

Taiteilijasta instituutioksi

Tapaustutkimus

Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön

ja

Reidar Särestöniemen Taidesäätiön museohankkeista

Pro gradu –tutkielma
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2002

Heli Isolehto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos		
Tekijä	Heli Isolehto		
Työn nimi	Taiteilijasta instituutioksi Tapaustutkimus Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön ja Reidar Särestöniemen Taidesäätiön museohankkeista		
Oppiaine	Taidehistoria	Työn laji	Pro gradu –tutkielma
Aika	7.5.2002	Sivumäärä	60 sivua, 2 liitettä
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkimus käsittelee Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön (Vaasa) ja Reidar Särestöniemen Taidesäätiön (Kittilä) museohankkeita 1980- ja 90-luvuilla. Keskeisenä kysymyksenä on, mitä tapahtuu kun taiteilija korotetaan tai korotetaan instituution tasolle. Millainen on prosessi kun taiteilijalle tulee museo, jonka kautta hän tulee tunnetuksi teosten lisäksi. Tutkimus rakentuu neljästä keskeisestä osiosta. Ensimmäinen on biografinen katsaus Nandor Mikolasta (1911-) ja Reidar Särestöniemestä (1925-81). Toinen osio käsittelee taide-elämän muutoksia ja taiteilijakuvan kehittymistä. Näissä osioissa hahmotetaan sitä merkitystä, mikä esimerkkitaiteilijoilla on ollut omassa ympäristössään ja mitkä ovat olleet perusteet kyseisille museohankkeille. Kolmas osio käsittelee perusteellisesti säätiöiden perustamisen. Neljännessä osiossa Taiteilijasta instituutioksi ovat varsinaiset tapaustutkimukset eli miten museohankkeet esimerkkitapauksissa etenivät ja millainen merkitys näillä museoilla on omassa ympäristössään.</p> <p>Tutkimuksen lähdeaineisto museohankkeita koskien koostuu pääasiassa kunnalliseen päätöksentekoon liittyvästä materiaalista Vaasasta, Kittilästä ja Rovaniemeltä. Taidemaailmaa olen yleisesti valaissut Vappu Lepistön Kuvataiteilija taidemaailmassa –teoksen kautta, tutkimuksen metodologisena lähtökohtana on T.J.Clarkin taiteen sosiaalhistoria.</p>			
Asiasanat	Mikola Nandor, Särestöniemi Reidar, Vaasa, Kittilä, Särestö, museot, säätiöt, taidesäätiöt, akvarelli		
Säilytyspaikka	Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos		
Muita tietoja			

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimuksen rakenne ja ongelmat	3
1.1. Tutkimuksen lähdeaineisto ja –kritiikki	4
2. Taiteilijoiden esittely	6
2.1. Pustalta pohjoiseen – Nandor Mikola	6
2.2. Pohjoisesta maailmalle – Reidar Särestöniemi	17
3. Taide-elämän muutoksia	27
3.1 Taiteilijakuvan kehittyminen	31
4. Säätiöiden historia Suomessa	34
5. Taiteilijasta instituutioksi	37
5.1. Mikolan museohanke	37
5.2. Museohanke Särestöön	48
5.3. Särestön museoarkkitehtuuri	53
6. Päätäntö	57
Lähteet ja kirjallisuus	61
Liitteet	65

1. Johdanto

Lokakuussa 1995 perustettiin kotiseudulleni Vaasaan Nandor Mikolan Taidesäätiön museo, joka oli silloin sekä Suomen että Pohjoismaiden ensimmäinen akvarellitaiteelle omistettu museo. Kesällä 2000 avattiin Ruotsissa Skärhamniin Göteborgin pohjoispuolelle Nordisk Akvarellmuseet (Pohjoismaisen akvarellitaiteen museo).¹ Seurattuani aiheesta käytävää debattia Vaasassa, mielenkiintoni heräsi aihetta kohtaan. Vaasan taidekenttä eli 1990-luvulla murrosvaiheessa useiden kokoelmien taistellessa museostatuksesta ja näyttelytiloista. Mikolan museon avajaisten myötä minulla heräsi mielenkiinto tehdä pro gradu –työni Suomessa sijaitsevista yksittäiselle taiteilijalle omistetuista museoista. Tällä hetkellä Suomessa on 15 museota² (LIITE 1), joiden nimi pohjautuu taitelijan nimeen. Miten yleisiä vastaavanlaiset yhden taiteilijan museohankkeet ovat Suomessa? Millaiset henkilöt tai yhteisöt ovat hankkeiden takana? Millaiseen taidekenttään ne asettuvat ja miten ne otetaan vastaan?

Mikolan museon tarkastelun rinnalle valitsin Reidar Särestöniemi -museon hankkeen Kittilästä. Sillä esimerkiksi halusin valita taiteilijat, joilla kansallisen arvostuksen lisäksi on kansainvälistä tunnettavuutta. Molemmat tarkasteluni kohteena olevat museot ovat kuvataiteilijalle omistettuja. Lähtökohtanani oli tarkastella kahta erilaista museohanketta, jotka sijoittuvat eripuolelle Suomea. Halusin tarkastella, löytyykö eri puolella Suomea tapahtuneista hankkeista samankaltaisuuksia. Millaisin kriteerin perustellaan taiteilijan arvoa, hänen ansaitakseen oman museon.

Taidemaailman ollessa yhteiskunnallis-historiallinen muodoste, sitä on mahdollista tarkastella erityisenä sääntö- ja normijärjestelmänä, joka ohjeistaa taiteilijaksi tulemista ja taiteilijana toimimista. Tämän järjestelmän kriteerien kautta määritellään myös taiteellinen pätevyys.³ Taidehistorian kirjoitus on yleensä keskittynyt paljolti taiteilijajaksilöö. Tosiasiassa ”taiteilija” on kuitenkin ideologinen luomus. Yhteiskunnan muuttuessa myös taiteilijan asema, teoksen funktio ja taiteen tekemisen prosessi muuttuvat. Taiteen sosiaalhistoriassa kysy-

¹ http://www.valhalla.norden.org/fi/info_f/yhteisty/kukuar/akvarel.html.

² *Lähteenä on käytetty Suomen museot 2000 –teosta.*

³ Lepistö 1991, 24.

tään, miksi taiteilijayksilön rooli on tullut niin tärkeäksi, millaisiin arvoihin taiteilija on joutunut sitoutumaan.⁴ Erityisesti viimeisten viidenkymmenen vuoden aikana taidemaailman rakenteet ovat institutioituneet ja jäsenyneet entistä pidemmälle. Samalla taiteilijan asema ja käsitys taiteilijan työstä on osittain muuttunut. Ammatillistuminen, byrokratia ja kaupallisuus ovat maallistaneet taiteilijan työkuvaan. Taidemaailmaan pääseminen ja riittävän meriitin hankkiminen ovat olleet ehtona taiteilijaksi tulemiselle, jolloin taiteilija on ollut riippuvainen pitkälle kehittyneestä instituutioverkosta.⁵ Marja-Liisa Rönkön mukaan taidemuseoinstituution tarkasteluun tarjoutuu luontevasti Pierre Bourdieun teoria ihmisten toimimisesta sosiaalisessa maailmassa erityisillä kentillä. Näillä kentillä on omat pelisääntönsä, joiden avulla taistellaan kunkin kentän arvokkaimmasta pääomasta, joka voi olla taloudellista, kulttuurista tai sosiaalista. Taiteilija ei yksin pysty tekemään itsestään taiteilijaa, vaan hänen olemassaolonsa riippuu kentästä ja sen muodostumisesta.⁶

Suomen museolaitos elää tällä hetkellä murrosvaiheessa, kunnallistetut museot ovat taloudellisesti vaikeassa asemassa. Apua joudutaan hakemaan niin sponsoroinnista kuin muista vaihtoehdoista. Usein varteenotettavana vaihtoehtona on taiteilijoiden kokoelmien säätiöittäminen, sillä useassa Suomen museossa kokoelmat pohjautuvat nimenomaan säätiöitettyihin kokoelmiin. Esimerkiksi USA:ssa museot on yleensä perustettu yksityisten toimesta ja ne ovat edelleen museolaitoksen pääasialliset ylläpitäjät. Kehitys USA:ssa on kulkenut yksityishenkilöiden ja säätiöiden tuesta kohti yritysten sponsorointia. Vastavainlainen kehitys on havaittavissa myös Suomessa. Vaikka meidän museomme nykyään toimivat pääosin kunnallisen ja valtion rahoituksen turvin, on yksityisen sponsoroinnin merkitys lisääntynyt talouden tiukentuessa ja haluttaessa nostaa toiminnan tasoa. Yhdistävä tekijä myös amerikkalaisiin museoihin on kokoelmien karttumistapa. Museoidemme kokoelmat ovat luotu lähes kokonaan yksityisten keräilijöiden ja muiden lahjoittajien turvin.

Taiteilijasta instituutioksi -otsikon valitsin pro gradu työni nimeksi kiinnostuksestani siihen prosessiin, mitä tapahtuu kun taiteilija korotetaan tai korotetaan instituution tasolle. Millainen on prosessi, kun taiteilijalle tulee museo, jonka kautta hän on myös tunnettu teostensa lisäksi. Otavan uuden sivistyssanakirjan mukaan sana *instituutio* tarkoittaa sosiaalisen, poliittisen tai uskon-

⁴ Suominen- Kokkonen 1998, 152-153.

⁵ Lepistö 1991, 19-20.

⁶ Rönkkö 1999, 51.

nollisen elämän tiettyä muotoa edustavaa suhteellisen pysyvää organisaatiota, joka perustuu tapaan tai oikeussäädökseen.⁷ Tutkimani museot perustuvat oikeussäädökseen, sillä molempien museoiden pohjana on taiteilijan nimelle muodostettu säätiö. Vappu Lepistön teoksessa *Kuvataiteilija taidemaailmassa*, instituutiolla tarkoitetaan yleensä virallisesti järjestäytyntä yhteisöä, jolla on oma organisaationsa.⁸ Ohjenuorassa, joka käsittää museotyön eettiset periaatteet on määritelty, että:

”Museo on pysyvä, taloudellista hyötyä tavoittelematon, yhteiskuntaa ja sen kehitystä palveleva laitos, joka on avoinna yleisölle ja joka tutkimusta ja opetusta varten ja virkistystä tuottaakseen hankkii, säilyttää, käyttää tiedonvälitykseen ja pitää näytteillä aineellisia todisteita ihmisestä ja hänen ympäristöstään.⁹

Päivi-Marjut Raippalinna pitää lisensointityössään *Taidemuseo modernin ilmiöstä postmodernin kuriositeetiksi Jäähyväiset taiteen temppelille!* parempana määritelmänä kuitenkin amerikkalaisen informaatiotieteilijän Neil Postmanin ajatusta museosta vastauksena perustavaa laatua olevaan kysymykseen, mitä on olla ihminen. Raippalinna näkee, että Postmanin määritelmä antaa uusia mahdollisuuksia lähestyä ja tulkita museo- ja taidemuseoinstituutiota, sillä se johtaa kysymään, millaisia vastauksia museot pystyvät antamaan. Olennaista museoissa on se, mitä tallennetaan ja kenen ehdoilla.¹⁰

1.1. Tutkimuksen rakenne ja ongelmat

Tutkimukseni ensimmäisen osan muodostavat biografiset osuudet esimerkiksi-taiteilijoista Nandor Mikolasta ja Reidar Särestöniemestä. Näin valotan taiteilijoiden kohdalla sitä merkitysarvoa, joka heillä oli ennen museohankkeen syntyprosessia. Tarkastelun kohteena ei niinkään ole taiteilijoiden yksittäiset teokset kuin tyylilliset päälinjat, heidän kehittymisensä taiteilijoiksi, taiteellinen toiminta, uran luominen ja heidän saavuttamansa asema omassa ympäristössään. Ennen tutkimukseni toista selkeää kokonaisuutta: säätiöiden historiaa ja Mikolan ja Särestöniemen säätiöiden museohanketta, on katsaus taide-

⁷ Aikio 1991, 290.

⁸ Lepistö 1991, 24.

⁹ Ohjenuora, Museotyön eettiset periaatteet 1989, Helsinki.

¹⁰ Raippalinna 1996, 2-3.

elämän ja taiteilijakuvan muuttumiseen viime vuosisadalla. Pääpaino on 1980- ja 90-luvuilla tapahtuneilla muutoksilla, jolloin Mikolan ja Särestöniemen museohankkeet olivat akuutteja. Pää tarkoitukseni tässä tutkimuksessa on tutkia kahden eri museohankkeen syntyprosesseja, niihin johtaneita syitä ja pyrkiä löytämään vastaukset jo edellä mainittuihin kysymyksiin.

1.2. Tutkimuksen lähdeaineisto ja -kritiikki

Tutkimukseni museohankkeita koskeva päälähdeaineisto koostuu kunnalliseen päätöksenteon asiakirjoista, joita on Vaasasta, Kittilästä ja Rovaniemeltä. Merkittävä osuus on myös Patentti- ja rekisterihallituksessa sijaitsevan Säätirekisterin arkiston suomalaisia taidesäätiöitä koskevalla materiaalilla. Lähteenä olivat säätiöiden säännöt ja säädekirjat, joista ilmenee säätiöiden tarkoitus ja toimintaperiaatteet, pääoma ja hallituksen jäsenet. Säätiöiden omia arkistoja en käynyt lävitse. Biografinen osuus rakentuu Mikolasta ja Särestöniemestä kirjoitettuun materiaaliin, tutkimuksiin ja lehtileikkeisiin. Särestöniemestä on aiemmin valmistunut tieteellisiä tutkimuksia: Sue Mäkisen pro gradu –tutkimus *Reidar Särestöniemi ja kenttä – Reidar Särestöniemen taiteen bourdielaista tulkintaa* Turun yliopiston kulttuurihistorian laitokselle vuonna 1999 ja Riitta Takalon *Reidar Särestöniemen taiteesta* Jyväskylän yliopistossa vuonna 1988. Vuonna 2000 Särestöniemestä valmistui Juha Ilvaksen toimittama teos *Reidar Särestöniemen maailma*. Näistä päälähteinäni tässä tutkimuksessa ovat Takalon ja Ilvaksen teokset. Nandor Mikolasta ei aiempaa tutkimusta ole tehty. Julkaisuja hänestä on kirjoitettu mm. Anne-Maj Salinin toimittama *Nandor Mikola* vuodelta 1991, Pekka Lindin toimittama teos *Nandor J. Mikola akvarelleja* vuodelta 1998 ja vuodelta 2001 oleva *90 juhlanäyttely Nandor Mikola*, johon tekstin on kirjoittanut Marja Karimaa. Mikolasta kirjoitetut teokset ovat pääosin sidoksissa oman säätiön julkaisuihin, näin ollen näiden lähteiden kohdalla jouduin olemaan erityisen kriittinen. Mielenkiintoisena yksityiskohtana oli kirjallisuudessa se, että Ilvas on ollut tekemässä myös vuodelta 1998 olevaa Nandor Mikolasta kertovaa teosta. Sekä taiteilijoista että museohankkeista kertovia lehtiartikkeleita läpi käydessäni, huomasin että, useista kirjoituksista paistoi läpi selkeästi kirjoittajan subjektiivinen mielipide.

Olen pyrkinyt välttämästä esittämästä näitä mielipiteitä ominani, ja tarkistamaan niissä olleet asiat useammasta lähteestä.

Museologiselta puolelta kävin läpi aineistoa lehdistä erilaiseen kirjallisuuteen. Aiempaa tutkimusta tai kirjoittelua ei säätiömuseoiden tai yksityisten taitelijoiden museoiden kohdalta juuri löytynyt. Vuonna 1994 on Turun yliopistossa valmistunut Marjo Aurekoski-Turjaksen pro gradu –tutkimus *Wäinö Aaltosen museo taidemuseo tilana, taiteilijamuseo ideologiana*. Tutkimukseni museologisena lähtökohtana ovat olleet Tomislav Solan vuonna 1997 valmistunut teos *Essays on Museums and Their Theory*, Marja-Liisa Rönkön väitöskirja *Suomalainen taidemuseo Louvren ja Lousianan perilliset*. Se on valmistunut Helsingin yliopistossa vuonna 1999. Ja jo edellä mainittu Päivi-Marjut Raippalinnan lisensiaattityö *Taidemuseo modernin ilmiöstä postmodernin kuriositeetiksi Jäähyväiset taiteen temppelille!*, joka valmistui Jyväskylän yliopistossa vuonna 1996.

Taidemaailmaa yleisesti olen valaissut Vappu Lepistön *Kuvataiteilija taide- maailmassa* -teoksen, vuodelta 1991 kautta. Lepistön mielestä taidetta erityisenä kokonaisuutena tarkastelevien teorioiden välillä on yhdistäviä tekijöitä. Erityisesti sosiologisissa teorioissa korostaan taiteen yksilöllistä perusluonnetta. Taide nähdään intersubjektiivisena toimintana ja taiteilijaa tarkastellaan osana erilaisten vuorovaikutussuhteiden verkostoa. Teoriat korostavat myös taiteen historiallista ja kulttuurisesti ehdollista luonnetta. Taidemaailma nähdään suhteellisen itsenäisenä ja autonomisena kokonaisuutena. Samalla sen katsotaan olevan myös eri tavoin yhteyksissä muuhun yhteiskuntaan ja sen osa-alueisiin taloudellisesti, poliittisesti ja ideologisesti.¹¹ Englantilainen taidehistorioitsija Timothy Clark nosti taiteen sosiaalisen historian puheenaiheeksi. Hänen mielestään on helpompi määritellä ne lähestymistavat, joita tulisi välttää kuin pitävästi määritellä jokin ankarasti seurattava metodologinen malli. Hänestä taideteoksia ei pitäisi nähdä pelkästään ideologioita, sosiaalisia suhteita ja historiaa heijastavina. Historia ei saisi olla vain jonkinlainen itse teoksesta ja tuottamisesta irrallinen tausta. Taiteilijayksilön sosiaalisiksi kehyy-

¹¹ Lepistö 1991, 23-24.

seksi ei myöskään tule asettaa pelkästään taiteilijayhteisöä. Hän ei myöskään halua nähdä teoksen muotoa suoraan ideologian tuottamana.¹² Näiden ajatusten valossa olen pyrkinyt lähestymään valitsemaani aihetta ja aineistoa.

2. Taiteilijoiden esittely

2.1. Pustalta pohjoiseen – Nandor Mikola

Taiteilija Nandor Mikola¹³ syntyi Budapestissa 27. marraskuuta vuonna 1911 litografi Ignac Mikolajcsikin ja Irma (o.s. Buzera) perheeseen, johon kuului lisäksi pojat Ferenz ja Guyla. Taiteilijaura oli selvinnyt hänelle jo nuoruusvuosina. Kansakouluikäisenä hän piti akvarellinäyttelyä joka vuosi koulussaan, ja kävi usein maalausretkillä opettajansa kanssa. Häneltä Mikola oppi paljon juuri akvarellimaalauksesta, mm. värien ja runsaan veden käytön. Kuitenkin isänsä jalanjälkiä seuraten hän aloitti vuonna 1928 neljä vuotta kestäneet opinnot Budapestin taideteollisessa korkeakoulussa (Magyar Iparművészeti Főiskola) litografialuokalla. Samanaikaisesti hän opiskeli maalausta Budapestin vapaassa taideakatemiassa Guyla Rudnayn oppilaana. Opetusta hän ei kokenut mielekkääksi, sillä se oli lähinnä muotokuvien yms. maalausta.¹⁴ Ensimmäiseen viralliseen näyttelyyn akvarelleilla hän osallistui valmistumisvuonnaan 1932 Budapestissa. Tuossa vaiheessa valinta akvarelleilla maalaamiseen oli kuitenkin taloudellinen, sillä akvarellit olivat halvempia kuin öljyvärit. Valmistumisen jälkeen hän työskenteli litografina Budapestissa, mutta jatkoi vuonna 1935 opintojaan Wienin Graafisessa instituutissa.¹⁵

Vuonna 1936 Mikola saapui Helsinkiin maalaamaan Ravintola Hungarian seinämaalauksia maamiehensä Josef Miklósin kutsumana. Samana vuonna hänellä oli piirustuksia ensi kerran esillä näyttelyssä Suomessa. Lyhyt työkomennus kuitenkin muutti hänen elämänsä suuntaa, ja hän jäikin Suomeen asumaan. Aluksi hän asettui Helsinkiin, jossa hän opiskeli Helsingin Taideteol-

¹² Suominen-Kokkonen 1998, 154-155.

¹³ *Hänen kastenimensä on Mikó Mikolajcsik Nándor József.*

¹⁴ Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto, 90-Juhlanäyttely Nándor Mikola, 2001, 98.

¹⁵ Saarikivi - Jäkärä 1980, 8; Mikola 1991, 91; Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

lisen keskuskoulun graafisella linjalla (vuosina 1936-37) opettajanaan Germund Paaer. Vuonna 1938 hänen tiensä suuntautui ensi kerran Pohjanmaalle, sillä hän sai vakituisen työpaikan Vaasasta Lassila & Tikanojalta aluksi mainospiirtäjänä ja myöhemmin mainospäällikkönä.¹⁶

Sotavuodet ja niiden jälkeinen aika oli traagista Mikolan elämässä; ensimmäinen vaimo kuoli, hän jäi yksinhuoltajaksi ja joutui internointileirille Unkarin kansalaisena. Aika internointileirillä Lempäälässä Uotin parantolassa vei puolitoista vuotta hänen elämästään, mutta jatkuvan epävarmuuden keskelläkin Mikola piirsi ja maalasi. Internoinnin päätyttyä hän muutti Lapualle, jossa hän asui aluksi taiteilijaystävänsä Kaarlo Lamminheimon luona. Vuonna 1947 Mikola sai Suomen kansalaisuuden, ja samalla hänellä oli taloudellinen mahdollisuus jättäytyä vapaaksi taiteilijaksi. Seuraavat kuusitoista vuotta hän asui avioliittonsa vuoksi Ilmajoella. Mikola tunsikin oudoksi tässä talonpoikaisilmapiirissä, ja kyläläiset oudoksivat miestä, joka maalaili kukka-asetelmia ja maisemia, muiden työskennellessä pellolla. Sakari Saarikiven mukaan juuri täällä Mikolasta kehittyi kypsä taiteilija, "Ilmajoen unkarilainen", joka tulkitsee Suomen luontoa unkarilaisen temperamenttinsa koko vauhdilla ja voimalla.¹⁷ Mikola omaksui pian maalauksiinsa suomalaisen taiteen ekspressiivisen ja melankolisuuteen taipuvan pilvisen päivän väriasteikon. Harmaansinisten, vihreiden värien ja okran lämpimien sävyjen niukkaa asteikkoa leimasivat pitkään tummat ääriviivat. Taiteilijan etelämainen temperamentti näkyi alusta alkaen sujuvan varmassa otteessa ja rytmikkäissä siveltimenvedoissa. Kaikkia Mikolan pelkistettyjä maisemia ja asetelmia leimasi kultivoitunut ilme, pehmeä armosfääri ja värien kuulakka sointi.¹⁸ Ilmajoesta ja Pohjanmaasta tuli kuitenkin Mikolalle hänen elämänsä kannalta merkittävää seutua. Työpaikan myötä (Lassila & Tikanoja) hän oli jo aiemmin saanut kosketuksen Vaasaan, jossa hän myös edelleen asuu.¹⁹

Taiteilijan uransa hän siis aloitti jo Unkarissa osallistumalla näyttelyihin. Suomessa hän teoksiaan oli ensi kertaa Nuorten näyttelyssä vuonna 1940. Ensimmäinen yksityisnäyttely hänellä oli vuonna 1943 Helsingissä Strindbergin taidesalongissa. Nandor Mikolan tuotannossa tunnetuimpia teoksia ovat hänen kukka-aiheiset maalauksensa ja maisemansa. Kukkamaalauksilla ei ole ollut kovin korkeaa asemaa kaupunkien korkeakulttuuristen esteetikkojenkaan

¹⁶ Saarikivi - Jäkärä 1980, 9; Mikola 1991, 90-91.

¹⁷ Saarikivi - Jäkärä 1980, 9 -11; Mikola 1991, 90-91.

¹⁸ Nandor Mikola akvarelleja 1999, 11.

¹⁹ Saarikivi - Jäkärä 1980, 9 -11; Mikola 1991, 90-91.

silmissä, vaikka kukka-asetelmilla on aina ollut oma kiitollinen yleisönsä. Asetelmia ja erityisesti kukka-asetelmia on pidetty toissijaisena "kotien taiteena" - niin meillä kuin muuallakin.²⁰ Kuitenkin Mikolan tuotannossa erilaiset asetelmat ovat hänen teoksistaan tunnetuimpia.

Asetelmataiteella on ollut itsenäinen asema 1600-luvulta lähtien, mutta sitä on pidetty aina muita taiteen alueita vähäarvoisempana. Hollannissa syntyneellä asetelmataiteella on ollut aina arvostetut spesialistinsa, mutta suhtautuminen on vaihdellut. Englantilaisten 1700-luvun aristokraattien herrasmiesten mielestä oli miehisyydelle vahingollista jo pelkkä kukka-asetelman katseleminen, sillä se edusti heidän mielestään naisten maailmaan kuuluvaa pintapuolisuuutta ja sensuaalisia iloja. Miehillä katsottiin kuuluvan vain elämän ylevät ja rakentavat asiat, ja niitä voitiin ilmaista maalausten mytologisilla ja raamatunhistoriallisilla aiheilla sekä historiamaalauksilla. Merkkihenkilöiden muotokuvat, kansanelämän ja tapojen kuvaukset, ja maisemat olivat nekin asetelmia arvokkaampia. Kukka-asetelmat tulivat Ranskassa 1800-luvun puolivälissä suosituksi salonki-taiteen alueeksi, mutta arvohierarkia säilyi samana ylevien kirjallisten aiheiden edustaessa taiteen jalostuneinta muotoa. Taiteen kehitys kohti modernismia tapahtui 1800-luvun maisemataiteen puitteissa.²¹ Yleisön suosioista huolimatta kukka-asetelmien maalareita ei juurikaan mainittu aikalaiskritiikeissä eikä myöhempi taidehistorian kirjoitukseen ole ollut heistä suuremmin kiinnostunut. Vasta impressionistien taiteen myötä 1870-luvulta lähtien kukka-asetelmat ovat saaneet huomiota ja sijaa myös taidekirjallisuudessa. Kukkien värikäs aihepiiri sopi taitelijoille, joiden mielenkiinto oli suuntautunut esineellisuuden ja vertauskuvallisuuden sijasta luonnon alati muuttuviin vaikutelmiin, maalauksellisuuteen ja puhtaisiin väreihin. Asetelmataiteeseen suuntautuvan historian ja kritiikin valossa on helppo ajatella sitä vaikeutta, joka Mikolalla on ollut sodan jälkeisellä Pohjanmaalla maalata asetelmia. Hän on maalannut aina varsinkin kukka-akvarelleja, joita hän asetti näytteille jo 1930-luvun alussa Unkarissa. Omenapuun kukkivat oksat ja unikat ovat merkinneet Mikolalle sittemmin lapsuuden muistoja vanhasta kotimaasta ja Budapestistä. Omenapuun oksa on ollut myös alkavan kesän ja uusiutuvan kiertokulun merkki. Omenapuunoksat unkarilaisissa ruukuissa ja erilaisissa maljakoissa tai omenapuun kukkiva oksa luonnon lähikuvana on ollut myös yksi Mikolan kysytyimpiä ja myydyimpiä aiheita.²²

²⁰ Mikola 1991, 8; Nandor Mikola akvarelleja 1999, 18.

