia 1. Toim. Helka Ketonen. Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki.
- Pettersson, Susanna**, 2000. *Keräilijä, kokoelma ja kokoelmaidenteetin murros: yksityisen kokoelman kasvu julkiseksi*. Teoksessa Maire Gullichsen. Toim. Esko Nummelin, Emilia Siltavuori. Porin taidemuseon julkaisu no 47. Pori.
- Pöyhtäri, Ari**, 1996. Keräilystä kokoelmaan. Sosiologisia ja filosofisia näkökulmia keräilyyn. SoPhi. Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 8. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Simpanen, Marjo-Riitta**, 2000. *Jyväskylän yliopiston taidekokoelmat*. Teoksessa Opiksi ja huviksi. Jyväskylän yliopiston museo 100 vuotta. Toim. Marja-Liisa Hyvönen ja Pirjo Vuorinen. Jyväskylän yliopiston museon julkaisuja 12. Jyväskylä.
- Suhonen, Pekka**, 1984. *Veikko Vionojan maailma*. Teoksessa Veikko Vionoja. Maalauksia 1935-84. Helsinki.
- Suomen lakimiehet 1975**, 1975. Toim. Seija Posti ja Mikael Tiderman. Suomen lakimiesliiton kirjasarja no 44. Hämeenlinna.
- Suomen lakimiehet 1994**, 1994. Toim. Päivi Kämäräinen. Helsinki.
- Suoniemi, Marja**, 1985. *Erik Granfelt*. Teoksessa Suomen taide, osa Vastakohtien aika. Tekijät Markku ja Olli Valkonen. Porvoo.
- Tirranen, Hertta**, 1985. *Aimo Kanerva*. Teoksessa Suomen taide, osa Vastakohtien aika. Tekijät Markku ja Olli Valkonen. Porvoo.
- Tissari, Jorma**, 1955. *Väärinkäytöksistä taideteosten kaupassa*. Teoksessa Suomen taide: vuosikirja 1953-54. Toim. K. Koroma, Aukusti Tuhka, Jouko Tolvanen. Suomen taiteilijaseura. Porvoo.
- Tissari, Jorma**, ”Taideteos ja ihminen”. Suomen sosialidemokraatti, 20.4.1956 no 87.
- Tissari, Jorma**, ”Taiteen merkitys”. Suomen sosialidemokraatti, 17.5.1956 no 112.
- Tissari, Jorma**, 1956. *Tuleeko taideteoksen olla luonnonmukainen*. Teoksessa Suomen taide: vuosikirja 1954-55. Toim. K. Koroma, Aukusti Tuhka, Jouko Tolvanen. Suomen taiteilijaseura. Porvoo.


- Tissari, Jorma**, 1957. *Otto Mäkilä*. Teoksessa Otto Mäkilä – Vilho Lampi. Muistonäyttely 5.- 20.1.1957. Julk. Suomen Taiteilijaseura. Helsinki.
- Tissari, Jorma**, 1986. Teoksessa Taide enemmän kuin elämä. Toim. Erkki Koponen, Jorma Tissari, Reijo Ahtokari. Suomen Taiteilijaseura. Jyväskylä.
- Tissari, Jorma**, 1987a. *Jyväskylän puutalo- ja puutarhakaupunki*. Sukuviesti 8/1987. Julk. Sukuyhteisöjen tuki. Helsinki.
- Tissari, Jorma**, 1987b. *Jyväskylän puutalo- ja puutarhakaupunki*. Sukuviesti 9-10/1987. Julk. Sukuyhteisöjen tuki. Helsinki.
- Tissari, Jorma**, 1988. *Jyväskylän puutalo- ja puutarhakaupunki*. Sukuviesti 1/1988. Julk. Sukuyhteisöjen tuki. Helsinki.
- Toivanen, Lassi**, ”*Juomatehtaalla tehtailaan nyt kulttuuria*”. Jyväskylän ylioppilaslehti 20.2.2002 no 3. Jyväskylä.
- Tommila, Päiviö**, 1973. Keski-Suomen lehdistö 2, 1886-1917. Jyväskylä.
- Tommila, Päiviö - Raitio, Tuire**, 1976. Keski-Suomen lehdistö 3, 1918-1944. Jyväskylä.
- Tyyskä, Kimmo**, 1997. *Keräily ja taidemarkkinat - mesenaateista museoihin*. Kritiikin uutiset 4/1997. Julk. Suomen arvostelijain liitto. Helsinki.
- ”*Varatuomari Jorma Tissari*”. Helsingin sanomat 14.3.1996, no 72.
- Vesterinen, Jukka**, 2001. *Olipa kerran kokoelma – ja entä sen jälkeen?* Keräilyn maailma 2/2001. Julk. Suomen keräilijöiden liitto. Helsinki.
- Vihanta, Ulla**, 1992. Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisu XI. Helsinki.

