

JYVÄSKYLÄN KULTTUURI- JA TAIDE-ELÄMÄN JÄRJES- TÄYTYMINEN 1930-LUVULLA

Henna-Rosa Laine
Maisterintutkielma
Taidehistoria
Musiikin, taiteen ja kulttuu-
rintutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Henna-Rosa Laine	
Työn nimi Jyväskylän kulttuuri- ja taide-elämän järjestäytyminen 1930-luvulla	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Maisterintutkielma
Aika 6/2021	Sivumäärä 77
<p>Tiivistelmä</p> <p>Monimuototutkielmani koostuu Samaan aikaan Jyväskylässä -nimisestä kulttuurikierroksesta sekä kirjallisesta osuudesta. Tutkielman tavoitteena on luoda kattava yleiskuva Jyväskylän 1930-luvun kulttuurillisesta ja kuvataiteellisesta elämästä. Kulttuurikierrosprojekti on osa laajempaa Uponnut kaupunki -produktiota, jossa saatetaan Heikki Suolahden keskeneräiseksi jäänyt balettisävellys valmiiksi. Kulttuurikierroksen tarkoituksena on tuottaa taustatietoa produktion käyttöön. Samalla kulttuurikierros toimii johdatuksena Uponneeseen kaupunkiin, jonka ensi-ilta järjestetään Jyväskylässä syksyllä 2021.</p> <p>Kulttuurikierros tarkastelee laaja-alaisesti Jyväskylän kulttuurielämää kymmenen eri teeman kautta. Tutkielmani kirjallinen osuus puolestaan pureutuu syvällisemmin kaupungin taide-elämään. Pyrin selvittämään, millaista taiteellista toimintaa kaupungissa järjestettiin 1930-luvulla ja ketkä siihen vaikuttivat. Samalla karotetaan Jyväskylän taide-elämän rakentumista neljän eri teeman kautta: taideseurat, taiteilijat ja taidenäyttelyt, taidekauppa sekä taidekeskustelu ja -kritiikki. Muun kulttuurillisen toiminnan lisääntyessä kaupungin taide-elämässä tapahtui hiipumista sotien välisenä aikana. Yhtenä keskeisenä tehtävänäni on selvittää syitä ilmiölle.</p> <p>Tutkimusmateriaalini koostuu pääasiassa sanomalehtiaineistosta, mutta tukena on myös käytetty Jyväskyläästä ja paikallisista taiteilijoista tehtyjä tutkimuksia. Tutkimusmenetelminä käytän historian tutkimusta sekä Dickien institutionaalista taideteoriaa yhdessä Beckerin taidemaailma-käsityksen ja Bourdieun kenttäteorian kanssa. Teen myös havainnollistavaa vertailevaa tutkimusta.</p> <p>Institutionaalisen taideteorian kannalta lähes kaikki merkittävät taidejärjestelmän osat puuttuivat Jyväskyläästä. Osittain ilmiön syynä olivat yhteiskunnallisesti vaikeat olot, mutta myös taiteellista toimintaa organisoivan elimen puuttuminen kaupungista. Silti Jyväskylän taide-elämä ei kokonaan hiipunut. Taide-elämä pyöri muutaman yksittäisen taiteilijan varassa, mutta kaupungin asema Keski-Suomen kulttuurillisena keskuksena sekä kaupungin kansallisesti tunnetut taiteilijat houkuttelivat kaupunkiin myös vierailevia taiteilijoita. Jyväskylän eristäytyneisyys Helsingistä auttoi taiteilijoita luomaan omanlaisensa taiteellisen tyylin ja sitä kautta kaupunkiin syntyi jopa eräänlainen ”keskisuomalainen maalauskoulukunta”.</p>	
Asiasanat Jyväskylä, taide-elämä, taidemaailma, institutionaalinen taideteoria, aikakaudentutkimus, 1930-luku, Keski-Suomen taideseura, Uponnut kaupunki, Jonas Heiska, Carl Bengts, Urho Lehtinen, Feliks Ojanen	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto JYX	
Muuta tietoa	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuksen rakenne ja tarkempi rajausta	2
1.1.1	Uponnut kaupunki ja Samaan aikaan Jyväskylässä.....	2
1.1.2	Aikaisempi tutkimus.....	4
1.2	Tutkimusaineisto.....	5
1.3	Teoreettinen tausta ja tutkimusmenetelmät.....	7
2	TAUSTAA JYVÄSKYLÄN TAIDE-ELÄMÄLLE	14
2.1	Poliittinen tausta	15
2.2	Kulttuurillinen tausta	19
2.3	Taide-elämä alkaa järjestäytyä	24
2.3.1	Keski-Suomen Taideseura.....	25
2.3.2	Kristillinen Taideseura.....	29
3	JYVÄSKYLÄN TAIDE-ELÄMÄ 1930-LUVULLA	32
3.1	Jyväskyläläiset taiteilijat ja taidenäyttelyt	34
3.2	Taidekauppatoiminta Jyväskylässä.....	42
3.3	Taidekritiikki ja taidekeskustelu.....	46
4	JYVÄSKYLÄN TAIDE-ELÄMÄN RAKENTUMINEN JA ONGELMAT	54
4.1	Jyväskylän taide-elämä	56
4.2	Jyväskylä suhteessa Viipuriin	60
4.3	Jyväskylä osana Suomen taiteen kenttää.....	63
5	PÄÄTÄNTÖ.....	67
	LÄHTEET	71

LIITTEET

1 JOHDANTO

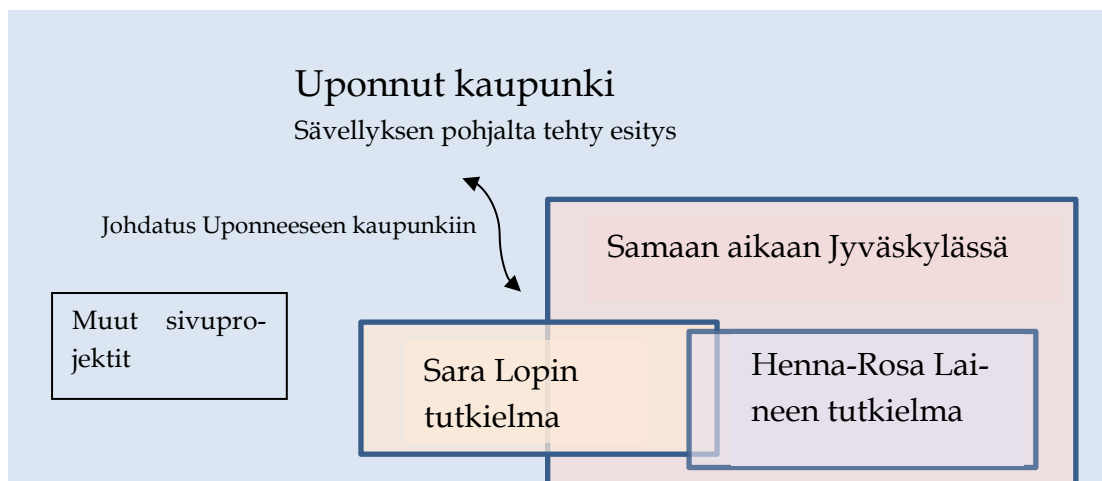
Tutkielmani tavoitteena on perehtyä Jyväskylän kulttuuriin ja taide-elämään 1930-luvulla. Keski-Suomi oli jo 1800-luvulla suomalaisten taiteilijoiden, muun muassa Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen, suosima matkailukohde, johon he saapuivat ihailemaan alueen koskematonta luontoa ja ikuistivat sen maalauksiinsa. Jyväskylän taide-elämä virisi pienin askelin seminaarin myötä 1800-luvun lopussa ja alkoi järjestäytyä vuonna 1910, kun perustettiin Keski-Suomen taideseura. Seuran toiminta hiipui kuitenkin 1920-luvun aikana lähes olemattomiin ja virisi uudestaan vasta 1945 Jyväskylän taiteilijaseuran perustamisen myötä.

Kaupungin taide-elämä ei siis sotien välisenä aikana ollut kovin vilkasta. Tarkoitukseni on selvittää tarkemmin mitä Jyväskylän taide-elämässä tuolloin tapahtui ja keitä taiteilijoita kaupungissa vaikutti. Perinteiselle taidehistorialliselle aikakauden tutkimukselle tyypillisesti pyrin luomaan kattavan yleiskuvan Jyväskylän taiteellisesta toiminnasta 1930-luvulla. Samalla uskon löytäväni myös syyt taide-elämän hiipumiselle. Konkreettisia tutkimuskysymyksiä ovat: miten Jyväskylän taide-elämä rakentui? Mitä kuvataiteellista toimintaa kaupungissa järjestettiin? Keitä taiteilijoita Jyväskylässä vaikutti? Miksi taide-elämä hiipui? Ainakin osittain taide-elämän hiipumista selittää varmasti sotien välisen ajan poliittiset ja yhteiskunnalliset levottomuudet sekä 1930-luvun alun pula-aika, jotka vaikuttivat laajemmaltikin suomalaiseen taide-toimintaan ja taiteilijoihin. En kuitenkaan usko, että edellä mainitut seikat kokonaan selittävät Jyväskylän taide-elämän hiipumista. Siksi pyrin institutionaalisen taideteorian avulla selvittämään taidemaailmaan rakenteellisesti liittyviä syitä, jotka estivät kunnollisen taide-elämän synnyin kaupungissa 1900-luvun alussa.

1.1 Tutkimuksen rakenne ja tarkempi rajaus

Maisterintutkielmani on monimuototutkimus, jonka yhtenä osana on Samaan aikaan Jyväskylässä -niminen kulttuurikierrosprojekti. Projekti on osa suurempaa monitaitaista ja -tieteistä produktiota nimeltään Uponnut kaupunki. Uponnut kaupunki -produktion tarkoituksena on saattaa säveltäjälupaus Heikki Suolahden 1930-luvulla säveltämä saman niminen balettiesitys valmiiksi ja sen on tarkoitus saada ensi-iltansa syksyllä 2021¹. Uponnut kaupunki -produktio on monivaiheinen ja siinä on mukana niin ammattikorkeakoulun kuin yliopiston opiskelijoita ja henkilökuntaa, ja siihen kuuluu useita pienempiä sivuprojekteja. Produktion toteuttamisessa on hyödynnetty muun muassa taidehistorian ja kirjallisuuden sekä musiikin tutkimusta ja osaamista. Uponnut kaupunki -produktio on Keski-Suomen musiikin edistämissäätiön ja Suomalaisen musiikkikampanuksen yhteishanke, mutta yhteistyökumppaneina toimivat myös muun muassa koulutuskuntayhtymä Gradia, Jyväskylän ammattikorkeakoulu ja Jyväskylän yliopisto sekä Jyväskylän kaupungin kulttuuripalveluiden Kulttuuriantta.

1.1.1 Uponnut kaupunki ja Samaan aikaan Jyväskylässä



Kaavio 1 Uponnut kaupunki -produktion ja kulttuurikierroksen suhteesta ja oman tutkielmani asettuminen suhteessa produktion ja kulttuurikierrosprojektiin.

Kaaviossa on esitetty isomman produktion, kulttuurikierroksen sekä kierroksen tekijöiden maisterintutkielmien suhde toisiinsa. Kulttuurikierros on siis Uponnut kaupunki -produktion sisäinen sivuprojekti, jonka tarkoituksena on tuottaa tietoa

¹ Ensi-ilta oli alun perin tarkoitus järjestää jo helmikuussa 2021, mutta koronaepidemian takia sitä jouduttiin siirtämään ensin toukokuulle ja lopulta syksyyn.

isomman produktion käyttöön sekä toimia eräänlaisena johdantona 1930-luvun kulttuuritoiminnalle. Produktion ja kulttuurikierrosprojektin välinen nuoli menee kahteen suuntaan, koska projektit vaikuttavat toisiinsa. Uponnut kaupunki tarjoaa kulttuurikierrokselle ajallisen kontekstin, kun taas kulttuurikierros tarjoaa taustatietoa produktion käyttöön.

Kulttuurikierroksella on kaksi tekijää ja kulttuurikierrosprojekti on osa kummankin monimuototutkielmaa. Olemme suunnitelleet ja toteuttaneet kulttuurikierroksen yhdessä, mutta monimuototutkielman kirjalliset osuudet teemme erikseen eri aiheista. Oma kirjallinen osuuteni painottuu hyvin vahvasti kulttuurikierroksen esiin nostamiin teemoihin ja syventää kulttuurikierroksella tuotettua tietoa Jyväskylän kulttuurielämästä. Sara Lopin tutkielman kirjallinen osuus puolestaan keskittyy enemmän Helsingin ja oikeastaan koko Suomen kulttuurilliseen kontekstiin, joten siksi hänen laatikkonsa on puoliksi kulttuurikierroksen laatikon sisällä ja puoliksi Uponnut kaupunki -produktion puolella. Tekijöiden laatikot leikkaavat toisiaan, koska osittain tutkielmamme menevät päällekkäin: Helsingin taide-elämä on mukana kummankin tutkielmissa, mutta eri kantilta tarkasteltuna.

Kulttuurikierroksella esitellään 1930-luvun merkittävimpiä kulttuurikohteita ja -tapahtumia Jyväskylässä. Kierros rakennettiin QR-koodien varaan Jyväskylän keskustan alueelle niin, että jokaisen kulttuurikierroksen kohteen, eli rastin, luona on QR-koodi, josta saa avattua kohteesta kertovan tietopaketin. Rastitekstit sisältävät tekstin lisäksi kuvia, videoita ja musiikkia.

Uponnut kaupunki -balettisävellyksen loi Helsingissä asunut, ja sieltä vaikutteita ottanut Heikki Suolahti vuonna 1935. Kulttuurikierrosprojektissamme meidän on tarkoitus tuoda esille Suolahden aikaa, mutta Jyväskylän kontekstista käsin. Kulttuurikierros pyrkii vastaamaan kysymyksiin: millaisena Jyväskylän taide- ja kulttuurikenttä näyttäytyi jyvaskyläläisille 1930-luvulla? Millaisia kulttuuritapahtumia Jyväskylässä järjestettiin? Uponnut kaupunki -baletin partituuri löydettiin Jyväskylästä Suomalaisen musiikkikampanuksen arkistoista vuonna 2017 ja se saa ensiesityksensä Jyväskylässä, joten on luonnollista tuoda esiin myös Jyväskylän 1930-luvun kontekstia.

Kulttuurikierros sisältää 10 kohdetta, jotka kertovat Jyväskylän 1930-luvun taiteesta, arkkitehtuurista, teatterista, elokuvasta ja musiikista, vapaa-ajan vietosta sekä museotoiminnasta ja koululaitoksista. Kulttuuri on siis kierroksella ymmärretty hyvin laaja-alaisesti. Rastit toteutetaan osittain yhteistyössä muiden alojen opiskelijoiden tai ammattilaisten kanssa, esimerkiksi rastien musiikilliset elementit saatiin yhteistyökumppaneina olleilta kuoroilta. Taustatutkimusta kierrosta varten tehtiin yhdessä tekijöiden kesken ja sen perusteella valittiin kierroksella esiin nostettavat kulttuurikohteet. Rasteista tehtiin vielä tarkempaa tutkimusta infotekstien kirjoittamista varten. Rastit oli jaettu kierroksen tekijöiden kesken niin, että Henna-Rosa oli vastuussa kuuden rastin kirjoittamisesta ja Sara neljän.

Tutkielmani kirjallinen osuus syventää kulttuurikierroksella esiin nostettuja taiteellisia teemoja ja pureutuu syvemmin Jyväskylän taide-elämään ja sen muotoutumiseen. Kulttuurikierroksella muodostettu kuva Jyväskylästä 1930-luvulla ja sen kulttuurielämästä toimii tutkielmani kirjalliselle osuudelle pohjana ja kontekstina. Suomen kulttuuri- ja taide-elämä on toiminut puolestaan kontekstina kummallekin projektille. Tutkielma voidaan siis käsittää erilaisten kontekstien kautta: toisaalta Jyväskylän 1930-luvun ajallisen ja paikallisen kontekstin kautta, toisaalta koko Suomen 1930-luvun kulttuurihistoriallisen kontekstin kautta.

Monimuototutkielmani tulee siis pitämään sisällään teoreettisen tekstiosuuden Jyväskylän 1930-luvun taide-elämästä, sekä projektituotoksen, eli tässä tapauksessa netissä julkaistavan kulttuurikierroksen rastit (Liite 2), sekä kierrokseen liittyvän projektisuunnitelman (Liite 1) ja loppuraportin (Liite 3). Koska kulttuurikierros keskittyy vain 1930-lukuun, myös tutkielman kirjallisessa osuudessa tarkastellaan pääasiallisesti Jyväskylän 1930-luvun taidekenttää.

1.1.2 Aikaisempi tutkimus

Jyväskylän historiasta on kirjoitettu muutamia kokoavia historiallisia tutkimuksia. Niistä merkittävin oman tutkielmani kannalta on Päiviö Tommilan *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965* (1972), joka tarjoaa laajan kuvan kaupungin historiasta useasta eri näkökulmasta katsottuna. Jyväskylästä tehtyä tutkimuskirjallisuutta olen käyttänyt kummassakin monimuototutkielmani osassa.

Aikaisempi Jyväskylään liittyvä taiteentutkimus on keskittynyt hyvin pitkälti vain yksittäisiin Jyväskylässä tai Keski-Suomessa toimineisiin taiteilijoihin, sekä taiteilijoiden Keski-Suomeen suuntautuneisiin matkoihin. Kokonaisvaltaisempia tutkimuksia Jyväskylän taide-elämästä 1900-luvun alussa ei ole nähdäkseni tehty. Tutkielmani kirjallinen osa selventää ja luo kokonaiskuvaa taide-elämästä Jyväskylässä, joka auttaa myös ymmärtämään paikallisten taiteilijoiden taiteen lähtökohtia. Suhteessa aikaisempaan tutkimukseen oman tutkielmani on siis keskittynyt laajempaan kontekstiin ja on kokoavampi. Keskityn enemmän nimenomaan Jyväskylän taide-elämään ja sen rakenteelliseen muotoutumiseen laajemmalti, kuin vain yksittäisen taiteilijan näkökulmasta. Lisäksi erityisenä kiinnostuksen kohteena tutkielmassani on sotion välillä tapahtunut taide-elämän hiipuminen ja sen syiden selvittäminen, mitä ei vielä muissa tutkimuksissa ole käsitelty. Jyväskylä oli 1900-luvun alussa Keski-Suomen kulttuurin keskus ja siksi tutkielmani käsittelee pääasiassa Jyväskylässä ja sen välittömässä läheisyydessä asuneita ja vaikuttaneita taiteilijoita. Näin ollen Keski-Suomen maankunnissa asuneet taiteilijat jäävät vähemmälle huomiolle. Olen myös rajannut tutkielmani käsittelemään ainoastaan kuvataidetta. Arkkitehtuuri on rajattu tutkimuksen ulkopuolelle.

1.2 Tutkimusaineisto

Pääasiallisena tutkimusaineistonani, niin kulttuurikierrosprojektissa kuin tutkielman kirjallisessa osassakin, toimii sanomalehtiaineisto, jota löytyy Kansalliskirjaston digitaalisista aineistoista digitoituna. Kulttuurikierrokseen liittyvän tutkimusprosessin aikana olen käyttänyt alkuperäislähteenä lähinnä Keskisuomalaista sekä jonkin verran valokuva-aineistoa. Näitä alkuperäislähteitä on käytetty erityisesti yksittäisiä rasteja kuvaavien rastitekstien kirjoituksessa, mutta jonkin verran myös kokonaiskuvan luomiseksi 1930-luvun kulttuurielämästä. Tutkielmani kirjallistaosuutta varten on aineistona käytetty laajemmin sanomalehtiaineistoa, sillä Keskisuomalaisen lisäksi olen tutustunut myös muun muassa Työn Voiman ja Sisä-Suomi lehtien artikkeleihin.

Tutkimusaineistona sanomalehtimateriaali tarjoaa oivan katsauksen 1930-lukuun ja sen aikaisiin tapahtumiin. Sanomalehtiaineiston avulla saa selkeämmän käsityksen tuon ajan kulttuuritapahtumista ja varsinkin niihin liittyvästä keskustelusta. Se on tärkeää, kun pyritään selvittämään, mitä kulttuuritapahtumia ja -paikkoja sekä kulttuuritahoja on pidetty arvossa. Sanomalehtiaineistot ovat hyödyllisiä historian tutkimuksen aineistoja, sillä niistä saa selkeän kuvan aikansa yleisesti hyväksytyistä näkemyksistä. Sanomalehtiaineistoa käytettäessä on kuitenkin tiedostettava mitkä asiat ovat saattaneet vaikuttaa niiden sanomaan ja siihen, mitä asioita julkaistaan. Toisin sanoen on otettava huomioon lehden ideologiset taustat, esimerkiksi eniten käyttämäni Keskisuomalainen-lehti oli 1930-luvulla ideologialtaan maalaisliittolaisesti suuntautunut, kun taas Työn Voima oli voimakkaasti työväestön asiaa ajava sosiaalidemokraattinen lehti. Sisä-Suomi taas oli poliittiselta ideologialtaan kokoomuslainen.² Lehden ideologiat ja poliittinen suuntautuminen on tiedostettava ja otettava huomioon niitä lukiessa, koska se vaikuttaa siihen mistä ja miten kirjoitetaan.

Käyttämäni lehtiaineisto muodostuu siis pääasiassa Keskisuomalainen, Työn Voima ja Sisä-Suomi lehdistä, jotka olivat 1930-luvulla Jyväskylässä eniten luetut lehdet. 1918 perustettu Keskisuomalainen oli edellä mainituista merkittävin. Keskisuomalaisessa julkaistiin niin kaupungin kuin maaseudunkin uutisia ja paljon ilmoituksia.³ Vaikuttaa myös siltä, että Keskisuomalaisessa käsiteltiin kulttuuri ja taideasioita enemmän kuin kahdessa muussa lehdessä.

1900-luvun alussa jyväskyläisissä lehdissä suurin osa kuvataidetta käsittelevistä lehtiartikkeleista oli mainoksia tulevista taidenäyttelyistä tai pieniä arvosteluja avoimena olevista näyttelyistä. Lisäksi jonkin verran julkaistiin taiteilijoiden haastatteluita, joissa keskusteltiin taiteilijan omasta, mutta myös yleisesti suomalaisesta tuon ajan taiteesta. Joskus julkaistiin pääkaupungin taidekriitikoiden kirjoittamia

² Keskisuomalainen, Keski-Suomen lehdistö; Tommila 1972, 482, 516, 518–521.

³ Tommila 1972, 521.

arvosteluita jyvaskyläläisten taiteilijoiden Helsingin näyttelyistä. Artikkeleita ulkomaalaisesta taiteesta ja taidenäyttelyistä on kirjoitettu myös, varsinkin jos osanottajina oli suomalaisia taiteilijoita. Merkittävien suomalaisten taiteilijoiden syntymäpäivät ja kuolemat huomioitiin lehdissä. Yleensä näissä artikkeleissa oli lyhyt kertaus taiteilijan urasta ja taiteesta.

Lukiessani lehtiartikkeleita keskityin erityisesti neljään teemaan, jotka yhdessä luovat käsitystä kaupungin taide-elämästä. Nämä teemat ovat: taiteilijaseurat, jyvaskyläläiset taiteilijat ja taidenäyttelyt, taidekauppa sekä taidekritiikki ja taidekeskustelu. Näin saan käsityksen siitä, keitä taiteilijoita täällä on vaikuttanut ja kuinka paljon näyttely- tai muuta taiteellista toimintaa Jyväskylässä on järjestetty. Lisäksi saan myös käsityksen ajan taidekäsityksistä, niin paikallisen taiteen kuin ylipäätään suomalaisenkin taiteen osalta. Tutkimukselleni relevantteja artikkeleita olen etsinyt lehdistä asiasanahaun avulla, paitsi Keski-suomalaisesta, jota on luettu systemaattisemmin.

Lehtiartikkeleiden luoma kuva kaupungin taide-elämästä voi jäädä melko sirpaleiseksi, eivätkä artikkelit ole yleensä kovin syvällisiä, joten artikkeleiden lisäksi käyn läpi Jyväskylässä vaikuttaneista taiteilijoista tehtyjä tutkimuksia sekä yleisesti tuon ajan suomalaisesta taiteesta kirjoitettuja teoksia. Tutkimukseni kannalta merkittävimpiä taiteilijoita, joiden taiteeseen ja elämänvaiheisiin tulen tutustumaan, ovat Carl Bengts (1876–1934), Jonas Heiska (1873–1937), Urho Lehtinen (1887–1982) ja Feliks Ojanen (1898–1970). Näistä kaikista taiteilijoista ja heidän taiteestaan on tehty opinnäytetöitä ja muita tutkimuksia. Tutkielman lopussa pohdin institutionaalisen taide-teorian avulla mahdollisia rakenteellisia puutoksia, jotka voisivat selittää Jyväskylän taide-elämän verkkaisuuden. Pyrin myös havainnollistamaan päätelmiäni tekemällä vertailua muihin kaupunkeihin, joissa 1900-luvun alussa taide-elämä kehittyi voimakkaammin.