²¹ Nandor Mikola akvarelleja 1999, 18-22.

²² Nandor Mikola akvarelleja 1999, 18-22, 25.

Asetelmien lisäksi Mikolan maalausten aihepiiri on toistuvasti liikkunut juuri pysähtyneissä lakeusmaisemissa, rauhallisissa joenuomissa, hiljaisissa pihapiireissä ja koivikkomaisemissa, mutta myös karuissa saaristomaisemissa tai jyrkevissä, hiljaisissa pihapiireissä ja lapinmaisemissa. Hiljaiset maisemat ovat aina olleet ilman ihmisiä. Yleisö ja kritikit ovat kiinnittäneet huomiota juuri Mikolan herkkyyteen tunkeutua syvälle suomalaisen maiseman lyyrisyyteen ja paikoitellen surumielisyyteen. Mikolan tapa maalata ei kuitenkaan ole pysähtynyttä ja rauhallista, siinä on voimaa ja eloa. Vuosien mittaan siveltimen käyttö on käynyt yhä vapautuneemmaksi ja lennokkaammaksi²³

Mikola on kehittynyt taiteilijana vuosikymmenten aikana hyvin paljon ja hän on taiteilijana uudistunut vielä viime vuosinakin. *Suomen taidetta 1940-75* -teoksessa Mikola kuvataan perusluonteeltaan romantikkona, joka kepein impulsiivisin siveltimenvedoin tulkitsee pohjoissuomalaista maisemaa ja sen luonnontunnelmia.²⁴ Neljäkymmentäluvulla hän osallistui ensi kerran myös Pohjalaisen taiteilijaliiton näyttelyyn, jonka näyttelyluetteloissa hänen nimensä seuraavina vuosikymmeninä on näkynyt lähes joka vuosi. Syy 1940- ja 50-luvun ahkeraan näyttelyihin osallistumiseen oli selvä, se oli Mikolan tapa pitää yhteyttä suomalaiseen taide-elämään. Ilmajoella asuminen merkitsi lähes täydellistä eristäytymistä, ja tuntemattomaksi hän olisi jäänytkin ilman edellä mainittuja näyttelyitä.²⁵ Taideammattissa eteneminen edellyttää taidemaailman intressien, suuntausten ja arvojen sisäistämistä ja hallintaa sekä niiden edellyttämän identiteetin luomista ja rakennustyötä. Näiden kautta hankitaan ammatillinen kelpoisuus, ja opitaan toimimaan taidekentän edellyttämien sääntöjen mukaan sekä luodaan oma asema taidemaailmassa. Sen sisälle pääsemien on tärkeää taiteilijan urakehityksessä. Kuvataiteilijan taidemaailmaan pääsemisen kannalta olennaisia ja keskeisiä asioita ovat taidekoulutus, näyttelytoiminta, taidekritiikki ja nykyisin yhä lisääntyvässä määrin julkisuus eli eri tiedotusvälineet.²⁶ Taidekoulutuksen lisäksi merkittävä instituutio taiteilijoiden tuottamisessa on näyttelyinstituutio. Yksityisnäyttelyiden järjestäminen ja yhteisnäyttelyihin osallistuminen eli teosten asettaminen julkisesti esille on välttämätön edellytys kuvataiteilijan urakehitykselle. Asema ja nimi saavutetaan ennen kaikkea näyttelytoiminnan kautta. Näyttelytoiminta rytmittää ja jaksottaa ulkoisesti taiteilijan taiteellista toimintaa. Taidenäyttely on paikka, jossa kaksi nyky-

²³ Mikola 1991, 8; Nandor Mikola akvarelleja 1999, 11.

²⁴ Rác - Peltola 1977, 328.

²⁵ Saarikivi - Jäkärä 1980, 13.

²⁶ Lepistö 1991, 29.

taiteen keskeistä funktiota, esteettinen ja kaupallinen, kohtaavat toisensa.²⁷

Mikolan taiteellista tuotantoa on mielestäni aina leimannut hänen aktiivisuutensa, into maalata päivittäin ja osallistua näyttelyihin. Merkittävinä vaikutteina Mikolan taiteelliselle kehitykselle ovat olleet useat ulkomaanmatkat, joiden kohteena on ollut mm. Espanja, Italia, Ranska, Kiina ja Meksiko. Mikola on myös itse kirjoittanut lehtiin mm. jo edesmenneeseen Vaasa -lehteen (nyk. Pohjalainen). Vastaavasti Mikolasta on myös kirjoitettu lehdissä paljon vuosien varrella. Jo 40-luvun akvarelleillaan hän herätti arvostelijoiden kiinnostuksen. Varsinaiseksi läpimurron vuosikymmeneksi kuitenkin muodostui 50-luku, jolloin hänen sivellintekniikkansa oli jo kehittynyt persoonalliseksi.

1950-luvun aikana Mikola toimi vapaana taiteilijana. Vuosikymmenen aikana hänellä oli parisenkymmentä yksityisnäyttelyä Helsingissä, Tampereella ja Etelä-Pohjanmaalla, lisäksi hän osallistui lukuisiin pohjalaistaiteilijoiden näyttelyihin eri puolella Suomea ja Ruotsia. Vuosikymmenen merkittävin tapahtuma oli Mikolan läpimurtonäyttely Strindbergin taidesalongissa vuonna 1953. Teosten pääsävy oli tuolloin vielä harmaa ja musta, kuitenkin kriitikot pitivät häntä värinkäytön puolesta jo varsin suomalaisena. Lehdistikriitikki näki hänet kiinnostavana marraskuuhenkisenä taiteilijana. Samana vuonna Mikola lähti Pariisiin opiskelemaan Lhôte'n akatemiaan. André Lhôte oli Mikolan mukaan innostava opettaja, sillä hän oli juuri palannut Egyptistä, ja mallina akatemiassa toimi tahitilainen nainen, jota oppilaat nimittivät "Gauguinin vaimoksi". Pariisilla oli muutenkin merkittävä vaikutus hänen myöhäisemmälle tuotannolle. Hänen ensimmäisellä Pariisin matkallaan (vuonna 1951) olivat kaupungin ilmapiiri ja George Rouaultin työt tehneet Mikolaan vaikutuksen. Samalla Pariisi avasi Mikolan silmät maailmantaiteeseen, ja sen vaikutuksena Mikola onkin ollut aina valmis kokeilemaan jotakin uutta.

Pariisissa vietetyn ajan jälkeen hänen tuotannossaan oli kausi, jolloin hän maalasi tummia akvarelleja, joissa oli mustat rajaukset. Niitä seurasivat iltatunnelmat ja punertava kausi. Joissakin teoksissa on vielä selvästi havaittavissa hiilen luonnostelujäljet. Tämä onkin piirre, joka myöhemmässä tuotannossa palaa mukaan akvarelliliidun muodossa. Uudet vaikutteet olivat havaittavissa toisen merkittävän matkan jälkeen. Mikola vietti talven 1954-55 Italiassa, Firenzessä ja Grassinassa.²⁸ Vielä vuoden 1956 Strindbergin gallerian näyttelyn

²⁷ Lepistö 1991, 30-31.

²⁸ Saarikivi - Jäkärä 1980, 9, 31; Mikola 1991, 91.

teoksissa oli hiljaisuus ja tummuus merkittävinä piirteinä. Hänen katsottiin seurailevan edelleen marraskuulaisten jälkiä. Vuosikymmenen loppua kohden värisävyt teoksissa kuitenkin alkoivat jälleen vapautua ja rikastua. Saarikiven mukaan tuolloin unkarilaisuus voitti suomalaisuuden.²⁹

60-luvulla näyttelytahti jatkui yhä kiivaana. Osallistumisia yhteisnäyttelyihin kertyi viitisenkymmentä, omia näyttelyitä viisitoista. Ulkomailla Mikola ehti esittää teoksiaan kaksi kertaa Budapestissä ja lisäksi Ruotsissa ja Norjassa. Helsingissä Strindbergin salongissa vuonna 1960 järjestetty Mikolan näyttely, jossa oli esillä 32 teosta, oli täydellinen menestys. Hänen rikasta, syvää ja sointuvaa väriasteikkoaan verrattiin tuolloin ranskalaisen Rouaultin maalaustapaan, ja hänen tekniselle osaamiselleen annettiin täysi tunnustus. Monet näyttelyn teoksista olivat suurikokoisia ja niiden joukossa oli lakeusmaisemien ja asetelmien lisäksi mm. aiheeltaan poikkeuksellinen ristiinnaulitun kuva. Ilmeisesti juuri se johti arvostelijoiden ajatukset Rouaultiin.³⁰ Saarikivi piti kirjoituksessaan Mikolaa akvarellistina, joka on jo vuosia kuulunut Suomen eturivin taiteilijoihin. Mikola ei hänen mukaansa käyttänyt akvarellia luonnostelujen tekoon, vaan todellisten taulujen tekoon. Sivellintekniikan katsottiin olevan kuin impressionisteilla, mutta väriasteikko oli syvä ja tehokas kuten ekspressionisteilla.³¹ Kuusikymmentä luvun alussa pohjalainen taiteilija Tea Helenelund kirjoitti artikkelissaan Suomen taiteen vuosikirjassa 1961 Etelä-Pohjanmaan maalaustaiteesta. Hänen mukaansa Mikolan akvarelleissa maalauksen vaikutus johtuu keveiden värisointujen kontrastoinnista räikeään ja kovaan mustaan, joka on myös kuvan konstruktiolle tärkeä. Hän piti Mikolaa myös pohjalaisen taiteilijaryhmän valo- ja varjomaalarina.³²

Vielä 60-luvulla Mikola oli viehättyynyt akvarelleissaan tummaan ja raskaaseen väriasteikkoon, ja hän käytti mustaa tehokkaasti. Mikola teki useita ulkomaanmatkoja Välimeren auringon alle, erityisesti Espanjaan. Näillä matkoilla oli ilmeisesti osuutensa kirvoittamaan Mikolan maalaustyyliä kepeämpään, aurinkoisempaan ja lennokkaampaan suuntaan. Tässä vaiheessa Mikolaa alkoi kiehtoa myös abstrakti maalaustyyli entistä enemmän. 1960-luku oli Mikolalle varsinaista kokeilujen aikaa. Vuosikymmenen alussa hän liittyi läheisesti informalistiseen taiteeseen, jolloin hän teki kokeiluja erilaisilla tekniikoilla mm. kollaaseja. Vuosikymmenen loppuun mennessä oli Mikola kuitenkin omalta

²⁹ Saarikivi - Jäkärä 1980, 16.

³⁰ Saarikivi - Jäkärä 1980, 16.; Mikola 1991, 95.

³¹ Saarikivi *Helsingin Sanomat* 20.11.1960.

³² Helenelund 1961, 93.

osaltaan käyttänyt informalismin mahdollisuudet. Samaan aikaan myös muutkin kokeilut, kuten symboliikka ja unkarilaisesta kansantaiteesta aiheita saanut koristeellinen sommittelu, samoin kuin erilaiset tekotavat, öljymaalaukset ja kollaasi, jäivät taakse. Hän kokeili akvarellia abstrakteihin aiheisiin, mutta vuosikymmen lopulla Mikola palasi takaisin akvarellitaiteen klassisiin aiheisiin, maisemiin ja asetelmiin.³³ Mikola piti tärkeänä matkustamista uusiin paikkoihin ja uusiin kulttuureihin. Mutta hänelle pelkkä matkustaminen ei riittänyt, siellä piti aina maalata, muuten matka oli turha.³⁴

Vuonna 1966 Mikolalla oli samanaikaisesti näyttelyt sekä Budapestissa että Tampereella. Merkittävämpi näistä oli juuri Budapestin näyttely, jonne Unkarin valtio oli hänet kutsunut. Mikola sai kunnian olla ensimmäinen taiteilija, joka esitteli abstraktia taidetta Unkarissa. Tampereella olleesta näyttelystä kirjoitettiin lehdistössä paljon, ja itse näyttely saikin aika ristiriitaisen vastaanoton. Irmeli Mäki-Opas kirjoitti, että uudet teokset olivat pelkästään käsitteellisiä ja väri oli teoksissa tärkein elementti, mutta voimakas viivatyöskentely tasapainottaa sen merkityksen. Artikkelissaan hän puuttui myös Mikolan matkusteluun, toteamalla, että viime vuosien aikana tapahtuneet kolme pitkää Espanjan matkaa näkyvät teoksissa punaisen, keltaisen ja oranssin sävyinä. Varsinkin uudet värit olivat havaittavissa Espanja-aiheisissa teoksissa. Totunnainen sulautuva akvarellintuntu pakeni Mikolan maalauksissa, ja käsittely oli tiukkaa. Vaikutelma olikin lähempänä öljyväreitä.³⁵

Tultaessa 70-luvulle Mikola alkoi maalata yksinomaan akvarelleja, mikä soveltuu parhaiten taiteilijan keveään otteeseen ja nopearytmiseen työskentelyyn. Nyt Mikola tunsikin olevansa vihdoin vapaa tekemään sitä mitä hän oli aina halunnut tehdä. Vuonna 1978 hän sanoi eräällä haastattelijalle: *"En voisi kuvitella tekeväni öljymaalauksia kuukausia"*. Akvarelli mahdollisti hänen temperamentilleen sopivan nopean tekotavan. Ja mitä tyyleihin ja ismeihin tulee, niillä ei ollut enää mitään merkitystä taiteilijalle, joka sanoi: *"Maalaan enemmän sydämellä kuin ajatuksella."* Ilmeisesti arvostelijat ja yleisökin kokivat tämän vapautumisen tunteen Mikolan töitä katsellessaan. Mikolan tuotantoa 70-luvulla hallitsi perinteinen akvarelliaihe, maisema. Mikola maalasi sitä eri vuodenaikoina ja eri valaistuksissa, erityisesti talvimaisemat ja puut nousevat valta-aiheiksi, kuitenkin Mikola maalasi myös muita perinteisiä aiheita, kuten kukka-

³³ Saarikivi - Jäkärä 1980, 19; Mikola 1991, 93; Nandor Mikola akvarelleja 1998, 11.

³⁴ Saarikivi - Jäkärä 1980, 33.

³⁵ *Mäki-Opas Turun Sanomat 21.10.1966.*

asetelmia.³⁶ Näyttelytahti Mikolan kohdalla pysyi myös 70-luvulla vilkkaana. Hän piti vuosikymmenen aikana toistakymmentä yksityisnäyttelyä ja osallistuu pariinkymmeneen, enimmäkseen pohjalaistaiteilijoiden ja pohjalaisten taiteilijaryhmien, yhteisnäyttelyyn Suomessa ja ulkomailla. Vuosikymmentä hallitsi myös opetustoiminta, jota Mikola edelleen jatkoi Oriveden opistossa ja muilla kursseilla. Vuonna 1979 Ässä galleriassa ollut Mikolan näyttelyä sanottiin "vapauttavaksi kokemukseksi", ja sen yhteydessä Mikola tunnustettiin jälleen kerran Suomen parhaaksi akvarellistiksi.³⁷ Seitsemänkymmentäluvulla, Mikolan ollessa kuusikymmenvuotias hänelle myönnettiin taiteilijaeläke vuonna 1975 sekä neljä vuotta myöhemmin professorin arvonimi. Taiteilijaeläkkeen tuoma taloudellinen turva alkoi vapauttaa Mikolan maalauksia ja muutti hänen suhdettaan taiteen tekemiseen. Ne loivatkin hyvän turvan 80-luvun suurille ja värikkäille teoksille.³⁸

Akvarellien väriasteikko oli vuosi vuodelta keventynyt ja kirkastunut. Teosten koko oli myös suurentunut ja kasvanut 1980-luvun puolivälissä jo monumentaalisiin mittoihin. Luonnon abstrahointi päättyi tällöin myös täysin abstraktiin ilmaisukieleen, joka tuntui avaruudellisuudessaan ja kirkkaassa valossaan viittaavan kosmisiin sfääreihin.³⁹ Mikolalle 80-luku oli erittäin aktiivista aikaa. Hän maalasi edelleen paljon, ilmaisussaan hän siirtyi yhä pelkistetympään suuntaan, joka vuosikymmenen lopulle tultaessa muuttui lähes abstraktiksi. Näyttelytoiminnassakin Mikolalla oli vilkas vuosikymmen: parisenkymmentä yksityisnäyttelyä ja kolmisenkymmentä yhteisnäyttelyä. Merkittävä oli myös Mikolan 70-vuotisnäyttely, joka oli esillä mm. Tikanojan taidekodissa, Tampereen Nykytaiteen museossa ja Wäinö Aaltosen museossa.⁴⁰ Vuosikymmenellä merkittävään asemaan nousivat myös Mikolan ulkomaanmatkat. Suomalaisten taiteilijoiden ryhmämatka suuntautui 80-luvun puolivälissä akvarellin kotiseuduille Kiinaan, jossa Mikolalla oli kunnia pitää luento suomalaisesta akvarellitaiteesta.⁴¹ Tällä kuukauden kestäneellä matkalla Mikolalla oli tilaisuus nähdä Pekinissä kalligrafiaa ja vanhaa maalausta akateemisen opetuksen alueena, nähdä vanhoja mestareita työssään ja heidän sivellintekniikkaansa. *"Ja jokainen taiteilijan veto on harkittu, luonto töissä läsnä, mutta sitä ei jäljitellä detaljimaisesti, pikkutarkasti, lopullinen työ syntyy neljän seinän sisällä. Kiinalaisista pii-*

³⁶ Mikola 1991, 97; Nandor Mikola akvarelleja 1999, 11.

³⁷ Mikola 1991, 97; Saarikivi - Jäkärä 1980, 19.

³⁸ Mikola 1991, 97; Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

³⁹ Nandor Mikola akvarelleja 1999, 11.

⁴⁰ Mikola 1991, 97-99.

⁴¹ Mikola 1991, 13; Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

rustuksista ja maalauksista huokuu harmoniaa ja hartautta", kuvaili Mikola matkaelämyksiä. Pian tämän matkan jälkeen Mikola oli vuonna 1986 kolme viikkoa Huippuvuorilla ja huumautui kirkkaasta valosta. Maa ja taivas tuntuivat Mikolasta yhtyvän huikeassa valossa vaikka pilvet olivat aina matalalla. Suuri luonto muuttui abstraktiksi, josta tuli Mikolalle keskeinen suurten akvarellien aihe vuosikausiksi. Suuret elämykset vapauttivat taiteilijan uudenlaiseen kirkkaaseen maalaukseen. "Pako" Huippuvuorille auttoi etsimään uusia värejä, kokemuksia ja ilmaisukeinoja. Mikola sanoi kyllästyneensä pinaatin vihreään väriin luonnossa, ja toivoi juuri Huippuvuorilta löytävänsä taiteeseensa jotain uutta. Anne-Maj Salin sanoo Mikolan tuoneen ja luoneen taiteeseemme vesivärimaalauksen tyyppin, jota voidaan kutsua veden, värin ja valon synteeksi. Varsinkin 1980-90 -lukujen vaihteen töistä poistui melkein kaikki sovinnaisen kauneuden tunnusmerkit, sillä muotoa tärkeämmäksi nousi juuri valo ja väri.⁴²

Kahdeksankymmentäluvulla tapahtui myös merkittävä muutos itse maalausten tekotavassa. Ensinnäkin paperin koko oli suurentunut, osa teoksista oli kooltaan jopa 150x200 cm tai 150x300 cm. Teosten koko ei kuitenkaan poistanut maalauksista herkkää ja intiimiä tunnelmaa. Mikola säilytti niissäkin oman vauhdikkaan, mutta samalla pehmeän siveltime- ja värinkäyttönsä. Toinen muutos oli vuosikymmenen lopulla akvarelliliidun käytön mukaan tuleminen maalauksissa, joka oli mukana jo 50-luvun tuotannossa. Näissä uusissa 80-luvun abstrakteissa maalauksissa Mikola halusi värin, ja ennen kaikkea valon tulevan esiin, mutta niissä oli silti myös voimakasta konstruktiota. Kuvapintaan piirtyi sekä pysty- ja vaakasuoria viivoja että neliöitä. Ne oli usein kätkeyty teokseen, ja mukana oli myös usein ristikuvio. Kuviot eivät kuitenkaan olleet teoksen keskipiste, vaan ne kokosivat pinnan ja toivat siihen syvyyssulottuvuutta.⁴³

1990-luku jatkui Mikolan tuotannossa hyvin samanlaisena kuin 80-lukukin, aktiivisena. Maalaaminen, matkustelu ja näyttelytoiminta jatkuivat edelleen vilkkaana. Pääosan tuotannosta muodostivat suurikokoiset abstraktit maalaukset, joissa oli voimakkaat värit. Mielenkiintoisena piirteenä 90-luvun lopulta lähtien töissä oli se, ettei Mikola enää laittanut niihin vuosilukuja. Hänen mielestään taidekauppiaat vaativat niitä, ja hänen teostensa ollessa liian kalliita myytäväksi, häntä ei enää kiinnostanut vuosilukujen merkintä. Mikola myös korosti,

⁴² Nandor Mikola akvarelleja 1999, 27.

⁴³ Mikola 1991, 14.

että enää hän ei maalaa kuin itselleen.⁴⁴ Anne-Maj Salinin mukaan 90-luvulle tultaessa teoksista oli nähtävissä maalaustapahtuman ainutkertaisuus ja entistä voimakkaampi ilo. Maalaukset olivat ilmeisen nopeasti toteutettuja spontaaneja tunnelmia. Ne antoivat harhavaikutuksen, ettei niiden tekemiseen kuluisi paljoakaan aikaa. Kuitenkin se oli harhakäsitys, sillä sellaisen tunnelman saavuttaminen on pitkän harjoittelun ja kokeilun tulos. Mikola ei pidä itseään siinä mielessä "nerona", että hän saisi maalaukset onnistumaan nopeasti. Usein hän maalaa samasta aiheesta monta versiota, joista loppujen lopuksi vain muutama on hänen mielestään onnistunut.⁴⁵

Mikolalle akvarelli on siis äidinkieli ja elämä, jonka pauloissa hän on luonut yli seitsenkymmenvuotisen uransa. Akvarelli on juuri omiaan heijastamaan valoa ja vaihteluita. Valo merkitsee Mikolalle hyvin paljon ja juuri pohjoinen valo ja luonto sai Mikolan aikoinaan jäämään Suomeen. Hänelle Suomen vuodenaikojen vaihtelut ovat myös merkityksellisiä, etenkin kevät, jolloin valoisuuden myötä ympäröivät värit muuttuvat. Hänen tuotannossa on melkein nähtävissä vuodenaika, jolloin se on maalattu.⁴⁶ Vuosien aikana Mikolan teosten väriskaala on muuttunut ratkaisevasti. 1950-luvun tummista sävyistä on ollut pitkä matka 80- ja 90-lukujen väri-ilotteluun. Yleisesti ottaen Mikolan kolorismin perustana on ollut siniharmaa ja okra. Nykyään näitä rikkovat violetit, keltaiset, vihreät ja punaiset värähdykset. Työt saattavat suorastaan palaa oranssia, punaista, keltaista tai väri voi olla vain aavistuksenomaisena utuisessa avaruudessa.⁴⁷ Mikola luo juuri värien avulla teosten ilmapiirin. Usein hän maalaa saman sommitelman mukaan teoksia kokeillen eri värejä. Värinkäyttäjänä hän on hienostunut esteetikko, esimerkiksi kontrastivärien, keltaisen ja violetin tummien ja vaaleiden sävyjen rinnastukset ovat hänen töissään näyttöjä varmasta väriaistista. Varsinaisiin väriteorioihin Mikola kieltäytyy kuitenkin pitäytymästä.⁴⁸ Mikolan viitteellisen ilmaisukielen ajatuksena on ollut jo kauan se, että katsoja itse osallistuu emotionaalisesti kuvan hahmotukseen ja täydentää näkemäänsä.⁴⁹

Maalauksissa on ollut yksi tietty väri teemana, joka toistui erilaisina juoksutuksina ja sävyjen variaatioina. Siveltimenvetojen rytmikkäille liikkeille on aina ol-

⁴⁴ Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

⁴⁵ Mikola 1991, 15; Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

⁴⁶ Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

⁴⁷ Mikola 1991, 14.

⁴⁸ Mikola 1991, 14; Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

⁴⁹ Nandor Mikola akvarelleja 1999, 25.

lut vastaliikkeensä, liikesarjat rinnastuvat aina joihinkin suurempiin rauhoittaviin väripintoihin. Värillä oli aina vastavärinsä, lämpimälle sävyille aina viileämpi parinsa. Maalausten valovaikutelmat ja värit rakentuivat kokonaisuudeksi, jossa saattoi olla runsaasti värejä tai joku kuulas sointi, joka hallitsi kokonaisuutta.⁵⁰ Yksi tärkeä taustatekijä Mikolan taiteelle ovat olleet itäaasialaisten kulttuurien yksinkertaiset tussimaalaukset ja akvarellit. Haastatteluissa hän kertoi ihastuneensa vanhojen kiinalaisten ja japanilaisten maalausten suureen tyhjän tilan käyttöön, mutta itäiset lähtökohdat näkyivät myös siveltimenkäytön ekspressiivisessä luonteessa.⁵¹ Lehtikriitikot olivat viitanneet Mikolan yhteydessä idän vanhojen kulttuurien impulsseihin 1960-luvulta lähtien, mutta varhaisempiakin merkkejä tästä voi löytää joistakin 1950-luvun alkupuolen maisemista. Mikolan epäsäännöllisin siveltimenläiskin nopeasti kuvaama akvarellimaisema voisi joskus käydä kiinalaisesta maisemasta, jos kuvatila olisi jätetty avoimeksi, ilman länsimaisen taiteen horisonttia rajaavaa viivaa.⁵²

Mikola on kuvannut *"menneensä kihloihin ja rakastuneensa akvarellin kanssa"*. Erittäin hyvin hänen suhdettaan akvarellitaiteeseen kuvaa hänen esipuheensa 80-vuotissyntymäpäivien alla ilmestyneeseen teokseen Nandor Mikola (1991). Tässä ajatuksessa tulee ilmi hänen suhteensa sekä akvarellitaiteeseen että taiteen tekemiseen yleensä, ja se pätee edelleen hänen kohdallaan.