Jyväskylän yliopisto, Athenaeum-rakennus, 2. kerros

pohjapiirros



 huone, johon sijoitettu teoksia

 käytävällä sijaitseva paikka, johon sijoitettu teoksia



Taulukossa ovat kaikki Tissarin taidekokoelman 102 teosta. Tiedot ovat peräisin Tissarin taidekokoelman teosluettelosta ja teosten inventointitiedoista (TTK.TOA.TAIKU.JY.) sekä Jorma Tissarin laatimista teosluettelosta 12.6.1949, 26.10.1954 ja 21.5.1955 (Konseptit.JT.A.KK.VTM.). Joidenkin teosten hankinta-ajankohtia voi tulkita teosluetteloiden päiväyksien perusteella: sarakkeessa on kursivilla sen luettelon päivämäärä, jossa teos esiintyy ensimmäisen kerran. Näin esimerkiksi Einar Ilmonin *Isuva poika* on ilmeisesti hankittu vuosien 1949 ja 1954 välillä. Lahjoitusvuosi-sarakkeessa merkitä 2/1984 tarkoittaa, että teos on lahjoitettu vuoden 1984 toisessa lahjoitusserässä.

Taiteilija	Teos	Valmistus- misvuosi	Tekniikka	Koko (cm)	Hankinta- ajankohta	Hankintatapa	Lahjoitus- vuosi
Ina Colliander	Vihreä nainen	1943	puupiirros	30 x 49	kevät 1953	ostettu taiteilijalta	1984
Ina Colliander	Surun neitsyet	1950	puupiirros	34 x 49	26.10.1954		1984
Ina Colliander	Hedelmäasetelma (Appelsiinit ja banaanit)	1956	puupiirros	29 x 42			1984
Ina Colliander	Tulenpunainen enkeli	1959	puupiirros	80 x 42			1984
Ina Colliander	Liitelevä enkeli	1962	puupiirros	50 x 80			1984
Ina Colliander	Venäjä matkalta	1963	puupiirros	69 x 43,5			1984
Erik Granfelt	Maisema Kivilahdelta	1966	öljyväri	55 x 77,5	4.10.1967	ostettu taiteilijalta	1984
Erik Granfelt	Pöydän ääressä	1969	öljyväri	81 x 65			1984
Erik Granfelt	Sommitelma	1970	litografia	62 x 46			1984
Erik Granfelt	Jokimaisema	1970	öljyväri	60 x 81			1984
Erik Granfelt	Asetelma	1971	litografia	47 x 54			1984
Erik Granfelt	Roomasta (Kaupunkia II)	1972-74	öljyväri	60 x 73			1984
Erik Granfelt	Muistiinpano	1974	öljyväri	116 x 89			2/1984
Erik Granfelt	Omakuva	1989	punaliiu	47 x 32			1994
Einar Ilmoni	Möckkiläisen poika (Taavan Aaku)	1904	öljyväri	32 x 22	12.6.1949		1986
Einar Ilmoni	Istuva poika		hiilipiirros	62 x 47,5	26.10.1954		1986