Tutkielmani molempien osien kannalta on ollut myös tarpeellista tutustua Jyväskylän paikallishistoriaan, jotta saisin käsityksen Jyväskylässä vallinneesta poliittisesta, taloudellisesta ja kulttuurillisesta tilanteesta, joka on saattanut vaikuttaa myös taide-elämään. Tavoitteena on ollut pyrkiä hahmottamaan syvällisesti Jyväskylän kulttuuri- ja taide-elämän ilmeneminen 1930-luvun rajaamassa tilanteessa ja ympäristössä. Päiviö Tommilan teos *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965* (1972) tarjoaa hyvää taustamateriaalia siitä, mitä Jyväskylässä on tapahtunut 1930-luvulla. Taidehistorialliselta kannalta ajateltuna merkittävä on Erkki Anttosen *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (2006), joka valottaa kattavasti 1930-luvun suomalaista taidemaailmaa. Lisäksi Marketta Mäkisen toimittama teos *Maailmannavan elämää. Keski-Suomen merkitys suomenkielisen kansallisen kulttuurin ja taiteen muotoutumisessa vuosina 1880–1917* (1994) avaa hyvin Keski-Suomen merkitystä suomalaisille taiteilijoille 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa ja auttaa ymmärtämään Jyväskylän 1930-luvun taide-elämän taustoja.

1.3 Teorettinen tausta ja tutkimusmenetelmät

Kuten jo sanottu, Samaan aikaan Jyväskylässä -projektin viitekehyksenä toimii Uponnut kaupunki -produktio, jonka päätähtenä on säveltäjälupaus Heikki Suolahti ja hänen aikansa Helsingin kulttuuripiirit. Samaan aikaan Jyväskylässä -projekti laajentaa tuota kontekstia koskemaan myös Jyväskylää, koska produktion alkuun panevana voimana toiminut *Uponnut kaupunki* -balettisävellys löytyi Jyväskylästä, ja siellä keskeneräiseksi jäänyt sävellys saa myös ensi-iltansa syksyllä 2021.

Monimuototutkielmani kokonaisuutena on laadullinen tutkimus, jossa hermeneuttinen tutkimusasenne vaikuttaa niin itse taiteen ja kulttuurin tulkinnan, kuin historiantutkimuksenkin taustalla. Hermeneuttinen tutkimusasenne auttaa muodostamaan yhtenäisen kokonaiskuvan 1930-luvun kulttuurillisesta ilmapiiristä, sillä siinä hahmotellaan asioiden ja niiden kontekstien välisiä yhteyksiä. Hermeneutiikka keskittyy tulkinnan teoriaan ja käytäntöön, ja sille on tyypillistä, että ilmiöitä tarkastellaan suhteessa sekä toisiin samanaikaisiin ilmiöihin että ilmiöiden kehitykseen.⁴ Tämä tutkimusasenne näkyy sekä kulttuurikierrosta varten tehdyssä tutkimustyössä, että tutkielmani kirjallisessa osuudessa. Hermeneuttisen kehän avulla voidaan syventää ymmärrystä tutkittavasta kohteesta, kun yksityiskohtia tarkastelemalla ja tulkitsemalla saadaan parempi ymmärrys kokonaisuudesta. Kokonaisuuden tulkinta taas vaikuttaa yksityiskohtien tulkintaan ja uudelleentulkittamiseen avulla päästään koko ajan syvemmälle tutkimuskohteen ymmärtämisessä.⁵ Tutkimuksessani hermeneuttisen tutkimusasetteen päämääränä on 1930-luvun jyväskyläläisen kulttuurin ja taide-elämän sekä niiden merkitysten syvälinen ymmärtäminen.

Kulttuurikierrosprojektissa varsinaisena tutkimusmenetelmänä toimii historian-tutkimus, jossa tutkimustieto kertyy alkuperäislähteiden ja muiden lähteiden lähiluvun avulla. Tutkimuksen haasteena on mahdollisimman kattavan aikakausikuvan luominen. Kulttuurikierrosta varten luotu aikakaudenkuvaus toimii pohjana myös tutkielmani kirjalliselle osuudelle. Samalla se tarjoaa tietoa Uponnut kaupunki -produktion käyttöön. Yleisen historiantutkimuksen lisäksi olemme perehtyneet myös muuhun historiantutkimukseen, kuten musiikin, urheilun sekä taiteen ja arkkitehtuurin historiaan, syventääksemme ymmärrystämme kierroksella esiintuoduista rasti-kohteista. Taidehistoriallinen tutkimus näkyy kuitenkin enemmän monimuototutkielmani kirjallisessa osassa.

Historiallisessa tutkimuksessa luodaan menneisyydestä tapahtumaketjuja käyttäen erilaisia lähteitä. Tapahtumat ja ilmiöt suhteutetaan historialliseen kontekstiinsa. Tutkijan rakentamaan kuvaan historiasta on koottu ja valittu materiaalia

⁴ Bättschmann 2003, 179–180.

⁵ D'Allea 2005, 125–126.

tutkimuskohteesta tutkijan omien näkökulmien mukaisesti. Näin ollen historiasta luotu kuvaus on aina tulkintaa. Tuottamamme historiallinen tieto on päättelyn tulosta ja sen tuottamiseksi on jouduttu tekemään valintoja oleellisen ja ei niin oleellisen tiedon välillä. Ja näihin tulkintojen tuloksiin vaikuttaa aina oma aikamme. Perinteisesti mahdollisimman objektiiviseen historian kuvaukseen on pyritty lähdekritiikillä ja käyttämällä mahdollisimman alkuperäisiä ja autenttisia aineistoja. Nykypäivänä historiantutkimuksessa käytettävien lähteiden kirjo on kasvanut, kun lähteitä ei enää jaotella luotettaviin tai epäluotettaviin. Näin esimerkiksi kuva-aineistoa on alettu käyttää enemmän historiantutkimuksessa muutenkin kuin vain kuvituksena.⁶

Jorma Kalelan mukaan nykyään ajatellaan, että lähteet tuottavat erilaista tietoa. Kun lähteeltä kysytään oikeita kysymyksiä, saadaan niistä selville luotettavia faktoja menneisyydestä. Lähteistä saatavaa informaatiota on kuitenkin pyrittävä tulkitsemaan. Historiantutkimuksessa on kyse menneisyyden konstruomisesta, kun tutkija lähteistä saamiensa faktojen ympärille rakentaa mahdollisimman oikeudenmukaisen kuvauksen (tulkintansa) menneisyydestä.⁷ Haastetta tutkimukseen tuo tutkijan ja tutkimuskohteen ajallinen ja kulttuurillinen etäisyys. Tutkija toimii eräänlaisena ”tulkkina” yleisönsä ja tutkimuskohteensa välillä, käyden eräänlaista kahdensuuntaista vuoropuhelua.⁸

Tutkija päättää mitä tietoja tutkimuskohteestaan tuo tutkimuksessa ilmi ja mitä jätetään pois. Nämä eettiset valinnat vaikuttavat siihen, millainen vaikutus tutkimuksella on sen kohteelle, mutta myös siihen kuinka tasapainoinen tutkimus on.⁹ Tämän takia kontekstoiminen on historiantutkimuksessa tärkeää. Lidmanin teoksessa huomautetaan, että liian yleistävä ilmaisu tutkimuksen kohteesta voi vahvistaa siihen valmiiksi liitettyjä ennakkokäsityksiä ja stereotyyppioita¹⁰. Historiantutkijalla onkin vastuu siitä, että tutkitulle menneisyydelle ei tehdä vääryyttä, mutta myös vastuu omaa kulttuuriaan kohtaan¹¹.

Tätä olemme miettineet myös kulttuurikierroksen rastikohteiden kuvauksen yhteydessä. Rastitekstejä rajasi hyvin vahvasti niiden maksimi pituus, minkä takia ainakin osa teksteistä jäi melko pintapuolisiksi. Lisäksi olemme joutuneet pohtimaan erilaisia historiallisen tiedon esittämisen tapoja, mistä on käyty keskustelua myös historiantutkimuksen ja -kirjoituksen parissa. Historiankirjoituksen perinteinen esittämisen muoto (eli teksti) on viime vuosina saanut rinnalleen myös kokeilevampia esittämisen muotoja muun muassa modernistisesta kirjallisuudesta ja kokeellisesta taiteesta. Edellä mainitut esitysmuodot eivät Pihlaisen mukaan ole kuitenkaan vielä

⁶ Pirinen 2012, 282–283; Kalela 2000, 88.

⁷ Frigren 2017, 67; Kalela 2000, 92.

⁸ Kalela 2000, 161.

⁹ Vainio-Korhonen & Kokko 2017, 30–31.

¹⁰ Frigren 2017, 60.

¹¹ Koskivirta & Lidman 2017, 15; Kalela 2000, 109.

kovin yleisiä.¹² Tässä mielessä kulttuurikierroksemme tarjoaa tietoa historiasta ehkä perinteistä tapaa kevyemmällä ja elämyksellisemmällä tavalla.

Pihlaisen mukaan historiantutkimus on menettänyt hieman auktoriteettiaan, kun on siirrytty tutkimuksen objektiivisesta totuudesta tutkijan tekemiin tulkintoihin. Samalla elämyksellisyyden merkitys on korostunut, koska ”historia ei enää saavuta riittävää uskottavuutta vetoamalla totuuteen”. Sen sijaan historiantutkimuksen lukijat on pyritty vakuuttamaan tutkimuksen merkitytyksistä elämyksellisyyden tai erilaisen kokemusten kautta. Pihlaisen mukaan historiankirjoituksen elämyksellisyyteen vaikuttaa erityisesti esityksen muoto ja siihen liittyvä esteettinen vaikuttavuus.¹³

Kulttuurikierroksellamme sekoitetaan perinteistä historiallisen tutkimuksen esittämisen tapaa ja elämyksellisempää esittämistä. Kulttuurikierrosprojektissa pyrkimys on ollut viihdyttämään pyrkivässä esittämisessä unohtamatta kuitenkin perinteistä faktuaalisuutta. Rastitekstien faktuaalisuuteen on kiinnitetty huomiota, koska on tarkoitus, että kierros on opettavainen. Elämyksellisyys tulee runsaasta kuvamateriaalista, musiikista ja videomateriaalista ja ennen kaikkea siitä, että kierroksen kiertäjä joutuu oikeasti kulkemaan rastilta rastille ja näkee kohteet oikeasti paikan päällä. Tai jos rastikohdetta ei ole enää olemassa, infotekstin kuvamateriaalin perusteella voi tehdä vertailua kaupunkikuvan muutoksesta.

Alun perin kierroksen esitysmuodon tuli olla hyvin erilainen verrattuna siihen millainen kierroksesta lopulta tuli. Jos suunnittelemamme kirjeidea¹⁴ olisi toteutunut, olisi kierroksen toteutus ollut nykyistä viihdyttävämpi ja kierros olisi sulautunut paremmin Uponnut kaupunki -produktioon. Kulttuurikierroksen nykyinen toteutus on kerrontamuodoltaan melko perinteisen historiankirjoituksen kaltainen, joskin kieleltään ehkä hieman vapaampaa. Tosin, historiantutkimukselle on perinteisesti ollut tyyppillistä arkikielen käyttäminen¹⁵. Kirjeideassa olisi painottunut elämys ja kokemuksellisuus enemmän, kun taas lopullisessa toteutuksessa painottuu informatiivisuus. Lopullisessa kierroksessakin on kuitenkin oma elämyksellisyytensä, kun ihmiset joutuvat rastiteksteihin käsiksi päästäkseen oikeasti kiertämään rastilta rastille.

Historiantutkimuksen eettiset haasteet eivät koske pelkästään tutkimuskohdetta, vaan myös aineiston esillepanoa sekä kirjoitustapaa¹⁶. Kulttuurikierroksen esitystapa on pyritty pitämään mahdollisimman kepeänä lukijakokemuksen parantamiseksi. Toisaalta rastitekstit ovat melko suppeita, mikä pistää miettimään, että antavatko ne tarpeeksi kattavaa ja syvällistä kuvaa kohteestaan ja sen merkityksestä Jyväskylän kulttuurielämän kontekstissa. Vastakkain kulttuurikierroksessa on ollut siis käsitys

¹² Pihlainen 2011, 9.

¹³ Pihlainen 2011, 13.

¹⁴ Tarkoituksena oli kirjoittaa infotekstit 1900-luvun alun kielellä ikään kuin joku kirjoittaisi Jyväskylältä kirjeitä Heikki Suolahdelle ja kertoisi kaupungin kulttuuritapahtumista- ja paikoista. Lisää asiasta projektisuunnitelmassa (Liite 1).

¹⁵ Kalela 2000, 226.

¹⁶ Vainio-Korhonen & Kokko 2017, 35; Kalela 2000, 55.

tieteellisen tutkimuksen perinteisestä esitysmuodosta ja elämyksellisestä esitysmuodosta. Näin ollen haasteena on myös ollut kahden erilaisen yleisön läsnäolo ja huomioonottaminen: tiedeyleisön ja maallikkoyleisön.¹⁷

Tutkimustulosten esittämisessä merkittävää on yleisön vakuuttaminen tutkimuksen tuloksista ja niiden merkittävydestä. Merkittävää on myös tutkijan rakentama kuvaus historiasta, jonka on tehtävä oikeutta tutkimuksen kohteelle. Kuten Kalela huomauttaa, argumentaatiota (yleisön vakuuttaminen) ja rekonstruktiota (jälleenrakennus, kuvaus) ei voida historian tutkimuksessa täysin irrottaa toisistaan, vaan ne ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Argumentaation ja oikeudenmukaisen rekonstruktion kannalta yleisön ottaminen huomioon on tärkeää. Tutkijan tulee argumentaatiossaan ottaa huomioon yleisön historiakuvat voidakseen rekonstruktiossa vaikuttaa yleisön käsityksiin. Argumentaatiota ja rekonstruktiota ohjaa tutkijan tavoite, eli se mikä tutkimuskohteessa on hänestä tärkeää ja mitä hän siitä haluaa viestiä yleisölle, sekä velvollisuus tehdä oikeutta tutkimuskohteelle¹⁸.

Tutkielmani kirjallisessa osassa hyödynnetään myös historian tutkimusta osana taidehistoriallista tutkimusta. Historiallinen ulottuvuus on oleellinen osa taidehistoriallista tutkimusta ja historiallista kontekstointia on pitkään käytetty taiteen historiallisen tulkinnan perustana.¹⁹ Kulttuurikierroksella Jyväskylän 1930-luvun kulttuurielämää pyritään avaamaan usean eri kontekstin kautta ja niin tapahtuu myös tutkielmani kirjallisessa osassa. Sitä varten tehty tutkimus muistuttaa epookkitutkimusta, sillä pyrin luomaan selkeää kuvaa tietystä aikakaudesta. Pyrin siis luomaan historian tutkimuksen avulla narratiivin ajallisista tapahtumaketjuista, joiden ilmiöt on suhteutettu historialliseen kontekstiinsa. Kriittinen kontekstointi on merkittävässä osassa tutkielmaani tutkimani ilmiön ja vallinneiden olosuhteiden ymmärtämiseksi. Kontekstoinnin avulla pystyn paremmin ymmärtämään taiteen kentän eri toimijoiden vuorovaikutusta toistensa kanssa.²⁰

Pelkkä historian tutkimus ei kutienkaan tarjoa tarvittavia välineitä tutkimuskysymysteni selvittämiseen, joten sovellan lisäksi yhdysvaltalaisen filosofin George Dickien institutionaalista taideteoriaa sekä sen tukena yhdysvaltalaisen sosiologi Howard S. Beckerin taidemaailma-käsitystä rakentaessani kuvaa kaupungin taide-elämästä ja etsiessäni syitä Jyväskylän taide-elämän hiipumiselle sotien välisenä aikana. Tukena käytetään myös Pierre Bourdieun kenttäteoriaa.

Dickiellä ja Beckerillä on jossain määrin samansuuntaisia ajatuksia taidemaailmasta, joskin he tarkastelevat aihetta hieman eri näkökulmista. Dickien käsityksen mukaan on olemassa instituutio, joka määrittelee taidetta ja ylläpitää taidekäsitystä. Taideinstituution keskiössä on taideteos, joka Dickien määritelmän mukaan on

¹⁷ Kalela 2000, 229–231.

¹⁸ Kalela 2000, 54–56, 167.

¹⁹ Pirinen 2012, 281.

²⁰ Pirinen 2012, 282–283.

ihmisen tekemä artefakti, joka on tehty sosiaalisen instituution eli taidemaailman yleisön arvostettavaksi. Artefaktista taideteoksen tekee sen ansaitsema status. Taidemaailma koostuu taiteilijoista ja yleisöstä. Yleisöllä Dickie ei tarkoita ketä tahansa ihmistä, vaan henkilöitä, jotka jotenkin ovat osallisia taidemaailman toimintaan, kuten taidekriitikoita, mesenaatteja, kuraattoreita, galleristeja ja taidekauppiaita sekä taidemuseoiden henkilökuntaa.²¹

Dickie pyrkii nimeämään ne välttämättömät taiteen olosuhteet, jossa taideteoksia tehdään. Taideteosten taustalla on moninainen verkosto ja Dickien mukaan "works of art are art as a result of the position they occupy within an institutional framework or context."²² Toisin sanoen taidemaailma on tausta, jota vasten taideteos tehdään. Taiteilija ei Dickien mukaan voi koskaan täysin eristäytyä taideinstituutiosta. Taiteilija ei välttämättä kuitenkaan luo taidetta tiedostetusti, vaan sitä voidaan luoda myös huomaamatta aikaisemman taidekäsitteksen tai -koulutuksen ohjaamana. Dickien mukaan taiteen tuottamiseen tarvitaan siis aina jonkinlainen ennakkokäsitys tai kokemus taiteesta. Näin ollen taiteilijat tuottavat taidetta osana pitkän ajan sisällä kehittyneitä taiteen kompleksista kehystä. Jotta teoksesta tulisi taidetta, täytyy se liittää taidemaailman kehukseen, eikä siihen riitä pelkät visuaaliset piirteet.²³

Taidemaailman kehys sisältää yleisön, jolle taide esitellään ja jota varten se aina tehdään (saavuttaa se sen tai ei)²⁴. Taiteilijan ja yleisön välillä on yhteys, jossa toimivat taiteen välittäjät sekä muut täydentävät roolit, jotka avustavat taiteen esittelemisessä sekä auttavat muuta yleisöä paikantamaan, tulkitsemaan ja ymmärtämään taidetta. Näitä rooleja edustavat muun muassa museotyöntekijät, taidekauppiaat ja -kriitikot. Taidemaailma koostuu siis roolien kokonaisuudesta, jonka keskiössä on itse taideteos sekä taiteilija ja yleisö.²⁵

Howard S. Beckerin käsitys taidemaailmasta eroaa hieman Dickien käsityksestä. Becker ei keskity niinkään taiteilijaan tai taideteokseen, vaan hänen käsityksessään keskeisessä asemassa on enemmänkin yhteistyön verkosto, jossa teokset luodaan. Hänen mukaansa taidemaailma on " - - network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for."²⁶ Kaikki taiteellinen työ koostuu ryhmän yhteistyöstä, joka voi olla hetkellistä tai rutiininomaista tai kaavamaisista kollektiivista toimintaa. Tästä yhteistyöstä koostuu taidemaailma.²⁷

Aktiviteetit voivat vaihdella eri taiteenlajien välillä, mutta Becker nimeää tietyn peruskaavan, joka on jokaisen taideteoksen taustalta. Ensinnäkin jollain täytyy olla

²¹ Dickie 1984, 10, 72-75.

²² Dickie 1984, 7.

²³ Dickie 1984, 8-9, 50.

²⁴ Dickie 1984, 62-66.

²⁵ Dickie 1984, 72-75.

²⁶ Becker 2008, xxiv.

²⁷ Becker 2008, xxiv-xxv.

idea taideteoksesta, joka sitten täytyy toteuttaa. Toteuttamista varten tarvitaan materiaaleja. Valmis työ täytyy esitellä, ja jonkun täytyy reagoida siihen joko tunteellisesti tai älyllisesti. Lisäksi taidemaailman on täytynyt luoda ja täytyy ylläpitää tiettyjä perusteluita, kuten esteettisiä argumentteja siitä, miksi nämä aktiviteetit ovat tärkeitä. Toisin sanoen, miksi jokin teos identifioidaan taiteeksi.²⁸

Beckerin mukaan siis taidemaailma koostuu niistä ihmisistä, joiden aktiviteettia tarvitaan teosten tekemiseen, jotka tuo maailma määrittelee taiteeksi. Näitä ihmisiä ovat taiteilijan lisäksi muun muassa siveltimien tai maalien tekijät, taidekauppiat, -välittäjät, keräilijät, museohenkilökunta, kriitikot ja muut taiteilijat. Niin nykyiset kuin menneisyydenkin taiteilijat ovat tärkeitä taidemaailman kannalta, sillä he luovat traditioita, jotka puolestaan taas luovat taustan, jota vasten teokset hyväksytään taiteeksi.²⁹

Beckerin teoria on ainakin osittain samoilla linjoilla Dickien institutionaalisen taideteorian kanssa, mutta Becker kehittää rakenteellisesti monimutkaisemman konseptin taidemaailmasta. Täysin kehittynyt taidemaailma tarjoaa taiteilijoille esittelymahdollisuudet teoksilleen, mikä puolestaan mahdollistaa taiteellisen työn jatkuvuuden. Taidemaailma määrittelee rajat hyväksyttävälle taiteelle ja tunnistaa ne, jotka se voi omaksua taiteilijaksi. Toisaalta taidemaailma auttaa taiteilijoitaan yhdistämään työnsä traditioon.³⁰

Myös ranskalaisella sosiologilla Pierre Bourdieulla on ajatus taidemaailmasta, joita hän kutsuu kentäksi. Kentällä hän tarkoittaa kilpailevien sosiaalisten suhteiden järjestelmää, joka toimii omien sääntöjensä mukaan³¹. Bourdieun mukaan kentällä toimivat pyrkivät vahvistamaan niitä ominaisuuksia, jotka kyseisellä kentällä ovat kaikkein arvokkaimpia. Jokainen kenttä toimii omien pelisääntöjensä mukaan. Keskeistä Bourdieun ajattelussa on symbolinen taistelu vallasta, jota kentillä käydään.³² Taiteen kentällä luova työ on riippuvainen taiteilijan yhteiskunnallisesta asemasta, joka puolestaan määräytyy hänen töidensä saamasta vastaanotosta³³. Bourdieunkaan mielestä ei siis ole olemassa ympäristöstään riippumatonta taitelijaa, vaan taiteilijan olemassaolo riippuu kentästä ja sen muodostumisesta. Dickien ja Beckerin tavoin Bourdieu liittyy taiteilijan lisäksi taidekenttään olennaisesti kuuluviksi myös taiteilijan teokset, kriitikot, historioitsijat, elämäkerturit jne.³⁴ Ympäröivä kenttä, kuten galleristit, kriitikot ja toiset taiteilijat, vaikuttavat aina teoksen arvon muodostumiseen.³⁵

²⁸ Becker 2008, 1–4.

²⁹ Becker 2008, 13, 34.

³⁰ Becker 2008, 93, 150, 226, 270.

³¹ Suominen-Kokkonen 1998, 168.

³² Bourdieu 1985, 11–12.

³³ Suominen-Kokkonen 1998, 168.

³⁴ Bourdieu 1985, 17, 180–181.

³⁵ Suominen-Kokkonen 1998, 169.

Beckerin taidemaailma-teoriaa on verrattu optimistisemmaksi versioksi Bourdieun kenttäteoriasta, joskin toinen painottaa konfliktia ja toinen toimijoiden ja toimien vastavuoroisuutta. Tosiasiassa Bourdieun ajatus kentästä on metaforisempi fyysisen omaisine voimineen kuin Beckerin konkreettinen kuvaus ihmisistä tekemässä yhteistyötä. Bourdieu kuvaa ihmisten välistä toimintaa dominoiviksi ja kilpailuun ja konfliktiin keskittyväksi. Becker puolestaan korostaa yhteistyötä. Bourdieun teoriassa korostuu myös ajatus, että kentän toimijat jatkuvasti pitäisivät silmällä sitä, mitä muut tekevät ja muokkaisivat myös omaa tekemistään sen perusteella.³⁶ Toisaalta Bourdieu on oikeassa siinä, että taidemaailma on täynnä kilpailua taiteilijoiden ja taiteilijaksi haluavien välillä. Beckerin teoriasta taas saa lähinnä sen kuvan, että taidemaailmassa toimiminen olisi pelkkää harmonista yhteistyötä. Tosiasiassa yhdessä työskentely ei tarkoita sitä, että se aina tapahtuisi rauhallisesti ja yhteisymmärryksessä. Beckerin teoriassa konfliktit esitetäänkin tapauskohtaisemmiksi kuin Bourdieun teoriassa.³⁷

Tutkielmassani termejä taide-elämä, taidemaailma, taidejärjestelmä ja taiteenkenttä käytetään rinnakkain samassa merkityksessä. Yhdessä edellä mainitut teoriat auttavat minua hahmottamaan millainen taidemaailman kehikko jyvaskyläläisillä taiteilijoilla oli ympärillään ja puuttuiko siitä jotain, mikä selittää sen miksi Jyvaskylän taide-elämä oli niin hiljaista ja hiipui entisestään 1930-luvulla. Jyvaskylän taidejärjestelmän mahdollisten puutteiden hahmottamiseksi teen myös vertailua Viipurin kanssa, joissa taide-elämä pääsi kehittymään 1900-luvun alussa. Vertaileva tutkimus on kätevä tutkimusmalli, kun halutaan selvittää syy-seuraussuhteita. Viipurin ja Jyvaskylän kulttuuri- ja yhteiskunnallisissa oloissa ilmenneet eroavaisuudet mahdollistavat selitysmallien luomisen sille, miksi toisessa kaupungissa taide-elämä lähti nousuun ja toisessa hiipui.³⁸ Vertailevalla tutkimuksella on tutkielmassani lähinnä havainnollistava merkitys, sillä pyrin suhteuttamaan Jyvaskylän tuon aikaiset mahdollisuudet toimivan taide-elämän luomiselle kaupunkiin, jossa toimivan taide-elämän luominen onnistui. Vertailu auttaa havainnollistamaan sitä, miksi puuttuvat taidejärjestelmän palaset puuttuivat ja miksi ne olisivat olleet tärkeitä.