"Teen työtä joka päivä - maalaan akvarelleja.
Imen itseäni vaikutteita kaikkialta luonnosta
- meri, pilvet, kivet, puut, kukat -
tiedostamattoman prosessin kautta ne siirtyvät kuviksi paperille.

En tiedä, mikä tuntematon voima pakottaa tekemään jotain
valkoiselle paperille,
joka odottaa edessäni neitseellisenä kutsuen suureen
salaperäiseen seikkailuun.
Ei ole niin väliä onko tulos hyvä vai huono - tärkeää on itse tekeminen.
Olen välittäjä, väline -
Minun on pakko tehdä kuvia, ilmaista itseäni äidinkielelläni, akvarellilla.

Niin kauan kuin tämä luomisen pakko sykkii veressäni, haluan elää –
sen sammuttua kaikki on yhdentekevää."⁵³

⁵⁰ Nandor Mikola akvarelleja 1999, 25.

⁵¹ Nandor Mikola akvarelleja 1999, 25-27.

⁵² Nandor Mikola akvarelleja 1999, 27,

⁵³ Mikola 1991, 5.

2.2. Pohjoisesta maailmalle - Reidar Särestöniemi

Reidar Kaukonen syntyi 14. toukokuuta 1925⁵⁴ seitsemän lapsisen perheen kuopukseksi. Hänen vanhempansa olivat isä maanviljelijä Matti Kaukonen ja äiti Alma (o.s. Andersen). Vuonna 1931 suku vaihtoi nimekseen Särestöniemi.⁵⁵ Särestöniemen taiteellinen ura sai alkujaan samanlaisen sykäyksen kuin Mikolankin, opettajansa kautta, jolta hän sai lahjaksi vesivärit. Äidistä tuli kuitenkin hänen tärkein ymmärtäjänsä ja tuki taiteilijanurallaan.⁵⁶ Taideopinnojen vuoksi Särestöniemi muutti Helsinkiin vuonna 1947, 21-vuotiaana. Hän aloitti Aale Hakavan yksityisoppilaana Suomen Taideakatemian koulussa, ja toimi hänen ateljeeapulaisenaan. Yksityisoppilaat olivat harvinaisia Taideakatemian koulussa, eikä niitä koulun muilla opettajilla ollutkaan.⁵⁷ Hakava järjesti Särestöniemelle mahdollisuuden päästä piirtämään myös elävää mallia Helsingin piirustuslaitokselle, jossa opettajana oli Gösta Diehlin. Vuonna 1948 Särestöniemi aloitti Taideakatemian koulun, jossa opettajina olivat mm. Olli Miettinen ja Aarre Heinonen. Taideakatemian koulun opetus perustui akateemisille periaatteille, joiden mukaan ensin piirrettiin kipsejä ja vasta tämän jälkeen päästiin elävän mallin piirtämiseen.⁵⁸ 1950-luvulla hän kävi myös Vapaan Taidekoulun tunneilla, jossa opettajana toimi mm. Sam Vanni. Särestöniemi ei ollut kiinnostunut pelkästään taiteen tekemisestä, vaan myös kirjallisuudesta ja filosofiasista, ja hän kävi yliopistolla kuuntelemassa myös psykologian ja taidehistorian luentoja.⁵⁹ Taiteilijaryhmä Kiilan kokoukset ja ystävyysuhteet sen piirissä antoivat jatkuvasti uusia virikkeitä ja keskustelunaiheita. Särestöniemi alkoi kulkea Kiilan kokouksissa viimeistään vuonna 1948.⁶⁰ Hän myös matkusti mielellään uusiin paikkoihin. Taideakatemian jälkeen vuonna 1952 hän suuntasi neljän kuukauden opintomatkalle Ranskaan ja Italiaan. Romanian opintomatkalla hän tutustui opettaja Matti Korhoseen. Sirola-opiston yhdeksän kuukauden kurssin hän kävi vuosina 1954-55.⁶¹

Kaikkiaan voidaan katsoa Särestöniemen viettäneen etsikkoaikaa taiteilijana vuosina 1947-59.⁶² Kokonaisuudessa 50-luvun taiteessa ei voi erottaa mitään

⁵⁴ *Särestöniemi kuoli 27.5.1981 Kittilässä.*

⁵⁵ Aalto 1976, 8; CD-rom Reidar Särestöniemi.

⁵⁶ Ilvas 2000, 14.

⁵⁷ Ilvas 2000, 19.

⁵⁸ Ilvas 2000, 20-21.

⁵⁹ Takalo 1988, 4-5.

⁶⁰ Ilvas 2000, 49.

⁶¹ Takalo 1988, 6-7.

⁶² Takalo 1988, 6-7.

selviä yhtenäisiä tyylipyrkimyksiä, vuosikymmen oli etsimisen ja persoonallisen asennoitumisen aikaa. Taiteessa oli kaksi vastakkaista käsityskantaa: kansallinen romanttis-ekspressionistinen suuntaus ja erityisesti Ranskaan suuntautuva koloristisabstraktinen suuntaus.⁶³ Esille nousivat myös kansainväliset esikuvat. Kansainvälinen näyttelytoiminta vilkastui Helsingissä huomattavasti: vuonna 1951 oli esillä modernin italialaisen taiteen näyttely; vuosina 1952 ja 1953 Pariisin koulun taidetta ja 1900-luvun italialaisen taiteen kokoelma; Matisse; Cezanne; vuosina 1956 ja 1957 Molzaun ja Guggenheimin modernin taiteen kokoelmien näyttelyt. Samanaikaisesti suomalaisten osallistuminen ulkomaisiin suuriin taidekatselmuksiin vakiintui ja yhä lukuisimmiksi kasvaneet yksityiset näyttelyvierailut ja ulkomaanmatkat vaikuttivat välittömästi taiteeseemme.⁶⁴ 50-luvulla Särestöniemi oli parin vuoden ajan kubisti, jonka jälkeen hän kuitenkin palasi ekspressionistiseen maalaustapaan. Niin kubistisissa, fauvistisissa kuin ekspressionistisissäkin teoksissa oli geometrisiä piirteitä. Suomalaiseen taiteeseen tuli 50-luvun puolivälissä uusi kubismin aalto, jolloin Särestöniemeä kiinnostivat työväenaiheiset kuvaukset ja pohjoinen luonto.⁶⁵ Myös värikokeilut kuuluivat tähän aikakauteen.⁶⁶ Yleensä koko 50-luku oli siirtymistä kohti koloristisempaa maalaustapaa, jossa aihe lopulta palveli lähinnä kompositioaineena. 50-luvulla Särestöniemi oli vielä ulkoilmamaalari, joka maalasi ilman luonnoksia paikan päällä. Kotiympäristön Särestön⁶⁷ lisäksi tärkeitä maalauskohteita luonnossa olivat Pietarinoja ja Ylläs-tunturi.⁶⁸

Suomessa Särestöniemen teoksia oli ensimmäisen kerran esillä vuonna 1951, Nuorten 10:nnessä näyttelyssä Helsingin Taidehallissa.⁶⁹ Särestöniemi ei lopettanut opiskeluaan Suomen Taideakatemian koulussa saatuaan päästötodistuksen keväällä 1950. Koulu tarjosi oppilailleen mahdollisuuden erikoistua neljäntenä vuotena joko kuvanveistoon tai grafiikkaan. Särestöniemi aloitti syksyllä 1950 taidegrafiikan opinnot, opettajanaan Aukusti Tuhka. Näin ollen Särestöniemen graafinen tuotanto syntyi pääosin 50-luvulla ja 60-luvun alussa.⁷⁰ Grafiikan ja öljyvärimaalauksen lisäksi 50-luvun tuotantoon liittyivät olennaisesti Särestöniemen piirroukset. Hän osallistui vuosi- ja ryhmänäyttelyihin,

⁶³ Koroma 1961, 8.

⁶⁴ Kruskopf 1990, 92.

⁶⁵ Ilvas 2000, 52.

⁶⁶ Takalo 1988, 11.

⁶⁷ *Sijaitsee Kittilässä Kaukosessa.*

⁶⁸ Ilvas 2000, 62.

⁶⁹ Ilvas 2000, 28-29.

⁷⁰ Takalo 1988, 13; Ilvas 2000, 33.

joissa arvostelu oli suopeaa varsinkin grafiikan osalta.⁷¹ Vasemmisto-intellektuellien kulttuuriyhdistys Kiila oli erityisesti kirjallisten piirien kohtauspaikka, mutta kuvataiteilijajäseniä tuli vähitellen lisää.⁷² Särestöniemen ainoaksi taideopettajakokemukseksi jäi vuoden 1951 Elannon piirustuskerhon opettajana toimiminen.⁷³

Särestöniemi opiskeli Neuvostoliitossa Leningradissa (nyk. Pietari) Repin-instituutissa vuosina 1956-59, ollen näin ensimmäinen siellä sotien jälkeen opiskellut suomalainen taideopiskelija.⁷⁴ Särestöniemi ei ollut koulun varsinaisen opiskelija, joten hänen kohdallaan tehtiin muutamia myönnytyksiä. Hänen ei tarvinnut tehdä diplomityötä. Vuonna 1957 hänet vapautettiin yleisestä luokkaopetuksesta, ja hän sai käyttöönsä erään toisen harjoittelijan kanssa yhteisen työhuoneen. Särestöniemen taide sai raikkaita impulsseja Leningradista. Hänen tiedetään viettäneen runsaasti aikaa Eremitaasin kokoelmia tutkiskellen. Särestöniemeen vetosivat Brita Polttilan mukaan suuresti Japanin, Kiinan, Intian ja Ulko-Mongolian osastot, mutta Särestöniemen maalaukset osoittivat että hän oli löytänyt Leningradissa myös länsimaisen taiteen modernismin klassikot Paul Cézannen, Paul Gauguinin ja Henri Matisseen. Särestöniemi oli syksyllä 1956 nähnyt Eremitaasissa suuren ranskalaisen taiteen näyttelyn.⁷⁵

Särestöniemi oli osallistunut Lapin taidenäyttelyihin vuodesta 1956 lähtien, sen seurauksena tuli ostoryntäys myös hänen yksityisnäyttelyihinsä.⁷⁶ Kotiuduttuaan Leningradista vuonna 1959, hän ryhtyi välittömästi valmistelemaan ensimmäistään näyttelyään Helsinkiin. Takana oli kymmenen vuoden intensiivinen ja monipuolinen opiskelu, ja osallistuminen ainoastaan joihinkin yhteisnäyttelyihin muutamalla työllä. Hän maalasi käytännöllisesti katsoen yötä päivää, näyttely oli lokakuussa Pinxin taidesalongissa.⁷⁷ Näyttelystä tulikin menestys. Hän oli ollut taiteessaan aina pääasiassa ekspressionisti, mutta hänen käsialansa oli selkiytynyt Leningradin vuosina. Hän oli löytänyt ranskalaisen väritaitteen pohjalta herkullisten väririnnastuksien mahdollisuudet, joita hän alkoi soveltaa kotoisessa työympäristössään.⁷⁸

⁷¹ Takalo 1988, 16.

⁷² Ilvas 2000, 49.

⁷³ Ilvas 2000, 51.

⁷⁴ Aalto 1976, 19, Takalo 1988, 7.

⁷⁵ Ilvas 2000, 75, 77.

⁷⁶ Ilvas 2000, 125.

⁷⁷ Aalto 1976, 32.

⁷⁸ Ilvas 2000, 86-88.

Särestöniemen taiteilijanura pääsi hyvään alkuun monien vaivalloisten vuosien jälkeen. Tärkeä askel taiteilijan uralla oli myös heti yksityisnäyttelyn jälkeen ollut Suomen Taideakatemian IV kolmivuotisnäyttely, joka oli arvostetuin kaikista yhteisnäyttelyistä. Näyttelyyn hyväksyminen merkitsi hänelle myös osallistumista ns. pistenäyttelyyn. Taiteilijat tarvitsivat ennen ammatillisiin liittoihin pääsemistä kolme osallistumiskertaa valtakunnallisiin näyttelyihin, joissa työt valitsi Suomen Taiteilijaseuran tai sen jäsenjärjestöjen edustajien muodostama jury. Särestöniemi sai tällä näyttelyllä kolmannen pisteensä ja saattoi esiintyä ”virallisesti” taiteilijana. Taidemaalariliiton jäseneksi hänet hyväksyttiin vuonna 1961.⁷⁹ Vuodesta 1959 lähtien Särestöniemi oli ollut säännöllisesti mukana Helsingin valtakunnallisissa yhteisesiintymisissä: nuortennäyttelyissä, Suomen Taiteilijaseuran vuosinäyttelyissä ja Suomen Taideakatemian kolmivuotisnäyttelyissä. Huhtikuussa 1964 hän piti helsinkiläisessä galleria Pinxissä kolmannen yksityisnäyttelynsä, josta tuli jälleen arvostelu- ja myyntimenestys.⁸⁰

50-luvulla tyypillistä oli merkittävien taiteilijaryhmien olemassaolo, kuten Lokakuu ja Prisma. Yksityisnäyttelyn pitäminen oli tuolloin niin kallista, että ryhmänä esiintyminen oli välttämätöntä. 50-luvun lopun aatteisiin kuului jo säätiöittäminen. Suomen taideyhdistys luovutti hoitamansa kokoelmat, Ateneumin taidemuseon, samoin kuin piirustuskoulunsa vuonna 1939 perustetulle Suomen Taideakatemian säätiölle.⁸¹ 60-luvulla puolestaan puhuttiin sen sijaan -ismeistä: informalismi, kinetismi, uusrealismi, konstruktivismi, surrealismi ja naivismi. Vastaavasti taideteosten koko suureni ja mukaan tuli uusia materiaaleja.⁸² Särestöniemelle tyypillinen iso ja melkein pä taulun laidasta laitaa ulottuva signeeraustapa alkoi 60-luvun puolivälin tienoilla, kun taulujen koko suureni. Särestöniemestä tuntui luontevalta sovittaa nimi taulun struktuuriin. Mikäli se ei aiheeseen sopinut, sen saattoi aivan hyvin jättää myös pois. Hän käytti signeerauksessaan myös samoja värejä kuin muualla työssä.⁸³

Reidar Särestöniemen uusi suuntaus 1960-luvulla avasi tien primitiiviseen ekspressionismiin; hänen elämänympäristönsä Lapin luonnonmystiikka purkautui kookkaina maagisina kuvina, jotka usein olivat raskain materiaalein rappattuja.⁸⁴ Särestöniemi alkoi rakentaa omaa valtakuntaansa, kehitellä metafo-

⁷⁹ Ilvas 2000, 92.

⁸⁰ Hyvärinen 1993, 10.

⁸¹ Valkonen-Valkonen 1985, 30-31; Rácz-Peltola 1977, 10, 19.

⁸² Rácz-Peltola 1977, 19.

⁸³ Takalo 1988, 34; Ilvas 2000, 170.

⁸⁴ Sinisalo 1990, 187.

ramaailmaa, joka jo opiskeluvuosina oli alkanut hahmottua hänen kuvallisessa ajattelussaan. Tämä runollinen sovitus todellisuudesta kasvoi pohjoisen luonnosta, ympäristöstä, jossa eli voimakkaana tietoisuus ihmisten, eläinten ja muun luonnon kohtalonyhteydestä, elämän yhteydestä aurinkoon, sen valoon ja lämpöön. Reidarin koko tuotannon lävistää tämä täyteläinen luonnontaju, itsensä kokeminen osana kosmista liikettä.⁸⁵ Särestöniemen ideaalimaailma ja pohjoinen todellisuus alkoivat 1960-luvun puolivälissä lähestyä toisiaan, arktisista maisemista tuli vähitellen yhä enemmän maapäällisen paratiisin kuvia.⁸⁶ Hänen maalaamisessansa vuosikymmenen loppua kohti vahvistunut tuhlailtava värihimma ei enää ollut yhteydessä yksin informalismiin, vaan siinä vaikutti ilmeisesti populaarikulttuurin kautta tullut esteettinen näkemys, niin vieraalta kuin se ehkä ajatuksellisesti tuntuukin. Hänen hieman naiiviin käsitystapaansa se kuitenkin luontui, ja tehosti omalaatuisella tavalla taiteilijan sanoman intensiteettiä, mistä ovat osoituksena varsinkin muutamat 1960-luvun maalatut suuret, yksittäiset maisemakuvat.⁸⁷

60-luvulla Särestöniemen maalaustaide muuttui abstraktimpaan suuntaan, ja tyyli sai selkeämmin informalistisen väriekspressionismin luonteen. Aiheista henkilökuvat vähenivät, vuosikymmenen lopulla tilalla tuli kuitenkin symbolistisia omakuvia. Tässäkin oli kyse luontoon samaistumisesta; Särestöniemi tulkitsee itseään koko luomakunnassa maisemasta villieläimiin.⁸⁸ Aihevalikoimiin tuli myös ilvesfantasiamaalaukset. Eläimiin samaistuminen Särestöniemen kohdalla lähti liikkeelle jo varhain, säilyen hänen kuolemaansa asti. Porot olivat esillä jo hänen kouluaikaisissa töissään. Ilves kuvasi persoonallista voimaa ja riekko herkästi haavoittuvaa taiteilijaminää.⁸⁹ Keltapartainen ilves oli Särestöniemen personifikaatio. Kaikki luonnon keskellä soittavat eläimet tai fantasiaolennot tarkoittavat Särestöniemeä. Hän pyrki maalauksissaan lähelle luontoa, olemaan osa sitä, sillä luonto oli yhtä monikerroksinen kuin oma sielunrakenne. Toisaalta aihevalinnoissa aurinko ja kuu olivat yhtä keskeisessä asemassa kuin eläimet. Hän maalasi myös huerteisia koivikkoja, joita tutki eri valaistuksessa ja sävyissä.⁹⁰ Särestöniemi työskenteli teemoittain, sillä hänellä oli työn alla useita teoksia yhtä aikaa. Maalaukset etenivät kukin vaihe kerrallaan

⁸⁵ Hyvärinen 1993, 4.

⁸⁶ Ilvas 2000, 47.

⁸⁷ Sinisalo 1990, 187.

⁸⁸ Sinisalo 1990, 187; Takalo 1988, 25.

⁸⁹ Sinisalo 1990, 198; Takalo 1988, 26-27.

⁹⁰ Ilvas 2000, 115; Takalo 1988, 28, 30.

eteenpäin hieman eri suuntiin.⁹¹

Särestöniemi oli aloittanut jo Leningradista tultuaan kokeilunsa raapia värejä jo valmiista öljymaalauksistaan ja työstämällä niitä uudelleen. Valkoisen pohjustusvärin käyttö pisaroina ja läiskinä laseerattujen maalausten päällimmäisenä kerroksena oli samaan aikaan löytynyt keino.⁹² Särestöniemi oli koloristi koko elämänsä ajan. Hän tutki värejä, niiden fysiologisia, optisia ja ennen kaikkea sisäisen silmän värejä.⁹³ 60-luvulla Särestöniemellä oli kymmenisen yksityisnäyttelyä, jonka lisäksi hän oli mukana sekä Lapin ja Pohjois-Suomen taiteen että Suomen taiteilijan yhteisnäyttelyissä.⁹⁴ Kuitenkin hänen urallansa tapahtui 1960-luvun puolivälissä merkittävä käänne, jonka myötä hän hylkäsi pääkaupungin taide-elämän täysin lähes kuudeksi vuodeksi. Tämän aiheuttivat vastoinkäymiset apurahahakemuksissa ja reputukset parissa tärkeässä näyttelyssä, mm. vuoden 1965 taiteilijaseuran yhteisnäyttelystä. Apurahoja hänelle ei myönnetty 60-luvun loppupuolella, joten hän sulki Helsingin elämästään täysin vuoteen 1970 saakka.⁹⁵

1950- ja 60-luvun suomalainen taidepolitiikka oli huomattavan helsinkikeskeistä. Jos nuori taiteilija maaseudulla oli esittänyt varteenotettavaa näyttöä kyvyistään, hänen oli paras asettua pääkaupunkiin puolustamaan paikkaansa instituution nokkimisjärjestyksessä, muutoin hänet tuota pikaa syrjäytettiin niin yhteisnäyttelyistä kuin apurahojen jaoista. Taide oli kaupunkien kulttuuria eikä kaukana pohjoisessa ollut taiteelle samanlaisia markkinoita.⁹⁶ Helsinki piti hallussaan ehdotonta monopolia myös kaikilla kulttuurin alueilla ja provinssissa työskenteleviin taiteilijoihin suhtauduttiin enemmän tai vähemmän ylenkatseisesti.⁹⁷ Särestöniemi oli tietoinen pelin hengestä, mutta pääkaupunki ei ollut hänen paikkansa. Lappi, kotiseutu, hänen tuntojensa kasvuympäristö oli hänen taiteensa maaperä. Siellä avautui tie luovuuden lähteille, lapsuuteen, turvaan.⁹⁸

Suotuisa taloudellinen menestys antoi mahdollisuuden rakentamiseen kotitalal-

⁹¹ Ilvas 2000, 118.

⁹² Ilvas 2000, 113.

⁹³ *Pohjalaisia taiteilijoita, Oulun ylioppilaslehti 30.10.1964.*

⁹⁴ Reidar Särestöniemen muistonäyttely. Elämäkertatietoja, Helsingin kaupungin taidehallin näyttelyluettelo 1982, 43-44.

⁹⁵ Ilvas 2000, 132, 134.

⁹⁶ Ilvas 2000, 65.

⁹⁷ Aalto 1976, 33.

⁹⁸ Hyvärinen 1993, 4.

lensa Särestöön. Hän kaipasi ympärilleen tukevaa suojamuuria, jonka juuret olivat tutussa maaperässä.⁹⁹ Keväällä 1960 Särestöniemi teetti remontin vanhan Särestön pihapiirissä. Talon kolmesta pienestä huoneesta suurin sai muuttua taiteilijan ateljeeksi ja yksityistilaksi.¹⁰⁰ Vuonna 1964 Särestöniemi matkusti huippuvuorille Pohjois-Norjan 3 000 kruunun kulttuuriapurahan turvin. Hänellä oli jo etukäteen käsitys Huippuvuorista ”taiteilijan Eldoradona”, ja hän sanoikin, että siellä on se valo ja värit, ruusunpunaisesta alkaen kaikki sävyt.¹⁰¹ Vastaavasti Mikola oli vierailut Huippuvuorilla, ja hullaantunut kirkkaasta valosta, joka sai aikaan uusia sävyjä. Vuonna 1965 Särestöniemi totesi sen hetkisen taiteen voiman olevan sen rohkeudessa ja materiaalin vallankumouksessa. Hän tutki veden vaikutuksia öljyväreihin, yhdisti temperaa ja öljyväriä toisiinsa ja maalasi temperalla öljyn päälle käyttäen dammarhartsikerrosta¹⁰² välissä. Maalaus oli vuoroin telineellä ja vuoroin lattialla värikylpyjä saamassa. Hän käytti läpinäkyvän värin kerroksia, hyödynsi tärpätin pisaroivia kuviointeja, pesi välillä maalauksia ulkona, raapi kuivuneet värit puukonterällä irti, maalasi yhä uudestaan ja kaapi taas pääosan pois.¹⁰³

Särestöniemen teosten värien intensiteetti alkoi kasvaa vuonna 1965, jolloin hän sai ateljeensa valmiiksi. Samanlaista värien intensiteettiä voi löytää Matisen suurten pintojen taiteesta ja japanilaisista väripuupiirroksista. Japanilaista henkeä ja tyyllittelyä oli ollut jo hänen väripuupiirroksissa 1950-luvun lopulla.¹⁰⁴ Särestöniemi tavoitteli 1960-luvun lopulla syvän ruskean värisävyjä ja hän näyttää ”alkemisti-taiteilijana” kokeilleen siis tervaakin. Itse asiassa taidehistoriasta löytyy tälle rinnakkainen ilmiö. Syvän ruskea ja täyteläinen bitumiväri, asfalttiväri, oli ollut hyvin suosittu tumman värisävynsä vuoksi länsimaisessa taiteessa aina 1870-luvulle saakka. Taiteilijat luopuivat kuitenkin vähitellen tämän käytöstä, sillä väri kuivui hitaasti. Lopulta impressionistien myötä bitumin käyttö ja ”museonruskea” väritys jäivät historiaan.¹⁰⁵ Kun Särestöniemi alkoi 1960-luvun puolivälissä tehdä alkemistisia värikokeilujaan, alkoi samalla intensiteetti kasvaa. 60-luvun lopulla Särestöniemen värein maailma oli kauniisti tasapainossa ja rikkaasti jäsentynyt. Maalausten valutettujen ja pirstotettujen pohjavärien kerroksien verkosto oli koristeellisen runsas. Intensiivisten värien

⁹⁹ Aalto 1976, 33.

¹⁰⁰ Ilvas 2000, 100.

¹⁰¹ Ilvas 2000, 128.

¹⁰² *Dipterocarpaceae*-heimon puista saatava kirkas ja läpinäkyvä erite, jota käytetään lakkoihin ja vernissaan.

¹⁰³ Ilvas 2000, 119.

¹⁰⁴ Ilvas 2000, 168.