Maija Isola	Yö	1958	tempera	81 x 100		1984
Maija Isola	Hiljaisuus (Sommitelma III)	1958	tempera	120 x 80		1984
Maija Isola	Sini	1958	tempera	73 x 60		1984
Maija Isola	Mustekala	1965	guassi	42 x 30	lahja taiteilijalta?	1984
Maija Isola	Kreetalta I	1965	guassi	29,5 x 41,5	lahja taiteilijalta?	1984
Maija Isola	Kreetalta II	1965	guassi	29,5 x 42		1984
Aimo Kanerva	Omakuva	1948-52	öljyväri	54,5 x 46,5	ostettu taiteilijalta	1986
Aimo Kanerva	Urajärveltä	1954	vesiväri	39 x 58,5	26.10.1954	1984
Aimo Kanerva	Maisema Kemijoelta	1959	öljyväri	81 x 100	ostettu?	1984
Aimo Kanerva	Levitunturi	1963	vesiväri	50,5 x 66		1984
Aimo Kanerva	Louhikko (Kalliorinne, Kallio)	1965	vesiväri	66,5 x 47		1984
Aimo Kanerva	Maisema Raattamasta II	1966	vesiväri	50 x 65		1984
Aimo Kanerva	Ounasjoelta	1966	vesiväri	50,5 x 66		1984
Aimo Kanerva	Kaksi puuta	1967	vesiväri	65,5 x 50,5		1984
Aimo Kanerva	Kanerva	1968	vesiväri	49 x 55		1984
Aimo Kanerva	Lammenrantaa II	1970	vesiväri	51 x 66		1984
Pentti Kaskipuro	Sieniä	1963	kuivaneula	17,5 x 34,5		1984
Pentti Kaskipuro	Kaloja	1965	kuivaneula	24,5 x 28		1984
Pentti Kaskipuro	Kaksi perunaa	1972	kuivaneula ja akvatinta	25,5 x 30		1984
Pentti Kaskipuro	Sieniä	1979	kuivaneula	25 x 27		1984
Pentti Kaskipuro	Kaksi ja puoli sipulia	1980	kuivaneula ja akvatinta	24,5 x 44,5		1984
Mikko Laasio	Omakuva	1951	litografia	32 x 28	lahja (taiteilijalta?)	1986
Mikko Laasio	Nature morte I (Asetelma)	1953	öljyväri	54 x 73	26.10.1954	1984

Mikko Laasio	Höllerinvaara (Avautuva virta)	1969	öljyväri	60 x 81	1984
Mikko Laasio	Lumisia vaaroja (Vaaramaisema)	1973	öljyväri	60 x 86	1984
Ernst Mether-Borgström	Omakeuva	1945	etsaus	14,5 x 10	1986
Ernst Mether-Borgström	<b>Litografier-mapp I</b>	1957			1984
	Lintuja (Fåglar)	1955	litografia	19 x 13	
	Merkkejä (Symboler)	1955	litografia	19 x 13	
	Puuesineitä (Träföremål)	1955	litografia	19 x 13	
	Kiviä ja rojua (Stenar och skrot)	1955	litografia	19 x 13	
	Historiallisia pukuja (Historiska dräkter)	1955	litografia	19 x 13	
	Ritareita (Tornerspel)	1955	litografia	19 x 13	
	Viivan ja värin leikkiä tasossa (Lek med färg och linje)	1955	litografia	19 x 13	
	Majakkan valot (Fyrljus)	1955	litografia	19 x 13	
	Neliötä ja ympyröitä (Fyrkanter och hjul)	1955	litografia	19 x 13	
	Selkeys (Klarhet)	1955	litografia	19 x 13	
Ernst Mether-Borgström	Punaisia ja sinisiä palloja	1959	öljyväri	54 x 81	1984
Ernst Mether-Borgström	Sommitelma	1961	öljyväri	36,5 x 130,5	1984
Ernst Mether-Borgström	Oryx (Antilooppisarjaa eli Keltaista sarjaa)	1963	serigrafia	39 x 50	2/1984
Ernst Mether-Borgström	Vihreä sommitelma	1964	vesiväri	38 x 51	1984
Ernst Mether-Borgström	Punainen sommitelma	1964	guassi	23 x 30	1984
Ernst Mether-Borgström	Totem II (Maaemo)	1966	öljyväri	250 x 64-57	1984
Ernst Mether-Borgström	Hakim puhuu Didille eli Hakim II	1972	serigrafia	54 x 71	2/1984
			maalisk. 1976		ostettu