³⁶ Becker 2008, 372–375.

³⁷ Becker 2008, 383.

³⁸ Anttila 2014, Vertaileva kausaalinen tutkimus.

2 TAUSTAA JYVÄSKYLÄN TAIDE-ELÄMÄLLE

Jyväskylässä 1800-luvun loppu oli vilkasta kulttuurillisen heräämisen aikaa, joka kuitenkin yleisen käsityksen mukaan hieman hiipui jo 1900-luvun alussa. Jyväskylän historiasta kirjoittaneen Päiviö Tommilan mukaan käsitys kulttuurin laskukaudesta ei ole kuitenkaan täysin perusteltu, sillä tietyillä kulttuuritoiminnan osa-alueilla kehitystä kyllä tapahtui myös 1900-luvun alussa. Näitä osa-alueita olivat erityisesti teatteri ja musiikin ala. Kehittyvän kulttuurielämän ansiosta jo 1800-luvun loppupuolella Jyväskylältä oli tullut Keski-Suomen kulttuurillinen keskus ja käsitys vahvistui vielä 1900-luvun alussakin. Jyväskylässä kulttuuritoiminta oli kuitenkin Tommilan mukaan vahvasti harrastelijoiden varassa, eikä kaupungissa juurikaan toiminut varsinaisia kulttuuritoiminnan ”ammattilaisia”. Kuvataiteen osalta kaupungin taide-elämä oli muutaman yksittäisen taiteilijan varassa.³⁹

Jyväskylä oli 1900-luvun alkuvuosina vielä pieni kaupunki ja sen kasvu oli melko hidasta. Kaupunki kuitenkin laajeni alueellisesti uuden asemakaavan myötä 1910-luvulla. Mäkimatin alue oli liitetty kaupunkiin jo 1908, minkä myötä kaupunki kasvoi merkittävästi. Kaupungin äkillisen kasvun jälkeisinä vuosikymmeninä 1920- ja 1930-luvuilla kaupungin väkiluku nousi jälleen hitaammin. Kaupungin väkiluvun ja varsinkin esikaupunkiasutuksen kasvamiseen vaikuttivat erityisesti tehtaat, kuten Kankaan paperitehdas ja Valtion kivääritehdas. Vuonna 1930 Jyväskylän asukasluku oli 7 320 henkeä ja 1940-luvulle tultaessa väkiluku oli kasvanut jo 8 268 henkeen.⁴⁰

Vuonna 1897 Jyväskylään saatu rautatie merkitsi ympärivuotisten yhteyksien paranemista muualle Suomeen, mikä puolestaan mahdollisti kaupallisen toiminnan ja teollistumisen kehittämisen sekä helpotti matkailua. Sotien välisinä vuosina matkailu helpottui entisestään autoilun ja bussiliikenteen lisääntyessä. 1930-luvulla Jyväskylän laivaliikenne hiipui, mutta vastaavasti lentoliikenne lisääntyi. Matkustamisen

³⁹ Tommila 1972, 543, 245, 553.

⁴⁰ Tommila 1972, 295–296, 306–307; Räsänen & Räsänen 1984, 251.

helpottuessa välimatkat lyhenivät ja se poisti kaupungin eristyneisyyden. Kaupunkiin oli jatkossa helppo tulla, mikä tietenkin toi positiivisia muutoksia kaupalliseen elämään, mutta vilkastutti myös kulttuurielämää. 1920-luvulta lähtien pienen puutalo-kaupungin yleisilme alkoi muuttua, kun Kauppakadun varrelle alettiin rakentamaan kerrostaloja.⁴¹

2.1 Poliittinen tausta

1900-luvun alussa Suomi oli vielä melko traditionaalinen. Isänmaalliset ja kansalliset arvot olivat merkittävässä asemassa. Nationalistinen ajattelu heijastui niin poliittisiin kuin kulttuurisiinkin arvoihin hyvin samankaltaisesti. Kuvataiteessa suomalaiset arvo ja isänmaallisuus näkyivät erityisesti maaseudun elämän ja maisemien kuvauksena.⁴²

Suomalais- ja ruotsalaiskansalliset ja kielelliset näkemykset aiheuttivat kah-tiajaon Suomessa, joka näkyi niin politiikassa kuin kulttuurissakin. Kielikysymyksestä oli käyty keskustelua jo 1800-luvulla ja käytännössä siinä oli kyse suomen kielen ase-masta ruotsin kielen ollessa kansalliskielenä. Kiistassa kielen nähtiin määrittelevän kansallisuuden. Suomen kielen asema parani 1800-luvun loppupuolella muun mu-assa suomenkielisen koulutuksen kehittyessä. Suomenkielisen koulutuksen kehittä-misessä Jyväskylä oli avainasemassa. Suomen kielen asema parani koko 1900-luvun alun ja vuoden 1922 kielilaisilla sille myönnettiin jo yhdenvertainen asema ruotsin kie-len kanssa.⁴³ Kuvataiteeseen kielikysymys ei vaikuttanut yhtä paljon, kuin esimer-kiksi kirjallisuuteen, mutta taidekriitikoista ainakin Ludvig Wennervirta otti kantaa kielikysymykseen, joka varsinkin 1920-luvulla oli ollut pinnassa. Wennervirran mie-lestä taide-elämän johto oli liian suomenruotsalaista, eivätkä he kriitikon mielestä pys-tyneet syventymään kunnolla suomalaiskansalliseen taiteeseen.⁴⁴

Isänmaallisuudella ja ennen kaikkea suomenkielisyydellä oli vahva asema Jy-väskylässä, koska ruotsinkielistä väestöä oli kaupungissa hyvin vähän. Suomen kieli näkyi erityisesti kaupungin koululaitoksissa, seminaarissa sekä lehdissä, seuroissa ja yhdistyksissä. Suomenkielisyyttä tuettiin muun muassa perustamalla runsaan suo-menkielisen opetuksen tarpeita vastaamaan kirjapainoteollisuutta, esimerkiksi F. M. Huntin kirjapaino vuonna 1864 (myöhemmin tunnettiin nimellä Weilin & Göös). Ruotsinkielisen väestön vähäisestä määrästä johtuen muualla Suomessa käyty kieli-riita ei juurikaan näkynyt Jyväskylässä.⁴⁵

⁴¹ Tommila 1972, 295, 442; Räsänen & Räsänen 1984, 244.

⁴² Anttonen 2006, 22–23.

⁴³ Tommila 1972, 163–167; Finlex, Kielilaki 148/1922.

⁴⁴ Anttonen 2006, 61; Levanto 1997, 55.

⁴⁵ Tommila 1972, 284; Simpanen 1994a, 21, 23; Simpanen 1994b, 167.

Suomenkielisyyttä ja -mielisyyttä, sekä tietenkin oman kaupungin asioita, ajoi myös 1871 perustettu, suomettarelainen Keski-Suomi-lehti. 1800-luvun loppupuolella suomalaismielisten joukot alkoivat kuitenkin jakautua kahtia vanha- ja nuorsuomalaisiin. Kahtia jaon taustalla oli kiista suomen kielipolitiikasta ja yhteiskunnallisista asioista sekä suhtautumisesta Venäjään autonomisessa Suomessa. Vanhasuomalaiset olivat uudistusystävällisempiä eivätkä vastustaneet yhtä kovasti esimerkiksi venäläistämistoimia sortovuosien aikana 1899–1905, kun taas nuorsuomalaiset olivat vahvasti niitä vastaan. Nuorsuomalaisten kerätessä enemmistökannatusta Jyväskylässä, kääntyi Keski-Suomi-lehti heidän äänenkannattajakseen 1880-luvulla, aiheuttaen kaupunkiin kulttuuritaistelun. Keski-Suomi-lehden muutettua kantaansa vanhasuomalaisten oli perustettava oma lehtensä ajamaan heidän asiaansa. Suomalainen-lehti perustettiin vuonna 1889.⁴⁶

Sortokausi päättyi suurlakkoon vuonna 1905. Samana vuonna työväenliike Jyväskylässä voimistui ja alkoi yhä voimakkaammin vaikuttaa kunnalliseen elämään.⁴⁷ Työväenliikkeen ajatusmaailma muuttui myös selkeämmin sosialistiseksi ja liike pyrki tuomaan esille porvarillisen yhteiskunnan epäkohtia. Työväenliikkeen ajatusta kaupungissa ajoi sosialistinen Sorretun Voima -lehti (perustettu 1906). Lehden linja oli melko radikaali ja Simpasen mukaan lehti julisti muun muassa että ”kaikki yhteiskunnalliset laitokset oli luotu vähäosaisten sortamiseksi.”⁴⁸

Jo 1800-luvulla Jyväskylä oli noussut merkittäväksi koulukaupungiksi suomenkielisen opettajankoulutusseminaarin perustamisen myötä. Seminaarista muodostunut lehtoriryhmä nousi nopeasti hallitsevaan asemaan kaupungin hallinnossa, ja asetelma näkyi vielä 1900-luvun alussakin. Lehtoriryhmän vaikutus näkyi suuresti myös kaupungin kulttuurielämässä. Vasta 1920-luvulta alkaen tilanne alkoi kuitenkin todella muuttua, kun työväestön edustajia alkoi päästä yhä enemmän mukaan vaikuttamaan kaupungin ja kunnan asioihin. Taustalla oli kaupungin teollistuminen, joka lisäsi työläisväestön määrää kaupungissa. Tommila kutsuukin 1900-luvun alun Jyväskylää ”lehtoreiden ja työmiesten kaupungiksi”.⁴⁹

Alkuvuodesta 1918 alkanut Suomen sisällissota jakoi kansaa kahtia punaisiin ja valkoisiin ja tämä jako näkyi selkeästi Suomen, ja myös Jyväskylän, politiikassa aina talvisotaan asti. Jyväskylään 1917 perustettu suojeluskunta esti tehokkaasti punaisten toimet kaupungissa heti sisällissodan alkupäivistä lähtien. Kaupungissa majoilleet venäläiset sotilaat riisuttiin aseista ja punaisten johtohenkilöitä pidätettiin ennen kuin taisteluita punaisten ja valkoisten välillä pääsi syntymään. Osana punaisten vastaisia toimia myös Sorretun Voima -lehti lakkautettiin (lehteä alettiin kuitenkin julkaista uudelleen vuonna 1919 Työn Voima -nimellä). Keski-Suomi ja Suomalainen -lehdet

⁴⁶ Tommila 1972, 264–268, 284, 289–295; Simpanen 1994a, 39–40.

⁴⁷ Tommila 1972, 295, 500–501.

⁴⁸ Tommila 1972, 505, 518; Simpanen 1994a, 41.

⁴⁹ Tommila 1972, 296.

unohtivat erimielisyytensä uudessa tilanteessa ja yhdistyivät Keski-suomalaiseksi⁵⁰ vuoden 1918 alussa. Suojeluskuntalaiset eivät siis kohdanneet mainittavaa vastarintaa, eikä Jyväskylässä näin ollen koettu sen suurempia selkkauksia sodan aikana. Kaupunki pysyi koko sodan ajan valkoisten hallinnassa.⁵¹

Poliittisesti Suomi oli sisällissodan jälkeen kahtia jakautunut sodan voittajiin ja häviäjiin, eli poliittisessa mielessä karkeasti jaoteltuna oikeistoon ja vasemmistoon. Pyrkimys kansalliseen eheytymiseen oli kova ja se oli vielä 1930-luvullakin näkyvästi esillä. Eheytymiseen pyrittiin köyhemmän punaisen väestön integroimisella osaksi porvarillista yhteiskuntaa. Erkki Anttonen mukaan sitä varten oli asumisoljoja yritettävä parantaa samalla kun pyrittiin kohottamaan tulo- ja sivistystasoa. Taiteella nähtiin olevan tässä tärkeä asema, ja varsinkin taidekriitikko Onni Okkosen ja myöhemmin myös Ludvig Wennervirran mielestä taide tuli asettaa ajamaan yhteiskunnallista etua.⁵² Oikeistolaisten asema oli sisällissodan jälkeen vahvempi, mutta taloudelliset vaikeudet 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alussa lisäsivät myös vasemmiston kannatusta. Kommunistit aiheuttivat siinä määrin levottomuutta politiikassa ja työmarkkinoilla lakkojen muodossa, että tilanne johti Lapuan liikkeen perustamiseen Pohjanmaalla 1929. Lapuanliike oli oikeistoradikalistinen liike, joka vastusti kommunismia. Liikkeellä oli kannattajansa myös Jyväskylässä, jonne perustettiin Lapuanliikkeen paikallisosasto vuonna 1930. Käytännössä Jyväskylän paikallisosaston toiminta jäi kuitenkin melko mitänsanomattomaksi muutamaa pienehköä selkkausta lukuun ottamatta.⁵³

1930-luvun alun selkkausten taustalla ainakin osittain oli pula-aika, joka vaikutti negatiivisesti koko maan ja myös Jyväskylän työmarkkinoihin ja radikalisoi näin myös ihmisten mielipiteitä. Pula-ajan myötä Jyväskylän rakennustoiminta tyrehtyi ja teollinen tuotanto supistui, mikä osaltaan johti irtisanomisiin ja työpaikkojen väheneemiseen.⁵⁴ Työttömyys ja rahapula luonnollisesti vaikuttivat myös kaupungin kulttuuritoimintaan ja varsinkin kuvataiteilijat olivat vaikeassa asemassa. Yleisesti koko Suomessa taiteilijat saivat huonosti teoksiaan myytyä, samalla kun apurahojen ja palkintojen arvo laski. Lama vaikutti negatiivisesti myös yleisön kiinnostukseen taidenäyttelyitä kohtaan, joissa ei enää käynyt yhtä paljon yleisöä. Myös näyttelyiden määrä väheni.⁵⁵ Pula-ajan pahin vuosi koettiin vuonna 1933. Tommilan mukaan lamaa seurasi kuitenkin entistä voimakkaampi nousukausi työpaikkojen lisääntyessä ja

⁵⁰ Seuraavien vuosien ja vuosikymmenien aikana Keski-suomalainen pysyi kaupungin suurimpana lehtenä, jota lukivat oikeastaan kaikkia poliittisista suuntauksista riippumatta. (Tommila 1972, 521.)

⁵¹ Tommila 1972, 515–517.

⁵² Anttonen 2006, 22–23. Kallio 1997, 64; Levanto 1997, 46.

⁵³ Tommila 1972, 527–529.

⁵⁴ Tommila 1972, 527, 413–414.

⁵⁵ Anttonen 2006, 40, 42.

palkkojen ja ostokyvyn kasvaessa.⁵⁶ Nousukausi kuitenkin pysähtyi jo muutaman vuoden päästä talvisodan alkamiseen 30.11.1939.

Sotienvälisenä aikana kulttuuripolitiikassa ja taidejärjestöissä vaikuttaneiden henkilöiden osuus eduskunnassa laski. Sen myötä vuorovaikutus kansanedustuslaitoksen ja kulttuurikentän välillä heikkeni, mikä näky muun muassa siinä, että eduskunnassa tehdyt taidealoitteet vähenivät. Paula Tuomikoski-Leskelän mukaan kansallinen eheyttämisyrittäminen, kommunismin vastaisuus sekä kiista kielikysymyksestä muodostivat ”kivettyneen kulttuuripoliittisen ilmanalan”, joka esti taide-elämän uudistumisen. Puolueiden ohjelmissa ei kiinnitetty huomiota taiteeseen, mikä selittää, miksi valtakunnan tasolla taiteeseen ei enää kiinnitetty huomiota. Taide-elämän poliittiset linjanvedot käytiinkin lähinnä taidepiirien sisällä.⁵⁷

Vasemmiston ja oikeiston asenteet kansallista ja kansainvälistä taidetta kohtaan erosivat. Vasemmistolaiset olivat pääasiassa modernismin kannattajia, jotka pelkäsivät kansainvälisestä kehityksestä eristäytymisen johtavan taiteen tason madaltumiseen ja umpioitumiseen. Niin kuin kävikin 1930-luvulla. Oikeistolaiset ja konservatiiviset tahot puolestaan pelkäsivät modernien kansainvälisten taidesuuntausten vaarantavan suomalaisen taiteen ja kulttuurin omaleimaisuuden.⁵⁸ Aimo Reitala on todennut, että kuvataiteilijoista suurin osa suuntautui oikeistoon päin. Klassistiset ja kansallisromanttiset ilmiöt edesauttoivat oikeistolaisten pyrkimyksiä, mikä johti lopulta modernistisen ja uudistuvan taiteen hiipumiseen. Kansallisromanttinen taide yhdessä samaan aikaan vaikuttaneen kielellisen ja poliittisen suomalaisuusaatteen kanssa olivat vahvoilla 1930-luvun kulttuurillisissa oloissa.⁵⁹

Taidepoliittinen ilmapiiri vaikutti myös taiteen tukemiseen. Tuomikoski-Leskelän mukaan taiteelle osoitettu tuki meni pääasiassa kansallisromanttisille ja nationalistiselle taiteelle. Tosin taiteelle myönnettiin valtion osalta verrattain vähän rahallista tukea sotien välisenä aikana, vaikka sivistysbudjetti⁶⁰ sotienvälisenä aikana kasvoikin. Raha-arpajaisten pito oli sallittua vuodesta 1926 lähtien ja laman aikana taiteen edistämiseen myönnettyistä varoista 80 % tuli raha-arpajaisista.⁶¹ Suurin osa kuvataiteiden ja kirjallisuuden tuesta tuli kuitenkin yksityisiltä rahastoilta, esimerkiksi Kordelinin rahastolta ja Svenska kulturfondenilta. Rahastojen merkitys Suomen taidepolitiikalle ja taide-elämän kehittymiselle oli elintärkeää. Anttonen on kuitenkin tutkinut, että esimerkiksi Kordelinin säätiön myöntämät taideavustukset eivät mitenkään

⁵⁶ Tommila 1972, 527, 413–414.

⁵⁷ Tuomikoski-Leskelä 1977, 253, 264–267.

⁵⁸ Anttonen 2006, 83.

⁵⁹ Tuomikoski-Leskelä 1977, 252.

⁶⁰ Taiteen tukemiselle varatut varat olivat osa opetusministeriön alaisia menoja. (Tuomikoski-Leskelä 1977, 37.)

⁶¹ Tuomikoski-Leskelä 1977, 37, 40, 246, 264.

korostuneesti menneet kansallisesti painottuneelle taiteelle, vaan niitä myönnettiin myös modernistiselle kuvataiteelle.⁶²

Jo 1860-luvulla senaatti oli myöntänyt määrärahat kuvataiteen palkintoja ja matka-apurahoja varten suoraan Suomen Taideyhdistyksen jaettavaksi ja samalla siirrettiin "taidepoliittinen päätäntävalta suoraan asiantuntijajärjestölle". Suomen Taideyhdistys jakoi avustuksia edelleen sotienvälisenäkin aikana. Vuosittain jaettiin myös Valtion taidekilpailun palkinnot. Palkintojen saajista päätti valtion kuvaamataidelautakunta. Anttosen mukaan taidekilpailujen palkinnon merkitys taiteilijoille oli kuitenkin taloudellisessa mielessä pieni, koska palkinto jakautui useamman taiteilijan kesken ja yksittäiset palkinnot olivat pieniä.⁶³

2.2 Kulttuurillinen tausta

1880-luvulta alkaen myös Suomen kulttuurielämässä koettiin muutoksia. Uusi taiteilijapolvi oli ideologialtaan pääasiassa nuorsuomalaista ja kyllästyneitä Helsingin taiteelliseen ilmaperiin. Taiteilijat lähtivät hakemaan innoitusta taiteeseensa Pariisista, länsimaisen taiteen keskukselta, mutta koska kansalliset arvot koettiin tärkeiksi, inspirointi haettiin myös Suomen maaseudulta. Aluksi Keski-Suomi oli yksi niistä paikoista, josta taiteilijat tulivat "aitoa ja alkuperäistä suomalaisuutta" etsimään. Jo 1890-luvulla suomalaisuutta siirryttiin kuitenkin hakemaan Karjalasta.⁶⁴

Jyväskylän kulttuurielämän voidaan katsoa lähteneen kehittymään vasta 1860–1870-luvuilla talouden kääntyessä katovuosien jälkeen nousuun. Kulttuurillinen herääminen kaupungissa näkyi erityisesti kansanjuhlien, kuten laulu- ja soittojuhlien järjestämisenä vanhasuomalaisten toimesta. Juhlat toimivat kansallisuusaatteen levittämisaikoina, jolloin valistushenki leimasi myös kaupungin kulttuurielämää.⁶⁵ Kansanvalistuksen tavoitteena oli vahvistaa suomalaisten kansallista identiteettiä ja edistää samalla kansallista hyvinvointia. Kansanvalistusta pyrittiin levittämään myös opetuksen ja oppikirjojen avulla eri puolille suomenkielistä Suomea. Tähän Jyväskylä tarjosi hyviä mahdollisuuksia, sillä kaupunki oli jo 1800-luvun loppupuolella tunnettu koulukaupunki 1860-luvulla perustetun seminaarin ansiosta, ja tunnettiin erityisesti "suomalaisen koulutuksen keskuspaikkana".⁶⁶

Suomalaisuusaatteen levittämiseksi kehitettiin myös suomalaista perinnettä yrittämällä tietoisesti luoda ja tuoda esiin kansakunnan menneisyyttä ja yhteistä kansallista historiaa. Edellä mainitut kansanjuhlat kuuluivat tähän kansalliseen

⁶² Tuomikoski-Leskelä 1977, 49; Anttonen 2006, 43.

⁶³ Tuomikoski-Leskelä 1977, 56–57; Anttonen 2006, 42–44.

⁶⁴ Simpanen 1994b, 78–79.

⁶⁵ Simpanen 1994a, 29–33.

⁶⁶ Simpanen 1994a, 35–36.

perinteeseen, mutta sen lisäksi ympäri maata järjestettiin myös teollisuusnäyttelyitä ja asetettiin kaupunkeihin näytteille suomalaisia merkkihenkilöitä esittäviä patsaita. Jyväskylän ensimmäinen julkinen veistos valmistui vuonna 1899 Ville Vallgrenin toimesta ja se esitti Jyväskylän seminaarin ensimmäistä johtajaa ja ”Suomen kansakoululaitoksen isää” Uno Cygnaeusta.⁶⁷ Wolmar Schildtin aloitteesta Jyväskylään perustetun ensimmäisen pankin, Jyväskylän Säästöpankin, yhtenä tehtävänä oli tukea kaupungin talous- ja sivistyselämän kehittymistä. Schildtin ajatuksena oli, että pankin tuotto siirrettäisiin rahastoihin, kuten Kuvapatsasrahastoon ja Taiderahastoon, joiden oli tarkoitus edistää kaupungin sivistystä ja kulttuurielämää.⁶⁸

Kansallishengen innoittamana myös talonpoikaiskäsitöitä ja kansantaidetta kerättiin Suomessa innokkaasti museoihin. Jyväskylässä keskisuomalaisen historian säilyttämisestä vastasi ensin vuonna 1900 virallisesti perustettu Seminaarin museo. Oman maakuntamuseon kaupunki sai vasta 1931, kun perustettiin Keski-Suomen museo.⁶⁹

Jyväskylän taide-elämä oli alkuun hiljaista. Keski-Suomessa vierailevien taiteilijoiden lisäksi omia taiteilijoita oli vähän. Järjestäytyneitä taiteellista toimintaa, taiteen opetuksesta puhumattakaan, kaupungissa ei ollut. Jyväskylän merkittävimmissä koululaitoksissa, kuten lyseossa, tyttökoulussa, mies- ja naisseminaarissa sekä käsityöläiskoulussa opetettiin tosin piirustusta eli kuvaantoa. Kuvaannolla oli alkuun suuri asema opetuksessa, mutta se ei kuitenkaan tähännyt ammattikuvataiteilijoiden kasvattamiseen, eikä oppilaitoksia voida pitää kuvataidekouluina. Piirustuksen opetuksen tarkoituksena oli sen sijaan harjaannuttaa havaintojen tekemiseen, kehittää käden taitoja sekä ammatillisia käytännön taitoja, kuten muototajua. Taiteilijakoulutusta Suomessa sai 1800-luvun lopulla vain Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluissa Helsingissä ja Turussa. 1870-luvulta lähtien käsityökouluissa opetettiin piirustusta osana käsityöammattien ja taideteollisuusammattien koulutusta.⁷⁰

Jyväskylän kouluissa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa työskennelleistä piirustuksenopettajista suurella osalla oli taiteellista koulutusta suomalaisista taidekouluista ja ulkomailta, jossa he olivat tutustuneet taiteen lisäksi myös piirustus- ja opetusmetodeihin. Kuvaamataidon opetuksessa näkyi tuon ajan tyypilliset aatevirtauksut kuten isänmaallisuus. Lyseossa opetuksessa korostui Marjo-Riitta Simpasen mukaan klassinen taideperinne, kun taas tyttökoulussa korostettiin enemmän kaunotaiteita. Piirustuksen opetuksella ja opettajien mukanaan tuomilla kansallisilla ja kansainvälisillä vaikutteilla on varmasti ollut suuri merkitys kaupungissa, jonka taide-elämä oli vasta aivan aluillaan, ainakin vaikutteiden herättäjänä. Lisäksi varsinkin

⁶⁷ Simpanen 1994a, 37–38.