¹⁰⁵ Ilvas 2000, 191.

kirkkaaseen asteikkoon mieltynyt Särestöniemi maalasi värien tehoa ja koristeellisuutta tavoitellessaan välistä myös runsaudessaan kirjavia teoksia. Maalauksia pitää katsoa todella kaukaa, ennen kuin värit sulautuvat yhteen.¹⁰⁶

Särestöniemi toteutti täysin kattavasti äänettömään vastalauseensa pääkaupungin taidepolitiikan suhteen jättäytymällä kokonaan pois Helsingin tapahtumista. Kun Reidar jätti lähettämättä teoksiaan Suomen Taideakatemiaan 3-vuotisnäyttelyihin ja pitämättä Helsingissä yksityisnäyttelyitä, ei häntä enää kutsuttu ulkomaille suuntautuviin ryhmänäyttelyihin.¹⁰⁷ Taiteensa takaiskuista suivaantuneena Särestöniemi ei tuottanut pääkaupunkilaisten nähtäväksi teoksiaan vuosien 1965-70 välisenä aikana. Monissa muissa kaupungeissa hänen teoksiaan kyllä nähtiin, mutta pääasiassa Pohjois-Kalotin alueella. Vuonna 1968 Särestöniemellä oli näyttely Pariisissa, johon hän panosti paljon ja piti sitä mahdollisuutensa kansainväliseen läpimurtoon. Opiskelijamellakat suostuivat näyttelyn paripäiväiseksi ja läpimurto jäi tekemättä. Tähän aikaan hän maalasi melko elegantisti. Hän oli rajoittanut väriensä lukumäärää, työskennellyt lähivärien asteikolla ja ollut harkitsevainen voimakkaiden värikontrastien suhteen.¹⁰⁸ Särestöniemen teoksia verrattiin muun muassa Karel Appelin teoksiin. Appel kuului Cobra-ryhmän ekspressionisteihin, jotka saivat maailmanmainetta sotien jälkeen. Särestöniemeä ja Appelia yhdistää värien vahva dramaattinen käyttö ja molemmat ovat kuuluisia värejä tuhlaavasta maalaus tavastaan. He maalasivat paksuin värein, usein suoraan värituubista käyttäen palettiveitsiä ja joskus käsiään.¹⁰⁹

Särestöniemen vahvassa ekspressionismissa 1960-luvun puolivälistä alkaen oli taas paljon sellaista suuripiirteisyyttä ja rohkeutta, jota on opittu arvostamaan uusekspressionismin myötä 1980-luvulla. Monet kriitikot moittivat Särestöniemen tapaa kuvata nonfiguratiivisissa aiheissa ihmisten käsiä epämääräisesti, ja toiset pitivät värin käyttöä suoraan väriputkilosta raakana. Tällöin oli kysymyksessä ”tykkäämisen kysymys”, jolloin ei ajateltu ekspressionismia taiteellisen valinnan ja ilmaisun kannalta.¹¹⁰ Särestöniemi pyrki koko ajan uusiin ilmaisuihin, mutta vakiintuneista aiheistaan hän ei luopunut. Hän oli sekoittanut väreihinsä valkoista väriä aina 1960-luvun puolivälistä saakka. Hän uskoi värien lasuurikerrosten läpikuultavuuteen ja näin syntyvään värien sy-

¹⁰⁶ Ilvas 2000, 215.

¹⁰⁷ Ilvas 2000, 134.

¹⁰⁹ Ilvas 2000, 165-166.

¹⁰⁹ Ilvas 2000, 208.

¹¹⁰ Ilvas 2000, 211.

vyyteen.¹¹¹ Särestöniemen suosimille voimakkaille kontrasteille ja joskus kirjaville väriratkaisuille voi etsiä selitystä mieltymysten lisäksi myös hänen työympäristöstään. Särestöniemen värien intensiteetti alkoi kasvaa todellakin, kun hän oli muuttanut 1965 uuteen ateljeekotiinsa. Aikaisemmin vanhassa Särestössä hänen työhuoneensa seinät ja katto olivat valkoiset, lattiakin vaaleaa puuta. Honkapirtin ateljeessa seinät olivat taas sinertävän harmaata kelohonkaa samoin kuin galleriassakin, missä lattiakin olivat harmaata liuskekiveä. Särestöniemen maalaukset ovat syntyneet siis värejä tasapainottavassa harmaassa ympäristössä. Värien kirjavuus rauhoittuu ja suuretkin värikontrastit näyttävät harmaassa huonetilassa toiselta kuin valkoista seinää vasten asetettuna. Harmaalla kelohonkaseinällä Särestöniemen maalaukset näyttävät pehmeämmiltä.¹¹²

Särestöniemellä oli myös kirjallisia ambitiesiä, ja hän kirjoitti aina tilaisuuden sattuessa runoja ja säkeitä muistiin Leningradin opiskeluvuosista alkaen. Vuonna 1973 hänellä oli koossa intiimi runokokoelma. Julkaisemattomat runot tuhoutuivat ateljeen tulipalossa vuodenvaihteessa 1977-78. Parikymmentä runoa saatiin pelastettua.¹¹³ Kuten Mikolasta niin Särestöniemestäkin kirjoitettiin julkisuudessa paljon. Julkisuus sopikin Särestöniemelle oikein hyvin: *”Kyllä oikeastaan on niin, että kun provinssissa on, propaganda on välttämätöntä. Katson sen elämälle suotuisaksi asiaksi! Muuten sitä jäisi tänne korpeen kuusen alle haaveilemaan.”*¹¹⁴ Sekä Mikola että Särestöniemi asuivat taiteilijan kannalta kaukana taiteen keskuksista. Jo edellä olen maininnut Helsingin valtasemasta taiteen keskipisteenä. Mikolaa ja Särestöniemeä yhdistävä piirre on selkeän oman arvostuksen saaminen omassa ympäristössään. Vaikka taiteen keskipisteestä katsoen he elivät periferiassa, he kuitenkin olivat oman alueensa taiteen keskipisteessä. Lepistön mukaan taidemaailma voidaan jakaa keskeisalueeseen, marginaalin ja periferiaan. Tässä luokituksessa Mikola ja Särestöniemi kuuluvat keskeisalueeseen. Siihen kuuluvat taiteilijat ovat valtakunnallisesti ja kansainvälisesti ansioituneita ja orientoituvia.¹¹⁵

Särestöniemi teki näyttävän paluun Helsingin taidenäyttämölle syksyllä 1970.¹¹⁶ 70-luvulla Särestöniemi luopui valkoisen sekoittamisesta kaikkiin vä-

¹¹¹ Ilvas 2000, 215.

¹¹² Ilvas 2000, 216.

¹¹³ Ilvas 2000, 180.

¹¹⁴ Ilvas 2000, 186

¹¹⁵ Lepistö 1991, 27.

¹¹⁶ Ilvas 2000, 188.

reihin ja pyrki käyttämään niin puhtaita värejä kuin mahdollista. Hän piti parempana asettaa värit rinnakkain, kuin sekoittaa ne. Värien rinnakkainen asetelu värejä keskenään sekoittamatta oli jälki-impressionistinen metodi, jolla Särestöniemi tavoitteli voimakkaita tehoja.¹¹⁷ Vuoden 1976 ekspressiivisiä teoksia leimaavat tummat värit ja kuva-aiheiden rohkeat yksinkertaistukset. Väripinnat ovat suuria ja niitä hallitsevat kontrastiset tumman punaiset ja tumman siniset värit, vahvat punaiset ja keltaiset rinnastukset. Värit ovat levitetty joskus paksuina kerroksina ja materiaalitunnussaan painavat teokset näyttävät suorastaan reliefeiltä. Värien suuret kontrastit ja leveillä lastoilla maalaaminen kuuluvat seuraavankin vuoden teoksiin.¹¹⁸ Särestöniemen 70-luvun tuotannosta nousee esille pari omaperäistä teemaa, joissa hän on päässyt komeisiin lopputuloksiin. Toinen on myyttisten fantasiaomakuvien ja kaksoismuotokuvien suuri sarja ja toinen on fantasia Trifonan luostarista.¹¹⁹

Särestöniemi ei työskennellyt tipoittain, taulu silloin toinen tällöin, vaan periodeittain. Työskentelykauden tulos oli kokoelma maalauksia, usein kokonainen näyttely. Vuodesta 1975 muodostui juhlavuosi monessa mielessä. Hän täytti 50-vuotta, hänelle myönnettiin professorin arvo, hän teki kaksi isoa matkaa, toisen Kiinaan, toisen USA:han. Hän valmisteli ja piti juhlanäyttelyn Didrichsenin taidemuseossa Helsingissä. Aluksi Reidaria askarrutti kysymys, kuinka professorin tulisi käyttäytyä. Hänen akateeminen loppututkintonsa oli hankittu maalaustelineen ääressä ja maailman turuilla.¹²⁰

Särestöniemen ateljeekoti Honkapirtti paloi uudenvuodenaattona vuonna 1977. Palossa tuhoutui muun muassa grafiikkaa, tauluja, maalausvälineitä ja taidekirjasto.¹²¹ Unkariin valmisteilla oleva näyttely peruuntui, eikä Särestöniemi maalannut mitään vuonna 1978. Uusi Reima ja Raili Pietilän suunnittelema ateljee valmistui vuonna 1978. Uuden ateljeen työympäristö ja uusi ajanmukainen varustus näkyi Särestöniemen maalausten värimaailmassa. Viimeisinä elinvuosinaan Särestöniemi tavoitteli tuhannen sävyn valkoisuutta, mutta sinertävästä hopeanharmaasta tuli leimallisin väri. Hän palasi vanhaan ja alkoi sekoittaa väreihinsä taas valkoista. Maalausten yleisilme pehmeni ja kirkkaat intensiivisinä loistaneet värit ovat karsiutuneet lähes kokonaan pois.

¹¹⁷ Ilvas 2000, 215.

¹¹⁸ Ilvas 2000, 216.

¹¹⁹ Ilvas 2000, 196.

¹²⁰ Aalto 1976, 44.

¹²¹ Ilvas 2000, 216.

Värien iskevät kontrastit ovat myös kadonneet.¹²²

Varsinkin myöhempinä vuosinaan hän ajoitti usein pitkiä ulkomaanmatkojaan kaamoksen katkaisijoiksi. Keski- ja Etelä-Euroopan kierrosten lisäksi hän kävi mm. Kiinassa, Venäjällä, Japanissa, Kaakkois-Aasiassa, Etelämantereella, Afrikassa, Brasiliassa, Meksikossa ja Yhdysvalloissa. Kun hänen elämästään ensimmäiset 40 vuotta olivat ainaista taistelua leivästä ja valitsemansa ammatin oikeutuksesta, olivat viimeiset 15 vuotta jo vakiintuneen vaurauden ja menestyksen siivittämiä työvuosia. Taiteilijana hän ei koskaan pyrkinyt tai kuulunut mihinkään koulukuntaan vaan samaistui omalla luonnonvoimallaan elämänpiiriinsä Lappiin, jonka tarjoamista aiheista hänen taiteeseensa kasvoi aikaa myöten väkevä ja myyttinen tarusto.¹²³ Särestöniemi ehti luoda elämäntyönään pitkälti yli 1 500 maalausta, kymmeniä puupiirroksia ja muita grafiikkatöitä sekä saada lapsuudenkotinsa yhteyteen valmistuneesta ateljeesta yhden Lapin vetovoimaisimmista matkailukohteista.¹²⁴

3. Taide-elämän muutoksia

Suomen taidejärjestelmä on toisen maailmansodan jälkeen kehittynyt samansuuntaisesti kuin Länsi-Euroopan keskusmaissa, kuitenkin lähes sata vuotta myöhemmin.¹²⁵ Suomen taidemuseolaitoksen ytimenä ovat olleet Suomen taideyhdistyksen kokoelmat. Valtio rakennutti vuonna 1887 Ateneum-rakennuksen, jonka museo jakoi Suomen Taideyhdistyksen ja Suomen Taide-teollisuusyhdistyksen koulun kanssa. Vuonna 1928 avattiin Helsingin Taidehalli, ja vuonna 1940 Ateneumin taidekokoelmat siirtyivät Suomen Taideyhdistyksen, valtion ja Helsingin kaupungin muodostaman Suomen Taideakatemian säätiön hallintaan.¹²⁶ Parissakymmenessä vuodessa Suomeen rakennettiin enemmän taidemuseoita kuin koskaan aiemmin. Yksityisen säätiön perustama Amos Andersonin taidemuseo avattiin Helsingissä 1965. Helsingin kaupungin taidemuseo aloitti toimintansa seuraavana vuonna. Turussa avattiin vuonna

¹²² Ilvas 2000, 218.

¹²³ Hyvärinen 1993, 6; Aalto 1976, 47.

¹²⁴ Hyvärinen 1993, 14.

¹²⁵ Sevänen 1998, 349.

1967 Wäinö Aaltosen museo. Alun perin museoiksi tarkoitettuja tiloja ei Suomessa ole runsaasti. Museotoiminnalle on perinteisesti osoitettu vanhoja rakennuksia, jotka eivät sovellu tai joita ei enää tarvita alkuperäiseen tarkoitukseen. Uusia tiloja on museoista saanut vain 5 %.¹²⁷

Yleisesti hyväksytyn ICOM:in määritelmän mukaan museo on pysyvä, yhteiskuntaa palveleva, yleishyödyllinen ja viranomaisten valvonnassa toimiva laitos, joka on säännöllisesti avoinna yleisölle ja jonka palveluksessa on museoammattillista henkilökuntaa ja joka tallentaa, säilyttää, tutkii ja pitää näytteillä tutkimusta ja opetusta varten aineellista todistusaineistoa luonnon ja ihmisen kehityksestä.¹²⁸ Kokoelmaa ei kuitenkaan voida kutsua museoksi, ellei se täytä muita museolle asetettuja edellytyksiä, jotka koskevat henkilökuntaa, kokoelmien kartuttamista ja hoitoa, tutkimustyön järjestämistä ja aukipitoa.¹²⁹ Taidemuseoiden tehtävänä on tallentaa taideteoksia, jotka säilyttävät ja välittävät menneiden aikojen ja tämän hetken esteettisiä arvoja. Taidemuseoiden tehtävään liittyy siten paitsi tiedon välittäminen ihmisen kulttuurimerkityksestä myös pyrkimys antaa elämysten ja tunteiden kautta käsitys esteettisesti merkittävistä historiallisista ilmiöistä sekä mahdollisuus esteettiselle mietiskelylle. Tallennukseen sisällytetään taideteosten ohella myös muu teoksiin liittyvä aineiston kartuttaminen, järjestäminen ja luettelointi. Taide poikkeaa muusta museoesineistöstä siinä, että sillä ei aina ole sitä luonnollista ympäristöä, johon se liittyy si ja jota se myös selittäisi.¹³⁰

Taidejärjestelmän kohdalla siirtymistä hyvinvointivaltiolliseen kauteen ryhdyttiin pohjustamaan 60-luvun alussa. Valtion taidekomitea asetettiin vuonna 1962 selvittämään miten kohennettaisiin valtion taidehallintoa. Komitean työn tulokset osoittautuivat kauaskantoisiksi, sillä vuonna 1967 eduskunta hyväksyi lain ”taiteen edistämisen järjestelyistä”, joka astui voimaan seuraavan vuoden alusta. Lain nojalla perustettiin seitsemän valtion taidetoimikuntaa sekä näiden yhteiselimeksi taiteen keskustoimikunta. Samassa yhteydessä perustettiin myös läänien taidetoimikunnat. Valtion taidetoimikunnille annettiin laajat tehtävät. Ne suunnittelevat ja tekevät ehdotuksia alansa kysymyksistä ja jakavat apurahoja ja palkintoja. Merkittävien taiteilijoiden työedellytysten takuu on

¹²⁶ Molarius 1993, 84; Rönkkö 1999, 27.

¹²⁷ Valkonen – Valkonen 1985, 25; Valkonen 1990, 229; Rönkkö 1999, 13.

¹²⁸ Museoasiain neuvottelukunta 1986, 5.

¹²⁹ Museoasiain neuvottelukunta 1986, 8.

¹³⁰ Museoasiain neuvottelukunta 1986, 16-17; Rönkkö 1999, 50.

vuosiapurahajärjestelmä. Vuonna 1969 kumottiin entinen akatemiajärjestelmä ja sen tilalle astui laki taitelijaprofessoreista.¹³¹ Särestöniemelle taitelijaprofessori myönnettiin vuonna 1975, Mikolalle vuonna 1979.¹³² Nämä määrääkaiset virat eivät kuitenkaan muodostuneet askeleeksi taiteilijapalkkajärjestelmään, jota Suomen Taiteilijaseura ajoi erityisesti 1970-luvun alkupuolella. Apurahojen varsin suuri määrä on 80-luvulla sammuttanut keskusteluja taitelijapalkasta, lisäksi palkan on arveltu sitovan taiteilijoita liiaksi.¹³³

Uusi kulttuuripolitiikka kehitti taiteilijan työn ammatillista turvaa. Se tuotti myös ilmiöitä, jotka liittyivät puoluepolitiikkaan ja yhteiskunnan byrokratisoitumiseen. Kun puoluekanta vaikutti taidetoimikuntien jäsenten valintaan, apurahoista kilpailivat taiteilijat perustivat 1970-luvulla miltei orjamaisen puuhakkaasti poliittisia yhdistyksiä. Opetusministeriöllä oli kiinteät yhteydet taiteen järjestöpolitiikkaan, jotka hallitsivat rahaa jakavia elimiä.¹³⁴ 60-luku oli suurten sosiaalisten uudistusten aikaa Suomen rakentaessa pohjoismaista hyvinvointiyhteiskuntaa. Vuonna 1966 hyväksyttiin laki taiteen edistämisestä, ja valtio otti taiteesta huolehtimisen vastuulleen. Laki tuli voimaan kaksi vuotta myöhemmin, ja valtion tukea taiteelle alkoivat jakaa poliittisin perustein nimitetyt lautakunnat.¹³⁵ Seitsemkymmenluvun museokokeiluihin kuului aluetaidemuseojärjestelmä. Sen tavoitteena oli hajasijoitusideologian mukaisesti tasapainottaa maan eri osien taidetarjonnan eriarvoisuutta.¹³⁶

Museoiden aluehallintokomitean mietinnössä vuonna 1973 ehdotetun kulttuurihistoriallisten maakuntamuseoiden ja valtakunnallisten erikoismuseoiden valtionapulain säätäminen ei johtanut välittömästi lainsäädäntötoimiin, mutta ehdotuksen periaatteet ja tulevaisuudessa mahdollisesti luvassa olevat valtionosuudet alkoivat muokata useiden kuntien ylläpitämien museoiden toimintaa alueelliseksi. Vuonna 1979 luotiin valtakunnallinen aluemuseojärjestelmä kulttuurihistoriallisine maakunta- ja aluetaidemuseoineen, joita vuonna 1997 oli 36. Laki ja asetus museoiden valtionosuuksista ja –avustuksista säädettiin vuosina 1988 ja 1989. Tällöin valtionosuuden piiriin pääsivät käytännössä maakuntamuseot ja aluetaidemuseot. Laki ja asetus museoiden valtionosuuksista ja –avustuksista jäivät kovin lyhytikäisiksi, sillä jo vuonna 1992 säädettiin

¹³¹ Valkonen – Valkonen 1985, 25; Sevänen 1998, 350.

¹³² Reidar Särestöniemi 1993, 15; Mikola 1991, 97.

¹³³ Valkonen – Valkonen 1985, 25.

¹³⁴ Tarkka 1990, 12-13.

¹³⁵ Molarius 1993, 80.

¹³⁶ Valkonen – Valkonen 1985, s. 25.

Museolaki ja –asetus. Tällöin valtiosuutta saavien museoiden määrä kolminkertaistui, sillä lain valtiosuutta saivat kaikki museot, joissa oli vakituinen virka tai toimi. Kulttuuripolitiikkaa selvittävän toimikunnan esittämät näkemykset toteutuivat pääpiirteittäin vuonna 1993 uuden valtiosuusjärjestelmän myötä, tulo inventointisuunnitelmajärjestelmän piiriin helpottaa rahoitusaikataulujen suunnittelua.¹³⁷

Ensimmäiset valtakunnalliset erikoismuseot nimettiin vuonna 1993. Valtakunnallisten erikoismuseoiden nimeämisen yhteydessä valmistui valtakunnallinen museoverkosto, joka käsitti valtakunnalliset keskusmuseot ja erikoismuseot sekä alueelliset maakuntamuseot ja aluetaidemuseot (LIITE 2). Molempien valtiosuussäädösten perusteena olivat laskennalliset henkilötyövuodet, joiden perustana olivat museoiden vakituiset ja tilapäiset työntekijät.¹³⁸ Kuntien kulttuuritoiminnasta annetun lain (L 1045/80, muutettu 94/81) 8 §:n nojalla kunnalle ja sen osoituksesta kulttuuritoimintaa harjoittavalle ja edistävälle yhteisölle, säätiölle ja laitokselle voidaan myöntää harkinnanvaraisia avustuksia ja lainoja rakennuskohteisiin ja hankintoihin, mm. kokoontumis-, työskentely-, näyttely- ja esitystilojen rakentaminen, hankkiminen, kunnostaminen ja perusparannukset.¹³⁹

60-luvun ja 90-luvun alun väliin jäävällä kaudella syntyi tilanne, jossa valtiosta ja kunnista tuli taidejärjestelmän keskeisiä toimijoita. Kauden aikana taide-elämää varten luotiin monimuotoinen lainsäädäntö ja taidemäärärahojen absoluuttinen ja suhteellinen osuus valtion budjetissa moninkertaistui. Valtio ja kunnat eivät toimineet ainoastaan taidelaitosten rahoittajina ja taiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaajina vaan entistä laajemmin myös taidelaitosten (teatterit, orkesterit, museot) omistajina ja niiden hallinnoimiseen osallistuvina päätöksentekijöinä. Voimakkaimman kehitysvaiheen Suomen museolaitos koki 1960-80 –luvulla, jolloin uusia museoita perustettiin noin 200 ja harrastelijamaisuus alkoi laajemmin vaihtua ammattitaitoon.¹⁴⁰ Suomessa kulttuurin rahoitus on itsestään selvästi katsottu valtion tehtäväksi ja muuta tukea on pitkään vieroksuttu. Tässä suhteessa Suomi on lähellä Ranskan mallia, jossa Pierre Bourdieun mukaan on vallinnut epäluulo mesenaattitoimintaa kohtaan.¹⁴¹ Bourdieun ajama taiteen autonomia on eri asia kuin taidekeskuste-

¹³⁷ Kulttuuripolitiikan linjat -työryhmä 1991, s. 13.

¹³⁸ Viikuna 1998, 156.

¹³⁹ Kulttuuripolitiikan linjat -työryhmä 1991, 14.

¹⁴⁰ Sevänen 1998, 351.

¹⁴¹ Bourdieu - Haacke 1997, 7.

luissa käsitteeksi muodostunut, modernismin puolustama ja modernismin jälkeisen ajan kritisoima ajatus taiteen autonomiasta. Modernismille taiteen autonomia merkitsi taideteoksen ja taiteen idean eristämistä muista elämän alueista. Bourdieulle taiteen autonomia tarkoittaa pikemminkin mahdollisimman suurta riippumattomuutta kaupallisten, poliittisten tai muiden taiteen ulkopuolisten intressien ohjaamista vaatimuksista.¹⁴²

Käsitys taiteen tuotannosta on muuttunut siinä suhteessa, että tuotantoa katsotaan tapahtuvan kaikilla taidemaailman tasoilla. Hierarkkista suhdetta eri tasojen välillä on arvioitu uudelleen. Reseptioestetikot korostavat, että taideteos tuotetaan vasta vastaanottoprosessin kuluessa. Heidän mielestään myös taiteilija entisessä, perinteisessä merkityksessä on 'kuollut'. Näkökulman tarkoituksena on tuoda esille taideteoksen kulttuuri- ja kontekstisidonnaisuus sekä kritisoida käsitystä taiteilijasta teoksen ainutlaatuisena luoja ja myös sen viimekätisenä merkityksen antajana.¹⁴³

3.1. Taiteilijakuvan kehittyminen

Museoilla ja gallerioilla on valta-asema suhteessa taidekriittikkiin, sillä ne suorittavat ensisijaisen valinnan asettaessaan esille tietyt teokset. Taidekriittikki eli teosten julkinen arviointi on myös instituutio taiteilijoiden tuottamisessa.¹⁴⁴ Museot suorittavat karsinnan, joista media valitsee julkisesti esille nostettavat kohteet. Eräs taho taiteilijan tuottamisessa ovat tiedotusvälineet. Taiteilijan esiintyminen julkisuudessa on tullut yhä tärkeämmäksi. Moderni taidemaailma on luonut käsityksen teoksen ja tekijän muodostamasta kokonaisuudesta. Tämä merkitsee myös sitä, että yleisö katsoo teoksia ratkaisevasti taiteilijasta julkisuudessa luodun kuvan kautta, teokset personifioituvat. Taidemaailma ei tuota taiteilijaa taiteilijasta itsestään riippumatta. Taiteilijaksi tuleminen voi lähestyä ns. kaksoisprojektina, joka tarkoittaa taiteilijan elämänhistorian syvyyssuunnassa etenevän yksilöllisen identiteetin muotoutumista ja rakentumista taidemaailman kulttuuristen mallien edellyttämäksi sosiaalisiksi identiteetiksi. Kysymys on taiteilijan persoonallisuuden ja teosten kokonaisuuden luomis-

¹⁴² Bourdieu - Haacke 1997, 8-9.

¹⁴³ Lepistö 1991, 26.

¹⁴⁴ Lepistö 1991, 31.

ta, jota modernissa taidemaailmassa korostetaan. Taiteilijan tulee luoda itselleen persoonallinen karisma ja yksilöllisesti erottuva taiteellinen tyyli. Julkisudessa luodusta imagosta ja tyylistä tulee taiteilijan nimi ja laadun takaava tavaramerkki taidemarkkinoilla.¹⁴⁵ Mielestäni sekä Mikola että Särestöniemi ovat pystyneet luomaan omat tavaramerkkinsä luodessaan taiteellista uraansa. Tämä tulee esille mm. siinä, että molemmat ovat pitäneet lukuisia yksityisnäytelyitä, joissa teoksia on myyty, ja näin ollen he ovat pärjänneet taloudellisesti hyvin. Tämä on ollut takuu myös sille arvostukselle, jonka he ovat saavuttaneet omilla kotiseuduillaan, ja näin olleen luoneet pohjaa tuleville museohankkeilleen.

Taiteilijan aseman luomisen intersubjektiivista luonnetta havainnollistaa se, että menestyäkseen ja edetäkseen urallaan taiteilija tarvitsee tukihenkilöitä ja -ryhmiä. Näiden arvostuksella ja tuella hänen teoksensa saavat sosiaalisen ja kulttuurillisen merkityksen. Toimiessaan julkisesti roolissaan taiteilija samalla toimii taidemaailmaan odotusten edellyttämällä tavalla tai tietoisesti niistä poiketen. Identiteettikäsitteestä on erotettavissa persoonallinen ja sosiaalinen puoli. Erving Goffman erottaa sosiaalisen identiteetin, joka muodostuu lähinnä kunkin hetkisestä tilannesidonnaisista sosiaalisista rooleista ja asemista, sekä persoonallisen identiteetin, joka merkitsee pääasiassa yksilön elämänhistorian vaiheita.¹⁴⁶ Lepistön käsityksen mukaan identiteetin käsite sitoo yhteen käsitteet oma- ja taiteilijakuva. Hän erottaa identiteetissä subjektiivisesti painottuvan puolen, jota kutsuu omakuvaksi ja sosiaalisesti painottuvan puolen, jota nimittää taiteilijakuvaksi. Omakuvalla hän tarkoittaa taiteilijan subjektiivista minäkuvaa ja taiteilijakuvalla esim. haastattelutilanteessa haastatteluissa rekonstruoimaa tulkintaa taiteilijan puheista.¹⁴⁷ Taiteilijakuvaa voi tarkastella elämäntarinana. Elämänkerrallisen esitys- ja ajattelutavan on katsottu liittyvän moderniin yhteiskuntaan ja sen individualistiseen ihmiskuvaan.¹⁴⁸

Perinteinen taidemaailman hierarkia on perustunut taiteen tuotannon, välityksen ja kulutuksen tai vastaanoton kolmijakoon. Bourdieu korostaa taiteen tuotannon ja taiteilijan valta-asemaa.¹⁴⁹ Rahoittaja vaikuttaa ainakin siihen, mitkä

¹⁴⁵ Lepistö 1991, 32.