Otto Mäkilä	Sininen tukka (Vaimoni muotokuva)	1934	öljyväri	46 x 32	29.1.1948	ostettu	1984
Otto Mäkilä	Maisema	1935	guassi	26 x 36,5			
Otto Mäkilä	Outo maa	1938	guassi	25,5 x 33	huhtik. 1953	ostettu rouva Rintteeltä	1984
Otto Mäkilä	Pitkäperjantai	1946	öljyväri	37 x 45,5	27.1.1953	ostettu taiteilijalta	1984
Otto Mäkilä	Maisema	1949	öljyväri	36,5 x 45			1984
Otto Mäkilä	Omakuva	1950	väräkynäpiirros	23 x 14			1986
Otto Mäkilä	Sommitelma	1954	guassi	50 x 32,5			2/1984
Teuvo-Pentti Pakkala	Peräkammarin pöytä (Pöytäasetelma)	1960	litografia	38 x 25			1984
Teuvo-Pentti Pakkala	Kalastajakylä	1973	litografia	42,5 x 57			1984
Teuvo-Pentti Pakkala	Abstraktio	1974	viivasyövytys ja vesiväri	17 x 25			1984
Teuvo-Pentti Pakkala	Pellonreuna	1977	vesiväri	33,5 x 52	1978	ostettu taiteilijan näyttelystä Tallin Vintiltä	1984
Teuvo-Pentti Pakkala	Pakkaspäivä (Pyrypäivä)	1978	vesiväri	34 x 52,5			1984
Tapani Raittila	Johanneksenkirikko	1953	vesiväri	42 x 30	lokak. 1953	lahja taiteilijalta	1984
Tapani Raittila	Omakuva	1953	öljyväri	35,5 x 27,5	syysk. 1953?	ostettu taiteilijalta?	1986
Tapani Raittila	Malagan vuoret (I)	1963	vesiväri	49 x 61			1984
Tapani Raittila	Markku	1964	hiilipiirros	39,5 x 28,5			1984
Tapani Raittila	Kristiina	1966	hiilipiirros	41,5 x 30			1984
Tapani Raittila	Pohjoisranta	1967	öljyväri	38 x 46	17.10.1967?	ostettu taiteilijalta?	1984
Tapani Raittila	Peltomaisema	1968	vesiväri	50,5 x 65			1984
Tapani Raittila	Hannu	1969	lyjykynäpiirros	42 x 30			1986
Tapani Raittila	Puita	1972	vesiväri	31,5 x 48			1984
Tapani Raittila	Tyttö Sri Lankasta	1972	väräkynäpiirros	42 x 29,5			1986
Tapani Raittila	Varatuomari Tissarin muotokuva	1972	öljyväri	45 x 37,5		tilaustyö	1999
Tapani Raittila	Tyttö	1973	lyjykynäpiirros	47 x 32,5			1986
Tapani Raittila	Istuva takaa	1975	croquis	60 x 42,5			1984

Tapani Raittila	Kumartunut takaa	1975	croquis	48,5 x 31		1984
Tapani Raittila	Seisova takaa	1975	croquis	47,5 x 31,5		1984
Sam Vanni	Alfa III (Alfa I, Sommitelma II, Sommitelma III)	1957	öljyväri	100 x 73		1984
Sam Vanni	Sininen sommitelma	1970	guassi	66 x 41	14.11.1971	1984
Sam Vanni	Keltainen – musta	1981	serigrafia	59,5 x 44	lahja taiteilijalta	1984
Sam Vanni	Sininen – punainen	1981	serigrafia	59,5 x 44		1984
Sam Vanni	Punainen – vihreä	1982	serigrafia	59,5 x 44	lahja taiteilijalta	1984
Veikko Vionoja	Naisen pää	1944	hiilipiirros	29 x 35,5		1984
Veikko Vionoja	Talvi-ikkuna (Talvipäivän ikkuna)	1969	öljyväri	89 x 130		1984
Veikko Vionoja	Maisema	1971	hiilipiirros	29,5 x 42		1984
Veikko Vionoja	Kyrönjoki	1972	öljyväri	80 x 116		1984
Veikko Vionoja	Lumituisku (Riihipiha)	1972	öljyväri	74 x 120		1984
Veikko Vionoja	Sadeilma	1972	öljyväri	48,5 x 66		1984
Veikko Vionoja	Kesämökin interiööri eli Kesämökin ikkuna eli Omakuva	1974	öljyväri	63,5 x 70		2/1984
Veikko Vionoja	Maalaistalo	1975	hiilipiirros	24,5 x 32		1984
Veikko Vionoja	Kesäikkuna	1978	litografia	34,5 x 49,5	helmik. 1979	1984
Veikko Vionoja	Vanhaa kylää	1978	litografia	35 x 50	helmik. 1979	1984
Veikko Vionoja	Lakan poimijoita	1980	litografia	35,5 x 50		1984