⁶⁸ Simpanen 1994a, 29, 39.

⁶⁹ ”Keski-Suomen maakuntamuseon perustamispäätös tehtiin sunnuntaina.” Keskisuomalainen 13.01.1931; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 19.

⁷⁰ Tuomikoski-Leskelä 1979, 20–24, 41.

seminaarin opettajat ja oppilaat toivat kaupunkiin innokkaita kulttuurin harrastajia ja yleisöä kulttuuritapahtumiin. Seminaarin merkitys kaupungin kulttuuritoiminnan aloittajana, esimerkiksi musiikin alalla, onkin kiistaton.⁷¹

Vuosittain lukuvuoden päättyessä seminaarilla järjestettiin käsityö- ja piirustusnäyttely, jossa oli esillä seminaarin opiskelijoiden koulussa tekemiä töitä. 1920-luvun lopun ja 1930-luvun alun näyttelyissä esillä olleita piirustustöitä lehtiartikkeleiden mukaan näyttä yhdistäneen yksinkertainen tekniikka ja värit. Tästä kiitellään tuohon aikaan käsityön ja piirustuksen lehtorina toiminutta Toivo Ojalaa. 1930-luvun alusta näyttelyyn otettiin mukaan myös oppilaiden koulutyön ulkopuolella tekemiä harrastetöitä.⁷² Nämä näyttelyt ovat saattaneet myöskin toimia innostuksen herättäjänä kuvataidetta kohtaan niin seminaarilaisissa kuin muissakin kaupunkilaisissa. Varsinkin aikana, jolloin Jyväskylässä ei vielä ollut muuta näyttelytoimintaa. Lehtiartikkeleiden perusteella näyttelyissä kävi runsaasti vierailijoita ja lehdissä näyttelyitä pidettiin ta-sokkaina: ”Jyväskylän seminaarissa tehdään tulosrikasta työtä.”⁷³

Seminaarin piirustusnäyttelyiden lisäksi kaupungissa nähtiin myös oppikoulujen ja seminaarien kiertävä piirustusnäyttely vuonna 1933. Näyttelyyn osallistui noin 30 koulua. Keski-Suomen kouluista näyttelyssä oli edustettuna Jyväskylän lyseo, seminaarin miesosasto, tyttölukio ja Saarijärven yhteiskoulu.⁷⁴ Kolme vuotta myöhemmin siirrettiin Kasvatusopillisen korkeakoulun toimesta Helsingistä Jyväskylään japanilaisten koululaisten piirustusnäyttely. Näyttely oli Japanin lähetystön aloitteesta järjestetty Helsinkiin ja siinä esiteltiin noin 120 7–14-vuotiaiden teosta.⁷⁵

Jyväskylän koulujen ja seminaarin oppilaista kovin monesta ei kuitenkaan tullut kuvataiteilijaa. Muutamia heitä kuitenkin oli, esimerkiksi Jyväskylän Lyseosta valmistunut Alvar Cawén ja Jonas Heiska, josta myöhemmin tuli Jyväskylän taide-elämän ehkä merkittävin henkilö ja taidemaalari, sekä arkkitehdit Alvar Aalto, seminaarin lehtorin ja arkkitehdin Yrjö Blomstedtin pojat Pauli ja Aulis, W. G. Palmqvist, Antero Pernaja ja Matti Hämäläinen.⁷⁶ Myös Jyväskylän tyttökoulusta valmistui muutamia taiteilijoita, esimerkiksi Flora Olivia Lindbohm (tunnetaan kuvanveistäjänä nimellä Viivi Paarmio-Vallgren), joka opiskeli myös naisseminaarissa sekä arkkitehdit Aino Toikka ja Kerttu Tamminen.⁷⁷ Miesseminaarin opiskelijoista taiteilijoiksi ryhtyivät muun muassa S. A. Keinänen ja Erland Stenberg. Keinäsen taidetta esiteltiinkin seminaarin tiloissa järjestetyssä taidenäyttelyssä vuonna 1868. Se oli Jyväskylän kaikkien aikojen ensimmäinen taidenäyttely.⁷⁸

⁷¹ Tommila 1972, 136, 253, 260–261; Simpanen 1994a, 43–45, 61; Tuomikoski-Leskelä 1979, 25.

⁷² Esimerkiksi ”Käsityö-, piirustus- ja harrastusnäyttely seminaarissa.” Sisä-Suomi 10.06.1931.

⁷³ ”Käsityö-, piirustus ja harrastusnäyttely” Keski-suomalainen 10.06.1932.

⁷⁴ ”Koulujen kiertävä piirustusnäyttely.” Työn Voima 04.02.1933.

⁷⁵ esimerkiksi ”Japanin koululaisten piirustusnäyttely Jyväskylässä.” Sisä-Suomi 15.11.1936.

⁷⁶ Simpanen 1994a, 45–47.

⁷⁷ Simpanen 1994a, 50.

⁷⁸ Simpanen 1994a, 46–47, 50, 57; Valtonen 2009, 56.

Vaikka seminaarin ja muiden koulujen järjestämällä piirustuksenopetuksella ei ollut kovin suurta merkitystä kuvataiteilijoiden kasvattamisessa, oli piirustuksen ja kuvaamataidon opettajilla, kuten miesseminaarin käsitöiden ja piirustuksen opettajana 1900-luvun alussa toimineella Yrjö Blomstedtillä, ja hänen viransijaisenaan 1910-luvulla toimineella Edvin Hämäläisellä, suuri merkitys kaupungin taide-elämän synnyssä. Samoin oli käsityöläiskoulun piirustuksenopettajalla Juuso Putrolla. Varsinkin Blomstedt toimi uutterasti kaupungin kulttuurihistorian säilyttämiseksi sekä taidenäyttelyiden ja piirustuskurssien järjestämiseksi samalla kun arkkitehtinä jätti jälkensä Jyväskylän kaupunkikuvaan. Juuso Putro ja Edvin Hämäläinen kuvataiteilijoina olivat myös merkittäviä taide-elämän vaikuttajia. Lisäksi ainakin Putro oli mukana Keski-Suomen Taideseuran toiminnassa ja toimi myös opettajana lupaaville nuoremman polven taideharrastajille, esimerkiksi Feliks Ojaselle, Yrjö Saariselle ja Matti Särkälle⁷⁹. Edvin Hämäläinen puolestaan toimi Blomstedtin organisoimilla piirustuskursseilla opettajana vuosina 1909, 1911 ja 1912.⁸⁰

Seminaarin alkuaikoina varsinkin miesseminaarin puolella piirustuksenopetuksella oli käytännöllinen merkitys ja sitä leimasi vahva kaavamaisuus. Piirustuksenopetuksen tavoitteena oli opettaa opiskelijoita mallin pohjalta luomaan tarve-esineitä.⁸¹ 1800-luvulla piirustuksen opetuksen lähtökohtana oli Tuomikoski-Leskelän mukaan Zachris Joachim Cleven (1820–1900) kasvatusoppi, joka perustui mallista piirtämiseen ja oikean havainnon tekemiseen.⁸² Naisseminaarin puolella piirustuksen opetus oli alusta asti hieman vapaampaa ja vähemmän teknistä kuin miesseminaarin puolella. Silti opetusta leimasi kaavamaisuus. Alkuvuosina naisten piirustuksen opettajana toimi kuvataiteilija Edla Soldan ja hänen jälkeensä Hilda Söderström vuoteen 1913 asti. Söderströmin sijaisena lyhyen aikaa toimi yksi Suomen merkittävimmistä naistaiteilijoista, Elin Danielson (myöh. Danielson-Gambogi), sekä Jonas Heiska, joka oli sijaistanut myös miesseminaarin puolella. Söderströmin jälkeen virassa toimi Rauha Sauramo-Oksanen vuosina 1916–1935. Oksanen jatkoi vuodesta 1935 myös kasvatusopillisen korkeakoulun piirustuksen ja naisten käsityön lehtorina.⁸³

Simpasen mukaan miesseminaarin puolella piirustuksen opetus alkoi hieman vapautua, kun 1800-luvun viimeisinä vuosina piirustuksenopettajaksi tuli arkkitehti Yrjö Blomstedt. Opetuksen vapautumisen taustalla oli 1800-luvun loppupuolella herännyt taidekasvatusliike, joka alkuun näkyi muun muassa taide- ja harjoitusaineiden kehittämisenä. Itsestään tietoinen liike taidekasvatusliikkeestä kehittyi vasta 1900-

⁷⁹ Yrjö Saarisesta ja Matti Särkästä kummastakin tuli kuvataiteilija, mutta heidän merkityksensä 1930-luvun Jyväskylän taide-elämälle oli pieni. Yrjö Saarinen oli muuttanut Hyvinkäälle jo 1920-luvun lopussa ja Matti Särkän taiteilijakausi alkoi oikeastaan vasta 1940-luvulla, jolloin hän piti ensimmäiset näyttelynsä. (Pennanen 1986, 6–8.)

⁸⁰ Simpanen 1994a, 54–57, 61.

⁸¹ Simpanen 1994a, 53.

⁸² Tuomikoski-Leskelä 1979, 1, 24.

⁸³ Simpanen 1994a, 58–59, 61; Halila 1963, 257.

luvun alussa. Tuomikoski-Leskelän mukaan Blomstedtilla oli taidekasvatusaatteen muotoutumiseen ja sen konkreettisiin toteutumismuotoihin suuri vaikutus.

Seminaarin opettajille tyypillisesti myös Blomstedt oli kartuttanut asiantuntemustaan ulkomailla. Ulkomaanmatkoillaan hän oli muun muassa tutkinut käsityön, kotiteollisuuden ja piirustuksenopetuksen ilmenemistä ja keinoja. Hän yritti löytää keinoja kehittää edellä mainittuja myös Suomessa. Opetuksessaan hän karsi muotopiirustusta ja jäljentämistä ja suosi sen sijaan vapaata piirtämistä. Opetuksen pohjana toimi luonnonhavainto ja Blomstedt käytti opetuksessaan havaintomateriaalina kasveja ja eläimistöä. Hän teki myös oppilaidensa kanssa retkiä luontoon piirtämään ja maalamaan.⁸⁴

Blomstedt oli kansallisromantikko, mikä näkyi myös hänen opetuksessaan. Blomstedt kannatti nuorsuomalaisia ja oli aktiivisesti mukana yhteiskunnallisissa asioissa. Hänen mukaansa kansallista taidetta tuli uudistaa palaamalla takaisin luontoon. Blomstedtin mielestä ”kaiken korkeimman taiteen tuli, voidakseen säilyä elinvoimaisena, palautua kansan tekemään esineistöön ja kansantaiteeseen.” Hän olikin kiinnostunut myös kotiseutu- ja museotyöstä.⁸⁵

Jyväskylän kulttuurielämässä, ja erityisesti taide-elämässä, Blomstedt oli elintärkeä toimija. Kesällä 1909–1911 Blomstedt järjesti kaupungissa piirustuskursseja ja toimi myös innokkaasti kesäyliopiston hyväksi. Ennen kuolemaansa hän ehti järjestää kesäyliopiston ensimmäiset piirustus- ja käsityökurssit kesällä 1912.⁸⁶ Blomstedt järjesteli innokkaasti myös kaupunkiin taidenäyttelyitä, muun muassa 1907 Suomen Taidedyhdistyksen näyttelyn ja Akseli Gallen-Kallelan taiteen näyttelyn.⁸⁷ Blomstedt piti Gallen-Kallelan näyttelyn aikana esitelmää taidekasvatuksesta ja Gallen-Kallelan taiteesta. Samalla hän myi muutaman teoksen Kankaan Paperitehtaan silloiselle johtajalle Gösta Serlachiukselle, joka oli tuolloin Jyväskylän ainoa taiteen keräilijä.⁸⁸

Blomstedt oli mukana myös erilaisissa kaupungin ja seminaarin kuvataidehankkeissa, joissa pyrittiin hankkimaan muun muassa seminaarin ja piirustussalin koristeeksi taideteoksia iltamien ja arpajaisten avulla. Blomstedt oli myös mukana perustamassa Keski-Suomen Taideseuraa vuonna 1910. Seurojen ja yhdistysten merkitys oli kasvanut huomattavasti 1900-luvun alussa, kun vapaa-ajan vietossa ja harrastustoiminnassa tapahtui voimakasta organisoitumista. Jyväskylän taide-elämän kannalta taideseuran merkitys oli suuri, sillä se aloitti kaupungin säännöllisen taidenäyttelytoiminnan.⁸⁹

⁸⁴ Simpanen 1994a, 62, 65; Valtonen 2009, 41; Tuomikoski-Leskelä 1979, 344–345, 352.

⁸⁵ Simpanen 1994a, 62, 65; Tuomikoski-Leskelä 1979, 349–350.

⁸⁶ Halila 1963, 255.

⁸⁷ Simpanen 1994a, 67.

⁸⁸ Fredrikson 1994, 166–170.

⁸⁹ Tommila 1972, 271, 543; Simpanen 1994a, 71.

Blomstedtin seuraajaksi seminaarin käsityön ja piirustuksen lehtoriksi valittiin arkkitehti Toivo Salervo, joka toimi virassaan vuosina 1913–1918. Hän otti opetukseen mukaan enemmän henkilöpiirustusta ja muovailua. Salervon aikana myös taidehistorian opetus lisääntyi. Salervo kiinnitti huomiota myös siihen, että kaupungissa ei vielä tuolloin ollut mainittavaa taidekokoelmaa, jonka hän näki huomattavana puutteena.⁹⁰

Salervon jälkeen piirustuksen opettajana toimi Heikki Haataja, joskin hänen opettajakautensa jäi melko rikkinäiseksi. Haataja erotettiin lehtorin virastaan sopimatoman käytöksen takia vuonna 1927, mutta jo vuodesta 1925 piirustuksenopettajan viransijaisena (ja vuodesta 1928 vakinaisena) oli toiminut Toivo V. A. Ojala. Ojala vapautti piirustuksenopetusta jatkamalla Blomstedtin ja Salervon valitsemalla linjalla. Ojalan aikana piirustuksenopetus myös nykyaikaistui, sillä hän toi opetukseen mukaan tuon ajan taidevirtauksia. Salervon opetustyyllissä korostui ilmeisesti yksinkertaiset tekniikat ja hillityt värit modernismin taiteelle tyypillisesti, koska seminaarin piirustusnäyttelyiden yhteydessä häntä useampaan otteeseen niistä kiiteltiin. Toivo Ojala toimi piirustuksen lehtorina myös kasvatusopillisen korkeakoulun aikana vuoteen 1955 asti.⁹¹

2.3 Taide-elämä alkaa järjestäytyä

1900-luvun alkupuolella taiteen kenttä alkoi Suomessa laajentua ja monipuolistua, kun taidetoiminta alkoi levitä Helsingistä myös muualle Suomeen, esimerkiksi Turkuun, Viipuriin ja Tampereelle. Taidetoiminnan leviämiseen vaikutti taideyhdistysten, -koulujen ja -museoiden perustaminen, esimerkiksi Viipurin Taiteenystävät saivat oman museorakennuksen 1930 ja sen yhteydessä toimi myös taidekoulu. Eniten taidetoimintaa oli kuitenkin Helsingissä, jonne 1910-luvulla perustettiin useita taidegallerioita, jotka harjoittivat myös taidekauppatoimintaa. Taiteilijoiden lukumäärä kasvoi, kun alalle alettiin yhä enemmän hakeutua alemmista sosiaaliluokista.⁹² Näyttelytiloista tulikin pian pulaa tarjonnan lisääntyttyä, ja tähän ongelmaan uudet taidegalleriat toivat Helsingissä helpotusta. Myös 1928 valmistunut Taidehalli toi lisää näyttelytiloja Helsinkiin. Taidegallerioiden ja näyttelytilojen lisääntyminen johti luonnollisesti näyttelyiden määrän kasvuun ja lisäsi kilpailua taiteen kentällä. Lisääntynyt näyttelytoiminta johti myös lehtikritiikin määrän kasvuun.⁹³

Taiteen kentällä käytiin kiivasta keskustelua vanhemman ja nuoremman taiteilijapolven välillä, joka johti myös riitoihin esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen

⁹⁰ Simpanen 1994a, 57; Halila 1963, 255.

⁹¹ Halila 1963, 256; ”Lehtori Haatajan juttu päättynyt.” Laatokka 31.03.1927; esimerkiksi ”Käsityö- ja piirustusnäyttelyt seminaarilla.” Keski-suomalainen 10.06.1933.

⁹² Paloposki 2016, 159; Anttonen 2006, 29

⁹³ Paloposki 2016, 160–161; Paloposki 2017, 159; Anttonen 2006, 29, 38.

sisällä. Vanhemman polven taiteilijat eivät hyväksyneet taiteilijoita, jotka omaksuivat kansainvälisen modernismin vaikutteita taiteeseensa. Useat nuoremman polven taiteilijat korostivat maalauksellisia ilmaisukeinoja ja halusivat irrottautua naturalismista. Modernismin radikaaleimpia muotoja ei Suomessa kuitenkaan juuri nähty, vaan 1910- ja 1920-luvuilla hallitsevana tyylinä oli ekspressionismi. 1920-luvulta lähtien ja etenkin 1930-luvulla Suomen taiteessa alkoi näkyä myös klassismin vaikutus samalla kun kansallistunne voimistui.⁹⁴ Lyhyesti sanottuna, 1900-luvun ensimmäiset vuosikymmenet olivat kokeilun ja kansainvälisten taidesuuntien aikaa, kun taas 1930-luvulla taidetta pidettiin sisäänpäin kääntyneenä ja sulkeutuneena. Nationalismia ja kansallisia arvoja korostettiin yhä enemmän.⁹⁵

Jyväskylässä kuitenkin elettiin vielä kuvataiteen suhteen hiljaiseloa. Taiteilijoita ja näyttelytoimintaa oli vähän. Kunnollisia heräilemisen merkkejä alettiin nähdä vasta 1910 kun perustettiin Keski-Suomen Taideseura.

2.3.1 Keski-Suomen Taideseura

Edeltä on jo käynyt selville, että Jyväskylässä ei 1900-luvun alkupuolella montaa paikallista taiteilijaa ollut ja taide- ja muu kulttuurielämä oli vielä melko vähäistä. Ensimmäinen taidenäyttely kaupungissa oli järjestetty seminaarin tiloissa vuonna 1868 ja seuraava ilmeisesti vasta vuonna 1892, kun Seurahuoneella esiteltiin useamman eri taiteilijan teoksia. Seuraavat taidenäyttelyt pidettiin vasta 1907. Keski-Suomen Taideseura aloitti kaupungissa säännöllisemmän näyttelytoiminnan tuomalla paikallisten sekä ulkopaikkakuntalaisten taiteilijoiden taidetta jyväskyläläisille ihasteltavaksi.⁹⁶

Keski-Suomen Taideseuran perustavakokous pidettiin 12.5.1910 Kunnallistalolla. Seuran varsinaisena päämääränä oli taiteen ymmärtämisen kasvattaminen ja taideharrastuksen herättäminen Keski-Suomessa. Täyttääkseen tarkoituksensa, seuran tehtävänä oli järjestää näyttelyitä ja arpajaisia, sekä pitää esitelmätilaisuuksia ja iltoja taiteeseen liittyen. Tavoitteena oli myös tuottaa kirjallisia ja kuvallisia esityksiä taiteesta. Seuran "Taidepirtissä", jolle myöhemmin saatiin tilat Kunnallistalosta, oli tarkoitus järjestää taidenäyttelyitä ja esitellä seuran taidekokoelmia sekä ylläpitää taidekirjastoa. Keski-Suomi-lehdessä seuran perustamista Jyväskylään pidettiin merkittävänä, koska muissa Suomen pikkukaupungeissa ei vastaavia seuroja juuri ollut. Ratkaisevana erona Jyväskylän ja muiden pikkukaupunkien välillä nähtiin se, että Jyväskylässä oli "verrattain paljon sivistynyttä kansalaisryhmää" merkittävän

⁹⁴ Anttonen 2006, 73; Anttonen 2016, 171–172.

⁹⁵ Anttonen 1997, 95; Tuomikoski-Leskelä 1977, 252; Konttinen 2010, 226.

⁹⁶ Tommila 1972, 553; "Taulunäyttely Jyväskylässä." Keski-Suomi 12.11.1892; "Suomen Taiteilijaseuran näyttely Jyväskylässä Kunnallistalon juhlasalissa" Suomalainen 16.01.1907.

koulukaupunkistatuksen ansiosta. Sivistyneen väestön keskuudesta uskottiin löytyvän seuralle innokkaita jäseniä.⁹⁷

Taideseura koostui perustajajäsenistä, varsinaisista jäsenistä ja vuosijäsenistä. Lisäksi seuran kunniajäseneksi voitiin kutsua taiteilija tai muu henkilö, joka oli huomattavalla tavalla edistänyt seuran pyrkimyksiä. Vuosikokouksia pidettiin kaksi kertaa vuodessa, huhti-toukokuussa sekä marras-joulukuussa. Sen lisäksi pidettiin ylimääräisiä kokouksia tarpeen mukaan. Seuran perustamis- ja vuosipäiväksi valittiin Wolmar Styrbjörn Schildtin kuolinpäivä eli 8.5. Seuran johtokuntaan kuului 12 jäsentä, joista valittiin toimikunta järjestämään kerran kuussa Taidepirtissä ohjelmatilaisuuksia, joilla voitiin edistää taidehenkeä. Lisäksi seuran jäsenistä valittiin taidelautakunta, jonka tehtävänä oli näyttelyiden järjestäminen, seuran kokoelmiin ostettavien teosten sekä arpajaisiin valittavien teosten valinta, kilpailevien teosten arvosteleminen sekä seuran välityksellä myytyjen taideteosten myyntipalkkioiden määrittäminen.⁹⁸

Taideseuran perustamiseksi merkittävässä roolissa toimi Yrjö Blomstedt, joka myös seuran perustavassa kokouksessa valittiin seuran johtokuntaan⁹⁹. Blomstedtin lisäksi johtokuntaan valittiin puheenjohtajaksi tilanomistaja Aatos Schildt, kauppias Aleksei Mitrofanoff, tri William Wartiovaara, lehtori Juuso Putro, taiteilija Jonas Heiska, neiti Lea Nilson, lehtori ja säveltäjä P. J. Hannikainen, naisseminaarin johtajatar Hilda Söderström, rva Natta Streng ja liikemies ja valokuvaaja F. W. Lönn. Seuran taidelautakuntaan, joka sai heti tehtäväkseen järjestää kaupungissa Suomen Taiteilijaseuran näyttelyn, valittiin Jonas Heiska, Antti Halonen, Yrjö Blomstedt, Juuso Putro ja rouva N. Streng.¹⁰⁰

Suomen Taiteilijaseuran kiertonäyttelyn avajaiset pidettiin 25.3.1911 Kunnallistalolla, jonne oli kokoontunut Taideseuran ”harvalukuiset” jäsenet ja muutamia muita seuraan kuulumattomia. Paikallislehdissä näyttelyä kuvattiin yleisilmeeltään impressionistiseksi ja samalla epäiltiin, herättäisikö se paikallisissa kiinnostusta, koska monille taidemaailma oli vielä ”perin tuntematon valtakunta”. Todennäköisesti Heiska kirjoitti näyttelystä tuon arvostelun Keski-Suomen Sanomiin, jossa hän myös pyrki yleisölle selittämään impressionistisen tyylin pyrkimyksiä.¹⁰¹ Muutama päivä näyttelyn aukeamisen jälkeen myös Antti Halonen kirjoitti Keski-Suomi lehteen selvennyksen taidenäyttelystä, joka oli herättänyt kritiikkiä jyvaskyläläisen yleisön keskuudessa. Artikkelissaan Halonen selvensi, että teokset olivat Suomen Taiteilijaseuran lähettämiä, eikä paikallinen Taideseura siis voinut sieltä karsia teoksia pois.¹⁰² Näyttelyssä

⁹⁷ ”Keski-Suomen Taideseuran säännöt.” Keski-Suomi 30.12.1910; Simpanen 1982, 4; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 15.

⁹⁸ ”Keski-Suomen Taideseuran säännöt.” Keski-Suomi 30.12.1910.

⁹⁹ Lahti 1995, 26; ”Keski-Suomen Taideseura.” Keski-Suomen Sanomat 03.01.1911.

¹⁰⁰ ”Keski-Suomen Taideseura.” Keski-Suomen Sanomat 03.01.1911; ”Taidenäyttely.” Keski-Suomen Sanomat 23.03.1911; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 15.

¹⁰¹ H. Keski-Suomen Sanomat 28.03.1911.

¹⁰² Halonen. Keski-Suomi 30.03.1911.

oli mukana myös paikallistaiteilijoiden teoksia, ainakin Heiskalta, Haloselta ja Putrolta¹⁰³.