¹⁴⁶ Lepistö 1991, 34.

¹⁴⁷ Lepistö 1991, 35.

¹⁴⁸ Lepistö 1991, 36.

¹⁴⁹ Lepistö 1991, 25.

taiteet ja ketkä taiteilijat pääsevät esille. Taidemaailman instituutiot liittyvät yhteiskunnan poliittisiin ja taloudellisiin rakenteisiin kiinteästi. Maineessa olevien taiteilijoiden vaikutus on merkittävä.¹⁵⁰ Taidenäyttelyiden suosio on kasvanut kuusikymmenluvulta lähtien voimakkaasti, ja kahdeksankymmenlukua voi suorastaan pitää suomalaisen kuvataiteen hyvinvoinnin vuosikymmenenä. Tyylien moninaisuus ja taiteeseen sijoitettu raha loivat joksikin aikaa mielikuvan jatkuvasta kasvusta.¹⁵¹

Koko maata ajatellen 1980-luku on merkinnyt poikkeuksellista taidemuseoiden kasvukautta. Sara Hildénin taidemuseon perustaminen Tampereelle tarjosi rohkaisevan esimerkin. Uudet taidemuseot niin Porissa, Torniossa kuin Rovaniemelläkin jakoivat maan taidepalveluita entistä tasaisemmin. Aiemmin perustetut museot olivat puolestaan saaneet uusia tiloja, eikä sovi unohtaa monitoimitilojen luomia mahdollisuuksia.¹⁵² 1980-luvulla ulkoiset edellytykset olivat Suomen kuvataiteelle poikkeuksellisen edulliset. Taiteen monipuolisen tuen lisäksi taloudellinen korkeasuhdanne johti myynnin huomattavaan lisääntymiseen. Eniten kohosivat vanhan taiteen hinnat, kun taiteesta tuli suosittu sijoituskohte. Kaupalliset taidegalleriat lisääntyivät vuosikymmenen lopulla nopeasti ja ne pyrkivät lisäämään vaikutusvaltaansa taiteen arvoa määriteltäessä. Taidekauppa ja gallerismi kukoistivat 1980-luvun lopulla tavalla, joka merkitsi osalle taiteilijoita mahdollisuutta irtautua järjestöjen holhouksesta, kenties valtion tuestakin. Taidekauppaan sisältyi samantapainen yhdenmukaistumisen vaara kuin valtioneuvoston taiteeseen, taideteokset muuttuivat arvopapereiksi. Kuvien markkina-arvo nousi hyvän taiteen ainoaksi kriteeriksi, varsinkin kun taidekriitikki näyttää 1980-luvun lopulla luopuneen arvottavasta tehtävästään.¹⁵³ Taidekaupan kasvun myötä teosten hinnat nousivat. Pankit, yhtiöt ja yksityiset hankkivat entistä innokkaammin taidetta kokoelmiinsa sekä mesenaatteina että sijoittajina. Taiteen yleisö ja sen kiinnostus taidemaailmasta kasvoivat räjähdysmäisesti samalla kun syntyi keskiluokkainen harrastajakunta, joka ostaa hyvää taidetta. On esiintynyt rohkeisiin hankintoihin keskittyviä kunnianhimoisia keräilijöitä. Heidän kaltaisensa saattavat päästä samanlaisiin tuloksiin kuin aikoinaan Maire Gullichsen tai Sara Hildén, joiden kokoelmat ja niiden museo Porissa ja Tampereella ovat koko sodanjälkeisen taide-elämän tärkeimpiä instituutioita. Gallerioiden kulta-aika päättyi 1990-luvun taloudelliseen lamakau-

¹⁵⁰ Hakanen 1990, 49.

¹⁵¹ Valkonen – Valkonen 1985, 25; Valkonen 1990, 229.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Tarkka 1990, 13.

teen.¹⁵⁴

Yleensä vilkkain debatti on liittynyt museoiden saamiin aineellisiin resursseihin, tiloihin ja ostomäärärahoihin. Taidemuseoiden tilat on haluttu keskusteluissa kytkeä muiden taidealueiden tarpeisiin, erityisesti niin sanottuun vapaaseen näyttelytoimintaan.¹⁵⁵ Talouden lamasta huolimatta Suomen valtio ja muutamat kaupungit investoivat 1990-luvulla huomattavia summia enemmän tai vähemmän monumentaalisiin museorakennuksiin. Eniten niistä herätti huomiota Helsinkiin vuonna 1998 avattu Nykyaiteenmuseo Kiasma.¹⁵⁶ Vuonna 1990 Valtion taidemuseo perustettiin keskusorganisaatioksi, ja sen alaisiksi Suomen taiteen museo, Nykyaiteen museo ja Ulkomaisen taiteen museo.¹⁵⁷

4. Säätiöiden historiaa Suomessa

Suomessa on ollut keskiajalta lähtien säätiöitä, jotka toimivat kirkkojen, luostareiden ja seurakuntien yhteydessä. Toimivista säätiöistä vanhin on Borgå Gymnasiilektorers Ebborfond (1766).¹⁵⁸ Vanhimmat kulttuurielämää ja suoranaisesti taiteellista toimintaa tukevat säätiöt ovat peräisin 1800-luvulta: Längmanin rahasto (nykyisin Suomen Kulttuurirahaston alaisuudessa) perustettiin vuonna 1863 saadun lahjoituksen turvin ja H.F. Antellin lahjoittama kamariherra Herman Rosenbergin rahasto vuonna 1893. Nämä - kuten useimmat muutkin tuon ajan lahjoitusrahastot - olivat kuitenkin luonteeltaan epäitsenäisiä yhtiöitä¹⁵⁹ Maamme itsenäistymisen jälkeen ryhdyttiin kaikilla elämänaloilla vilkkaaseen lainsäädäntötoimintaan. Tuloksena oli uusi säätiölaki, joka saatiin aikaan vuonna 1931, kahdentoista vuoden valmistelujen jälkeen. Uusien säätiöiden lukumäärä vaihteli vuosina 1931-76 vuosittain paristakymmenestä aina kahdeksaankymmeneen säätiöön. Vuonna 1976 säätiörekisterissä oli kaikkiaan noin 1 600 toimivaksi luokiteltua itsenäistä säätiötä, joista 186 oli yleisiä kulttuuri- tai taidesäätiöitä. Vuonna 1987 Suomessa oli noin 1 800 rekisteröi-

¹⁵⁴ Tarkka 1990, 13; Molarius 1993, 84.

¹⁵⁵ Rönkkö 1999, 12.

¹⁵⁶ Vilkuna 1998, 156.

¹⁵⁷ Molarius 1993, 84.

¹⁵⁸ Säätiöt ja niiden verotus 1988, 10, 31-32; Ilmanen - Kontuniemi 1977, 13.

¹⁵⁹ *Epäitsenäisiä yhtiöitä ovat lahjalla, testamentilla tai muulla vastikkeettomalla oikeustoimella jonkin yhteisön tai säätiön tai yksityisen henkilön taikka julkisen viranomaisen omistukseen luovutetut, mutta omistajan muusta omaisuudesta erillään hallittavat ja määrätarkoitukseen käytettävät rahastot ja omaisuuserät.* Ilmanen - Kontuniemi 1977, 7.

tyä, itsenäistä säätiötä, joista sivistys- ja opetustoimen alalla vaikuttavia noin 42 %. Näistä noin kolmasosa oli yleisiä kulttuuri- tai taidesäätiöitä, joten vuonna 1987 Suomessa niitä oli noin 250.¹⁶⁰ Suomen yli 1 000:sta museosta pääosa 67 % on kuntien omistuksessa, valtion 12 % ja säätiöiden tai yhdistysten omistuksessa on 21 % museoista.¹⁶¹

Itsenäisen säätiön perustamisluvan saamisen edellytyksenä on, että: 1) säätiö on hyödyllinen; 2) säätiölle tuleva omaisuus on riittävän suuri (nykyään minimipääoma on 70 000 mk eli noin 11 773 euroa); 3) perustamisella ei kierretä säännöksiä sääntöperinnöstä; 4) säätiöllä ei ole tarkoitusta tuottaa perustajalleen välitöntä taloudellista etua; 5) säätiön sääntömääräisenä tarkoituksena ei ole liiketoiminnan harjoittaminen. Ennen vuotta 1967 perustetuilla säätiöillä on kuitenkin oikeus sääntöjensä puitteissa harjoittaa aikaisempaa liiketoimintaa; 6) sääntöjen sisältö ei ole vastoin lakia tai hyviä tapoja; ja 7) sääntöjä laadittaessa ei säättäjän määräyksistä ole poikettu muuttaen säätiön tarkoitusta tai muuten tavalla, jota ei voida katsoa oikeutetuksi.¹⁶²

Kulttuurielämää tukevat säätiöt on tapana jakaa ns. yleisiin kulttuurisäätiöihin, jotka voivat taiteiden lisäksi tukea myös tieteitä ja ylipäänsä laaja-alaisesti koko kulttuurikenttää, sekä taidesäätiöihin, joiden toiminta keskittyy yhden tai useamman tarkoituksessa mainitun taiteenalan tukemiseen. Yleiset kulttuurisäätiöt ja taidesäätiöt voidaan edelleen jakaa toimintaperiaatteensa mukaisesti laitospääomaisiin säätiöihin ja sijoituspääomaisiin säätiöihin. Laitospääomaiset säätiöt harjoittavat itse tarkoitustaan toteuttavaa toimintaa, kuten Professori Nandor J. Mikolan Taidesäätiö ja Särestöniemen Museosäätiö ylläpitämällä museota. Pääomasäätiöt taas tukevat muiden toimintaa apurahoja, palkintoja ja avustuksia jakamalla. Säätiöt voivat luonteeltaan olla samanaikaisesti kumpaakin tyyppiä; toiminnallinen säätiö (esim. museosäätiö) voi myös jakaa apurahoja.¹⁶³

Tällä hetkellä säätiörekisteristä löytyy 52 säätiötä, joiden tarkoituksen mukaiseen toimintaan 'taide' kuuluu. Kuitenkin rajaus kattaa ainoastaan ne säätiöt, joiden toimintatarkoituksessa on mainittu sana taide. Tarkemmin ne jakautuvat neljään alaryhmään: 1) taiteilijan nimellä perustetut säätiöt (joihin myös Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö että Särestöniemen Museosäätiö kuulu-

¹⁶⁰ Rantanen 1990 13-14; Ilmanen - Kontuniemi 1977, 13-14.

¹⁶¹ Rönkkö 1999, 65.

¹⁶² Ilmanen - Kontuniemi 1977, 14.

¹⁶³ Rantanen 1990, 9.

vat); 2) säätiöt, joiden tarkoituksena on taiteilijoiden työskentelytilojen järjestäminen (Suomen taiteilijaseuran ateljeesäätiö); 3) eri taidemuotojen työntekijöiden asumisen järjestäminen (Juho ja Maria Lallukan Taiteilijakoti) ja 4) säätiöt, joiden eräänä tarkoituksena on taiteen kerääminen taikka kokoelmien ylläpitäminen (Sara Hildénin säätiö).¹⁶⁴

Säätiön katsotaan olevan itsenäisen hallinnon alainen määrätarkoitukseen luovutettu omaisuuskokonaisuus, jolla ei ole osakkaita, jäseniä tai yhtiömiehiä. Säätiön toimintaa ohjaa pitkälti perustajan eli säätäjän tahto. Perustajan laatimassa säädekirjassa tai testamentissa ilmenee säätiön tarkoitus ja sille tuleva omaisuus ja säätiölle vahvistetuista säännöistä säätiölle luovutetaan omaisuuden hoitamistapa. Säätiöstä tulee lain mukaan itsenäinen oikeushenkilö, joka voi omiin nimiinsä saavuttaa oikeuksia ja velvollisuuksia, kantaa ja vastata, kun säätiö on merkitty oikeusministeriön pitämää säätiörekisteriin. Rekisteröinnillä katkeaa perustajan oikeus ja velvollisuus osallistua säätiön toimintaan. Säätiön tarkoituksen toteuttamisesta vastaavat tämän jälkeen säätiölle lain ja sääntöjen mukaan valitut toimielimet. Itsenäisiä oman hallinnon omaavia säätiöitä säätelee säätiölaki (109/30). Julkinen säätiö on perustettu lain-säädäntö- tai hallintotoimi, epäitsenäinen säätiö puolestaan jollekin yhteisölle, yksityiselle henkilölle tai julkiselle viranomaiselle luovutettu saajan muusta omaisuudesta erillään hallittava ja määrätarkoitukseen käytettävä rahasto tai muu omaisuuserä. Itsenäiset säätiöt vastaavat säätiön sitoumuksista säätiö-omaisuudellaan, epäitsenäisellä säätiöllä vastuu on säätiönhoitajalla.¹⁶⁵

Ennen säätiölain voimaantuloa perinteiset säätiöt olivat pääasiassa laitossäätiöitä, joiden tarkoituksena oli usein oppilaitoksen tai sairaalan ylläpitäminen. Noin puolessa säätiöistä ovat yksityiset henkilöt olleet perustajina, ja yleensä ne on perustettu palvelemaan erilaisia sivistys-, kulttuuri- ja opetustarkoituksia. Merkittävä osa säätiöistä nauttii verolainsäädännössä yleishyödyllisille yhteisölle myönnettyjä verohelpotuksia. Säätiölaki tuli voimaan 1.1.1931, ja se koskee vain yksityisoikeudellisia säätiöitä. Lakia on kuitenkin muutettu kaksi kertaa; 1.1.1965 (400/64), jolloin lisäyksenä tuli perustusvaiheessa riittävän suuri pääoma ja liitetoiminnan säännöissä määrättyjä ja tilintarkastusta koskevat säännökset. Viimeisimmässä uudistuksessa 1.6.1987 (349/87) tuomioistuimien veloitettiin ilmoittamaan oikeusministeriölle sellaista testamentista, jossa on

¹⁶⁴ Kirje: Säätiörekisteri/Arto Kupiainen - Heli Isolehto, 25.9.1998.

¹⁶⁵ Säätiörekisterityöryhmän muistio 1993, 4-5; Rantanen 1990, 8.

määrätty säätiön perustamisesta.¹⁶⁶ Vuonna 1993 vahvistettiin säätiölakiin säätiön toimielinten ja nimenkirjoittajien kansalaisuutta ja kotipaikkaa koskeva muutos, joka tuli voimaan Euroopan talousaluetta koskevan sopimuksen tullessa voimaan. Säätiön perustamisprosessi on kolmeosainen, siihen tarvitaan oikeusministeriön lupa, joka vahvistaa yhdistyksen säännöt, lupahakemus, jossa liitteenä säädekirja tai testamentti ja perustamislupa, jota ei kuitenkaan tarvita mikäli säätiön omaisuus on alle 150 000 markkaa (25 228,19 euroa) Säätiön hoitamiseen tarvitaan hallitus, johon kuuluu vähintään puheenjohtaja ja kaksi muuta jäsentä sekä mahdolliset varajäsenet että vähintään kaksi tilintarkastajaa varatilintarkastajineen.¹⁶⁷

Säätiölain 3§ mukaan säätiön perustamismääräyksessä on mainittava säätiön tarkoitus ja sille tuleva omaisuus. Suomen säätiölain erityispiirteinä ovat, että se toimii julkisen valvonnan alaisena, sitä ei voida käyttää liiketoiminnan organisaatiomuotona, perustajien määräyksillä on pitkäaikainen sitovuus ja organisaatiolla ei ole elintä, joka voisi itsenäisesti muuttaa sen tarkoitusta tai päättää sen olemassaolosta.¹⁶⁸ Säätiön lopettamisen myötä perintö- ja lahjaveroa ei perintö- ja lahjaverolain 2 §:n mukaan suoriteta sellaisesta omaisuudesta, joka yhdistyksen sääntöjen mukaan sen toiminnan lakattua on siirtynyt toiselle, tai joka testamentilla tai lahjana on annettu valtiolle tai muulle.¹⁶⁹

5. Taiteilijasta instituutioksi

5.1. Mikolan museohanke

Vaasassa on tällä hetkellä noin 57 000 asukasta ja kymmenen erityyppistä museota ja taidehalli, joten Suomen museokeskiarvolaskelma yksi museo 5 000 asukasta kohden toteutuu hyvin. Näistä museoista ainoastaan muutama on ammatillisesti hoidettu. Taidemuseotoimintaa on tällä hetkellä Pohjanmaan

¹⁶⁶ Säätiörekisterityöryhmän muistio 1993, 6-8.

¹⁶⁷ Säätiörekisterityöryhmän muistio 1993, 9-11.

¹⁶⁸ Säätiöt ja niiden verotus 1988, 10, 31-32.

¹⁶⁹ Säätiöt ja niiden verotus 1988, 48, 52. *Säätiön lakkauttaminen tulee kysymykseen kolmessa tapauksessa: 1) määräaika on umpeutunut, määrättyjä edellytyksiä ei enää ole tai varat ovat loppuneet, 2) tarkoituksena muutostilanne, joka ei auta ja 3) toiminta on ollut lain tai sääntöjen vastaista. Epäselvää on puolestaan ollut, kenelle kuuluu oikeus päättää epäitsenäisen säätiön per-*

museossa ja Tikanojan taidekodissa, joilla on omat profiloituneet tehtävänsä näyttelypolitiikassa.¹⁷⁰ **Pohjanmaan museo** toimii maakuntamuseona ja alue-aidemuseona. Sen toimialueena on entisen Vaasan läänin rannikko ja pohjoisosa, toimialueella on satakunta kotiseutumuseota pienistä erikoiskokoelmista suuriin Stundarsin ja Närpiön Öjskogaparkenin kaltaisiin monipuolisesti toimiviin kulttuurikeskuksiin. Lähes kaikki pohjalaismuseot kaupunkimuseoita lukuun ottamatta ovat yhdistysten ylläpitämiä. Pohjanmaan museo kunnallistettiin vuonna 1990, ja sen kokoelman pohjana on Hedmanin säätiön kokoelmat. Tämän hetkiset näyttelytilat ovat 3 174 m². **Ostrobothnia Australis** oli Vaasan luonnontieteellinen museo, joka kuului Pohjanmaan museon alaisuuteen. Kokoelmiin kuuluu Suomen lintuja, nisäkkäitä, kaloja, joista osa dioramoina ja merkittävä Paavo Alkion kivikokoelma. Pohjanmaan museon yhteyteen aukeaa uusi Terranova –luontokeskus huhtikuussa 2002, ja se jatkaa Ostrobothnia Australiksen toiminta. **Tikanojan taidekoti** pohjautuu kauppaneuvos Frithjof Tikanojan lahjoituskokoelmaan, joka sisältää 1800-luvun ja 1900-luvun alun ranskalaista taidetta. Suomalaisen taiteen kokoelmassa on vuosisadan vaihteen taiteen lisäksi etenkin 1910-30 –luvun pohjalaistaidetta. Näyttely-, toimisto ja säilytystilaa museolla on yhteensä 662 m².¹⁷¹

Nämä museot ovat avoinna päivittäin. Muita Vaasan museoita, jotka ovat auki lähinnä kesäkaudella tai tilauksesta ovat **Vaasan työväen museo** (avoinna päivittäin), kokoelmassa vasemmistolaisen työväenliikkeen vaiheita Vaasan läänin alueella. **Vanhan Vaasan museo** Wasastjernan talossa on kotimuseo, joka esittelee 1800-luvun alkupuolen kauppiaan kotia ja konttoria 416 m² tiloissa. **Bragen ulkomuseo** –alue kattaa talonpoikaisrakennuksia. **Nelin-Cronströmin taidekoti** on muodostunut vuosien 1930-952 välillä kahden sukupolven rakkaudesta kauneuteen ka taiteeseen. Kodin taideteokset heijastavat laajahkoa kiinnostusta ulkomaiseen taiteeseen ja ennen kaikkea alueen 1900-luvun taiteeseen. Yhdistyksen ylläpitämän **Vaasan auto- ja moottorimuseon** kokoelmiin kuuluu edellä mainittujen lisäksi vene- ja maamoottoreita. Näyttelytila on suuruudeltaan 1 120 m². Merenkulun historiaa esittelee **Vaasan**

mutaatiosta.

¹⁷⁰ Akti 1182/95, Kuntsin mykytaiteen museo, 9.12.1994.

¹⁷¹ <http://www.museoliitto.fi/museot-index.htm>; Akti1182/95, Museo- ja taidemuseotilojen tilatarpeet, 1994; <http://www.vaasa.fi/cult/vaasmus/htm>; <http://www.vaasa.fi/pohjanmaanmuseo/suomi/uutiset.html>.

merimuseo. Se on yksityisen yhdistyksen ylläpitämä ja sijoitettu Palosaaren salmen vanhoihin suolamakasiineihin. Kaupunkiin kuuluu myös **Taidehalli**, jossa on näyttelytilaa 417 m² ja Galleria IBIS¹⁷². Taidekenttänä Vaasa on monipuolinen ja aktiivinen.

Tutkimukseni mukaan näen, että ensimmäinen osa Nandor Mikola museon prosessissa oli taidelahjoitus Vaasan kaupungille. Nandor Mikola lahjoitti 27 akvarellin kokoelman. Luovutustilaisuudessa 27.11.1985 allekirjoitettiin Lahjakirja, jossa oli kokoelmaa koskevia ehtoja. Kaupungin tulee huolehtia kokoelman esittämisestä ja säilyttämisestä, joko muiden kokoelmien yhteydessä tai sille erikseen varatuissa tiloissa. Kokoelma on säilytettävä yhtenä kokonaisuutena, ja sitä on pidettävä mahdollisimman paljon yleisön nähtävissä. Teoksia ei saa luovuttaa ulkopuoliselle, paitsi tilapäisesti näyttelyihin.¹⁷³ Kokoelmalle varattiin tilat kaupungintalolta, ja tarkoituksena oli, että joko kulttuuritoimisto tai Pohjanmaan museon henkilökunta huolehtisivat kokoelmien esittelemisestä yleisölle. Pohjanmaan museo ilmoitti olevansa valmis inventoimaan kokoelman samalla tavalla kuin kaupungin muutkin kokoelmat. Museon hallitus kuitenkin ilmoitti, ettei museolla ole mahdollista esitellä ja valvoa itse kokoelmaa.¹⁷⁴ Pohjanmaan museon kieltäytymisen jälkeen otettiin yhteyttä myös Vaasan kaupungin kulttuuritoimistoon, joka ilmoitti olevansa valmis huolehtimaan kokoelman esittelystä virka-aikana, muttei varsinaisesta kokoelman valvonnasta.¹⁷⁵

¹⁷² <http://www.museoliitto.fi/museot-index.htm>; Akti 1182/95, Museo- ja taide-museotilojen tilatarpeet, 1994; <http://www.vaasa.fi/cult/vaasmus.htm>.

¹⁷³ Akti 588/94, Lahjakirja, 27.11.1985: *Lahjoitetut teokset: Kevät (1979), Kesä (1979), Syksy (1979), Talvi (1979), Abstraktio (1965), Hedelmä (1965), Tapah-tuma (1965), Sommitelma I (1965), Toriseva (1980), Kevättä (1982), Saarni I (1975), Saarni II (1976), Asetelma (1981), Talvimaisema (1982), Leppä (1980), Oksia; (1984), Lakeusmaisema (1983), Marraskuu (1983), Kevättalvi (1983), Maisema (1983), Myrskyn jälkeen (1983), Ilta-aurinko (1983), Hiiren-korvalla (1983), Koiranputki (1983), Asetelma (1950), Ruukkuja (1954) ja Sommitelma II (1954).*

¹⁷⁴ Akti 588/94, Kirje: Vaasan kaupunginhallitus - Pohjanmaan museo, 3.2.1986; Kirje: Pohjanmaan museo - Vaasan kaupunginhallitus, 2.4.1986. Kirje: Pohjanmaan museo - Vaasan kaupunginhallitus, 26.8.1986. *Pohjanmaan museo ilmoitti päätöksestään luetteloita ja inventoita Nandor Mikolan kokoelman.*

¹⁷⁵ Akti 588/94, Kirje: Vaasan kaupunginhallitus - Vaasan kaupungin kulttuuri-toimisto, 9.7.1986, Kirje: Vaasan kaupungin kulttuuritoimisto - Vaasan kau-punginhallitus, 11.7.1986.

Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö perustettiin vuonna 1993, ja sen toimintatarkoituksena on "...pohjalaisen kuvataiteen edistäminen ja tukeminen sekä taidekokoelman kartuttaminen ja ylläpitäminen sekä sen yleisölle nähtävänä pitäminen samoin kuin taiteeseen liittyvä kustannus- ja julkaisutoiminnan tukeminen." Säätiön peruspääomaksi muodostui Mikolan maalaamat 25 teosta¹⁷⁶ ja 20 000 markan (3363,76 euroa) peruspääoma. Säätiön hallituksen muodostivat Nandor Mikola, Pekka Lind, Anne Korvenmaa, Eeva Mikola, Raimo Rytöhonka, Tom Westergård ja Annikki Nurminen.¹⁷⁷ Varsinainen prosessi museon eteenpäinviemiseksi alkoi samana vuonna, säätiön asiamies Pekka Lindin lähettäessä kaupunginhallitukselle kirjeen. Siinä todettiin säätiön perustetun pohjalaisen kuvataiteen edistämiseksi ja tukemiseksi sekä erityisesti Nandor Mikolan arvostetun elämäntyön kunnioittamiseksi. Säätiön omistuksessa sanottiin olevan merkittävä määrä taideteoksia, joiden määrä tulee lisääntymään. Itse kirjeen aiheena oli kuitenkin pysyvän näyttelytilan tiedustelu. Ehdotuksena oli saada noin 300 m² näyttelytila sekä tähän liittyvä ateljee/työskentelytila. Sopivaksi tilaksi he esittivät Vaasan sisäsatamassa sijaitsevaa Tullipakkahuonetta eli vanhaa tullirakennusta¹⁷⁸, tai toisena mahdollisuutena tonttia esim. Vaskiluodosta, jonne museon voisi rakentaa yksityisin varoin. Asialle toivottiin nopeaa päätöstä, sillä Mustasaaren ja Ilmajoen kunnat olivat ilmaisseet kiinnostuksensa museon vastaanottamiseen. Vaasaa pidettiin kuitenkin Mikolan kotikaupunkina ensisijaisena vaihtoehtona.¹⁷⁹ Ilmajoen kunta oli ollut aiemmin pitkään Mikolan asuinkunta 1940-60 –luvuilla, ja näin ollen ilmeisesti kiinnostunut sijoittamaan museon kuntaansa. Mustasaaren kunta puolestaan on Vaasaa ympäröivä kunta, ja näin ollen museo tulisi edelleen olemaan lähellä Vaasaa. Tullipakkahuoneen historia Vaasassa ulottuu 1800-luvulle asti. rakennuksen suunnitteli E.T.Granstedt vuonna 1875. Muutoksia

¹⁷⁶ *Talvipäivä (1988), Ruukkuasetelma (1979), Ruukku ja oksa (1988), Saaristomaisema (1986), Oksa (1988), Ristiinnaulittu (1986), Vaivaiskoivu (1988), Puita (1976), Kesämaisema (1985), Sydänkesä (1985), Punaisia kukkia (1990), Kukkia (1991), Rantaleppä (1983), Alastomia puita (1982), Viimeiset lehdet (1979), Oksa (1979), Leppä (1976), Seeste (1985), Tähdien syntymä (1986), Purkaus (1988), Konflikti (1990), Musta aukko (1990), Auringonlasku I (1987), Vaaramaisema (1987) ja Jyrkänne (1986).* Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö, rek.nro: 2978.