Keväällä 1912 Jyväskylän kaupunginvaltuusto myönsi Keski-Suomen Taideseuralle vakituksen tilan toisesta Kunnallistalon taiteilijahuoneista. Jonas Heiska ja Antti Halonen sisustivat tilan ”Taidepirtiksi” ja sinne asetettiin heti esille kummankin taiteilijan teoksista koottu näyttely. Näyttely oli kaupungin ensimmäinen pysyvä taidenäyttely. Lisäksi Taidepirtissä oli esillä Taideseuran oma vaatimaton taidekokoelma. Kokoelmaan kuului ainakin Heiskan ja Halosen teoksia, lisäksi Simpanen mukaan Alpo Sailo oli lahjoittanut yhdistykselle neljä teostaan¹⁰⁴. Taidepirtti oli auki yleisölle kahtena päivänä viikossa pientä pääsymaksua vastaan.¹⁰⁵

Toisen näyttelynsä seura järjesti Kunnallistalolla helmikuussa 1913 ja siihenkin Suomen Taiteilijaseura lähetti useita teoksia, niin kuin oli lähettänyt usealle muullekin pikkupaikkakunnalle. Taiteilijaseuran lähettämä kiertokokoelma ei ollut kovin laaja, mutta tarjosi Heiskan mukaan kuitenkin ”sangen havainnollisen ja opettavan läpileikkauksen taiteemme nykyisestä kehityssuunnasta.” Suurin osa näyttelyyn osallistuvista taiteilijoista oli siis ulkopaikkakuntalaisia, mutta mukana oli myös kaupungin omista taiteilijoista Jonas Heiska, Juuso Putro ja Antti Halonen. Lisäksi näyttelyssä nähtiin teoksia muun muassa Korpilahdelta kotoisin olleelta Alvar Cawénilta, Emil Danielssonilta, Väinö Hämäläiseltä, Urho Lehtiseltä, Venny Soldan-Brofeldtiltä sekä Emil Wikströmiltä. Näyttely sai ainakin Keski-Suomi lehdessä hyvää palautetta. Tyyliään näyttely oli ilmeisesti melko modernistinen, mikä vaati jälleen hieman selitelyä naturalistiseen taiteeseen tottuneelle yleisölle. Jonas Heiskan kirjoittamassa arvostelussa taiteilija pyrki jälleen avaamaan yleisölle taiteen uusia tyylipiirteitä sekä taiteen tehtävää. Taideseuran järjestämä suomalaisen taiteen näyttelyn nähtiin Jyväskylässä myös vuonna 1914.¹⁰⁶

Parin ensimmäisen toimintavuoden aikana Keski-Suomen Taideseuran toiminta vaikuttaa olleen melko vilkasta näyttelyineen ja jäseniltoineen. 1910-luvun aikana Taideseura näyttää järjestäneen joitain yhteisnäyttelyitä, joihin osallistui pääasiassa paikallisia taiteilijoita, mutta myös jonkin verran ulkopaikkakuntalaisia. Aktiivisimpia taiteilijoita näyttelytoiminnassa tuntuu olleen Carl Bengts, Jonas Heiska, Toivo Sallervo, Juuso Putro ja Edwin Hämäläinen. Maalarimestari Emil Kaistisen luona pidettiin myös yksityisnäyttelyitä ainakin J. Putron ja E. Hämäläisen toimesta. Kaistisen

¹⁰³ H. Keski-Suomen Sanomat 28.03.1911; Lahti 1994, 211.

¹⁰⁴ Simpanen on arvellut, että Keski-Suomen Taideseuran taidekokoelman teokset palautettiin takaisin taiteilijoille sen jälkeen, kun seuran toiminta loppui 1920-luvun alussa. (Simpanen 1992, 15.)

¹⁰⁵ ”Keski-Suomen Taideseura.” Keski-Suomen Sanomat 25.05.1912; Yksi taiteilijan taimi Tuuloksesta. Matkailija 22.06.1912; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 15.

¹⁰⁶ ”Keski-Suomen Taideseuran taidenäyttely.” Keski-Suomi 22.02.1913; ”Keski-Suomen Taideseuran- -” Keski-Suomen Sanomat 18.02.1913; H. Keski-Suomen Sanomat 06.03.1913; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 15.

luona sekä Keski-Suomen Kotiteosaitan tiloissa Asemakadulla järjestettiin seuran toimesta myös piirustus- ja maalausiltoja. Näissä maalausilloissa 1910-luvulla kävivät Simpasen mukaan ainakin Blomstedt, Putro, Halonen, Hämäläinen, taiteilija Hiivainen sekä Kaistinen itse. Paikalla on yleensä ollut myös näytelmäkirjailija Robert Kiljander sekä rakennusmestari A. E. Henriksson, joka ilmeisesti myös hankki iltamiin mallit. Piirustus ja maalausilloissa ei ilmeisesti käynyt naisia, muuta kuin malleina. Lisäksi Taideseura osallistui kaupungin taidekeskusteluun muun muassa tekemällä lausunnon kaupungille veistotaiteesta ja kaupungin koristamisesta.¹⁰⁷

Ensimmäinen maailmansota sekä 1918 käyty Suomen sisällissota vaikuttivat suuresti seuran toimintaan. 1920-luvun alussa Taideseuran toiminta näyttääkin jo huomattavasti hiipuneen. Huhtikuussa 1924 kokousti seuran toiminnan elvyttämiseksi. Kokouksessa puheenjohtajana toimi lehtori J. Putro ja sihteerinä arkkitehti Alvar Aalto. Seuran toimintaa päätettiin ryhtyä jatkamaan entisten sääntöjen perusteella, joihin kuitenkin tehtäisiin erinäisiä täydentäviä muutoksia. Muutosehdotusta laatimaan valittiin taiteilija Jonas Heiska, arkkitehti Alvar Aalto ja säveltäjä J. Pohjanmies. Ensimmäistä julkista juhlatilaisuutta pitkään aikaan suunniteltiin järjestettäväksi Wolmar Styrbjörn Schildtin kuolinpäivälle 8.5.¹⁰⁸

Suunnitelma ei kuitenkaan ilmeisesti toteutunut ja seuraava taidenäyttely Jyväskylässä nähtiin vasta joulukuussa 1924.¹⁰⁹ Tuon melko suuren näyttelyn Kunnallistalon yläkertaan oli kuitenkin järjestänyt Gummerrus Osakeyhtiö, eikä Taideseura. Näyttelyssä nähtiin noin sata teosta, muun muassa Hugo Simbergiltä, Carl Bengtsiltä, Jonas Heiskalta, Urho Lehtiseltä, Heikki Suvannolta sekä Yrjö Yrjölältä.¹¹⁰ Elvytys-suunnitelmistaan huolimatta Taideseuran toiminta ei siis elpynyt, vaikka 1927 Sisä-Suomi lehti yrittikin Taideseuraa herätellä. Seuran sihteeriltä Juuso Putrolta kyseltiin tuolloin seuran tilanteesta. Putro myönsi seuran tilanteen olevan huono, vaikka periaatteessa seura oli edelleen olemassa. Ilmeisesti seuran toiminta loppui innostuksen puutteesta yhtiskunnallisesti vaikeissa oloissa, sillä pääomaa Taideseuralla oli Putron mukaan jonkin verran iltamista ja jäsenmaksuista kertyneenä. Lisäksi Wolmar Styrbjörn Schildtin perustama ”Jyväskylän taiderahasto” olisi ilmeisesti kuulunut seuran käytettäväksi. 1930-luvullakin seura oli olemassa enää vain nimellisesti.¹¹¹

Taideseuran toiminnan hiipumisesta huolimatta nähtiin Jyväskylässä kuitenkin vielä 1920-luvulla useita taidenäyttelyitä ja 1930-luvuillakin jonkin verran. 1920-luvulla paikallisista taiteilijoista taidettaan esitteli ainakin Heiska, Bengts, Putro ja Hämäläinen, Raja-Aho ja Ojanen sekä vierailevista taiteilijoista Grigor Auer, Emil

¹⁰⁷ Laula-Matti. Keski-Suomi 04.04.1914; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 15.

¹⁰⁸ ”Keski-Suomen Taideseuran- -” Keski-suomalainen 05.04.1924; Simpanen, Palviainen & muut 1992, 15.

¹⁰⁹ ”Taidenäyttelystä Kunnallistalolla” Keski-suomalainen 21.12.1924.

¹¹⁰ ”Taidenäyttely avataan tänään kunnallistalolla.” Keski-suomalainen 20.12.1924.

¹¹¹ ”Tiedustelimme” Sisä-Suomi 22.10.1927; Simpanen 1984, 4.

Danielson ja Heikki Suvanto. 1920-luvun lopussa useamman näyttelyn järjestäjänä toimi kuitenkin Gummerus Oy yhdessä taiteilijoiden kanssa. Yksi tällainen näyttely oli joulukuussa 1925 Kunnallistalossa järjestetty näyttely, jossa tunnetuimpien paikallisten taiteilijoiden Jonas Heiskan, Juuso Putron, Edwin Hämäläisen ja Carl Bengtson¹¹² lisäksi nähtiin ensi kertaa Jyväskylässä myös saarijärveläisen Hannes Autereen veistoksia. Autereen osanotto näyttelyyn oli merkittävä, sillä hän oli tuohon aikaan jo kansainvälisesti tunnettu taiteilija. Lisäksi näyttelyssä nähtiin veistotaidetta myös Alpo Sailolta ja R. Frilanderilta. Näyttelyssä esiteltiin myös useamman nuoremman taiteilijapolven edustajan teoksia, muun muassa Urho Lehtisen, joka jo 1930-luvulla oli yksi merkittävimmistä jyväskyläläisistä taiteilijoista. Hänen lisäksi nähtiin myös Yrjö Yrjälän, Eino Auerin ja Feliks Ojasen teoksia.¹¹³

2.3.2 Kristillinen Taideseura

Taideseuran toiminnan hiivuttua Jyväskylän kulttuurielämään vaikutti Kristillinen Taideseura ja senkin merkitys Jyväskylän taide-elämälle näyttää jääneen hyvin vähäiseksi. Kristillinen Taideseura perustettiin vuonna 1919 Helsingissä kirjailija Hilja Haahden ja hänen ystäviensä toimesta. Taideseuran jatkoi vuonna 1902 perustetun Kolmisointu-seuran toimintaa. Taideseura korosti taiteen kasvattavaa ja sivistävää vaikutusta. Seuran tavoitteena olikin parantaa juuri itsenäistyneen valtion rappiotilaa, jonka nähtiin osaltaan aiheuttaneen sisällissodan. Erityisesti uskottiin taiteen avulla pystyttävän vaikuttamaan nuorisoon. Taiteeseen suhtauduttiin myönteisesti, kunhan se vain oli kristilliseltä kannalta oikean suuntaista ja mielletävissä hyväksi taiteeksi.¹¹⁴ Kristillinen Taideseura tuki kotien ja koulujen kauneus- ja taidekasvatusta järjestämällä erilaisia esitelmä- ja valistustilaisuuksia. Seura myös julkaisi pienehköjä kirjasia. Päämääränä oli taideharrastuksen lisääminen kirkollisen väen keskuudessa ja samalla ”uudistaa taidekulttuuria kristinuskosta käsin”. Samalla seura ajoi suomalaista kielipolitiikkaa ja kansallisuusaatetta.¹¹⁵ Jo heti perustamisvuonnaan Kristillisen Taideseuran johtaja Hilja Haahti kävi esitelmämatkalla Jyväskylässä ja Viipurissa. Ensimmäisen vuoden jäsensaldo oli 214 jäsentä ja luku nousi toisena vuonna jo 900 jäseneseen. Taideseuran hallituksen toiminta Helsingissä oli jaettu neljään tehtäväalueeseen, joita olivat yleinen, kuvaamataiteellinen, musiikillinen ja kirjallinen. Näiden neljän jaoston avulla seurakuntia ja seurakuntalaisia ohjattiin taideasioissa, minkä lisäksi seura jakoi avustuksia kirkkojen kaunistamiseen. Kuvataidejaosto vastasi kirkkojen korjaukseen, koristamiseen ja kirkollista esineistöä koskeviin kysymyksiin. Jaoston jäseniin kuului

¹¹² Muutti Jyväskylään pysyvästi vuonna 1927, asunut kuitenkin jo aiemmin hetken aikaa Jyväskylässä. (Katso seuraava luku.)

¹¹³ ”Suuri taidenäyttely tulossa.” Sisä-Suomi 13.12.1925; ”Tulossa olewa taidenäyttely.” Keski-suomalainen 15.12.1925.

¹¹⁴ Setälä 2018, 7–8; Vähäkangas 1996, 117–118.

¹¹⁵ Setälä 2018, 7–8, 180.

vuodesta 1925 vuoteen 1940 muun muassa arkkitehti Toivo¹¹⁶ Salervo (1888–1977), joka oli vaikuttanut myös Jyväskylän kulttuurielämään muun muassa seminaarin piirustuksenopettajana 1910-luvulla.¹¹⁷

Ensimmäisen kymmenen vuoden aikana seura vaikutti melko suureen määrään taiteen harrastajia eri puolilla Suomea. Ensimmäinen kirkkotaiteen näyttely järjestettiin Helsingissä vuonna 1928. Eri paikkakunnilla seura toimi omien jäsenyhdistystensä avulla.¹¹⁸ Paikallisyhdistyksillä oli tehtävänsä kansan valistajina ja tehtävää suoritettiin muun muassa pitämällä esitelmiä taiteesta ja sen merkityksestä, järjestämällä konsertteja ja taidepäiviä sekä pitämällä musiikki- ja kirjallisuuskerhoja, kirjoitus- ja runokilpailuja. Suomalaisen identiteetin edistäminen oli seuralle tärkeää, ja kaikki seuran tapahtumat pidettiinkin suomen kielellä.¹¹⁹

Muun toiminnan lisäksi Taideseura järjesti Kristillisiä Taidepäiviä, jotka vielä 1900-luvun alussa olivat kolmipäiväiset. Taidepäivillä perinteisesti pidettiin esitelmiä eri taiteenlajeista ja Kristillisen Taideseuran toiminnasta, laulu- ja soittoesityksiä, jumalanpalveluksia sekä seuran vuosikokous.¹²⁰ Jyväskylässä Taidepäivät järjestettiin 12.-14.3.1926 ja sen yhteydessä heitettiin ilmoille ajatus Jyväskylään perustettavasta paikallisyhdistyksestä, koska Jyväskylässä seuran jäsenluku lähenteli jo 40 henkeä.¹²¹ Taidepäivien yhteydessä pidettiin myös taidenäyttely Seurakuntatalolla, joka keräsi yleisöltä paljon kiitosta. Näyttelyssä oli esillä Hannes Autereen, Carl Bengtsin, Jonas Heiskan, Urho Lehtisen ja Juuso Putron teoksia. Näyttelyä selosti arkkitehti Toivo Salervo.¹²² Sisä-Suomi lehdessä näyttelyn kehuttiin olevan huomattavimpia mitä kaupungissa oli vuosikausiin järjestetty¹²³.

Kristillisen Taideseuran Jyväskylän paikallisosaston perustava kokous pidettiin 23.05.1926 Yhteislyseolla¹²⁴. Paikallisosaston toiminta ei kuitenkaan lähtenyt liikkeelle kovin vilkkaasti, sillä ensimmäinen paikallisosaston järjestämä iltama pidettiin vasta 20.03.1927. Iltamien ohjelmana oli rehtori Anni Oksasen puhe Kristillisen Taideseuran tarkoituksesta ja pyrkimyksistä. Sen jälkeen kuultiin muun muassa musiikkiesityksiä ja esitelmä Elias Lönnrotista.¹²⁵

Lehtiartikkeleiden perusteella näyttää, että paikallisosaston toiminta oli koko 1920-luvun lopun ja 1930-luvun alun melko vähäistä, eivätkä harvat harrashenkiset iltamat keränneet juuri yleisöä. Esimerkiksi helmikuussa 1930 pidettyyn iltamaan olisi

¹¹⁶ Vähäkangas puhuu Tauno Salervosta, mutta tarkoittaa todennäköisesti Toivo Salervoa, joka tuohon aikaan toimi Kristillisen Taideseuran hyväksi.

¹¹⁷ Aro-Heinilä 2019, 184–185; Vähäkangas 1996, 119.

¹¹⁸ Aro-Heinilä 2019, 185.

¹¹⁹ Aro-Heinilä 2019, 186.

¹²⁰ "Jyväskylän Kristillisten Taidepäivien ohjelma." Keskisuomalainen 10.03.1926.

¹²¹ "Jyväskylän Kristilliset Taidepäivät." Keskisuomalainen 16.03.1926.

¹²² "Jyväskylän Kristilliset Taidepäivät." Keskisuomalainen 13.03.1926.

¹²³ Sisä-Suomi 13.03.1926 no 59.

¹²⁴ "Kristillinen Taideseura." Keskisuomalainen 23.05.1926.

¹²⁵ "Kristillisen Taideseuran - -" Keskisuomalainen 22.03.1927.

kaivattu enemmän kaupungin opiskelevaa nuorisoa.¹²⁶ Maaliskuussa 1931 kutsuttiinkin ylimääräinen kokous koolle keskustelemaan paikallisyhdistyksen toiminnan jatkamisesta. Kokouksen lopputulos oli paikallisyhdistyksen lakkauttaminen.¹²⁷

Lehtiartikkeleista ei käy selville keitä kaikki Kristillisen Taideseuran paikallisosaston jäsenistöön kuului tai oliko heidän joukossaan kuvataiteilijoita. Paikallisosaston iltamien ohjelma näyttää pääasiassa koostuneen kuitenkin puheista ja musiikkiesityksistä, eikä lehtiartikkeleista juuri löydy viittauksia kuvataiteelliseen toimintaan. Voidaan siis olettaa, että Kristillisen Taideseuran toiminnalla on ollut vain vähäinen vaikutus Jyväskylän kuvataiteilijoihin ja kuvataiteelliseen toimintaan.

¹²⁶ "Jyväskylän Kristillinen Taideseura" Keski-suomalainen 25.02.1930.

¹²⁷ "Kristillisen Taideseuran Jyväskylän paikallisyhdistyksen - -" Keski-suomalainen 21.03.1931.

3 JYVÄSKYLÄN TAIDE-ELÄMÄ 1930-LUVULLA

Kun tutkitaan 1930-luvulla käytyä kuvataidekeskustelua ja taide-elämässä tapahtuneita muutoksia, saadaan hyvä kuva siitä, miten taidekentän toimijoiden vaatimukset vaikuttavat taiteilijoiden ja heidän teostensa arvon määrittymiseen. Taiteilijat olivat riippuvaisia ympäristöstään ja taiteilijan maineen muodostumiseen taidekentällä vaikutti muiden keskeisten toimijoiden, eli muiden taiteilijoiden, kriitikoiden ja taidekauppiaiden arvostus.¹²⁸ Sotienvälistä aikaa Suomessa leimasi radikaalin modernististen taiteilijoiden arvostelu. Valtaosa suomenkielisistä kriitikoista, esimerkiksi Onni Okkonen ja Ludvig Wennervirta kannattivat vanhaa kansallisromanttista ja perinteistä taidetta, vaikka kaikki eivät olleetkaan yhtä jyrkkiä kannassaan. Samaan aikaan myös vanhemman polven taiteilijat ja nuoremmat taiteilijat taistelivat keskenään vallasta, niin kuin jo edeltä on käynyt selville. Anttonen mukaan vanhemmat taiteilijat olivat 1920 ja 1930-luvuilla huolissaan taiteen kentän muutoksista ja omasta asemastaan muuttuvassa taidemaailmassa.¹²⁹

Kuten Anttonen huomauttaa, taidekentän professionaalisilla toimijoilla, kuten kriitikoilla ja apurahojen ja palkintojen myöntäjillä, oli suuri valta ja mahdollisuus vaikuttaa taidekenttään ja siinä toimivien henkilöiden käsityksiin. Suomen taiteen piirit olivat melko pienet ja esimerkiksi monet kriitikot toimivat myös taideyhdistyksissä tai muissa taiteen instituutioissa merkittävässä asemassa. Esimerkiksi Onni Okkonen, yksi 1900-luvun alun vaikutusvaltaisimmista taidekriitikoista, oli mukana päättämässä taiteen taloudellisesta tukemisesta.¹³⁰

Suomalaisessa taidekriitikissä alettiin 1900-luvun alussa arvostaa yhä enemmän formalistista modernismia, kiitos impressionismin ja jälki-impressionismin. Oleellisenä nähtiin taiteilijan persoonallinen kokemus ja sen välittäminen yleisölle, ei niinkään enää naturalistinen luonnon kuvaus. 1910-luvun puolivälistä lähtien

¹²⁸ Anttonen 2006, 71; Bourdieu 1985, 17.

¹²⁹ Anttonen 2006, 71, 73.

¹³⁰ Anttonen 2006, 53–54; Kallio 1997, 65.

modernistisen taidekäsityksen pohjaksi omaksuttiin ekspressionismin vaikutuksesta kuitenkin emotionalistinen taidekäsitys. Subjektivistinen näkemys oli edelleen tärkeää, samoin kuin muoto nähtiin sisältöä tuottavana tekijänä.¹³¹

1900-luvun alun merkittävimmistä taidekriitikoista edellä mainitun kaltaista taidekäsitystä suosi ensimmäisten joukossa Ludvig Wennervirta. Hän oli myös ensimmäisiä, joka yhdisti ekspressionistisen ja kansallisen taiteen arvot arvosteluissaan. Kansallisten arvojen merkitys korostui suomalaisessa taidekriitikissä 1910-luvun lopulta 1930-luvun loppuun asti. Anttosen mukaan esimerkiksi ekspressionistinen maisemamaalaus koettiin kansalliseksi, koska siinä yhdistyi tietty ”alkuvoimaisuus, omaperäisyys ja välitön luonnontunne”.¹³² Kansallisen identiteetin korostamisen taustalla oli osaltaan sisällissota. Taidekriitikoista Onni Okkonen toivoi taiteen edesauttavan kansallista eheytymistä ja asetti näin ollen taiteelle ylhäältä määritellyn yhteiskunnallisen funktion. Saman tyyppiseen taiteen ohjailuun pyrki Wennervirtakin myöhemmissä kirjoituksissaan, mutta muut kriitikot eivät olleet samoilla linjoilla. Useat muutkin kriitikot painottivat kuitenkin myös taiteen kansallista sisältöä, kuten suomalaisen maiseman ja ihmistyyppin kuvausta.¹³³

Sekä Okkonen että Wennervirta kokivat, että 1930-luvulla Suomen taide oli lammassa intohimon ja nerokkuuden puuttuessa teoksista. Ainakin Wennervirran mukaan edellä mainittu johtui *l’art pour l’art* -ajattelusta¹³⁴, joka oli vieraannuttanut taiteilijat yleisöstä. Hän syytti kuitenkin myös yleisöä välinpitämättömyydestä sekä taloudellisia ongelmia taiteen huonosta tilasta. Huoli pulakauden tuomista ongelmista kuvataiteilijoille näkyi myös monen muun kriitikon kirjoituksissa.¹³⁵

Edellä mainitut asiat luovat kontekstia Jyväskylän taide-elämälle ja ovat osaltaan vaikuttaneet jyväskyläläisten taiteilijoiden toimintaan ja kaupungissa käytyyn taidekeskusteluun. Tässä luvussa käsitellään syvemmin Jyväskylän 1930-luvun taide-elämää kaupungissa vaikuttaneita taiteilijoiden ja taidenäyttelytoiminnan, taidekaupan ja käydyn taidekeskustelun kautta. Luvun tarkoituksena on selvittää, minkälaista taiteellista toimintaa oli pikkukaupunki Jyväskylässä ja miten taide-elämä siellä rakentui. Samalla voidaan peilata Jyväskylän taidetoimintaa taiteen keskuksena toimineeseen Helsinkiin ja siellä vallinneeseen tilanteeseen.

¹³¹ Anttonen 2006, 53–54; Kallio 1997, 65.

¹³² Anttonen 2006, 54–55.

¹³³ Anttonen 2006, 55–56; Kallio 1997, 64–68, 74.

¹³⁴ Taidetta taiteen vuoksi -ajattelu, joka yleistyi 1800-luvulla ja korostaa taiteen esteettisiä ja formaaleja päämääriä.

¹³⁵ Anttonen 2006, 58–61; Levanto 1997, 46–47; Kallio 1997, 78.

3.1 Jyväskyläläiset taiteilijat ja taidenäyttelyt

Vaikka Keski-Suomen Taideseuran toiminta hiipui melko nopeasti, järjestettiin kaupungissa kuitenkin edelleen näyttelytoimintaa niin paikallisten taiteilijoiden kuin vieraillevienkin toimesta 1920- ja 1930-luvuilla. 1938 kirjoitetussa Keskisuomalaisen lehtiartikkelissa listattiin merkittävimpiä keskisuomalaisia kulttuurimiehiä ja -naisia. Taiteilijoista nostetaan esiin Jonas Heiska, Urho Lehtinen ja Carl Bengts, jotka olivat kaikki kansallisesti tunnettuja. Lisäksi nuoremman polven paikallisesti tunnetuista taiteilijoista mainitaan Feliks Ojanen sekä petäjäveteläinen Mikko Asunta (muutti Ouluun 1935). Kuvanveistäjistä hehkutettiin Oskari Raja-Ahoa sekä saarijärveläistä Hannes Auteretta.¹³⁶ Artikkelissa onkin osuvasti nostettu esiin ne muutamat taiteilijat, joiden varassa kaupungin kuvataide-elämä hyvin pitkälti oli Juuso Putron kuoltua vuonna 1931 ja Edwin Hämäläisen ja Antti Halosen muutettua toisaalle. Oskari Raja-Aho kuitenkin kuoli tapaturmaisesti vuonna 1932.¹³⁷ Hannes Autere puolestaan oli jo 1930-luvulla kansallisesti ja kansainvälisesti tunnettu, eikä hänen teoksiaan juuri nähty Jyväskylässä.