¹⁷⁷ Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö, rek.nro: 2978, säännöt. *Säätiörekisteriin se on merkitty 5. lokakuuta 1993 (perustamislupa annettu ja säännöt vahvistettu 17.3.1993).*

¹⁷⁸ *Tässä tutkimuksessa käytän rakennuksesta nimeä Tullipakkahuone, siitä käytetään myös muita nimiä, kuten Piiritullikamari, Tullimakasiini, Pakkahuone.*

¹⁷⁹ Akti 930/93, Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö - Vaasan kaupunginhallitus, 25.8.1993.

rakennukseen ovat suunnitelleet K.A.Lassenius vuonna 1906 ja C.Schoultz Vuonna 1924. Tullipakkahuone on kaksikerroksinen rapattu tiilirakennus ja se edustaa 1800-luvun kertaustyyliä.¹⁸⁰

Lokakuussa alkoi Mikola museohanketta koskien kaupunginhallituksen osalta lausuntopyyntökierros, jotka esitettiin Pohjanmaan museolle, Tikanojan taidekodille ja Professori Nandor Mikolan Taidesäätiölle. Tekninen virasto oli säätiön kanssa käymiensä neuvottelujen perusteella päättänyt esittää kaupunginhallitukselle Sisäsatamassa olevan Tullipakkahuoneen eteläpäätyyn 500 m² tilat, jotka olivat käyttämättöminä, näyttely-, työskentely-, varasto- ja sosiaaliloiksi. Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö oli sitoutunut 600 000 markan (100 912,75 euroa) summaan saakka saneerauskustannuksiin. Kustannusasteen katsottiin olevan 1,6 miljoona markkaa (269 100,68 euroa), muu rahoitusosa tuli kaupungin rakennusten peruskorjaukseen käytettävissä olevasta rahasta. Säätiön ja kaupungin kesken oli tiloista tarkoitus tehdä 10 vuoden vuokrasopimus, jonka puitteissa säätiö maksoi edellä mainitun 600 000 markan (100 912,75 euroa) investointiosuuden huomioonottaen vuokraa 25,-/m²/kk (4,20 euroa). Sisäisessä vuokrauskäytännössä kyseisten tilojen vuokra oli 40,-/m² (6,73 euroa) eli vuokrasubventio oli 15,-/m² (2,52 euroa). Lausuntopyynnöt pyydettiin koskien tulevan museon aukipitämistä ja siitä aiheutuvia kustannuksia.¹⁸¹

Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö esitti vastauksessaan, että museon kannalta ei ole välttämätöntä olla auki joka päivä. Vastaavasti aukioloaika voisi olla rajattu. Säätiö toivoi, että kaupungin taholta voitaisiin hyödyntää jo olemassa olevaa henkilökuntaa. Säätiö oli valmis osallistumaan myös näyttelytilojen avoinnapidosta johtuvien henkilökustannusten maksamiseen Vaasan kaupungin kanssa tehtävän erillisen sopimuksen mukaan.¹⁸² Pohjanmaan museo suhtautui lausunnossaan hieman vastenmielisesti hankkeeseen. Sinänsä ehdotuksen katsottiin olevan Vaasan taide-elämän kannalta merkittävä, mutta sen pelättiin johtavan muiden taiteilijoiden vastaavanlaisiin pyyntöihin omien kokoelmien esittelemiseen. Pohjanmaan museo vetosi myös siihen tosiasiaan, joka on kaikkien alan ihmisten tiedossa, että maamme mittavimpiin kuuluvian kotimaisen ja ulkomaisen taiteen kokoelmia (Kuntsin taidekokoelma) ei ole

¹⁸⁰ Viljanen – Vuolteenaho 1986, 33.

¹⁸¹ Akti 930/93, Kirje: Vaasan kaupunginhallitus - Pohjanmaan museo/Tikanojan taidekoti/Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö, 19.10.1993.

¹⁸² Akti 930/93, Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunginhallitus, 8.11.1993.

pystytty asettelemaan nähtäville asianmukaisella tavalla. Pohjanmaan museo- ja Kuntsin taidekokoelmaa joudutaan pitämään auki työllisyysvaroin, joten museokävijöille ei pystytä takaamaan riittävän asiantuntevaa palvelua. Toisaalta henkilökunnan vaihtuvuuden katsotaan muodostuvan riskiksi kokoelman turvallisuudelle. Taidekokoelma edellyttää myös jatkuvaa hoitoa, ja siten museoammatillisesti koulutetun henkilökunnan työpanosta. Taidetoiminnan hajottaminen useaan toimipisteeseen ei katsottu olevan nykyisten henkilöresurssien mukaista, eikä vastaavilla yksittäisratkaisuilla edistetä kuvataidetoimintaa Vaasassa. Kuitenkin taidetoiminnassa tulee luonnollisesti pyrkiä yhteistyöhön säätiöiden, lahjoittajien ja muiden tahojen kanssa. Pohjanmaan museo esitti, että kaupunki kehittäisi kokonaisvaltaisesti Vaasan taidekokoelmia ja niiden esittelyyn tähtääviä hankkeita, esim. tuolloin vireillä ollut hanke Vaasan Höyrymyllyn tiloihin rakennettavasta modernin taiteen museosta olisi mahdollistanut puolestaan myös Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön kaltaisen kokoelman esittelemisen kaupungin taidetoiminnan puitteissa.¹⁸³

Säätiö ei vastustanut kyseessä olevan modernin taiteen museo hanketta, muttei katsonut voivansa jäädä kuitenkaan odottamaan sen toteuttamista epä määräisellä aikataululla. Säätiö katsoi, että hanke modernin taiteen museosta tulee venymään useita vuosia jo erilasisten valitusten johdossa. Vuoden 1998 kaupungin budjettiin oli varattu pieni määräraha ns. modernin taiteen museon hankkeelle, mutta tällä perusteella voitiin myös katsoa, ettei projekti ole kuitenkaan valmis ”tämän vuosituhannen puolella” eli muutaman vuoden kulussa ennen vuosituhannen vaihdetta. Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö oli valmis edelleen omalta osaltaan valmis sitoutumaan Mikolan museota koskevaan hankkeeseen, mikäli kaupunki olisi hyväksynyt anomuksen ja anottu toimitilat olisi saatu muutetuksi asianmukaiseen käyttöön aikataulun mukaisesti 1.1.1995 mennessä. He myös ilmoittivat, että mikäli hanke ei jostain tuntemattomasta syystä etene vuodenvaihteeseen 1994-95 mennessä, joutuu säätiö omalta osaltaan ratkaisemaan asian toisella tavalla.¹⁸⁴ Vastaavanlainen tilanne oli Kuopiossa, kun Saastamoisen säätiö (jolla on yli 1 000 taideteoksen kokoelma) ryhtyi etsimään uutta sijoituspaikkaa arvokkaalle taidekokoelmalleen, koska Kuopion kaupungin kanssa puuhattu taidemuseohanke lykkääntyi vuosien päähän. Uusi taidemuseo oli ollut vireillä Kuopioon koko 90-luvun ja sää-

¹⁸³ Akti 930/93, Kirje: Pohjanmaan museo - Vaasan kaupunginhallitus, 9.11.1993.

¹⁸⁴ Akti 930/93, Kirje: Professori Nandor Mikola Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunginhallitus, 21.5.1994; Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunginjohtaja Heikki Vehkaoja, 23.5.1994.

tiö olisi luvannut hankkeeseen 10 miljoonaa markkaa. Lopulta Saastamoisen säätiön kokoelmat päätyivät Espooseen ¹⁸⁵

Apulaiskaupunginjohtajan Bengt Strandin asettaman museo- ja taidemuseotilojen tilatarpeita selvittävän työryhmän muistio jätettiin 18.5.1994. Asiaa selvittänyt virkamiestyöryhmä toteaa muistiossaan, että museoiden tilantarpeiden ratkaiseminen kokonaisuutena antaa parhaimmat mahdollisuudet museotoimen pitkäjänteiselle ja monipuoliselle kehittämiselle. Pitkän tähtäyksen suunnitelmana voisi olla koko rakennuksen kunnostaminen laajempaa taidemuseotoimintaa varten. Tämä edellyttää tarkemman ohjelman laatimista ja neuvotte-luja. Niin Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö kuin Kuntsin Taidesäätiö oli-vat valmiit keskustelemaan yhteiskäyttömahdollisuuksissa.¹⁸⁶ Museo- ja tai-demuseotilojen tilatarpeita tutkineen työryhmän mielestä Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön kokoelmat muodostivat osan kaupungin taidetarjonnas-ta. Mikäli säätiö haluaa toteuttaa museonsa aikomansa aikataulun mukaisesti on se toteutettava erillishankkeena. Kaupungin nykyisellä museotoimella ei katsottu olevan erillisen tilaratkaisun vaatimia henkilöresursseja.¹⁸⁷ Pohjan-maan museon johtokunta katsoi, että Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön näyttelyhankkeen toteuttaminen erillisenä ei ole kokonaisuuden kannalta on-nistunut ratkaisu. Se aiheuttaisi avoinnapidon lisäksi myös jatkuvia ylläpito- ja kunnostuskustannuksia. Mahdollinen erilliskorjaus voisi olla luonteeltaan ai-noastaan väliaikainen ja on pyrittävä siihen, että säätiö tulisi aikanaan liittymään kokonaisuuteen.¹⁸⁸ Kuntsin Taidesäätiö oli myös kiinnostunut Tullipak-kahuoneen tarjoamista tiloista, ja he painottivat myös, ettei Kuntsin kokoelmi-en ulkomaisen taiteen kokoelmille ole kyetty osoittamaan mitään tiloja. Aiem-min Kuntsin Taidesäätiön kokoelmat ovat olleet esillä Vaasan kauppaoppilai-toksella.¹⁸⁹ Tikanojan taidekodin johtokunnan mielestä Mikolan Taidesäätiölle voitiin varata aluksi erillisellä sopimuksella tiloja Tullipakkahuoneesta. Tilojen jatkokäyttö suunnitellaan ennen kaikkea Kuntsin Taidesäätiön kokoelmien kannalta, koska Kuntsin Taidesäätiön kokoelmat ovat Vaasassa nykytaiteen museon ja nykytaiteen kartuttamisen perusta ja voimavara.¹⁹⁰

¹⁸⁵ *Keskisuomalainen 26.2.1999. Kuopio menettämässä arvokkaan kokoel-man.*

¹⁸⁶ Vaasan kaupunginhallituksen pöytäkirjat, Caa 240.

¹⁸⁷ Akti 1182/95, Museo- ja taidemuseotilojen tilatarpeet.

¹⁸⁸ Akti 588/94, Kirje: Pohjanmaan museon johtokunta - Vaasan kaupunginhal-litus, 29.6.1994.

¹⁸⁹ Akti 588/94, Kirje: Kuntsin Taidesäätiö - Vaasan kaupunginhallitus, 22.8.1994.

¹⁹⁰ Akti 588/94, Kirje: Tikanojan taidekodin johtokunta - Vaasan kaupunginhal-

Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön museoprosessi eteni vuonna 1994 alkuvastustuksesta huolimatta nopeasti. Heinäkuun lopussa esitettiin säätiölle vuokrasopimuksen luonnos, koskien Sisäsatamassa sijaitsevasta Tullipakkahuoneesta erotettua 485 m² kokoista taidenäyttely- ja työtilaa. Vuokrasopimus oli määräaikainen 31.12.2004 asti, eikä se sisältänyt sähköä. Sopimus voitiin vuokranantajan ja vuokralaisen yhteisellä sopimuksella muuttaa vuokrakauden kuluessa, mikäli kaupunki ja vuokralainen tekevät uuden ratkaisun liittyen taidemuseotoiminnan kehittämiseen. Sopimusajan päättyessä vuokralaisella on ensisijainen oikeus vuokrasuhteen jatkamiseen. Sopimusta voidaan myös jatkaa kaupunginhallituksen silloin päättämällä ehdoilla, ottaen kuitenkin huomioon, että vuokralaisen osallistuminen vuonna 1994 tehtyihin korjauksiin katsotaan silloin kuoleetuksi. Kaupunki ei kuitenkaan osallistu näyttelytilojen avoinnapiitoon, ei henkilöresurssien eikä avustusten muodossa. Täten kaupunki toteutti 1,6 miljoonan markan (269 100.68 euroa) korjaustyöt, josta säätiö maksaa yhteensä 600 000 markkaa (100 912.75 euroa) kolmessa erässä töiden edistymisen myötä.¹⁹¹ Oman nimikkomuseon merkityskin oli suuri, sillä siten Mikolan "lapset" eli maalaukset saivat kodin, jossa ne voivat pysyä yhdessä.¹⁹²

Kuntsin Taidesäätiö ryhtyi vuoden 1994 lopussa ajamaan myös asiaa Tullipakkahuoneen saattamiseksi arvoiseensa käyttöön taidemuseotilaksi. Kuntsin Taidesäätiö katsoo Tullipakkahuoneen sopivan erittäin hyvin kokoelmille. Sillä Vaasan kaupunki on, vuodesta 1970 lähtien kotimaisten ja vuodesta 1984 lähtien ulkomaisen taiteen osalta, erikseen sopinut osoittavansa asianmukaiset taidemuseotilat. Nykyinen sijoituspaikka Vaasan kauppaoppilaitos ei vastaa turvallisuudeltaan eikä museotekniikaltaan tai käyttötarkoitukseltaan museon toiminnan nykyvaatimuksia. Kuntsin Taidesäätiö ilmoitti olevansa halukas hyväksymään alkuvaiheessa Tullipakkahuoneen eteläpään ensimmäisen kerroksen tilat kunnostettaviksi kokoelmilleen Professori Nandor Mikolan Taidesäätiölle tehtävän museohankkeen yhteydessä.¹⁹³ Kuntsin kokoelmaan yhteyteen olisi mahdollisesti tulossa kaksi muuta arvokokoelmaa: hammaslääkäri Lars Swanljungin taidekokoelma ja taiteilija Juhani Harrin 90-luvun kotimaisen tai-

litus, 30.8.1994

¹⁹¹ Akti 930/93, Luonnos 20.7.1994, Liikehuoneen vuokrasopimus. *Säätiön asiamies Pekka Lind hyväksyi omalta osaltaan vuokrasopimuksen luonnoksen 27.7.1994 lähetetyssä kirjeessä, vastaavasti Professori Nandor Mikola oli hyväksynyt sopimuksen 6.8.1994 käydyssä puhelinkeskustelussa.*

¹⁹² Mikola 8.11.1996, suullinen tiedonanto.

¹⁹³ Akti 588/94, Kirje: Kuntsin Taidesäätiön hallitus - Vaasan kaupunginhallitus, 12.11.1994.

teen kokoelma.¹⁹⁴ Kokoelmat olivat siirtymässä Tullipakkahuoneeseen Professori Nandor Mikola Taidesäätiön museon kanssa samaan rakennukseen.

Tarkoitus oli, että Tullipakkahuoneen yläkerrassa sijaitsevaan Mikolan museoon ja Kuntsin museoon mentäisiin samasta ovesta rakennukseen eteläisestä päädyistä; 1995 opetusministeriö antoi 300 000 (50 456.38 euroa), kaupunki 300 000 ja Kuntsin Taidesäätiö 200 000 markka (33 637.59 euroa) Kuntsin museon ensimmäisen vaiheen toteuttamiseksi. Talvella 1997 siellä periaatteessa olisi voitu aloittaa näyttelytoiminta, mutta yhteistyö Mikolan Taidesäätiön kanssa ei onnistunutkaan, yhteiseksi kulkuväyläksi tarkoitettua ovea ei avattu. Keväällä 1998 Kuntsin kokoelmien varastotilaa oli purettava, jotta länsiseinään voitiin rakentaa uusi sisäänkäynti saniteettitiloineen. Se teetti työtä ja verotti näyttelytilaa. Sisäänkäynti on eteläpäädyn aulaan verrattuna surkean vaatimaton ja ahdas. Kuntsin leski Anna Kaarina Kuntsi kuoli 1995 ja sen jälkeen on kymmenessä vuodessa löydettävä kokoelmille tila, muuten ne menisivät Kiasmaan.¹⁹⁵ Vuoden 1994 hankesuunnitelmassa todetaan Tullipakkahuoneen riittävän Kuntsin kokoelmilla auttavasti, vaikka Mikolan museo sai noin 500 neliötä käyttöönsä. Arkkitehti Annikki Nurminen teki alustavat piirustukset taidemuseosta, jossa kaikki asiaankuuluva: näyttely-, säilytys- ja työskentelytilat sekä luentosali, kirjasto, keittiö, kahvila ja kirjakauppa.¹⁹⁶

Vaasan tulee muuttaa sisäsatamassa sijaitseva Tullipakkahuone nykytaiteen museoksi vuoden 2005 alusta lähtien, esittää Tullipakkahuoneen tulevaa käyttöä pohtinut työryhmä mietinnössään. Tätä edellyttää työryhmän mielestä kaupunginhallituksen vuonna 1994 tekemä periaatepäätös. Ellei kaupunki täytä velvoitteitaan testamentilla saamaansa Kuntsin kokoelmaa kohtaan arvokas ulkomaisen taiteen kokoelma menetetään testamentin ehtojen mukaan pois Vaasasta. Työryhmän mietinnön perusteella Pohjanmaan museon johtokunta korosti sitä, että kaupungin ei tule julkisin varoin tukea yksittäisten taiteilijoiden museohankkeita, vaan kehittää olemassa olevien taidemuseoidensa toimintaa. Kuntsin Taidesäätiön hallitus puolestaan kiinnitti huomiota siihen, että Tullipakkahuoneen nykyiset tilat eivät täytä testamentissa asetettuja ehtoja. Kokoelmia ei ole edes voitu avata yleisölle, koska rakennuksessa eteläpäässä vuokralaisena olevan Mikolan Taidesäätiön kanssa ei ole päästy sopimukseen yhteisen sisäänkäynnin järjestämisestä.¹⁹⁷

¹⁹⁴ *Vuoljärvi Pohjalainen 6.11.1999.*

¹⁹⁵ *Vuoljärvi Pohjalainen 6.11.1999.*

¹⁹⁶ *Vuoljärvi Pohjalainen 6.11.1999.*

¹⁹⁷ *Hahto Pohjalainen 23.12.1999.*



Tullipakkahuone eteläpäädyistä kuvattuna, josta sisäänkäynti Professori Nandor Mikolan Taidesäätiön museotiloihin. Museolle on varattu rakennuksesta alakerran pääty, jossa asiakaspalvelu- ja toimistotilat ja toisesta kerroksesta noin puolet, jossa näyttelytilat.

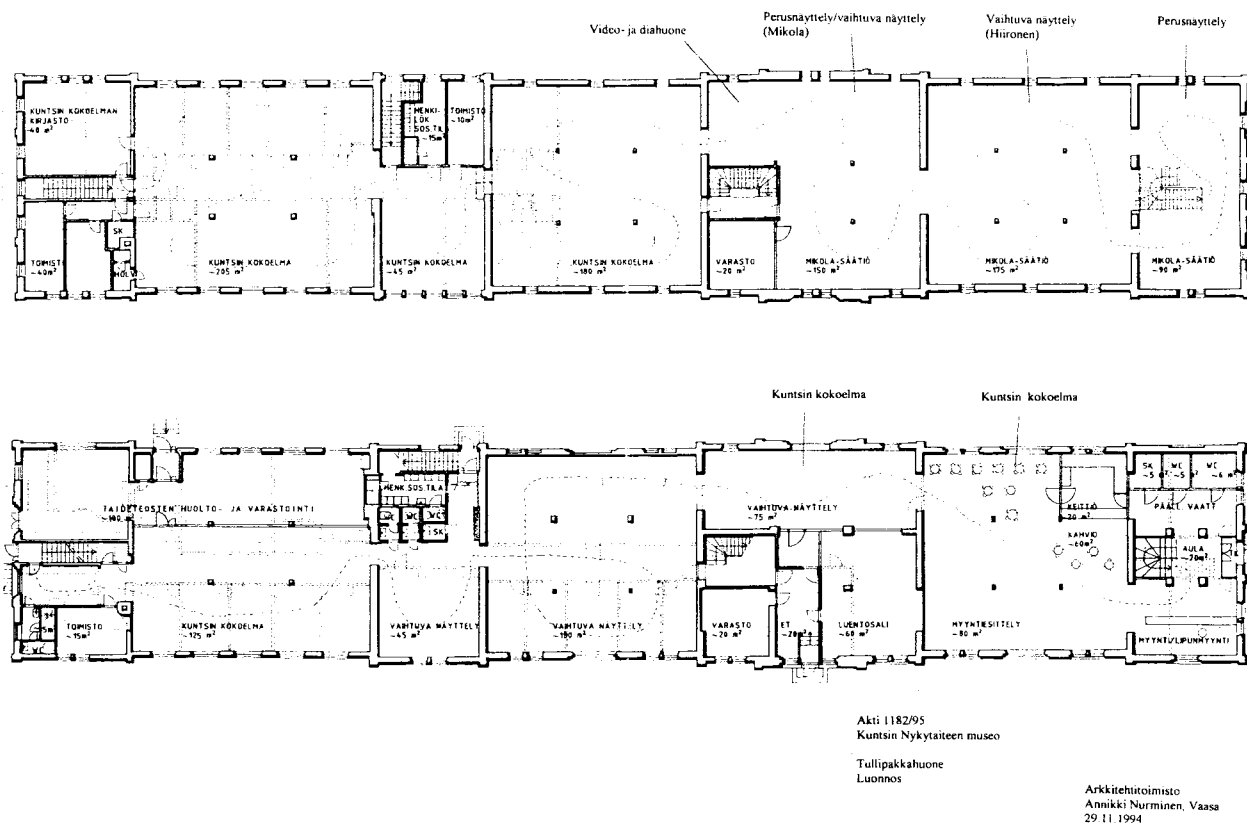
Kuva: H. Isolehto

Tullipakkahuoneen tilat ovat kiinnostaneet useita taitelijoita. Mikolan ja Kuntsin Taidesäätiöiden lisäksi Artistum Oy on jättänyt anomuksen saada vuokrataksaan Tullipakkahuoneelta taidenäyttely- ja muita tiloja Fritz Jakobssonin galleriatoimintaa varten. Tullipakkahuoneen tulevaa käyttöä tutkiva työryhmä viittaa mietinnössään Unescon museotyön eettisiin periaatteisiin, joiden mukaan on tehtävä selvä ero museotoiminnan ja kaupallisen toiminnan välillä. Yksityisten taiteilijoiden liiketoimintaa, jota Nandor Mikolan ja Fritz Jakobssonin galleriatoiminta edustavat, ei siksi yleensä Suomessa tueta eikä työryhmän mukaan tule Vaasassakaan tukea julkisin varoin.¹⁹⁸

Tullipakkahuoneessa on tilaa yhteensä 2 073 neliötä. Tullin käytössä on reilut puolet ali 1 144 neliötä, joka on peruskorjattu vuonna 1991 4,3 miljoonalla markalla (723 208,08 euroa). Tulli maksaa vuoden 2000 loppuun asti olevan vuokrasopimuksen mukaan kaupungille vuokraa 420 000 markkaa (70 638,93 euroa) vuodessa. Tyhjiillään ollut eteläpää korjattiin vuonna 1994 Professori

¹⁹⁸ Hahto Pohjalainen 23.12.1999.

Nandor Mikolan Taidesäätiölle. Kaupunki maksoi kaksi miljoonaa (336 37,85 euroa) ja säätiö 600 000 markkaa (100 912,75 euroa). Säätiö maksaa vuoteen 2004 voimassa olevan vuokrasopimuksen mukaan pelkän hoitovuokran eli 52 000 markkaa vuodessa, Mikäli sopimus uusitaan, sen vuokra nousee normaalille tasolle eli 250 000 markkaan (42 046,98 euroa).¹⁹⁹ Rakennuksen keski-osan kylmään varastotilaan kaupunki kunnosti vuonna 1997 Kuntsin Taidesäätiölle 235 neliön tilat, joihin kaupunki sijoitti 820 000 markkaa (137 914,09 euroa) ja Kuntsin säätiö 200 000 markkaa (33 637,59 euroa). Koska kaupunki lupasi toisessa vaiheessa laajentaa tiloihin nykytaiteen museon tilat, valtio myönsi 300 000 markkaa. Vuokra on sisäinen ja määrältään 90 000 markkaa (15 136,91 euroa) vuodessa.²⁰⁰



Kuntsin Nykytaiteen museo, Tullipakkahuoneen luonnos 29.11.1994.
Arkkitehtitoimisto Annikki Nurminen

¹⁹⁹ Hahto Pohjalainen 23.12.1999.

²⁰⁰ Hahto Pohjalainen 23.12.1999.