1900-luvun alku oli veistotaiteen nousukautta ja sisällissodan jälkeen kuvaveistäjät saivat paljon tilauksia, kun pystytettiin urakalla valkoisten kustantamia muistomerkkejä. Yksi Suomen merkittävimmistä kuvanveistäjistä oli Wäinö Aaltonen, mutta myös Hannes Autere oli 1930-luvulle tultaessa kohonnut merkittävään asemaan. Autere teki lähinnä puuveistoksia, joista usein välittyi naivismi ja huumori.¹³⁸ Autereen teoksia ei juurikaan Jyväskylässä nähty, paitsi yhteisnäyttelyssä 1925 sekä 1926 Kristillisten taidepäivien yhteydessä pidetyssä taidenäyttelyssä. Vuonna 1939 Autere piti oman näyttelynsä Saarijärvellä. Jyväskyläläisessä lehdistössä kuitenkin seurattiin melko tarkasti Autereen uran kehitystä, raportoimalla muun muassa hänen ulkomaan- ja Helsingin näyttelyistään.¹³⁹

Keskisuomalaisessa julkaistiin vuonna 1934 juttusarja Autereesta nimellä *Tuntematon Autere*. Artikkeleissa käydään läpi Autereen elämänvaiheita ja matkaa kohti taiteilijuutta. Samalla artikkeleissa sivutaan ajan taidekauppaa ja taiteen väärentäjiäkin, joiden uhriksi Autere oli joutunut. Autere sai näyttelyistään yleensä hyvää palautetta kriitikoilta, varsinkin veistoksistaan. Kansallisia arvoja korostaneet taidekriitikot arvostivat Autereen taidetta, koska sen lähtökohdat olivat kansantaitteessa ja vanhoissa uskomuksissa. Autereesta kirjoitetun juttusarjan viimeisessä osassa I. Heinonen

¹³⁶ Karttu, Keskisuomalainen 26.06.1938; "Oppikoulut." Keskisuomalainen 08.01.1935.

¹³⁷ "Lehtori Juuso Putro." Keskisuomalainen 31.3.1931; "Kuvanveistäjä Oskari Raja-aho." Keskisuomalainen 31.07.1932.

¹³⁸ Anttonen 2006, 29; Anttonen 2016, 173; Racz & Saarikivi 1971, 15.

¹³⁹ "Suuri taidenäyttely tulossa." Sisä-Suomi 13.12.1925; "Jyväskylän Kristilliset Taidepäivät." Keskisuomalainen 13.03.1926; K.H. I. Keskisuomalainen 11.01.1930; "Hannes Autereen näyttely." Keskisuomalainen 17.02.1931.

kirjoittaa Autereesta: "Hän edustaakin kansallisessa taiteessamme supisuomalaisinta, mitä meillä näihin mennessä on ollut." Taiteilijan kansalliset ja kansainväliset saavutukset on pantu merkille ja artikkelin lopussa on vielä vetoamus taidemaailmalle: "Meillä on vain yksi Autere. Se asettaa suuria velvollisuuksia niin valtiolle ja suurelle yleisölle. Unohdammeko miehen?"¹⁴⁰

Autereen erotti muista keskisuomalaisista taiteilijoista se, että Gösta Serlachius toimi Autereen mesenaattina ja työnantajana (Autere työskenteli hänelle kuukausipalkalla) sen jälkeen, kun he olivat tutustuneet Mäntän kirkkoa rakennettaessa vuonna 1927.¹⁴¹ Näin ollen Autereen taloudellinen toimeentulo oli paremmin turvattu kuin muilla keskisuomalaisilla taiteilijoilla. Autere asui koko ikänsä keskisuomessa, lukuun ottamatta opiskelu ja työskentelyjaksoa Helsingissä vuosina 1909–1919. On sanottu, että Autereen omaleimaisen taiteen kannalta oli hyvä, ettei hän poistunut kotiseuduiltaan ja muuttanut Helsinkiin. Sieltä hän olisi saanut vaikutteita ja menettänyt omaleimaisuutensa.¹⁴² Kun Autere muutti Helsingistä takaisin Saarijärvelle, hänen avustajanaan Helsingissä toimi hänen ystävänsä Arttu Brummer-Korvenkontio. Brummer hankki Autereelle työtilauksia, työvälineitä ja lähetti Autereen teoksia näyttelyihin. Näin hän mahdollisti Autereen maineen leviämisen myös laajemmissa taidepiireissä.¹⁴³ Vaikka Auteretta arvostettiin myös Jyväskylässä, kaupungin taide-elämän kannalta merkittävimpiä taiteilijoita olivat kuitenkin Heiska, Lehtinen ja Bengts. He järjestivät useita yhteisnäyttelyitä kaupungissa 1920- ja 1930-lukujen aikana, mutta myös omia näyttelyitään ja osallistuivat laajempiin kaupungissa järjestettyihin yhteisnäyttelyihin.¹⁴⁴

Jonas Heiska on jyväskyläläisistä taiteilijoista kenties kaikista tunnetuin. 1900-luvun alun suomalaiselle taiteelle tyypillisesti Heiskan taiteessa näkyvät kansalliset pyrkimykset erityisesti kotiseudun talonpoikaiselämän kuvaamisena. Toivakassa talonpoikaisperheeseen syntyneen Heiskan taiteilijan ura oli huipussaan Louna Lahden mukaan vuosina 1907–1913, jolloin taiteilija muutti myös Jyväskylään. Tyyliinsä Heiska edusti uransa alkuvaiheissa impressionismia, johon hän tutustui Pariisin matkallaan ja jonka pohjalta hän kehitti omanlaisensa täplämaalaustekniikan. Muihin impressionismin edustajiin verrattuna Heiskan tyyli oli hillitympää. 1920-luvun kuлуessa Heiskan taiteessa alkoi näkyä enemmän ekspressionismin vaikutus, ja teokset muuttuivat enemmän taiteilijan subjektiivisia elämyksiä korostavaksi.¹⁴⁵

Ensimmäiseksi keskisuomalaiseksi taiteilijaksi tituleerattu Heiska alkoi tulla paikallisesti tunnetuksi jo 1910-luvulla. Hän järjesti ensimmäisen taidenäyttelynsä

¹⁴⁰ "Tuntematon Autere." Keskisuomalainen 22.09.1934; "Tuntematon Autere." Keskisuomalainen 29.09.1934; Heinonen, Keskisuomalainen 06.10.1934; Wennervirta 1958, 5.

¹⁴¹ Saarikivi, Autere, Pitkänen & Pietikäinen 1988, 12.

¹⁴² Saarikivi, Autere, Pitkänen & Pietikäinen 1988, 13; Wennervirta 1958, 20.

¹⁴³ Saarikivi, Autere, Pitkänen & Pietikäinen 1988, 31.

¹⁴⁴ Tuomaala 1990, 63–64.

¹⁴⁵ Lahti 1995, 24–26.

Jyväskylässä vuonna 1910. Sen jälkeen Heiska osallistui useisiin Keski-Suomen Taide-seuran näyttelyihin ja muihin yhteisnäyttelyihin niin Jyväskylässä kuin Helsingissäkin. Heiska keräsi Helsingissä tunnustusta myös pitämällä yksityisnäyttelyitä Strindbergin Taidesalongissa. Hänen teoksiaan oli esillä myös ulkomailla, esimerkiksi Tukholmassa 1916. Heiska oli mukana edustamassa Suomea vuoden 1908 Pariisin maailmannäyttelyssä. Hänelle myönnettiin myös joitain taidepalkintoja.¹⁴⁶ Vielä 1930-luvullakin taiteilija osallistui ahkerasti näyttelytoimintaan. Lahti on laskenut, että 1930-luvulla Heiska piti 6 yksityisnäyttelyä Jyväskylässä, Helsingissä kaksi ja sen lisäksi hänen töitään oli useissa yhteisnäyttelyissä. 1930-luvulla suosittuja aiheita Heiskan teoksissa olivat edelleen paikallismaisemat ja kansanelämä sekä erityisesti Seitsemän veljestä. Heiskan viimeiset näyttelyt olivat vuonna 1936 ja taiteilija kuoli pitkän sairauden uuvuttamana 4.3.1937.¹⁴⁷

Heiska vetosi keskisuomalaiseen yleisöön varmasti paikallisten luonto- ja talonpoikaisaiheiden kuvausten johdosta. 1900-luvun alun Jyväskylän merkittävistä taiteilijoista Heiska olikin kaikista keskisuomalaisin ja häntä kuvattiin paikallislehdistä "meidän kaikkien Heiskaksi".¹⁴⁸ Kaupungin taide-elämän kehityksessä Heiskalla oli suuri rooli. Sen lisäksi, että hän toimi aktiivisesti Keski-Suomen Taideseurassa, Heiska on varmasti myös toiminut nuorempien taiteilijoiden ja taiteenharrastajien innostajana, esimerkiksi toimiessaan Blomstedtin viransijaisena seminaarin piirustuksenopettajana. Lisäksi hän antoi yksityistunteja ateljeessaan ainakin Alvar Aalolle ja hoiti lyhyempiä piirustuksenopettajan sijaisuuksia Lyseossa.¹⁴⁹ Heiska myös kirjoitti paljon, muun muassa pieniä arvosteluita paikallisiin lehtiin kaupungin taidenäyttelyistä sekä taidekatsauksia suomalaisesta taiteesta. Kaupungissa, jossa ei varsinaisia taidekriitikoita ollut, Heiskan mielipiteillä on ollut todennäköisesti suuri vaikutus.

Heiskan merkitystä korostaa se, miten hänen kuolemansa jälkeen lehdissä pohdittiin "olemmeko me - ja ennen kaikkea juuri me keskisuomalaiset - osanneet antaa Jonas Heiskan taiteelle tarpeeksi suuren arvon?".¹⁵⁰ Heiskan kuolema huomioitiin laajasti suomalaisessa lehdistössä myös Keski-Suomen ulkopuolella esimerkiksi Helsingin Sanomissa, Turun Sanomissa ja Aamulehdessä. Heiskan taidetta ylistävät muistokirjoitukset kertovat taiteilijan arvostuksesta myös Keski-Suomen rajojen ulkopuolella. Arvostus oli kuitenkin kaikista suurinta Keski-Suomessa, missä Keskisuomalaisessa ehdotettiin muistonäyttelyä "suuren mestarin kunnioittamiseksi."¹⁵¹ Muistonäyttely ei ilmeisesti kuitenkaan toteutunut.

¹⁴⁶ Lahti 1995, 24, 119.

¹⁴⁷ Lahti 1995, 70, 86-87; "Jonas Heiska." Keskisuomalainen 05.03.1937.

¹⁴⁸ Hyppönen. Keskisuomalainen 18.02.1932; Tabu. Keskisuomalainen 15.12.1932.

¹⁴⁹ Lahti 1995, 37.

¹⁵⁰ Puuma. Keskisuomalainen 05.03.1937

¹⁵¹ Puuma. Keskisuomalainen 05.03.1937; "Jonas Heiska sanomalehtien muistokirjoituksissa." Keskisuomalainen 07.03.1937.

Vuonna 1912 Kristiinankaupungista Keski-Suomeen saapui Akseli Gallen-Kallelan oppilaanakin ollut taiteilija Carl Bengts. Hän oli suomalaisen kansallisuusaatteen kannattaja ja piti taiteen perustana Suomen alkuperäistä kulttuuria. Hän olikin tunnettu savupirtti- ja riihisäkuvistaan. Bengts kävi maalausmatkalla Karjalassa ja Keski-Suomessa hän liikkui lähinnä Päijänteen alueella, Hankasalmella ja Laukaassa. Bengts asui Jyväskylässä ensin lyhyemmän pätkän vuosina 1914–1915. Vuonna 1915 taiteilija järjesti ensimmäisen oman näyttelynsä Jyväskylässä seminaarin piirustussalissa. 1916 Bengtsin teoksia oli jälleen esillä Jyväskylässä, kun Keski-Suomen Taide-seura järjesti kaupunginkirjastossa yhteisnäyttelyn. Tuossa näyttelyssä nähtiin myös Jonas Heiskan, Edvin Hämäläisen ja Toivo Salervon teoksia. Pysyvästi Bengts muutti Jyväskylään vuonna 1927, Kuokkalaan Äijälänsalmelle, Kumpulan taloon. Bengtsin merkitys Jyväskylässä oli iso ja hän oli yksi kolmesta merkittävimmästä taiteilijasta kaupungissa. Yhdessä Heiskan ja Lehtisen kanssa Bengts järjesti yhteisnäyttelyt kaupunkiin vuosina 1921, 1922, 1923, 1925, 1926, 1930 ja 1932. Satunnaisesti näyttelyissä saattoi olla muitakin mukana, esimerkiksi Juuso Putro. Jyväskylässä Bengts asui kuolemaansa asti eli vuoteen 1934.¹⁵²

Jyväskylään häntä houkutteli paremmat edellytykset taiteilijana toimimiselle kuin pienessä Kristiinankaupungissa, jossa taiteenostajia ei ollut kovin montaa. Jo ennen lopullista muuttoaan Jyväskylään Bengts oli käynyt Jyväskylässä kehystämässä ja myymässä teoksiaan. Helsingissä Bengtsin teoksia nähtiin verrattain harvoin, johon ilmeisesti Bengtsin siellä saamista kritiikistä.¹⁵³ Bengtsin näyttelyt keskittyivät siis enemmän taiteilijan asuinpaikkakunnille. Bengts piti kuitenkin yhteyttä pääkaupunkiseudulla asuviin tuttaviiinsa. Bengtsin taiteessa on arvostettu sitä, miten hän näytti pysyvän kuuliaisena omanlaiselleen taiteelle, joka oli irrallaan suosituimmista taidesuuntauksista. Itsenäisenä taiteilijana pysymisessä auttoi asuminen Helsingin ulkopuolella. Bengtsin uran alkuaikoina 1910-luvulla oli hänen taiteessaan viittauksia impressionismiin ja värimaalaukseen. Hänen teostensa värimaailma kuitenkin tummui myöhemmin, kun hän siirtyi luonto- ja kaupunkikuvauksesta enemmän interiöririkuvaan. Siinä mielessä hän pysyi kuitenkin itsenäisenä taiteilijana, ettei hänen 1920-luvun taiteestaan tai 1930-luvun alun taiteesta löytynyt viitteitä uusasiallisuuden tai klassismin, jotka yleistyivät tuolloin Suomessa.¹⁵⁴

Urho Lehtinen muutti Jonas Heiskan houkuttelemana vuonna 1920 Jämsästä Jyväskylään, missä uskoi olevan paremmat toimintaedellytykset taiteilijalle. Jyväskylässä Lehtinen jo tunnettiin, sillä taiteilija oli edellisenä vuonna järjestänyt kaupungissa menestyksekkään näyttelyn.¹⁵⁵

¹⁵² Simpanen 1994b, 111–115; Tommila 1972, 553; Tuomaala 1990 63–64.

¹⁵³ Bengts 2006, 126–127.

¹⁵⁴ Tuomaala 1990, 31–32, 37, 50, 54, 60–61.

¹⁵⁵ Hänninen, Hirvi & Mäkinen 1987, 14; Lahti, Sironen & Markkanen 2007, 36.

Lehtiselle 1920-luku oli tuotteliasta aikaa. Ajan tyylivirtauksista vaikutteita ottanut taiteilija asetti teoksiaan ahkerasti näyttille: Jyväskylässäkin pidettiin viisi Lehtisen taidenäyttelyä, jotka keräsivät pääasiassa myönteisiä arvosteluita. Lehtisen teosten pääaiheina olivat maisemat, mikä oli tyyppillistä tuon ajan suomalaiskansalliselle taiteelle. Inspiraatiota teoksiinsa taiteilija haki lähinnä Jyväskylän, Päijänteen ja Jämsän maisemista. Paikallislehdistössä seurattiin tarkkaan taiteilijan värienkehitystä tummasta vaaleammaksi ja raikkaammaksi 1920- ja 1930-lukujen aikana.¹⁵⁶

1930-luvulla maisemamaalaus väheni ja Lehtinen keskittyi lähinnä kirkkojen koristelu- ja kirkkomaalaukseen elättääkseen perheensä. Taustalla oli pula-aika, joka vaikutti voimakkaasti Suomen, ja myös Jyväskylän, kulttuurielämään ja taiteilijoiden toimeentuloon. Kirkkomaalauksissaan Lehtinen pysyi uskollisena 1920-luvulla omaksumalleen tyyliin, unohtamatta kuitenkaan seurata aikansa tyyliä. Vuosikymmenen aikana hän teki myös muita koristetöitä, esimerkiksi Jyväskylän kaupunginhotellin kattomaalaukset.¹⁵⁷ Kirkkotöiden ohella Lehtinen maalasi myös muita teoksia, mutta näyttille hän ei juurikaan ehtinyt niitä asettaa, ennen kuin vasta vuonna 1935. Kunnallistalossa esillä ollut näyttely oli Keski-suomalaisen mukaan Lehtisen ensimmäinen oma näyttely seitsemään vuoteen.¹⁵⁸ Se ei kuitenkaan pidä aivan paikkaansa sillä, Lehtisen teoksia oli ollut esillä myös maaliskuussa 1930 Suomen Musiikkikaupassa Jyväskylässä¹⁵⁹.

Tosiasia kuitenkin on, että Lehtisen omia näyttelyitä nähtiin hyvin harvakseltaan 1930-luvun Jyväskylässä. Lehtinen osallistui kuitenkin useisiin yhteisnäyttelyihin. Lisäksi Lehtinen esitteli mielellään teoksiaan, myös kirkkomaalauksiaan, omassa ateljeessaan, johon hän lehdissä kehotti yleisöä tulemaan tutustumaan teoksiin. Vaikka Lehtistä ei turhan usein nähtykään kaupungin taidenäyttelyissä, pysyi hän varmasti jyväskyläläisen yleisön mielissä, sillä kaupungin lehdistö, lähinnä Keski-suomalainen, haastatteli taiteilijaa tiuhaan tahtiin hänen kirkkotöistään sekä yleisesti Suomen taiteen tilasta.¹⁶⁰ Ateljeessaan Lehtinen järjesti myös alastonmallin piirustusta, mihin osallistui myös muita taiteilijoita, kuten Feliks Ojanen, Yrjö Hakala ja Matti Särkkä¹⁶¹.

Feliks Ojasta kaupungin lehdistössä nimitettiin yleisesti vielä 1930-luvun alussa harrastelijamaalariksi, joskin arvosteluissa tiedostettiin myös Ojasen kehitys. Ojasen 1930-luvun alussa järjestämät näyttelyt keräsivät kritiikkiä, esimerkiksi vuoden 1931 näyttelyssä oli Sisä-Suomi lehden mukaan vain muutama onnistunut työ ja muut

¹⁵⁶ Hänninen, Hirvi & Mäkinen 1987, 15; L. S. Keski-suomalainen 17.02.1932; "Urho Lehtinen, - -." Keski-suomalainen 14.03.1935.

¹⁵⁷ Hänninen, Hirvi & Mäkinen 1987, 17-20.

¹⁵⁸ "Urho Lehtinen, - -." Keski-suomalainen 14.03.1935.

¹⁵⁹ "Taidenäyttely" (ilmoitus), Keski-suomalainen 07.03.1930.

¹⁶⁰ W. K-la. Keski-suomalainen 04.05.1933; "Urho Lehtisen puheilla." Keski-suomalainen 10.04.1937.

¹⁶¹ Lahti, Sironen & Markkanen 2007, 41.

olivat haparoiden tehtyjä.¹⁶² Seuraavat näyttelynsä Ojanen järjesti Jyväskylässä vasta 1933 ja 1937. Vuoden 1937 näyttelyn lehtiarvostelussa todettiin, ettei häntä voida enää kutsua harrastelijaksi, vaan taiteilijaksi. "Olemme varmoja, että Ojanen tulee sanomaan "oman sanansa" ellei nyt aivan pian niin kuitenkin tulevaisuudessa." kirjoitti nimimerkki L. U.¹⁶³ Keski-suomalaisessa 12.12.1937. Parannettavaa Ojasen taiteellisessa työssä siis edelleen kirjoittajan mukaan oli, mutta odotukset kehityksen suhteen olivat korkealla.¹⁶⁴ Ojasen merkitys paikallisena taiteilijana nousi 1930-luvun lopussa Heiskan ja Bengtsin kuoltua ja taide-elämän jälleen hiipuessa. Joulukuussa 1937 järjestetyn Ojasen näyttelyn kuvattiinkin olevan "tapaus kaupunkimme köyhään taide-elämään, sillä näyttelyitä täällä tapaa perin harvoin." Ojasen kehitystä tuohon näyttelyyn pidettiin huomattavana, etenkin kun se oli tapahtunut leipätyön ohessa.¹⁶⁵

Muutamista Helsingin näyttelyistä huolimatta Ojanen ei kuitenkaan saavuttanut laajempaa tunnustusta, vaan hän jäi "paikallisesti tunnetuksi kotikaupungin kuvaajaksi". Hänen tiensä vapaaksi taiteilijaksi ei ollut helppo, vaan hän joutui hankkimaan elantonsa satunnaisten tilaustöiden, kuten mainostöiden, kultausten ja lavastus- ja kilpimaalauksien avulla, varsinkin 1930-luvun alussa pula-aikana, joka oli vaikeaa aikaa kaikille taiteilijoille.¹⁶⁶

1930-luvun aikana kaupungin taiteilijoiden määrä väheni selkeästi osan muutettua muualle ja osan kuoltua. Jyväskylässä taiteilijoita oli siis 1930-luvulla verrattain vähän, minkä lisäksi taide-elämän verkkaisuuteen vaikutti kunnollisten näyttelytilojen puute. Taidenäyttelyitä järjestettiin lähinnä erilaisissa toimistorakennuksissa, kuten Toritalossa, Gummeruksen talossa tai Keski-suomalaisen talossa. Joitakin näyttelyitä järjestettiin myös kaupunginkirjastossa, varsinkin 1920-luvulla, koska kirjasto hyväksyi näyttelytilojen vuokranmaksuksi taiteilijoiden teoksia vuosina 1918–1926. Se loi pohjan kaupungin taidekokoelmalle. Kunnallistalo toimi myös monien taidenäyttelyiden paikkana, jossa näyttelyitä pidettiin ensin vain sivuhuoneissa ja vuodesta 1928 lähtien juhlasalissa. Taidenäyttelyt kestivät perinteisesti muutamasta päivästä muutama viikkoon.¹⁶⁷

Vuonna 1936 Keski-Suomen museolle perustettiin oma taideosasto, jonka pohjana toimivat museolle lahjoitetut Oskari Raja-Ahon veistokset. Veistokset olivat pääasiassa savi- ja kipsiluonnoksia, mutta myös yksi marmoriveistoskin museon kokoelmiin saatiin. Raja-Ahon veistokset olivat peräisin Victor Kilpisen kokoelmasta, joka hänen kuoltuaan lahjoitettiin museolle. Veistokset asetettiin museoon näytteille

¹⁶² Rep. Sisä-Suomi 03.05.1931.

¹⁶³ Todennäköisesti Lassi Utsjoki, joka vuoteen 1935 asti tunnettiin nimellä Lassi Schlüter.

¹⁶⁴ "Feliks Ojasen taidenäyttely", Keski-suomalainen 01.05.1931; L.U. Keski-suomalainen 12.12.1937.

¹⁶⁵ "F. Ojasen taidenäyttely" Työn Voima 13.12.1937.

¹⁶⁶ Kotilainen 1992, 1, 9–10.

¹⁶⁷ Alvar-Aalto museo 1981, 3; Kotilainen 1992, 21.

samana vuonna.¹⁶⁸ Vaihtuvia taidenäyttelyitä ei Keski-Suomen museossa 1930-luvulla pidetty ja museon oma taidekokoelmakin oli vielä melko vaatimaton ja koostui sanomalehtiaineiston perusteella lahjoitetuista teoksista. Taidekokoelman vaatimatomuus johtui todennäköisesti museon pienistä tiloista ja tilanpuutteesta, minkä takia kokoelmia ei päästy aktiivisesti kerryttämään.