Rakennuksessa on kunnostamatonta tilaa, vain puolilämpimät 62 neliötä, joita tuli käyttää lähinnä romuvarastona. Lisäksi kunnostettua teknistä ja liikenneti-
laa noin 100 neliötä. Jos varastotila kunnostettaisiin Kuntsin lisätiloiksi, siihen
tarvittavat 250 000 markka (42 046,98 euroa) käytettäisiin rakennusten perus-
korjausmäärärahoista. Kaupunginhallituksen käsitellessä Artistumin anomusta
arvioitiin, että koko rakennuksen muuttaminen taidetiloiksi maksaisi kolmisen
miljoonaa markkaa (n. 504 000 euroa).²⁰¹

5.2. Museohanke Särestöön

Särestö on taiteilija Reidar Särestöniemen kotitila, joka sijaitsee Kittilän Kau-
kosessa. Särestöstä tuli jo taiteilijan elinaikana matkailuvaltti niin kotipitäjäl-
leen kuin koko Lapille. Kittilässä sijaitsee myös **Kittilän kotiseutumuseo**. Se
esittelee rakennuksia pitäjän eri puolilta, ne ovat sijoitetut vanhan peräpohja-
lais-lappilaisen mallin mukaan. Lähimpiä valtakunnallisia museoita ovat **Kemin
taidemuseo ja Kemin kulttuurihistoriallinen museo**. Lähin aluetaidemuseo
on **Oulun taidemuseo**, joka esittelee pohjoissuomalaista 1900-luvun taidet-
ta, suomalaista nykytaidetta sekä Heinäsen taidesäätiön naivistisen taiteen
kokoelman. Rovaniemellä sijaitsee **Rovaniemen taidemuseo**, joka toimii lapin
aluetaidemuseona. Sen kokoelman muodostavat Wihurin rahaston kokoelma
suomalaista nykytaidetta 1940-luvulta nykypäiviin. Rovaniemellä sijaitsee
myös **Arktikum**, joka sisältää mm. **Lapin maakuntamuseon**. Museossa esi-
tetään selviytymistä pohjoisissa oloissa esihistoriasta nykypäiviin kulttuurin ja
luonnon näkökulmasta. Peräpohjalaiseen, saamelaiseen ja romanikulttuuriin
liittyvää esineistöä, valokuvia ja arkistomateriaalia. Lisäksi museossa on luon-
nontieteelliset lintu-, nisäkäs-, kallo- ja sarvikokoelmat sekä kivi-, mineraali-,
hyönteis- ja kasvikokoelmat ja arkistomateriaalia.²⁰²

Särestöniemi kertoi syksystä 1970 alkaen haastatteluissa aikovansa pystyttää
oman taidegallerian Särestöön. Mittava kelohonkainen rakennus nousikin atel-
jeekodin viereen vuonna 1972. Arkkitehtien Raili ja Reima Pietilän suunnitel-
man kaksikerroksisen rakennuksen pohja-ala oli 23m x 9m. Kattoikkunoilla va-
rustettu galleriapääty nousi yhtenäisenä tilana kuuden metrin korkeuteen tarjo-
ten paljon seinäpintaa suurille maalauksille. Takka ja lattiat oli tehty Särestön
liuskekivistä, ja tilat lämmitettiin lattialämmityksellä. Vuonna 1972 Särestö-

²⁰¹ Hahto Pohjalainen 23.12.1999.

²⁰² Suomen museot 2000, 54, 85-86, 104.

niemi sanoi gallerian valmistuttua, että *"mie vähän olen tätä museoksi ajatellut sitten, kun minusta aika jättää."*²⁰³ Reidar Särestöniemi suunnitteli säätiön perustamista vaalimaan työtään ja taidettaan tämän ja tulevien sukupolvien aikana. Hän ei kuitenkaan itse ehtinyt toteuttaa suunnitelmaansa. Melko pian taiteilijan kuoleman jälkeen vuonna 1981, eri tahoilla alettiin keskustella Reidar Särestöniemi -museon perustamisesta.²⁰⁴

Usein aloite tulee kunnan tai kaupungin päättäjien taholta, kun halutaan näyttelytoimintaa paikallisen profiiliin kohottamiseksi ja identiteetin vahvistamiseksi.²⁰⁵ Kiinnostus museoprosessiin tuli niin Kittilän kunnalta kuin Särestöniemen suvun jäseniltä, mukaan tuli myös Rovaniemen kaupunki. Se että museon oli selkeästi useamman tahon hanke korostaa, että Särestöniemi oli koko Lappia edustava taiteilija ei ainoastaan Kittilää. Hankkeen laajapohjaisuus näkyy myöhemmin ilmenevässä säädekirjassa. Hanke sujui alun alkaen myönteisessä, kuitenkin esiintyi myös eriäviä mielipiteitä. Rovaniemen kaupunginjohtajalle tuli 28. maaliskuuta 1983 kirje, jossa *"...Särestöniemestä syrjäisen sijaintinsa mielestä tulisi pienelle Kittilän kunnalle suurempi rasitus kuin arvaakaan. Syrjäiset eikä keskeisemmätkään taiteilijakodit vedä enää kävijöitä...Särestöniemen "ilmiö" perustui taiteilijan persoonallisuuteen."* Samassa kirjeessä esitetään myös idea että Pietilöiden suunnittelema hirsirakennus siirrettäisiin parempaan paikkaan vaikka Napapiirille tai Levi-tunturille.²⁰⁶ Mielestäni tässä yksityishenkilön lähettämässä kirjeessä korostuu myös hankkeen vaikeus. Särestö on vaikeakulkuisen tien takana. Museon sijoittamista kuitenkin juuri Särestöön puoltaa ilman muuta paikan kulttuurihistoriallinen arvo. Särestöniemi ja hänen sukulaisensa loivat elinaikanaan Särestön hengen. Särestöniemen taiteilijauraa tarkasteltaessa korostuu Särestön ainutlaatuinen merkitys, joka olisi ilman muuta hajonnut, jos galleriarakennus olisi sieltä siirretty muualle.

Vuonna 1982 Kittilän kunnanvaltuusto ja kunnanhallitus hyväksyivät yksimielisesti sitoutumisen Reidar Särestöniemi -säätiöön.²⁰⁷ Rovaniemen kaupungin liittyessä säätiöön alun perin määrärahaksi ehdotettiin 100 000 markkaa (16 818.79 euroa) pudotettiin kaupunginhallituksen esityksestä 10 000 markkaan (1 681.88 euroa). Neuvottelukunta, jonka puheenjohtajana toimi maaherra As-

²⁰³ Ilvas 2000, 195.

²⁰⁴ Reidar Särestöniemi 1925 – 1981, 5.

²⁰⁵ Rönkkö 1999, 244.

²⁰⁶ 488/90.48.83, Kirje kaupunginjohtajalle 28.3.1983.

²⁰⁷ §486, 28.3.1982; §813, 6.6.1983.

ko Oinas, oli pyytänyt Rovaniemen kaupungilta kannanottoa siihen olisiko sen mahdollista tulla mukaan säätiöön. Perusteluna mahdolliselle myönteiselle kannanotolle pidettiin sitä, että Särestöön syntyvä taidekeskus palvelisi myös rovaniemeläisiä taiteentekijöitä ja Rovaniemeltä Lappiin suuntautuvaa turismia.²⁰⁸

Mielenkiintoiseksi osoittautui myös opetusministeriön virkamiesten piirissä valmisteltu suunnitelma Särestöniemen teosten siirtämiseksi Kittilästä Kemiin. Suunnitelman mukaan Särestöstä tehtäisiin turistinähtävyys, jonka rakennukset säilytettäisiin ja sinne jätettäisiin joitakin Särestöniemen tauluja.²⁰⁹ Ensimmäisen kerran hanke teosten siirtämisestä syntyi pari vuotta ennen säätiön perustamista, jolloin eduskunnan sivistysvaliokunnan silloinen puheenjohtaja Mikko Ekorre esitti teosten sijoittamista Kemin taidemuseoon. Hän perusteli esitystään sillä, että Kemin taidemuseo pystyi hoitamaan Särestöniemen henkilöhistoriallista museota ja tekemään tutkimustyötä. Hanketta vastusti kiivaasti Kittilän kunta ja Särestöniemen veli Anton.²¹⁰

Toukokuussa 1983 Rovaniemellä perustettiin Särestöniemen Museosäätiö. Säädekirjassa määritellään, että ”säätiön tarkoituksena on vaalia taidemaalari, professori Reidar Särestöniemen mittavaa elämäntyötä ja muistoa ylläpitämällä taidemuseota ja kulttuurikeskusta Kittilän Kaukosen Särestössä sekä edistämällä kaikin tavoin Lapin omaleimaista kulttuuria osana Suomen ja koko maailman kulttuuria.” Tarkoituksensa toteuttamiseksi säätiö pyrkii luomaan Reidar Särestöniemen ateljeen ja gallerian ympärillä toimivan kulttuurikeskuksen, jonka ytimenä on Reidar Särestöniemen tuotantoa esittelevä museo, ja jossa voidaan järjestää säätiön tarkoitusta edistäviä seminaari- ja muita kokoustilaisuuksia, näyttelyitä sekä mahdollisuuksien mukaan varata taiteilijoille ja tutkijoille työskentelytoiminnan ulkoisia edellytyksiä. Mahdollisuuksien ja tarpeen mukaan säätiö hankkii haltuunsa Reidar Särestöniemen taiteellista tuotantoa sekä sitä koskevaa erityistä aineistoa, harjoittaa Särestöniemeä tunnetuksi tekevää tiedotustoimintaa ja voi tukea taloudellisesti säätiön tarkoitukseen liittyvän julkaisutoiminnan harjoittamista. Säätiöllä on oikeus harjoittaa ti-loissaan kulttuurikeskuksen asiakkaille tarkoitettua kioski- ja pienimuotoista kahviotoimintaa, ei kuitenkaan muuta liiketoimintaa.²¹¹

²⁰⁸ *Pohjolan sanomat* 7.4.1983.

²⁰⁹ *Kansan tahto* 16.11.1983

²¹⁰ *Kaleva* 16.11.1983.

²¹¹ Särestöniemen museosäätiön säädekirja N:o 2296/71/83 OM.

Museosäätiön peruspääomaksi, joka on säilytettävä vähentymättömänä, luovutettiin Anton Särestöniemen lahjakirjassa määritelty perintöosuus yli kaksisataa taideteosta ²¹², ja 230 000 markkaa (38 683,22 euroa) rahaa, Kittilän kunnan 100 000 markkaa (16 818,79 euroa), Rovaniemen kaupungin 100 000 markka (16 818,79 euroa), Lapin Maakuntaliitto ry, Suomen Kulttuurirahasto ja Suomen Kulttuurirahaston Lapin rahasto kukin 10 000 markkaa (1 681,88 euroa). Säätiön käyttörahaston muodostavat peruspääoman tuotto sekä säätiön vastaanottamat lahjoitukset, testamentit ja avustukset.²¹³

Säätiön hallitukseen kuuluu seitsemän jäsentä. Elinikäisenä jäsenenä kuuluu hallitukseen Reidar Särestöniemen veli Anton Särestöniemi, niin ikään itseioikeutettuna hallituksen jäsenenä, ja hallituksen puheenjohtajana toimii Lapin läänin maaherra tai hänen määräämänsä henkilö. Hallituksen muut jäsenet valitaan siten, että Kittilän kunta, Lapin maakuntaliitto, Suomen kulttuurirahasto ja Rovaniemen kaupunki nimeävät kukin yhden jäsenen. Näin nimetyt kuusi jäsentä valitsevat yhdessä ensimmäisen hallituksen seitsemännen jäsenen. Erimielisyyden sattuessa tehdään ratkaisu yksinkertaisella ääntenemmistöllä ja äänten mennessä tasan ratkaistaan valinta arvalla. Myöhemmin hallitus täydentää itse itsensä viimeksi mainitun jäsenen osalta. Hallituksen jäsenet valitaan kuudeksi kalenterivuodeksi kerrallaan. Hallituksen jäseniä ensimmäistä kertaa valittaessa määrätään heidän erovuoronsa arvalla siten, että kahden jäsenen toimikaudeksi tulee kaksi vuotta, kahden jäsenen toimikaudeksi tulee neljä vuotta ja yhden jäsenen toimikaudeksi tulee kuusi vuotta. Sama henkilö voidaan nimetä peräkkäin hallituksen jäseneksi korkeintaan kahdesti.²¹⁴

Museohanketta hidastivat mm. perinnön jaossa ilmenneet erimielisyydet. Särestöniemen veli Anton lahjoitti oman osuutensa omaisuudesta säätiölle, kaksi sisarista eivät olleet halukkaita osallistumaan hankkeeseen, yksi ei ollut ilmoittanut kantaansa.²¹⁵ Kyse oli pääasiassa taloudellisista erimielisyyksistä. Peri-

²¹² Särestöniemen museosäätiön säädekirja N:o 2296/71/83 OM, *Anton Särestöniemi lahjoitti ja luovutti perustettavalla professori Reidar Särestöniemi Säätiölle perintöosuutensa edesmenneen veljensä, professori Reidar Särestöniemen jälkeen eli 1/8 Kittilän kunnan Kaukosen kylässä sijaitsevasta tilasta Särestöniemi RN:o 24:6, 1/8 tilalla sijaitsevista vanhoista rakennuksista sekä 1/4 vainajan omistuksessa olleista, vainajan rakennuttamista rakennuksista ja muusta jäämistöstä*. Reidar Särestöniemi 1925-1981 5, 32, kokoelmassa oli vuonna 1989 286 luetteloitua teosta, joista Reidar Särestöniemen tekemiä 260 ja 26 muiden taiteilijoiden tekemiä.

²¹³ Särestöniemen museosäätiön säädekirja N:o 2296/71/83 OM.

²¹⁴ Särestöniemen museosäätiön säädekirja N:o 2296/71/83 OM.

²¹⁵ *Kaleva* 7.4.1983.

kunta oli Särestöniemen kuoleman jälkeen joutuneet maksamaan suuren perintöveron, ja perittävänä oli enää taulut ja Särestön kiinteistöt maineen. Särestöniemen kuoleman jälkeen teosten pysyminen Kittilässä uskottiin turvattavan säätiöimisen kautta. Särestöniemen kokoelman ehjänä pysymisen edellytys eli raha oli kuitenkin puuttunut lupauksista huolimatta. Särestöniemen sisar Filbi Mäkiäho ihmetteli, että säätiöittämistä puuhanneet ovat omaksuneet kannan, jonka mukaan Särestöniemen teokset halutaan ottaa perikunnalta lähes ilmaiseksi.²¹⁶

Myös Nandor Mikola kerkesi puolustamaan Särestöniemen museohanketta. Vuonna 1984 hän oli opettajana Lapin kansankorkeakoulun kuvataidekursseilla Rovaniemellä. Mikolan mielestä Lapissa ei ymmärretä Reidar Särestöniemen todellista arvoa. *”Pohjoissuomalaiset eivät yksinkertaisesti tiedä ja tajua, mitä menettävät jos antavat Särestöniemen museohankkeen raueta, elleivät tee sen saamiseksi kaikkea, mitä jonkin tärkeän asian puolesta ihmiset voivat tehdä”*, Mikola sanoi. Hänen mielestään Särestön museohanke on tärkeä ennen kaikkea pohjoisen kuvataiteen kehittymisen kannalta. Kansallista ja kansainvälistä merkitystä museolla tulisi olemaan matkailullisessa mielessä, ikään kuin Kalotin alueen taiteen ”näyteikkunana”.²¹⁷

Museon perustamisen kannalta ratkaisevat sopimukset allekirjoitettiin Reidar Särestöniemen sisarusten kanssa vain kolme päivää ennen museon avajaisjuhlia. Tuolloin myös Kittilän kunnanvaltuusto päätti taata museosäätiön sisärosuuksien maksuun tarvitseman 1,31 miljoonan markan (220 326,18 euroa) lainan. Opetusministeriökin lähti tukemaan museota. Sieltä oli lähivuosina luvassa rahat miljoonalainan maksuun. Museon perustamisella on saatu turvatuksi Lapin ensimmäisen taiteilijaprofessorin Reidar Särestöniemen syntymäkodin, ateljeen ja gallerian säilyminen alkuperäisessä muodossa. Kittilän kunta antaa arvoa Reidar Särestöniemi –museolle myös matkailukohteena ja osallistuu sen vuoksi jatkuvasti sen ylläpitämiseen. Kaikkiaan museon syntyyn kului taiteilija Reidar Särestöniemen kuoleman jälkeen nelisen vuotta.²¹⁸

²¹⁶ *Lapin kansa* 26.4.1984.

²¹⁷ *Pohjolan sanomat* 30.6.1984.

²¹⁸ *Kaleva* 1.7.1985; *Pohjolan sanomat* 1.7.1985; *Lapin kansa* 29.6.1985.

5.3. Särestön museoarkkitehtuuri

Reidar Särestöniemelle omistetun museon perustana on Särestöniemen suvulle kuulunut tila, jonne taiteilijaprofessori rakennutti ateljeen ja gallerian. Alueella sijaitsee myös Särestöniemen kotitalo pihapiireineen. Museoalueen rakennuskanta on hyvin mielenkiintoinen, koska siinä on yhdistetty vanhoja ja uusia rakennuksia. Uusien rakennusten suunnittelijoina ovat olleet akateemikko Reima Pietilä ja arkkitehti Raili Pietilä. Särestöniemen tila on ollut suvun hallussa hyvin pitkään ja osa suvusta muutti sukunimensä Kaukosesta Särestöniemeksi tilan mukaan 1930-luvulla. Tilalla oli tilapäistä asutusta ennen kuin alueelle vakiinnuttiin asumaan. Vanhan Särestön päärakennus on toistasataa vuotta vanha ja siihen liittyvät talousrakennukset muodostavat harvinaisen ehjän ja hyvin säilyneen lappilaisen pihapiirin. Vanha kotitalo oli Reidar Särestöniemen ensimmäinen ateljee ja sen pirttiin muutettiin suuret ikkunat työskentelyolosuhteiden parantamiseksi. Vanha Särestö oli säilyttäen korjattu vuonna 1986 ja siihen on muutettu alkuperäisen kokoiset ikkunat.²¹⁹



Särestön pihapiirin vanhin rakennus on Särestöniemen kotitalo, jossa sijaitti myös Reidar Särestöniemen ensimmäinen ateljee.

Kuva: H. Isolehto

²¹⁹ Aalto 1976, 42.

Vuonna 1965 Reidar Särestöniemi rakennutti kotitalle asuinrakennus-
ateljeen, joka tuhoutui tulipalossa uudenvuodenyönä 1977. Ateljeen perustuk-
set ovat vielä jäljellä gallerian ja toimintakeskuksen välissä.²²⁰

Näyttelytoimintaa varten taiteilija rakennutti gallerian, joka valmistui 1972. Gal-
lerian suunnittelivat Reima ja Raili Pietilä. Rakennuksessa käytettiin vanhaa
kelohirttä ja perinteistä hirsirakennustapaa. Siinä on yhdistetty perinteiseen
Pietilöiden arkkitehtuurille ominaista modernismia ja rakennus soveltuu hyvin
vanhaan rakennuskantaan sekä ympäröivään luontoon. Pietilän tarinan mu-
kaan rakennuksen muoto tuli Särestöniemen ihastuttua rakennuspaikalle tuo-
dun hirsikasan hahmoon.²²¹ Galleriarakennus on rakennettu kelohongista, kai-
kesta päätellen niin Särestöniemen kuin arkkitehti Reima Pietilänkin näkemyk-
set ovat käyneet yksiin. Vaihtelevan pituiset salvosnurkat kurottavat ulos muu-
ten lujasta hirsilinnasta. Orgaanisiin luonnonmuotoihin mieltynyt Pietilä on täs-
sä rakennuksessa tehnyt myönnytyksen tektonisuudelle, jossa lamasalvostek-
niikka johtaa kuin itsestään suorakulmaisuuuteen. Rakennuksen toisessa pääs-
sä sijaitsee galleria, koko rakennuksen korkea huonetila tauluja varten. Lattia
on kivetty ja seinänvierustalla on jykeviä honkapenkkejä. Valo huoneeseen tu-
lee ylhäältä luoden seinille pyhäkön tuntua. Tila on luotu kookkaita tauluja var-
ten, pienet teokset eivät erottuisi hirsiseinistä.²²²

Gallerian toisessa päässä on pirttityyppinen tila, jossa on iso uuni. Rakennuk-
sen keskiosassa, ylätasanteella sijaitsee saunaosasto uima-altaineen. Uima-
allas toimi myös kosteustasapainon ylläpitäjänä. Rakennuksen arkkitehtoninen
yleisilme on huolettoman huolellinen. Oviaukkojen ja nurkkien hirret on katkot-
tu vapaamuotoisiksi, ikkunat ovat pienet. Rakennuksen ulkoseinissä on myös
mielenkiintoisia yksityiskohtia, kuten sivuseinässä katolle kulkevat portaat ja
hirren päähän veistetty Särestöniemen omakuva. Jyhkeät kuuset hipovat ra-
kennuksen seiiniä ja se maastoutuu maisemaan kuin jättiläiskokoinen piilopirtti.

²²³

²²⁰ Aalto 1976, 42.

²²¹ Reidar Särestöniemi 1925-1981, 6; Kaipia – Putkonen 1997, 255.

²²² Aalto 1976, 42; Kaipia – Putkonen 1997, 255.

²²³ Aalto 1976, 42.



Galleriarakennus fasadin puolelta. Korkea galleriatila sijaitsee rakennuksen oikean puoleisessa päädyssä.

Kuva: H. Isolehto



Galleriarakennuksen vanhan Särestön ja toimintakeskuksen puoleisella sivuseinällä on yksityiskohtana katolle kulkevat portaat ja hirren päässä oleva Särestöniemen omakuva.

Kuva: H. Isolehto

Palaneen ateljeen tilalle oli saatava uusi rakennus ja melko pian palon jälkeen Pietilät suunnittelivat uuden ateljeen, jonka sijaintipaikaksi tuli niityn yläpää. Ateljee valmistui vuonna 1978 ja se sisältää taiteilijan työtilat ja asuintilat. Ateljeetila on korkea ja valoisa, jossa on isot ikkunat.²²⁴

Museosäätiö rakennutti toimintakeskuksen vuonna 1988 palvelemaan museo-toimintaa. Rakennuksessa on teosten säilytystilat, museon työtilat ja kahvio, jossa pidetään vaihtuvia näyttelyitä. Rakennus noudattaa tyyllisesti Särestön uutta rakennuskantaa. Materiaalina on edelleen puu ja suunnittelijoina Pietilät. Särestöniemessä olevien uusien rakennuksien leimaa antavana piirteenä on pitkälle viety käsityö, yksityiskohtainen ja huolellinen suunnittelu ja omaleimainen rakennustapa. Rakennuksista henkii myös eräs Pietilöiden arkkitehtuurin lähtökohdista, paikan hengen huomioon ottaminen.²²⁵



Ateljee sijaitsee rakennuksessa vasemmalla, jossa on suuri ikkuna. Oikealla päädyssä ovat asuintilat.

Kuva: H. Isolehto

Suurten ja modernien taidepalatsien rinnalla saattaa yksityisen taiteilijan ateljeemuseo tuntua pieneltä ja vaatimattomalta. Taiteen arvoa ja antia ei kuiten-

²²⁴ Reidar Särestöniemi 1925-1981, 6.

²²⁵ Ibid.

kaan voi arvioida sitä suojaavan rakennuksen ulkoisten mittojen mukaan. Luovan hengen tyyssijoina ateljeemuseot eivät ole pieniä ja vaatimattomia. Jokainen, jolla on ollut mahdollisuus tutustua merkittävien taiteilijoiden ateljeisiin, vaikka museoksi muutettuihin, on kokenut sen ainutlaatuisen keskittyneen tunnelma, jonka luomistyön fyysiset pienet yksityiskohdat luovat yksittäisten teosten ympärille. Omassa ympäristössään elävä taidekokoelma avaa mahdollisuudet ymmärtää taiteilijan sisäisiä pyrkimyksiä, taiteellisia päämääriä, luovan kehityksen saavutuksia paremmin kuin perusteellisinkaan elämänkerta. Maailmalle joutuessaan yksittäinen taideteos helposti menettää oman erikoislaatusuutensa; se muuttuu tietyn aikakauden tai tyyliuunnan esimerkiksi, jolloin se luokitellaan tieteellisiin ja historiallisiin määreihin. Taideteosten luokittelu on kuitenkin taidehistorioitsijoiden tehtävä: taiteen syvä kokeminen ja siitä iloitseminen on kaikkien ihmisten oikeus. Ateljeemuseo on parhaita paikkoja löytää taiteen moninaiset kasvot ja päästä lähelle taiteilijan tuotantoa.²²⁶ Taiteilijalle tai kerääjälle omistetut museot määrittyvät sisältönsä eli luojansa intention perusteella. Hoveissa, jotka ovat mesenaattilähtöisiä ja pyhätöissä, jotka ovat taiteilijan koteja tai ateljeita, rakennus kokoelmineen on säilytetty kerääjänsä muistona. Näitä rakennuksia ”pyhittää” nimekkään arkkitehdin käyttö, joko rakennettaessa tai rakennusta museoksi muutettaessa. Taiteilijapyhättöjen perustaksi ovat muodostuneet 1800-1900 -lukujen alun mestareiden karelianismin inspiroimat hirsirakenteiset erämaa-ateljeet, vaikka niitä ei luonnollisesti vierailukohteiksi oltu ajateltukaan. Särestöstä muodostuikin vastaavanlainen paikka kuin Akseli Gallen-Kallelan Kalela Ruovedellä tai Pekka Halosen Halosenniemi Tuusulassa. Kuitenkin sillä poikkeuksella, että Särestöstä tuli itsenäinen museokohde.²²⁷

6. Päätäntö

Nandor Mikolan ja Reidar Särestöniemen henkilöhistorioihin muodostuu paljon samankaltaisuuksia erilaisista lähtökohdista huolimatta. Mikola muutti Unkarista Suomeen 30-luvulla, jossa hän jatkoi taideopintojansa. Hän asettui asumaan Pohjanmaalle, joka taidekentässä katsotaan samalla tavalla periferiaksi kuin Kittiläkin, josta Särestöniemi on kotoisin. Opintojen vuoksi Särestöniemi matkasi pohjoisesta etelään ja aina ulkomaille asti täydentämään taideopinto-

²²⁶ Näyttelyluettelo: Reidar palaa Särestöön: galleria ja ateljee 15.6.-30.8.1986, Näyttelyluettelo: Uiva poro: galleria ja ateljee 14.9.1986-15.5.1987.

²²⁷ Rönkkö 1999, 158, 161.

jaan. Kuitenkin Särestöniemelle Lappi muodostui taiteellisen tuotannon pääpaikaksi ja hän viihtyi kaukana taiteen keskuksiksi muodostuneesta Helsingistä. Taiteen tekemisen kannalta keskeiseksi muodostui usko omaan tuotantonsa, ammattimainen taiteen tekeminen ja aseman saavuttaminen omassa ympäristössään. Sekä Mikola että Särestöniemi olivat kiinnostuneita matkustamisesta ja sen mahdollisuuksista tutustua vieraisiin kulttuureihin, joista ammentaa uusia ideoita omaan taiteelliseen tuotantonsa. Molemmille merkittäväksi paikaksi nousi Huippuvuoret, jossa värit heräsivät heidän mielissään uudella tavalla eloon.