Museon taidekokoelmaan kuului Raja-Ahon veistosten lisäksi muutamia vanhempia suomalaisia taidemaalauksia, mutta taidekokoelmasta toivottiin muodostuvan ajan kanssa keskisuomalainen taidemuseo.¹⁶⁹ Lokakuussa 1937 museon taidekokoelma sai täydennystä, kun Jyväskylän seminaarin toverikunta lahjoitti Keski-Suomen museolle yhden Heiskan varhaisen kehityskauden merkittävimmistä teoksista, *Syyspäivänä (Syyspäivä)*, joka oli myös voittanut valtionpalkinnon 1909, sekä yhden Carl Bengtsin teoksen, *Lukulampun ääressä*. Bengtsin teoksia ei museon kokoelmissa ennestään ollut, mutta Heiskan teoksia oli ennestään taiteilijan itsensä sekä kauppaneuvos Hanna Parviaisen lahjoittamana. Työn Voima -lehdessä todettiin vuonna 1937, että "Näin pienellä kaupungilla kuin Jyväskylä on, ei ole mahdollisuutta pitkiin aikoihin saada itsenäistä taidemuseota." Siksi Keski-Suomen Museoyhdistys oli päättänyt varata tulevaan Keski-Suomen museon museorakennukseen tilan keskisuomalaisten taiteilijoiden teoksille.¹⁷⁰

Lehtimateriaalin perusteella 1930-luvulla taidenäyttelyt Jyväskylässä vähenivät huomattavasti edelliseen vuosikymmeneen verrattuna. Lamasta huolimatta 1930-luvun alkupuoli oli näyttelytoiminnaltaan hieman vilkkaampi kuin loppupuoli. Näyttelytoiminnan vähenemisen vuosikymmenen loppupuolella selittänee Heiskan ja Bengtsin menehtyminen sekä Urho Lehtisen kiireet kirkkotilausten kanssa. Myös Felix Ojanen oli kiinni leipätyössään. Tosin kummaltakin viimeksi mainitulta näyttelykaupungissa nähtiin 1930-luvun lopulla. 1937 kaupunkiin saatiin myös Mikko Asunnan näyttely. Asunta oli asunut jo muutaman vuoden Oulussa, mutta jyvaskyläläisissä lehdissä hänet otettiin vastaan kaupungin omana taiteilijana. "Keskisuomella ei ole monakaan maalaria. Suuri Heiskamme meni, meni myöskin keskisuomalaistunut Bengts. Tämän polven miehistä jatkaa työtään Urho Lehtinen, erinomaisen pidetty ja kunnioitettu varsinkin suurten kirkkotöitten suorittajana. Nuorempaa polvea on kovin vähän. Felix Ojanen ja Mikko Asunta taitavat olla ainoat, jotka jaksavat punnertaa todenteolla eteenpäin." Näin luonnehti Jyväskylän taiteilijatilannetta nimimerkki L. U. Keskisuomalaisessa 1937 Asunnan näyttelystä kertovan jutun yhteydessä.¹⁷¹

Vierailevina taiteilijoina kaupungissa nähtiin 1930-luvun aikana melko runsaasti. Taidettaan Jyväskylässä asettivat näytteille muun muassa J. Ruokokoski, Yrjö Kari, A.

¹⁶⁸ "Keski-Suomen Museoon", Keskisuomalainen 26.04.1936.

¹⁶⁹ "Museotalon aikaansaaminen - -" Keskisuomalainen 09.01.1936.

¹⁷⁰ "Keski Suomen museolle lahjoitettu kaksi arvokasta taulua", Työn Voima 15.10.1937; Lahti 1995, 25-26.

¹⁷¹ L. U. Keskisuomalainen 12.12.1937.

Makkonen, Grigor Auer, T. Häklin, Reino Willgren, Ilmari Soikkanen, Kalle Halonen, Aukusti Koivisto, Venny Soldan Brofield, Toivo Talvi, J. Fr. Tuhkanen ja T. Gröndahl. Vierailevista taiteilijoista useampaan kertaan Jyväskylässä 1930-luvulla esiintyivät Yrjö Kari ja Grigor Auer. J. Ruokokoski ja Ilmari Soikkanen puolestaan viettivät Keski-Suomessa pidempiäkin aikoja maalaamassa paikallisia maisemia ja rakennuksia. Suurin osa kaupungissa näyttelyineen vierailleista taiteilijoista oli miehiä, poikkeuksena näyttäisi olevan ainoastaan suomalaisen maalaustaiteen "grand old lady" Venny Soldan Brofield, jonka taidetta nähtiin Jyväskylässä useampaankin otteeseen 1900-luvun alussa.¹⁷² Muuten naistaiteilijoilta nähtiin teoksia Jyväskylän taidenäyttelyissä vain satunnaisesti yhteisnäyttelyissä.

Suomen kuuluisimpien taiteilijoiden teoksiakin Jyväskylässä nähtiin 1900-luvun alussa, muun muassa Suomen Taideyhdistyksen kiertonäyttelyssä, joka avattiin Kunnallistalossa 31.01.1936. Näyttelyssä esiteltiin suomalaista 1800-luvun taidetta ja se oli ollut esillä jo muun muassa Joensuussa, Oulussa, Rovaniemellä, Pietarsaarella ja Mäntässä. Kiertonäyttelyn ajatuksena oli esitellä Helsingin taidearteita maaseudulla ja herättää kiinnostusta taideharrastusta kohtaan. Näyttelyn taustalla vaikutti varmastikin kulttuurimäärärahoista käyty keskustelu. Kulttuurin tukemiseen tarkoitettujen rahojen koettiin keskittyvän suurelta osin vain pääkaupunkiseudulle maaseudun jäädessä taka-alalle. Kun kulttuuria ja taidetta ei tuettu muualla, taiteilijatkin muuttivat Helsinkiin, jossa sai paremmin kerättyä mainetta. Pikkupaikkakuntien asukkailla ei ollut mahdollisuuksia lähteä Helsinkiin tutustumaan taiteeseen, joten kiertonäyttelyllä haluttiin tuoda merkittävimpiä suomalaisia teoksia maaseudun asukkaiden nähtävälle. Vuoden 1936 kiertonäyttelyn jälkeen Taideyhdistys suunnitteli jatkavansa vastaavaa toimintaa saadakseen paremmin yhteyden yhdistyksen maaseudulla oleviin jäseniin ja lisätäkseen taideharrastusta.¹⁷³ Suomen Taiteilijaseuran Jyväskylään tuomissa näyttelyissä oli ollut jokseenkin sama idea jo 1910-luvulla.

Suomen Taideyhdistyksen näyttely keräsi ensimmäisenä päivänä runsaasti väkeä ja kaupunginjohtaja A. Haapasalokin oli paikalla lausumassa kiitokset Suomen Taideyhdistykselle. Puheessaan hän toi myös esille taiteen suurta merkitystä ihmisten henkiselle kehitykselle varsinkin silloisen tekniikan aikana, jolloin "henkiset pyrkimykset ovat jääneet heikompaan asemaan aineellisten tavoitteiden rinnalla." Kuva- taide on harvinaisempaa pikkukaupungeissa asuville, kun taas musiikkitaide ja runous ovat helpommin kaikkien saatavilla. Näistä syistä Haapasalo piti kiertonäyttelyä mitä tervetulleimpana.¹⁷⁴

Jyväskylän 100-vuotisjuhlia vietettiin vuonna 1937. Juhlavuoden innoittamana järjestettiin maaliskuussa "Vanha Jyväskylä"-kuvanäyttely Rauta Oy:n taloon.

¹⁷² P-ma. Keski-suomalainen 25.08.1934; Tabu. Keski-suomalainen 10.05.1930; -PP- Keski-suomalainen 15.12.1938.

¹⁷³ "Taidenäyttely Jyväskylässä", Keski-suomalainen 31.01.1936.

¹⁷⁴ "Suomen Taideyhdistyksen kiertävä näyttely", Keski-suomalainen 01.02.1936.

Näyttelyyn oli kerätty kuvia muun muassa Suomen ”tieteen ja taiteen isästä” Volmar Styrbjörn Schildt-Kilpisestä sekä kaupungin ensimmäisen valokuvaajan, lehtori Här-
din, ottamia kuvia kaupungista. Lisäksi näyttelyssä oli mukana maalauksia ja piirroksia muun muassa Jonas Heiskalta, lehtorinrouva Hirniltä, Urho Lehtiseltä, Atte Laitilalta, Juuso Putrolta sekä Keski-suomalaisen harrastelijoiksi nimeämiltä Jaakko Rusa-
selta, Feliks Ojaselta, Emil Kaistiselta, E. Fredriksonilta. Näyttely oli Keski-Suomen
Museoyhdistyksen organisoima ja suurin osa kuvista ja maalauksista oli peräisin mu-
seon kokoelmista. Näyttelyä oli myös täydennetty yksityisistä kokoelmista saaduilla
aineistoilla.¹⁷⁵

3.2 Taidekauppatoiminta Jyväskylässä

Lama vaikeutti suomalaisten taiteilijoiden elämää ja koko maan taidekauppaa jo vuonna 1929. Helputusta alkoi näkyä vasta 1930-luvun puolivälin jälkeen. Helputus oli kuitenkin väliaikainen sillä, taidekauppa lamaantui uudestaan jo 1930-luvun loppussa maailmansodan puhkeamisen seurauksena. Sotien välisen ajan vaikeat olot olivat vaikeita erityisesti nuorille ja köyhistä oloista lähteneille taiteilijoille, kun taiteen tukeminenkin väheni laman johdosta.¹⁷⁶ Suomessa vallinnut jännittynyt poliittinen tilanne herätti keskustelua kuvataiteen syrjään jäämisestä 1930-luvun alussa. Koko maassa liike-elämä ja teollisuus olivat lamassa ja työllisyystilanne huono. Taiteilijan asema koettiin erityisen ikäväksi, koska taidetta oli pidetty ”jonkinlaisena ylellisyyden mukana seuraavana loisena, jonka hyväksi uhrataan rahoja vasta sitten kun ei oikein tiedetä, mihin niitä sijoitettaisiin.” Maaseudun ja pikkupaikkakuntien taiteilijat yleensä pyrkivät Helsinkiin hankkiakseen itselleen nimeä, mutta 1930-luvun alussa sielläkin oli taiderintamalla hiljaista niin näyttelyiden kuin taiteen myynninkin osalta.¹⁷⁷

Sotien välisen ajan haasteet eivät olleet vain taloudellisia, vaan ajanjaksoa leimasi Konttisen mukaan myös tietty välinpitämättömyys taidetta kohtaan. Modernismin taiteelle tyypilliset puhtaan taiteen pyrkimykset eivät herättäneet vastakaikua kansalliseen taiteeseen tottuneessa yleisössä, eikä näyttelyissä käynyt niin paljon yleisöä kuin ennen. Vapaana taiteilijana oleminen oli haastavaa myös Helsingissä, kun mesenaattejakaan tai tilaustöitä oli vähän. Jyväskylässä taiteen mesenaatit ja keräilijät puuttuivat oikeastaan kokonaan, joten kaupungin taiteilijoiden tilanne oli vieläkin tu-
kalampi.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Eppu, Keski-suomalainen 19.03.1937.

¹⁷⁶ Konttinen 2010, 23.

¹⁷⁷ E. S-nen. Työn Voima 13.10.1930.

¹⁷⁸ Konttinen 2010, 231.

Vaikuttaa siltä, että Jyväskylässä ei ollut varsinaista taidekauppatoimintaa, koska taidegalleriat ja -salongit puuttuivat. Sen sijaan taiteilijat yrittivät myydä teoksiaan järjestämässään taidenäyttelyissä. Useissa jyväskyläläisiä taiteilijoita käsittelevissä teoksissa sanotaan, että näyttelyitä järjestettiin eniten loppuvuodesta, jouluseason aikana, paremman myynnin toivossa. Se on sinällään totta, mutta myös alkuvuodesta järjestettiin paljon näyttelyitä ainakin 1930-luvulla. Kesäaika sen sijaan oli hiljaisempaa näyttelyiden osalta. Lähes poikkeuksetta näyttelyt olivat myyntinäyttelyitä, mikä korostui sanomalehdissä julkaistuissa mainoksissa. Lehdissä hyvin kärkeästi kehoitettiin kaupunkilaisia käymään ostamassa taiteilijoiden teoksia, varsinkin oman kaupungin taiteilijoiden.¹⁷⁹ 1930-luvun lama vaikutti varmasti muun Suomen tavoin Jyväskylässä taiteen myyntiin ja paikallislehdissä mainostettiin taideteosten halpoja hintoja myös tunnettujen ja arvostettujen taiteilijoiden kohdalla. Näyttelyiden tuottamat tulot eivät todennäköisesti olleet kovin suuria, vaikka välillä lehtiartikkeleista käy ilmi, että näyttelyyn oli tuotu lisää teoksia ostettujen tilalle. Jotkut taiteilijat, kuten Jonas Heiska ja Urho Lehtinen, järjestivät omassa ateljeessaan avointen ovien päiviä myynnin toivossa, sekä huutokauppoja. Tarkkaa kuvaa näyttelyiden myyntimenestyksestä on kuitenkin hankala saada pelkän lehtiaineiston perusteella.¹⁸⁰

Lähinnä pääkaupunkiseudun mallin mukaista galleria- ja taiteenmyyntitoimintaa Jyväskylässä oli Kauppakadulla sijainnut Keski-Suomen Musiikkikauppa. Liike ilmoitti vuonna 1930 Keski-suomalaisessa, että tulisi jatkossa asettamaan esille keski-suomalaisten taiteilijoiden teoksia ja samalla myös myymään niitä. Ilmeisesti liikkeessä myytiin myös taidetarvikkeita. Ensimmäisenä musiikkikauppaan esille pääsivät Urho Lehtisen teokset maaliskuussa 1930.¹⁸¹ On kuitenkin hieman epäselvää, oliko taidetta liikkeessä jatkuvasti esillä. Jos oli, niin liike ei sitä ainakaan mainostanut, vaikka liikkeen myymiä soittimia ja muita musiikkituotteita mainostettiinkin ahkerasti. Lehtiaineiston perusteella vaikuttaisi siltä, että seuraavan kerran liikkeessä oli maalaustaidetta myynnissä vasta 1935 joulun alla, kun liikkeessä myytiin Heiskan ja Lehtisen töitä. Myös vuonna 1937 Heiskan ja Lehtisen töitä oli otettu joulusesonkiin myyntiin ja tällä kertaa heidän joukkoonsa oli päässyt myös Ojasen teoksia.¹⁸² Mitenkään kukoistavasta taidekauppatoiminnasta ei kuitenkaan ilmeisesti ollut kyse.

Jyväskylässä järjestettiin huutokauppatoimintaa, jonka ohessa myös välillä myytiin kuvataidetta. Kauppaa käytiin muutamilla huutokauppakamareilla, esimerkiksi Jyväskylän huutokauppakamari mainosti vuonna 1931 Työn Voimassa myyvänsä joka tiistai ja lauantai muiden tavaroiden lisäksi myös taidemaalauksia.

¹⁷⁹ L. S. Keski-suomalainen 17.02.1932.

¹⁸⁰ "Heiskan taidenäyttely peruutettu", Keski-suomalainen 11.12.1935; "Taiteilija Urho Lehtinen kertoo viimeaikaisista töistään." Keski-suomalainen 09.10.1934; "Heiskan tauluja joka kotiin!" Keski-suomalainen 18.12.1934.

¹⁸¹ "Taidenäyttely." Keski-suomalainen 7.3.1930; "Taulunäyttely" (ilmoitus), Keski-suomalainen 10.4.1930.

¹⁸² "Säveltaide ja kuvataide." Keski-suomalainen 19.12.1935; R. N. Keski-suomalainen 21.12.1937.

Huutokauppoja pidettiin satunnaisesti myös taidenäyttelyiden yhteydessä. Esimerkiksi marraskuussa 1932 Keskisuomalaisen talossa pidetyssä näyttelyssä järjestettiin viimeisenä päivänä tauluhuutokauppa. Näyttelyssä oli esillä teoksia muun muassa A. Heickelliltä, U. Soldanilta, W. Sjöströmiltä ja J. Ruokokoskelta.¹⁸³ Keskisuomalaisen talossa vaikuttaa muutenkin olleen myynnissä useamminkin eri taiteilijoiden teoksia. Joulukuussa 1932 mainostettiin liiketilassa myytävänä olevan muun muassa A. Galen-Kallelan, Ferd. v. Wrightin, P. Halosen, J. Rissasen ja J. Ruokokosken teoksia.¹⁸⁴

Taiteen myyntiin vaikutti negatiivisesti myös niin sanotut "taulutrokarit", jotka kiersivät 1900-luvun alussa ympäri maaseutuja myymässä halpoja maalauksia. Vuonna 1919 tehdyssä Juuso Putron haastattelussa taiteilija totesi, ettei juurikaan myy teoksiaan kotipaikkakunnallaan, koska paikalliset ostavat kiertelevien kaupustelijoiden "taideteoksia". Taiteilijoiden ja muiden taiteen ystävien keskuudessa kiertävät, halpoja tekeleitä myyvät kaupustelijat herättivät negatiivisia tunteita ja heitä kutsuttiin muun muassa "puoskareiksi" tai "herkkäuskoisten petkuttajiksi". Kaupustelijoiden hyvä myyntimenestys kaupungissa kertoi Putron mukaan kaupunkilaisten huonosta taide- ja kauneusaistista, eikä oikeaa ja tasokasta taidetta tunnustettu. Asiaan vaikutti varmasti osaltaan myös se, että taiteen suhteen vallitsi vielä suuri "käsitteiden hämmennys", mikä vaikeutti oikean taiteen tunnistamista.¹⁸⁵

Negatiivista asennetta lisäsi varmasti myös väärennöstupaukset, joissa kaupustelijat myivät maalauksiaan tunnettujen taiteilijoiden nimellä. Tällaisen toiminnan uhriksi jyvaskyläläisistä taiteilijoista joutui ainakin Carl Bengts, jonka tekemiksi väitettyjä "töherryksiä" kaupusteltiin ensin Laukaassa ja myöhemmin Pohjanmaalla ja Pietarsaareissa 1930-luvun alussa.¹⁸⁶ Valjakan mukaan kuitenkin ammattitaiteilijatkin kiersivät myymässä teoksiaan 1930-luvun vaikeina aikoina¹⁸⁷.

Myös Työn Voimassa huhtikuussa 1929 julkaistussa artikkelissa moitittiin kaupunkilaisten taiteen tuntemusta, heidän ostaessaan arvottomia teoksia kiertäviltä kaupustelijoilta. Lisäksi artikkelissa moititaan kuitenkin ihmisten asennetta taidetta kohtaan. Kritiikin kohteena on rahojen tuhlaaminen radioihin ja gramofoneihin, kun taas kuvaamataidetta pidettiin ylellisyystavarana, josta nauttiminen ja jonka ostaminen kuului vaan rikkaille. Artikkelissa nostetaan myös esille, kuinka kirjallisuuteen, teatteriin ja elokuvaan ollaan valmiita käyttämään rahaa, mutta ei kuvataiteeseen. Edellä mainitun kaltainen asenne vaikutti negatiivisesti kaupungin taide-elämään ja varsinkin taiteen myyntiin, ja sen tiedostaa myös artikkelin kirjoittaja.¹⁸⁸

¹⁸³ "Taidenäyttely" (ilmoitus), Keskisuomalainen 10.11.1932; "Tauluhuutokauppa" (ilmoitus) Keskisuomalainen 15.11.1932; esimerkiksi "Jyvaskylän huutokauppakamarilla" Työn Voima 25.09.1931.

¹⁸⁴ "Taidenäyttely" ja "Tauluja", Keskisuomalainen 13.12.1932.

¹⁸⁵ Oil Painting, Keskisuomalainen 16.04.1919.

¹⁸⁶ "Törkeää taideväärennystä" Työn Voima 20.12.1932.

¹⁸⁷ Valjakka 2009, 106.

¹⁸⁸ Tähestäjä. Työn Voima 25.04.1929.

Trokarit olivat siis ongelmana myös 1930-luvulla, mikä vaikutti mahdollisesti myös kaupungin houkuttelevuuteen vierailevien taiteilijoiden silmissä. Esimerkiksi Ilmari Soikkanen, joka vietti kesän 1934 Keuruulla maalaamassa, empi näyttelyn avaamista Jyväskylään maaseudulla liikkuvien trokareiden takia: ”Nythän liikkuu maaseudulla verrattain runsaasti ”taulutrokareita”, joten mahtaisinkohan olla tervetullut Jyväskylään?”, kommentoi taiteilija haastattelussa tiedusteluihin näyttelyn avaamisesta Jyväskylään.¹⁸⁹ Trokarit lisäsivät kilpailua taiteen myynnissä ja taiteilijoiden oli vaikea kilpailla trokareiden halpoja hintoja vastaan. Näyttelyiden tuotto saattoi jäädä pieneksi, jos paikkakuntalaiset olivat tuhlanneet rahansa jo trokareiden teoksiin.

Trokarit eivät ilmeisesti olleet ongelma ainoastaan Jyväskylässä, sillä 1938 perustettu Suomen Kuvaamataiteilijain Liitto ry kirjasi yhdeksi tavoitteekseen taistella kaupittelua ja ihmisten huijaamista vastaan. Vuonna 1940 Suomen Taiteilijaseura vuorostaan anoi valtionapua, jotta voisi järjestää kunnollisia maaseutunäyttelyitä humpuukitaiteen kaupittelun ehkäisemiseksi ja kehittääkseen taidevalistuksen levittämistä myös maaseudulla.¹⁹⁰ Kuten on jo aikaisemmin mainittu, jyväskyläläisissä lehdissä pyrittiin edistämään taiteilijoiden teosten myyntiä näyttelyiden yhteydessä. Taulukaupustelijoiden toiminta sekä teollisen ajan massatuotanto lienee innoittanut joitain toimittajia melko kovasanaisestikin kannustamaan taiteen ostamiseen, varsinkin keskisuomalaisten taiteilijoiden teoksien. Tämä näkyy esimerkiksi vuonna 1932 Heiskan, Lehtisen ja Bengtsin järjestämästä yhteisnäyttelystä kertovassa artikkelissa. Nimimerkki L. S. (Lassi Schlüter) kirjoitti näyttelystä myönteisen arvostelun lisäten loppuun: ”Sietäisipä jyväskyläläisten muistaa omia maalareitaan! Kyllin on täälläkin edesautettu kaikenlaisia – jopa aivan slaavilaisiakin – taulutrokareita! Alas sellaiset.”¹⁹¹

Kovin montaa taiteen keräilijää tai mesenaatti Jyväskylässä ei ollut 1900-luvun alussa. Itseasiassa Erkki Fredriksonin mukaan 1900-luvun alkuvuosina, tai sen jälkeenkään, Jyväskylässä ei ollut ainuttakaan taidekauppiasta tai taiteenkeräilijää, jonka kokoelmalla olisi merkitystä, Gösta Serlachiusta lukuun ottamatta. Ja hänkin vietti Jyväskylässä vain lyhyen aikaa. Serlachius kuitenkin keräili innokkaasti taidetta ja tuki myös merkittävästi Hannes Autereen työskentelyä ostoilla ja teettämällä töitä kuukausipalkalla.¹⁹² Lisäksi taidetta keräili ja mesenaattitoimintaa harjoitti Sisä-Suomen Raudan johtaja Viktor Kilpinen. Hän matkusteli paljon ja keräili samalla muinaisesineitä, kuten rahoja, aseita, koriste-esineitä ja kansatieteellisiä esineitä. Noin 5 000 esinettä käsittävän kokoelmansa Kilpinen lahjoitti lopulta Keski-Suomen museolle vuonna 1932. Taidemesenaattina Kilpinen tuki erityisesti kuvanveistäjä Oskar Raja-

¹⁸⁹ P-ma. Keskisuomalainen 25.08.1934.

¹⁹⁰ Huusko 2010, 27.

¹⁹¹ L. S. Keskisuomalainen 17.02.1932.

¹⁹² Serlachius museot 2021; Fredrikson 1994, 170.

Ahoa.¹⁹³ Aikaisemmin on jo kerrottu, että Kilpisen hankkima kokoelma Raja-Ahon veistosten luonnoksia päätyi lopulta myös Keski-Suomen museon kokoelmiin.

3.3 Taidekritiikki ja taidekeskustelu

Varsinaisia kriitikoita ei Jyväskylässä ollut, mutta kaupungin kuvataiteilijoista ainakin Heiska kommentoi ja arvosteli välillä lehdissä kaupungissa järjestettyjä näyttelyitä. Hän kirjoitti myös muita taidetta koskevia artikkeleita. Muuten lehdissä kirjoitetut jutut taidenäyttelyistä olivat pääasiassa lehtimiesten kirjoittamia, esimerkiksi Lassi Utsjoki (vuoteen 1935 Schlüter) kirjoitti melko usein taiteesta Keski-suomalaisessa. Kirjoituksissaan Utsjoki käytti nimimerkkejä L.S., L.U. tai Tabu. Utsjoki tunnettiin kaupungissa kulttuuripersoonana ja erityisesti musiikkimiehenä. Sisä-Suomessa taas taiteesta kirjoitti usein nimimerkki A. R. (välillä myös Keski-suomalaisessa) sekä Rep.¹⁹⁴. Muita taiteesta kirjoitettujen artikkeleiden yhteydessä toistuvia nimimerkkejä olivat muun muassa W. K – la, R.N., Karttu ja Eppu. Useimmiten lehtiartikkeleiden yhteydessä ei ollut mainintaa kirjoittajasta. Taidenäyttelyistä ja taiteesta kirjoitetut jutut, varsinkin toimittajien kirjoittamat, olivat melko suppeita ja niissä keskityttiin taiteilijan kehityksen kuvaamiseen. Sävyiltään ne olivat usein melko suopeita ja myötämielisiä. Suuren huomion lehtiartikkeleissa sai näyttelyn myyntimenestys.¹⁹⁵

Omien kriitikoiden puuttuessa paikallislehdissä julkaistiin välillä helsinkiläisten taidearvostelijoiden kirjoittamia arvosteluita. Pääasiassa nämä arvostelut olivat joko E. Richterin, O. Okkosen tai L. Wennervirran Heiskan taiteesta kirjoittamia ja liittyivät taiteilijan Helsingissä järjestettyihin näyttelyihin. Välillä kuitenkin nostettiin myös esiin vanhempia taidearvosteluita, esimerkiksi vierailevan taiteilijan näyttelyn avautuessa.¹⁹⁶

Keski-Suomen Sanomissa 06.03.1913 nimimerkillä H (todennäköisesti Heiska, mutta voisi olla myös Antti Halonen) julkaistussa jutussa nostetaan esiin suomalaisen taiteen suunnasta ja uusista tyyleistä käytyä keskustelua samalla kun kommentoidaan kaupungissa auki olevaa Keski-Suomen Taideseuran näyttelyä. Artikkelissa kehoitetaan yleisöä unohtamaan jo vanhentuneet ajatukset taiteen naturalistisesta luonnon kuvauksesta, sillä ”taiteen tarkoituksenahan ei saata olla ryhtyä jo luotua uudelleen luomaan.”¹⁹⁷ Näyttelystä kirjoitettu arvostelu on saman suuntainen yleisesti Suomessa käydyn taidekeskustelun ja pinnalla olleiden taidesuuntausten kanssa. 1900-

¹⁹³ Harmooni 2021.