Periferiassa asuville taiteilijoille näyttelyt ja niistä saatava julkisuus ovat välttämätön edellytys saavuttaakseen kansallista ja kansainvälistä huomiota. Niin Mikola kuin Särestöniemikin osallistuivat lukuisiin yhteisnäyttelyihin ja pitivät useita yksityisnäyttelyitä, joista saivat ansaittua huomiota. Särestöniemi kyllästyi näyttelyjurytuksiin jouduttuaan reputetuksi muutamista yhteisnäyttelyistä, ja hylkäsi Helsingin taidemarkkinat useiksi vuosiksi. Samalla hän vahvisti asemaansa Lapissa. Taiteellista uraansa luodessaan Sekä Mikola että Särestöniemi ovat selkeästi uskoneet itseensä ja omiin valintoihinsa tehdä taidetta.

Voimakkaimman määrällisen kehitysvaiheen Suomen museolaitos koki 1960-80 -luvulla, jolloin uusia museoita perustettiin noin 200. Mikolan ja Särestöniemen museohankkeet ajoittuvat kehityksen jälkivaiheeseen. Särestöniemen museohanke ajoittuu 1980-luvulle, Mikolan puolestaan 1990-luvulle. Museoiden avajaisia vietettiin kymmenen vuoden välein. Nämä museoprosessit ovat melko erilaisia. Merkittävimpänä erona on hankkeiden alkuprosessi, siihen vaikuttaneet henkilöt ja yhteisöt. Särestöniemen museohanke alkoi taiteilijan kuoleman jälkeen vuonna 1981, ja Särestöniemen museosäätiö perustettiin vuonna 1983. Mikolan museohankkeessa perustettiin ensin säätiö vuonna 1993, jonka jälkeen lähestyttiin Vaasan kaupungin päättäjiä tilojen järjestymisen toivossa. Näin ollen Nandor Mikola itse pystyi olemaan mukana museohankkeessa ja myöhemmin museon toiminnassa. Särestöniemikin oli tosin jo 70-luvulla puhunut suunnitelmistaan museon perustamisesta Särestöön. Museohankkeelle oli olemassa arvokkaat tilat, jossa Särestöniemen taiteen lisäksi pystyttiin tuomaan esiin paremmin hänen henkilöhistoriaansa autenttisessa ympäristössä. Taiteilijan kuoleman jälkeen perikunta ajautui erimielisyyksiin, ja näin ollen taiteilijan kokoelmat hajosivatkin maailmalle. Voidaan sanoa, että Särestöniemen museohankkeen kohdalla alkuvaiheessa oli olemassa tilat, mutta kokoelmat puuttuivat. Särestö on kulttuurihistorialliselta rakennusperin-

nöltään itsessään säilyttämisen arvoinen kohde, jonka taidekokoelmat täydensivät. Särestöniemen museohankkeen taustalla oli laaja lappilainen kannatus. Museoprosessin yhteydessä ymmärrettiin myös Särestön säilyttämisen tärkeys. Särestöniemen hankkeen kohdalla oli keskustelua myös museon/kokoelman sijoituspaikasta, milloin kokoelmat oltiin sijoittamassa Kemin taidemuseoon tai Särestöstä siirrettäisiin honkainen ateljeerakennus lähemmäs Rovaniemeä. Kuitenkin museon sijoittuminen juuri Kittilän Särestöön taiteilijan kotitalalle antaa museolle erikoisarvon. Ateljee- ja taiteilijakotien arvo perustuu juuri sille, että ne ovat alkuperäisessä ympäristössä.

Mikolan museoprosessin kohdalla asia oli päinvastainen, säädekirjassa määrätty kokoelmat olivat olemassa, mutta tilat museotoiminnalle puuttuivat. Ensijaisena vaihtoehtona kokoelmin sijoitukselle säätiön taholta pidettiin Vaasaa. Lähikunnat Mustasaari ja Ilmajoki ilmaisivat kiinnostuksensa kokoelmia kohtaan, jos hanke Vaasassa kariutuisi. Museohankkeen taustalla on näin ollen ainoastaan Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö. Vaasan kaupungin mukaan tulo tapahtui tilojen järjestämisen myötä. Nandor Mikolan museo sijaitsee Vaasassa kulttuurihistoriallisesti merkittävässä Tullipakkahuoneen kiinteistössä. Mikola museon prosessi onkin ollut alku Nykytaiteen museon sijoittumiselle kyseiseen kiinteistöön. Keskustelua ennen museohankkeen toteutumista Vaasassa herätti yksittäiselle taiteilijalle muodostettava museo. Olemassa olevat museot (kts. ss. 37-38) ja jo edellä mainittu Nykytaiteen museon hanke olivat vailla taloudellista tukea, joten kaupungin investointi Mikolan museoon aiheutti erimielisyyksiä. Esimerkiksi Kuntsin säätiön taidekokoelmat olivat olleet vailla vakituista sijoituspaikkaa usean vuoden ajan. Mielestäni kuitenkin Mikolan museon hanke Vaasaan on ollut selkeä askel eteenpäin Nykytaiteen museon hankkeessa. Tällä tietoon modernin taiteen museo on tulossa juuri Tullipakkahuoneen kiinteistöön; joten kaupungin rahoittama peruskorjaus (1,6 milj. markkaa eli n. 269 100 euroa, josta säätiön maksama osuus oli 600 000 markkaa, n. 100 912 euroa) on ollut investointi tulevaisuuteen. Näin ollen kiinteistöä saatiin peruskorjatuksi museon tilatarpeita ajatellen ja Tullipakkahuoneessa saatiin aktiivista toimintaa tyhjillään olon sijaan. Vaasan museohanke vahvisti paikallista identiteettiä ja nosti paikallista profiilia.²²⁸ Vastaavasti Särestössä jouduttiin tekemään perusparannuksia ennen museon avaamista. Kuitenkin merkittävämmäksi nousi Kittilän kunnan takaus perikunnalta sisärosuuksien lunastamisesta (1,3 milj. markkaa, n. 218 644 euroa). Tällä taattiin teosten palaaminen yhdeksi kokoelmaksi. Mikolan yhteydessä käytin sanon-

²²⁸ Rönkkö 1999, 244.

taa, että ”lapset eli maalaukset saivat kodin, jossa pysyä yhdessä”. Näin lopulta kävi myös Särestöniemen teosten kohdalla, ne palasivat kotiin.

Museaalista toimintaa ajatellen Reidar Särestöniemi –museo on lähempänä ”virallista” museokäsitystä. Koko museohankkeen ajan korostui mielestäni tarkoitus suunnitella lopullista museohanketta, jonka takana olisi mahdollisimman laaja kannatuspohja. Vastaavasti Mikola museota on vaikea pitää pysyvänä instituutiona määräaikaisen vuokrasuhteen vuoksi.²²⁹ Se päättyi vuonna 2004, jonka jälkeen museon tulevaisuus on toistaiseksi avoin. Tullipakkahuoneen kiinteistön lisäksi säätiö oli kiinnostunut tontista Vaskiluodosta, johon säätiö olisi omalla kustannuksella rakentanut museokiinteistön. Tällaisessa hankkeessa museon status olisi ollut pitempiaikainen ja pysyvämpi. Se olisi myös ollut jättäytyminen pois Nykytaiteen museon hankkeesta. Tosin Mikolan säätiön mahdollista osallistumista tulevaan Nykytaiteen museoon on toistaiseksi auki. Tulipakkahuoneen tilat eivät kuitenkaan Mikola museon osalta täytä täysin taidemuseon ehtoja. Kunnostetut eivät riitä kunnolla sekä perusnäyttelyille että vaihtuville näyttelyille. Perusnäyttelyä ei pystytä pitämään esillä mahdollisimman laajasti, näin ollen usein näyttelytoiminta on gallerianomaisista.²³⁰ Mielenkiintoiseksi kysymykseksi nousi tutkimuksen edetessä museoiden asema ja funktio. Mielestäni esimerkkimuseoillani on merkittävä asema omassa ympäristössään niin matkailuelinkeinoa kuin taiteenkenttääkin palvelevina instituutioina. Kuitenkin mieleeni jäi kysymys siitä, kenellä on oikeus ja velvollisuus arvottaa taiteilija ja hänen tuotantonsa museoksi. Riittääkö taiteilijan paikallinen arvostus? Itse haluaisin nähdä, että museoilla, niin olemassa olevilla kuin perustettavilla, on jatkuvuutta eikä yksittäisille taiteilijoille perustettaisi museoita vain retrospektiivisen näyttelyn näyttelytilaksi. Suomessa on yli 1 000 museota ja satoja taiteilijoita. Kuinka monta uutta museota Suomen taidekenttä kestää? Onko jokainen taiteilija oman museon arvoinen?

²²⁹ Rönkkö 1999, 167.

²³⁰ Rönkkö 1999, 117.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Arkistot

HIA (Heli Isolehdon arkisto), Jyväskylä

- Kirje: Säätiörekisteri/Arto Kupiainen - Heli Isolehto, 25.9.1998.

Kittilän kunnanarkisto, Kittilä.

Kittilän kunnanhallituksen pöytäkirjat.

§ 486, 28.3.1983

§ 813, 6.6.1983

Reidar Särestöniemen museosäätiön lehtileikearkisto, Kittilä.

Kaleva 7.4.1983. *Rovaniemi pienin panoksin Särestöniemi-säätiöön.*

Kaleva 16.11.1983. *Särestöniemen taideperintö halutaan pitää Kittilässä.*

Kaleva 1.7.1985. *Särestöniemen museo avattiin Kittilässä – Maaherra: juurillaan pysyminen teki Reidarista suuren.* Pekka Kinnunen.

Kansan tahto 16.11.1983. *Särestöniemen teosten siirto Kemiin aloitettu.*

Lapin kansa 26.4.1984. *Särkykö museounelma? Särestön taidearteet hajoamassa maailmalle.*

Lapin kansa 29.6.1985. *Särestön kohtalonsinfonia.* Tapani Ranta.

Oulun ylioppilaslehti 30.10.1964. *Pohjalaisia taiteilijoita.*

Pohjolan sanomat 7.4.1983. *Äänestys Rovaniemellä – Särestöniemi-säätiöön otettiin myönteinen kanta.*

Pohjolan sanomat 30.6.1984. *Nandor Mikola: Särestöniemen todellista arvoa ei ymmärretä Lapissa.* Pentti Harjumaa.

Pohjolan sanomat 1.7.1985. *Reidarin Särestö on avoinna – Museosäätiön työ jatkuu.*

Rovaniemen kaupungin keskusarkisto, Rovaniemi.

488/90.48.83 Faj 50

-Kirje: Sakari Saarela – kaupunginjohtaja, 28.3.1983.

Säätiörekisteri, Patentti- ja rekisterihallitus, Helsinki.

Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö, rek.nro: 2978.

Särestöniemen Museosäätiö, rek.nro: 2296.

Vaasan kaupungin keskusarkisto, Vaasa.

Akti 1182/95

- Museo- ja taidemuseotilojen tilatarpeet, 17.5.1994.

- Kuntsin Nykytaiteen museo, Tullipakkahuone, Luonnos 29.11.1994, MK 1:200, Arkkitehtitoimisto Annikki Nurminen

Akti 588/94.

- Lahjakirja 27.11.1985.
- Kirje: Vaasan kaupunginhallitus - Pohjanmaan museo, 3.2.1986.
- Kirje: Pohjanmaan museo - Vaasan kaupungin hallitus, 2.4.1986.
- Kirje: Vaasan kaupunginhallitus - Vaasan kaupungin kulttuuritoimisto, 9.7.1986.
- Kirje: Vaasan kaupungin kulttuuritoimisto - Vaasan kaupunginhallitus, 11.7.1986.
- Kirje: Pohjanmaan museo - Vaasan kaupunginhallitus, 26.8.1986.
- Museo- ja taidemuseotilojen tilatarpeet, 17.5.1994.
- Kirje: Pohjanmaan museon johtokunta - Vaasan kaupunginhallitus, 29.6.1994.
- Kirje: Kuntsin Taidesäätiö - Vaasan kaupunginhallitus, 22.8.1994.
- Kirje: Tikanojan taidekodin johtokunta - Vaasan kaupunginhallitus, 30.8.1994
- Kirje: Kuntsin säätiön hallitus - Vaasan kaupunginhallitus, 12.11.1994.

Akti 930/93.

- Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunki, 25.08.1993.
- Kirje: Vaasan kaupunginhallitus - Pohjanmaan museon/Tikanojan taidekoti/Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö, 19.10.1993.
- Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunginhallitus, 8.11.1993.
- Kirje: Pohjanmaan museo - Vaasan kaupunginhallitus, 9.11.1993.
- Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunginhallitus, 21.5.1994.
- Kirje: Professori Nandor Mikolan Taidesäätiö/Pekka Lind - Vaasan kaupunginjohtaja Heikki Vehkaoja, 23.5.1994.

Vaasan kaupunginhallituksen pöytäkirjat

Caa 240, §§347-580, 30.5.-26.9.1994.

Elektroninen aineisto

Cd-rom, Reidar Särestöniemi 1998. Sirkka: Audia production.

Näyttelyluettelot

Reidar palaa Särestöön: galleria ja ateljee 15.6.-30.8.1986. Kittilä, Särestöniemen museosäätiö. Lahti.

Reidar Särestöniemen muistonäyttely Helsingin taidehalli 30.10-21.11.1982. Tekstit Seppo Niinivaara. Helsinki.

Uiva poro: galleria ja ateljee 14.9.1986-15.5.1987. [S.l.] [S.n]

Suulliset tiedonannot

Mikola, Nandor, 8.11.1996.

Taiteilija ja professori, Vaasa.

Verkkolähteet

<http://www.vaasa.fi/cult/default/htm> (11.4.2000)

<http://vaasa.fi/pohjanmaanmuseo/suomi/uutiset.html>(5.2.2002)

<http://www.museoliitto.fi/museot-index.htm> (11.4.2000)

http://www.valhalla.norden.org/fi/info_f/yhteiskunta/kukuar/akvarel.html(16.1.2001)

Painetut lähteet ja kirjallisuus

90-Juhlanäyttely Nándor Mikola 2001. Tekstit Marja Karimaa. Vaasa. ISBN 952-91-4010-X

Aalto, Eeli 1976. Reidar Särestöniemi. Porvoo. ISBN 951-0-07685-6

Aikio, Annukka (toim.) 1991. Uusi sivistyssanakirja. Keuruu. ISBN 951-1-11365-8

Aurekoski-Turjas, Marjo 1994. Wäinö Aaltosen museo Taidemuseo tilana, taiteilijamuseo ideologiana. Pro gradu –työ, Turun yliopisto.

Bourdieu, Pierre - Haacke, Hans 1997. Ajatusten vapaakauppa. Helsinki. ISBN 951-608-024-3

Hahto, Mai-Lis. Kaupungin huolehdittava Kuntsin säätiön kokoelmista, ei yksityisistä museohankkeista. Pohjalainen 23.12.1999.

Hakanen, Liisa 1990. Taiteilijana Pohjanmaalla: selvitys taiteilijan asemasta Vaasan läänissä. Vaasan läänin taidetoimikunta. Vaasa. ISBN 951-47-3329-0

Heinonen, Jouko – Lahti , Markku, 1988. Museologian perusteet. Jyväskylä. ISBN 951-9426-06-X

Helenelund, Tea 1961. Etelä-Pohjanmaan maalaustaide. Teoksessa Suomen taide 1961. Porvoo.

Hyvärinen, Pekka 1993. Reidar Särestöniemi.

Ilmanen, Matti - Kontuniemi, Ritva 1977. Säätiöhakemisto. Karkkila. ISBN 951-95010-7-X

Ilvas, Juha 2000. Reidar Särestöniemen maailma. Helsinki 2000. ISBN 952-91-2102-4

Kaipia, Jouni – Putkonen, Lauri 1997. Suomen arkkitehtuuriopas. Keuruu. ISBN 951-1-12622-9

Keskisuomalainen 26.2.1999. Kuopio menettämässä arvokkaan kokoelman.

Kruskopf, Erik, 1990. Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960. Teoksessa Ars Suomen taide 6, 77-111. Keuruu. ISBN 951-35-4207-6

Kulttuuripolitiikan linjat –työryhmä 1991. 1980-luvun kulttuuripolitiikka. Kulttuuripolitiikkaa selvittävän työryhmän muistio. Helsinki. ISBN 951-47-4897-2

Leimu, Tuula 1982. Museoarkkitehtuuria. Suomen museoliitto. Joensuu.

Lepistö, Vappu 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa, Helsinki. ISBN 951-9297-85-5

Mikola, Nándor 1986. Nandor J. Mikola -86. Vaasa.

Mikola, Nándor J. 1991. Nandor Mikola, toim. Anne-Maj Salin. Vaasa. ISBN 951-749-148-4

Molarius, Päivi 1993. Suomen taide ja kulttuuri. Lahti. ISBN 951-45-6071-X

Museoasiain neuvottelukunta 1986. Taidemuseopoliittinen ohjelma. Komiteanmietintö 1984:64. Helsinki.

Mäki-Opas, Irmeli. "Nykytaiteen sananviejä". Turun Sanomat 21.10.1966.

JY:n kirjasto, mikrofilmi (JYK 6589).

Nandor Mikola akvarelleja, 1998. Toim. Pekka Lind. Vaasa. ISBN 952-91-0583-5

Rácz, István - Peltola, Leena 1977. Suomen taidetta 1940-1975. Keuruu. ISBN 951-1-02352-7

Raippalinn, Päivi-Marjut 1996. Taidemuseo modernista ilmiöstä postmodernin kuriositeetiksi Jääjyväiset taiteen temppeleille! Lisensiaattityö, Jyväskylän yliopisto.

Rantanen, Esa 1990. Säätiön tuki taiteelle. Tilastotietoa taiteesta Nro 3. Helsinki. ISBN 951-47-4053-X

Reidar Särestöniemi 1925-81 1989. Luettelon toim. Päivi Ruutinen. Kaukonen, Särestöniemen museosäätiö. ISBN 952-90-1006-0

Rönkkö, Marja-Liisa 1999. Suomen taidemuseo Louvren ja Louisianan perilliset. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Dimensio 2, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. ISBN 951-53-1971-4

Saarikivi, Sakari. "Nandor Mikola". *Helsingin Sanomat* 20.11.1960. JY:n kirjasto, mikrofilmi (JYK 2117).

Saarikivi, Sakari - Jäkärä, Liisa ja Ossi 1980. Nandor J. Mikola - akvarelli on elämäni. Vaasa. ISBN 951-99288-9-8

Sevänen, Erkki 1998. Taide instituutina ja järjestelmänä, modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Helsinki. ISBN 951-746-064-3

Sinisalo, Soili 1990. Kuvataide 1960-luvulla. Teoksessa *Ars Suomen taide* 6, 180-219. Keuruu. ISBN 951-35-4207-6

Suomen museot, 2000. Vantaa. ISBN 951-9426-23-X

Suominen-Kokkonen, Renja 1998. Kuva ja konteksti: taiteen sosiaaliset ulottuvuudet. Teoksessa: *Katseen rajat* ss. 151-174, toim. Elovirta, Arja - Lukkariinen, Ville. Jyväskylä. ISBN 951-45-7674-8

Säätiörekisteriryhmän muistio 1993. Kauppa- ja teollisuusministeriön työryhmä- ja toimikuntaraportteja 8/1993. Helsinki. ISBN 951-47-8051-5

Säätiöt ja niiden verotus 1988. Mänttä. ISBN 951-640-381-6

Takalo, Riitta 1988. Reidar Särestöniemen taiteesta. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Taidehistorian laitos. Jyväskylä.

Tarkka, Pekka 1990. Johdanto: Taide, valtio ja kauppa. Teoksessa *Ars Suomen taide* 6, ss. 8-13. Keuruu. ISBN 951-35-4207-6

Valkonen, Markku – Valkonen, Olli 1985. Suomen taide 5, Vastakohtien aika. Porvoo. ISBN 951-0-10625-9

Valkonen, Olli 1990. Kuvataide vuoden 1970 jälkeen – kohti sitoutumista. Teoksessa *Ars Suomen taide* 6, ss. 220-233. Keuruu. ISBN 951-35-4207-6

Viljanen, Kaarlo - Vuolteenaho, Hannu, 1986. Vaasan kaupungin rakennus selvitys. Vaasan kaupungin rakennusvirasto. Vaasa. ISBN 951-99710-1-7

Vilkuna, Janne 1998. 75 vuotta museoiden hyväksi, Suomen museoliitto 1923-1998. Vammala. ISBN 951-9426-21-3

Vuoljärvi, Päivi. Kuntsin kokoelmat mahtuvat auttavasti tullipakkahuoneeseen. Pohjalainen 6.11.1999.

LIITE 1.

Albert Edelfeltin Ateljeemuseo, Porvoo

- taiteilija Albert Edelfeltin (1854-1905) ateljee

Alvar Aalto-museo, Jyväskylä

- erikoismuseo

- arkkitehti Alvar Aallon (1898-1976) tuotanto ja elämä

Emil Cedercreutzin museo, Harjavalta

- kuvanveistäjä Emil Cedercreutzin (1879-1949) elämäntyö. Satakunnan kansantaidetta ja kulttuurihistoriaa. Harjulan taiteilijakoti, maahengen temppeli ja taidemuseo

Emil Halosen museo, Lapinlahti

- kuvanveistäjä Eemil Halosen alkuperäiset kipsit, savi- ja piirrosluonnokset, valmiita pronssi- ja marmoriteoksia ja puureliefejä. Erillinen taidemuseo

Emil Wikströmin taiteilijakoti ja Karin paviljonki , Tarttila

- kuvanveistäjä Emil Wikströmin (1864-1942) elämää ja tuotantoa taiteilijan ateljee- ja asuinrakennuksessa (1902-1913), jossa on alkuperäinen sisustus. Professori Kari Suomalaisen (1920-1999) alkuperäistöitä

Gallen-Kallelan Museo, Espoo

- Akseli Gallen-Kallelan (1865-1931) taidetta, henkilöhistoriaan liittyvää aineistoa, kansa- ja eläintieteellisiä kokoelmia. Erikoisnäyttelyitä, joissa Gallen-Kallelan aika ja nykypäivä kohtaavat

Heiskan taiteilijakoti, Jyväskylä

- taidemaalari Jonas Heiskan (1873-1937), pianonsoitonopettaja Maikki Heiskan (1889-1961) sekä piirtäjä ja taidegraafikko Vappu Heiskan (1921-1993) ateljeekoti (1912) Jyväskylän Älylässä

Kyösti ja Kalervo Kallion museo, Nivala

- presidentti Kyösti Kallion (1873-1940) ja hänen poikansa kuvanveistäjä Kalervo Kallion (1906-1969) elämäntyöstä kertova museo

Nandor Mikola Museo, Vaasa

- taiteilija Nandor Mikolan akvarelleja vuosilta 1934-95. Lisäksi mainoksia, julisteita, valokuvamateriaalia ja filmejä

Nelimarkka-museo, Alajärvi

- Etelä-Pohjanmaan aluetaidemuseo
- taiteilija Eero Nelimarkan (1891-1977) tuotantoa ja henkilöhistoriallinen ateljeeri, suomalaista grafiikkaa. Nelimarkka-akatemiarakennus museon vieressä toimii taidekouluna ja taiteilijatalona

Reidar Särestöniemi –museo, Kaukonen

- Reidar Särestöniemen taidetta, ateljeessa taiteilijan henkilökohtaisia esineitä ja maalaustarvikkeita. Kokoelmassa Särestöniemen taideteoksia sekä 25 muun taiteilijoiden teosta

Vilho Lampi –museo, Liminka

- taiteilija Vilho Lammen (1898-1936) töitä

Walter Runebergin veistoskokoelma, Porvoo

- kuvanveistäjä Walter Runebergin (1838-1920) kipsitöitä, muotokuvia ja luonnoksia

Wäinö Aaltosen museo, Turku

- Wäinö Aaltosen taidetta ja suomalaista nykytaidetta. Museo huolehtii myös kaupungin taidekokoelmista

Yrjö Liipolan taidekokoelmat, Koski TI

-kuvanveistäjä Yrjö Liipolan (1881-1971) taideteoksia

Lähde: Suomen museot 2000. Suomen museoliiton julkaisuja 47. Vantaa.

LIITE 2

Maakuntamuseot

Etelä-Karjalan museo	Lappeenranta
Helsingin kaupunginmuseo	Helsinki
Hämeenlinnan kaupungin historiallinen museo	Hämeenlinna
Kainuun museo	Kajaani
Keski-Suomen museo	Jyväskylä
Kuopion kulttuurihistoriallinen museo	Kuopio
Kymenlaakson maakuntamuseo	Kotka
Lahden kaupunginmuseo	Lahti
Lapin maakuntamuseo	Rovaniemi
Pohjanmaan museo	Vaasa
Pohjois-Karjalan museo	Joensuu
Pohjois-Pohjanmaan museo	Oulu
Porvoon museo	Porvoo
Satakunnan museo	Pori
Savonlinnan maakuntamuseo	Savonlinna
Tammisaaren museo – Länsi-Uudenmaan Maakuntamuseo	Tammisaari
Tampereen museot	Tampere
Tornionlaakson maakuntamuseo	Tornio
Turun maakuntamuseo	Turku

Aluetaidemuseot

Etelä-Karjalan taidemuseo – Kymen läänin aluetaidemuseo	Lappeenranta
Helsingin kaupungin taidemuseo	Helsinki
Hämeenlinnan taidemuseo	Hämeenlinna
Joensuun taidemuseo	Joensuu
Jyväskylän taidemuseo	Jyväskylä
Kemin taidemuseo	Kemi
Kuopion taidemuseo	Kuopio
Lahden kaupunginmuseo – Taidemuseo	Lahti

Mikkelin kaupungin museot – Mikkelin taidemuseo – Etelä-Savon aluetaidemuseo	Mikkeli
Nelimarkka-museo – Etelä-Pohjanmaan Aluetaidemuseo	Alajärvi
Oulun taidemuseo	Oulu
Pohjanmaan museo	Vaasa
Porin taidemuseo	Pori
Rovaniemen taidemuseo	Rovaniemi
Tampereen taidemuseo - Pirkanmaan aluetaidemuseo	Tampere
Turun taidemuseo	Turku

Valtakunnalliset erikoismuseot

Mobilia Auto- ja tiemuseo	Kangasala
Sámi musea – Saamelaismuseum Siida	Inari
Suomen ilmailumuseo	Vantaa
Suomen käsityö museo	Jyväskylä
Suomen lasimuseo	Riihimäki
Suomen rakennustaiteen museo	Helsinki
Suomen rautatiemuseo	Hyvinkää
Suomen Urheilumuseo	Helsinki
Suomen valokuvataiteen museo	Helsinki
Taideteollisuusmuseo	Helsinki
Teatterimuseo	Helsinki
Tekniikan museo	Helsinki
Työväen keskusmuseo	Tampere

Lähde: Suomen museot 2000. Suomen museoliiton julkaisuja 47. Vantaa.