¹⁹⁴ Esimerkiksi. A.R. Sisä-Suomi 12.12.1934.

¹⁹⁵ Esimerkiksi ”Taidenäyttelyistä”, Keski-suomalainen 23.12.1932.

¹⁹⁶ Esimerkiksi ”Jonas Heiskan näyttely Helsingissä saa kiittäviä arvosteluita.” Keski-suomalainen 29.04.1936; ”Yrjö Karin taidenäyttely.” Sisä-Suomi 28.11.1930.

¹⁹⁷ Toimitus. Keski-Suomen Sanomat 06.03.1913.

luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä impressionismi ja jälki-impressionismi oli levinnyt Suomeen. Taiteessa suosittiin modernismille tyypillistä formaalista esitystapaa, eikä niinkään enää naturalistista luonnon kuvausta. Uusien taidesuuntausten leviämisen taustalla on nähty olevan Suomen saama nihkeä vastaanotto vuoden 1908 Pariisin syyssalongissa, mikä aiheutti Suomessa keskustelua suomalaisen taitteen tilasta ja ajankohtaisuudesta.¹⁹⁸

Uuden suunnan taidetta ei ilmeisesti ainakaan Jyväskylässä vielä tuohon aikaan oikein ymmärretty, eikä se artikkelin kirjoittajan mukaan johtunut ainoastaan yleisöstä, vaan vikaa oli myös tekijöissä. Ilmeisesti osa näyttelyn uuden suunnan teoksista ei ollut kovin onnistuneita. Vaikka artikkelissa tiedostetaan myös se, ettei onnistunutta teos välttämättä herätä innostusta kaikissa, todetaan kaupunkilaisten taidekäsityksen olevan vielä heikkoa: ”Ja surkuteltavana tosiasiana saamme kaunistelematta myöntää, että meikäläinen taide- ja kauneustajuntamme ja -tarpeemme on korkeintaan vasta idulla. Jos se nyt on vielä edes idullaan.”¹⁹⁹

Heiska esitti useammankin kannanoton liittyen 1900-luvun alussa Suomessa käytyyn taidekeskusteluun puolustaen uuden taiteen suuntauksia naturalismiin totuneelle paikallisyleisölle. Esimerkiksi helmikuussa 1919 pidetyn näyttelyn yhteydessä, jossa nähtiin niin naturalistisempia kuin uusien taidetyylien edustajiakin, esimerkiksi impressionismia ja ekspressionismia, jopa hieman kubismistakin vaikutteita saanutta taidetta. Heiska puolustaa uusia taidetyylejä, kunhan ne eivät mene liian pitkälle: ”Kun monet maalaustaiteen kehitystä vähemmän seuranneet yhä vieläkin ovat ylempänä mainitun varhaisemman n.s. naturalistisen taidekäsityksen kannalla, voi moni uudenaikainen taideteos heistä tuntua omituiselta, jopa käsittämättömältäkin, vaikkemme tässä puhukaan n.s. ”futuristien” ja muiden samantapaisten ”taiteen bolshevikien” anarkistisista nerontuotteista.” Anttonen mukaan bolshevikkitaideella tarkoitettiin 1900-luvun alun konservatiivisissa oikeistopiireissä kansainvälistä modernismia. Nimitys oli halventava. Näyttelyssä nähtiin teoksia Suomen tunnetuimmilta taiteilijoilta kuten Pekka Haloselta, Akseli Gallen-Kallelalta, Eero Järnefeltiltä ja Ellen Thesleffiltä. Erityisesti Heiska piti Helene Schjerfbeckin ja Juho Rissasen teoksista.²⁰⁰

Uusien modernististen tyylien esiinmarssi tapahtui välillä nopeasti ja ero kansallisromanttiseen ja naturalistiseen taiteeseen saattoi olla iso. Siitä johtuen taideyleisön ja arvostelijoiden oli välillä vaikea pysyä muutoksissa mukana. Konttisen mukaan taideyleisön, kriitikoiden ja taiteilijoiden mielipiteet menivät usein ristiin, mikä aiheutti keskustelua ja kiistelyäkin taiteen kentällä.²⁰¹ Keskustelua käytiin koko 1900-luvun alun ajan. Jyväskylässä seurattiin Helsingissä, taiteen keskuksessa, kiivaasti käytyä keskustelua ja 1921 Keski-suomalaisessa uutisoitiin valtioneuvoston Hjalmar

¹⁹⁸ Huusko 2016, 135; Paloposki 2016, 167; Anttonen 2016, 171–172.

¹⁹⁹ Toimitus. Keski-Suomen Sanomat 06.03.1913.

²⁰⁰ Heiska. Keski-suomalainen 28.2.1919; Anttonen 2006, 72.

²⁰¹ Konttinen 2010, 222–224.

Appelgren-Kivalon hämmennyksestä uusien taidesuuntausten edessä. Appelgren-Kivalo oli kirjoittanut helsinkiläiseen Uusi-Suomi lehteen kannanoton, missä taiteilijoita ja kriitikoita soimattiin melko suorasanaisesti. Uuden koulun taiteilijoita syytettiin oikeiden muotojen, luonnollisten värien ja väriperspektiivin, tunnelman ja järjen puutteesta heidän teoksissaan. Kirjoittajaa tuntuu erityisesti häiritsevän maalausten aiheiden tunnistamattomuus. ”Olette jo pian parikymmentä vuotta pilanneet nousevan nuorison taideaistia.” Kritiikki on osoitettu siis impressionisteille, ekspressionisteille, futuristeille, kubisteille, dadaisteille ja muille uusien tyylien edustajille.²⁰² Myös taidearvostelijoita suomitaan ja syytetään lahjusten ottamisesta vastineeksi positiivisista arvosteluista. ”Te arvostelijat olette etupäässä syypäät siihen, että se maalaustaide, jonka tuotteet suurimmaksi osaksi täyttävät näyttelyjemme seinät, on solunut alas siihen rappiotilaan, missä se nyt on.”²⁰³

Appelgren-Kivalon arvostelu taidekriitikoita kohtaan ei tunnut kovin oikeutetulta, koska myös kriitikoilla oli välillä vaikeuksia ymmärtää uusimpia taiteen tyylejä, esimerkiksi Helsingin Sanomien taidekriitikko Edvard Richter suhtautui kansainvälisiin moderneihin suuntauksiin varautuneesti.²⁰⁴ Tosin 1920-luvun alussa oli jo formalistisia taidemuotoja alettu arvostaa enemmän ja painotettiin erityisesti tunneilmaisua. Appelgren-Kivalo olisi ilmeisesti kaivannut naturalistisempaa tai realistisempaa luonnonkuvausta. Yleisesti ottaen, vaikka uusia suuntauksia aluksi vastustettiin, lopulta ne yleensä hyväksyttiin.²⁰⁵ Jyväskylässä taiteen uusiin suuntiin suhtauduttiin hieman ymmärtäväisemmin kuin Appelgren-Kivalo ja Keskisuomalainen suhtautuu valtionarkeologin kirjoitukseen melko humoristisesti ja sarkastisesti.

Heiska ei ollut jyväskyläläisistä taiteilijoista ainoa, jonka käsitykset suomalaisesta taiteesta pääsivät lehteen, vaan myös Urho Lehtistä haastateltiin melko usein koskien hänen käsityksiään maalaustaiteen kehityssuunnista. 1927 tehdyssä haastattelussa Lehtinen toteaa futurismin ja kubismin olevan jo aikansa eläneitä, mutta arvelee jonkinlaisen uuden taidesuunnan olevan syntymäisillään. Joitakin ekspressionistisia teoksia hänen mukaansa vielä tuolloin näki, mutta yleisesti pyrittiin vakavamman käsittelyyn. Jonkinlainen uusi renessanssi tai uusrealismi oli hänestä syntyneissä.²⁰⁶ 1920-luvun lopussa klassismi alkoi yleistyä suomalaisessa taiteessa ja luultavasti sitä tarkoittaa myös Lehtinen edellä viitatussa artikkelissa.

Lehtisen mielestä joillain aloilla suomalaiset taiteilijat pystyivät kilpailemaan ulkomaalaisten kanssa ja siksi hänestä tuli suomalaista taidetta viedä enemmän ulkomaille, muun muassa Pariisiin. Erityisesti suomalaiset talvimaiset ovat huippuluokkaa, eikä Lehtisen mielestä Väinö Aaltosen veroista kuvanveistäjää ollut juuri

²⁰² ”Taide-asioita.” Keskisuomalainen 30.11.1921.

²⁰³ Appelgren-Kivalo. Uusi Suomi 27.11.1921.

²⁰⁴ Anttonen 2006, 62.

²⁰⁵ Konttinen 2010, 222–224.

²⁰⁶ Rep. Sisä-Suomi 10.07.1927.

missään.²⁰⁷ Itsenäistymisen jälkeen kansallisen identiteetin vahvistamiseen pyrittiin taiteen avulla myös muiden maiden silmissä. Taiteella oli siis myös ulkopoliittinen tehtävä, kun sen avulla pyrittiin levittämään tietoutta suomalaisesta kulttuurista ulkomaille. Näyttelyn vaihtoa harjoitettiin erityisesti Ruotsin ja Saksan kanssa, mutta myös ranskalaista taidetta tuotiin Suomeen näytille. Lehtisen toive ei kuitenkaan toteutunut, eikä suomalaista taidetta juuri viety Ranskaan, vaikka Ranskan merkitys suomalaisille taiteilijoille oli iso. Näyttelyvaihdon tavoitteena oli vahvistaa ulkomailla kuvaa Suomesta itsenäisenä ja yhtenäisenä kansana, jolla oli korkeatasoinen ja erityislaatuinen kulttuuri. Sen takia Okkosen mielestä suomalaistaiteilijoiden ei tullut liiaksi seurata ja kopioida ”ismejä”, vaan ennemmin luoda omanlaistaan taidetta. Muuten suomalainen taide ei olisi erottunut ulkomailla.²⁰⁸

1930-luvulla suomalaista taidetta esiteltiin muun muassa Riissa 1934–1935 sekä Moskovassa 1934, mikä aiheutti kiivasta keskustelua.²⁰⁹ Jyväskyläläisessä lehdistössä seurattiin tarkasti keskustelua siitä, pitäisikö Moskovaan lähettää näyttelyä vai ei. Näyttelyä oli suunniteltu loppuvuodelle 1934 ja tarkoitus oli esitellä suomalaista uutta taidetta yhdessä Akseli Gallen-Kallelan ja Albert Edelfeltin tunnettujen teosten kanssa. Tarkoituksena oli koota lautakunta tarkastamaan Moskovaan lähetettäviä teoksia, mutta Suomen Taideakatemia, Suomen Taiteilijaseura ja Kuvanveistäjäliitto kieltäytyivät asettamasta edustajaansa lautakuntaan. Näin ollen ulkoasiainministeriön päätettäväksi jäi, lähetetäänkö näyttelyä ollenkaan. Keskisuomalaisessa ehdittiin jo ilmoittaa, että Moskovan näyttelyä ei tule, mutta se osoittautui vääräksi tiedoksi ja näyttely avattiin joulukuun alussa 1934.²¹⁰

Näyttelyn avaaminen ilman merkittävien taidejärjestöjen hyväksyntää aiheutti entistä isomman polemiikin ja sai IKL:n eduskuntaryhmän jättämään hallitukselle kyselyn asiasta. Ongelmana oli se, että Suomella oli vastavierailut useaan muuhun maahan vielä tekemättä. Keskisuomalaisessa ja Sisä-Suomessa asiasta uutisoitiin samalaisilla lehtiartikkeleilla, mutta Työn Voima kuittasi asian pikku ilmoituksella. Ilmoituksessa oli jokseenkin ivallinen sävy, mikä näkyi ilmoituksen loppuun lisätyssä tokaisussa: ”Tiedonhalunsa kullakin.” Tokaisu mielestäni viittaa siihen, että ilmoituksen kirjoittajan mielestä koko kyselyn jättäminen oli turhaa.²¹¹ Se miten asiaan lehdistössä suhtauduttiin kuvastaa lehtien erilaisia poliittisia kantoja. Keskisuomalainen keskustapuolueen äänenkannattajana ja Sisä-Suomi oikeistolaisina lehtenä suhtautuivat asiaan vakavammin, kun taas Työn Voima vasemmistolaisena kuittaa asian

²⁰⁷ Rep. Sisä-Suomi 10.07.1927.

²⁰⁸ Kallio 1997, 67–68

²⁰⁹ Paloposki 2016, 167.

²¹⁰ ”Kuivui kokoon.” Keskisuomalainen 08.11.1934; ”Suomalainen taidenäyttely avattu Moskovassa.” Keskisuomalainen 01.12.1934; ”Suomalainen taidenäyttely.” Työn Voima 08.11.1934.

²¹¹ ”Iikooälläläiset edustajat.” Työn Voima 28.11.1934; ”I.K.L:n eduskuntaryhmä.” Keskisuomalainen 24.11.1934; ”Suomalaisen taiteen näyttely aiheuttanut eduskunnassa kysymyksen.” Sisä-Suomi 24.11.1934.

pikkujuttuna. Mahdollisesti näyttelystä käydyn keskustelun taustalla oli myös poliittiset suhtautumiset Venäjään. Yleisesti ottaen näyttelyvaihdot kuitenkin nähtiin hyvänä asiana.

Jyväskyläläisistä taiteilijoista Carl Bengts suhtautui Moskovaan lähetettävään näyttelyyn kauhistuneena. Kritiikin aiheutti se, että hänen entisen opettajansa, Akseli Gallen-Kallelan, teoksia meinattiin viedä suomalaisen taidenäyttelyn ”täytemateriaalina” Edelfeltin taiteen ohella Venäjälle.” Bengts ei halunnut, että Gallen-Kallelan tulkintoja Suomen kansan suuresta luonnonrunoudesta vietäisiin Moskovaan, ”joka on sekä uskonnon että kansallisuuksien repijä ja hajottaja.” Ilmeisesti hän pelkäsi, että hänen oppi-isänsä teoksia alettaisiin Venäjällä väärentää. Hän myös toivoi, että nyt kun ”Suomen valtio kerran uhraa taiteisiin jotakin”, sen pitäisi mieluummin panostaa Akseli Gallen-Kallelan taidemuseon perustamiseen.²¹²

Jyväskyläläisistä taiteilijoista Carl Bengts suhtautui uusiin taidesuuntiin, tai ainakin niiden radikaaleimpiin muotoihin, ehkä kaikista kielteisimmin. Bengtsiä oli taidarovosteluissa kiitellyt hänen persoonallisuudestaan, joka voi ”omin keinoin ilmaista näkemyksiään ja tuntemuksiaan yleisistä muotisuunnista riippumatta.”²¹³ Joulukuussa 1932 Bengtsiä haastateltiin suomalaisen taiteen tilasta ja siitä, millaisena pula-aika näyttäytyi taiteilijan silmin katsottuna. Bengtsin mukaan aika oli taiteilijoille kurjaa, sillä ”kuvaamataide on pyrkinyt unohtumaan elämäntaistelun kovuudessa”. Pula-aika oli taloudellisesti taiteilijoille vaikeaa aikaa, etenkin Bengtsille, joka oli koko uransa kärsinyt rahavaikeuksista. Laman jälkeen 1934 hän joutui rahavaikeuksissaan huutokauppaamaan Kumpula-talonsa.²¹⁴

Pula-ajan tuoma kriisi ei Bengtsin mukaan koskenut taidetta vain taloudellisessa suhteessa, vaan myös taiteen suunta ja taso olivat suomessa pyrkineet viime vuosina sellaiseen suuntaan, josta Bengts ei pitänyt²¹⁵. Saman tyyppistä keskustelua käytiin pula-aikana laajemminkin Suomessa, ja kuten edeltä on käynyt selville, olivat taidekriitikot huolissaan pula-ajan vaikutuksista taiteilijoiden toimeentuloon. Bengtsin ajatukset ovat saman suuntaiset kuin Wennervirran ja Okkosen, jotka pitivät 1930-luvun klassismista vaikutteita ottanutta taidetta innottomana ja eristäytyneenä.

Bengts suosi kansallista taidetta: ”Taiteen – olkoon sitten maalaustaidetta, rakennustaidetta tai mitä muuta hyvänsä – on pyrittävä kansalliseen omintakeisuuteen.” Bengtsin mukaan Suomessa oli liikaa luotu kuvataiteessa ja arkkitehtuurissa muualta saatujen vaikutteiden mukaista vierasperäistä taidetta. Hänen mielestään olisi enemmän kuvattava suomalaista luontoa ja ympäristöä.²¹⁶ 1930-luvulla

²¹² A. R. Sisä-Suomi 17.10.1934.

²¹³ -- a, Keski-suomalainen 15.12.1921.

²¹⁴ ”Miltä nykyinen aika näyttää taiteilijan silmillä katsottuna?” Keski-suomalainen 11.12.1932; Tuomaala 1990, 1934.

²¹⁵ ”Miltä nykyinen aika näyttää taiteilijan silmillä katsottuna?” Keski-suomalainen 11.12.1932.

²¹⁶ ”Miltä nykyinen aika näyttää taiteilijan silmillä katsottuna?” Keski-suomalainen 11.12.1932.

kansallisromanttiset arvot olivat yleisiä, ja teosten aiheita haettiin nimenomaan suomalaisesta luonnosta, vaikka muotokieli olikin klassistinen.²¹⁷

Bengts määritteli taiteen tehtävän samoin kuin Jyväskylässä enemmistönä olleet nuorsuomalaiset eli korostaen suomalaista ympäristöään ja identiteettiä. Bengtsin asema ei ollut helppo hänen muuttaessaan Jyväskylään. Bengts oli kotoisin ruotsinkieliseltä alueelta ja puhui ruotsia. Hänen muuttaessaan Jyväskylään hän joutui keskelle fennomaanista liikehdintää ja nuorsuomalaisia, joihin hän ei taustansa ja äidinkiensä takia kuulunut. Kielestään huolimatta Bengts kuitenkin piti itseään aitona suomalaisena. Hän yritti pysyä erossa Suomessa käydystä kieliriidasta, vaikka puolustikin äidinkieltään. Marianne Koskimies-Envallin mukaan Bengts tunsi itsensä kuitenkin Jyväskylässä asuessaan muukalaiseksi.²¹⁸ Se ei ollut ihme, sillä Jyväskylässä ruotsinkielistä väestöä oli vähän.

Kansallisen taiteen puolesta kirjoitti myös Sisä-Suomi lehdessä vuonna 1925 kirkkoherra Kaarlo Sovijärvi (1879–1954). Kyseessä oli juttusarja, jonka ensimmäisessä osassa käsiteltiin taiteen, erityisesti kansallisen taiteen, tehtävää kansan sivistystason kohottajana ja sarjan kaksi viimeistä osaa julkaistiin otsikolla *Taide ja jokapäiväinen elämä*. Jämsässä syntynyt Sovijärvi oli kiinnostunut taiteesta ja muun muassa työskennellyt Oulussa työväenopiston historian, taiteen ja kirjallisuuden luennoitsijana 1910-luvun alussa sekä Nuorten taiteilijaliiton puheenjohtajana. Kaarlo Sovijärvi oli myös Jonas Heiskan entinen koulukaveri ja matkasi Heiskan mukana muun muassa Pariisissa vuonna 1908.²¹⁹

Ensimmäisessä artikkelissa Sovijärvi korosti taiteen merkitystä ihmisten elämän rikastuttajana ja kehittäjänä, minkä takia taidetta oli hänen mielestään tuotava enemmän suuren yleisön ihasteltavaksi. Sivistystason kohottamiseksi tuli kirjoittajan mukaan esitellä nimenomaan hyvää taidetta, jonka tuli sisältää kolme kriteeriä: totuus, hyvyys ja kauneus. Vain nämä kriteerit täyttämällä taide saattoi olla ihmiselle merkityksellistä. Ongelmana oli, että suomalaiset eivät olleet päässeet tarpeeksi tästä oikeasta taiteesta nauttimaan ja aidot suomalaiset taideteokset oli korvattu ”shimmyllä ja jazzilla”, jotka ”polkevat jalkoihinsa suomalaisen taiteen ja kansallishengen.” Kansallishenki olikin se merkittävin asia mitä Sovijärven mukaan taiteessa tuli suosia ja tuoda esiin, ettei kansallinen kauneuden käsitys kokonaan häviäisi. Kirjoittaja uskoi taiteen tartuttavan yleisöön puhtaita ajatuksia ja näin kohottavan kansan sivistystasoa. Jotta niin tapahtuisi tulisi hänen mielestään järjestää enemmän luentoja taiteesta maaseudulla ja näin lisätä taiteen harrastusta. Suomalaista taidetta tulisi esitellä enemmän ja samalla myydä halvalla jäljennöksiä merkittävistä suomalaistaiteilijoiden töistä, jotta köyhemmilläkin olisi varaa niitä ostaa halpojen ulkomaalaistöiden sijasta.

²¹⁷ Anttonen 2006, 88.

²¹⁸ Koskimies-Envall 2006, 87.

²¹⁹ Eduskunta, Kansanedustajat; Lahti 1995, 24.

Myös seurojen ja yhdistysten talojen seinille tulisi enemmän hankkia taidetta, samoin kuin kouluihin ja konttoreihin sekä tietysti koteihin.²²⁰

Sovijärvi ei ollut ajatustensa kanssa yksin, sillä saman asian oli huomannut jo aikaisemmin Suomen Taiteilijaseura ja Suomen Taideyhdistys, jotka olivat lähettäneet kokoelmiaan näyttelyihin pienille paikkakunnille herättääkseen mielenkiintoa taideharrastusta ja suomalaista taidetta kohtaan. Samoin oli kiinnitetty huomiota, siihen miten ihmiset tuhlasivat rahojaan ennemmin massatuotettuihin esineisiin ja halpoihin ulkomaalaisten ja taidetrokareiden teoksiin. Ilmiöiden taustalla nähtiin nimenomaan kansan sivistystason alhaisuus, ainakin siinä mitä taiteeseen tulee, sekä käsitys taiteesta vain rikkaiden etuoikeutena. Mutta toisaalta, tietoisuus oikeasta taiteesta ei voinut kehittyä, jos ei ”kunnon” taidetta päässyt ikinä näkemään.

1930-luvun taiteellista lamaa valittivat taidekriitikot etsivät syytä sille taiteen sisäisestä tilanteesta sekä valtion taidepolitiikasta²²¹. Rakel Kallion mukaan Okkonen koki valtion velvolliseksi kohentamaan kansan taidemakua esimerkiksi taideteollisuuden ja taidekäsityön avulla. Myös Okkonen ajatteli taiteella olevan jalostavaa ja sivistävää vaikutusta, joten se olisi tuotava myös alempien yhteiskuntaluokkien ulottuville. Okkonen toivoi 1930-luvun taidekirjoittelussaan valtiolta ”produktiivisempaa taidepolitiikkaa” myös suurempien stipendien muodossa, minkä lisäksi taidekoulutuksen uudistamista olisi hänestä kaivattu. Museo-oloja piti Okkonen mukaan myös parantaa ja taiteilijoille saada lisää tilaustöitä.²²²

Sovijärven kahdessa seuraavassa artikkelissa kumottiin ajatusta taiteesta rahvaalle kuulumattomana ylellisyytenä. Kirjoittajan mukaan kansallishengen heräämisen myötä oli myös uudelleen löydetty kansantaide, joka pitkään oli ollut piilossa ja unohdettuna. Kansallishengen myötä suomalainen taide, joka pyrki alkamaan kansasta, palasi siihen myös takaisin. Kansantaiteen ja kansallishengen levittämisen ongelmaksi nostettiin jälleen taidenäyttelyiden keskittyminen isoihin kaupunkiin, mutta myös näyttelyiden pääsymaksut, jotka karsivat kävijöiden joukosta köyhimpiä pois. Ongelma koski nimenomaan kuvataiteita, kun taas esimerkiksi säveltaide lavisi nopeammin kansan keskuudessa, kiitos laulujuhlien ja konserttien, joita pidettiin myös maaseudulla ja pienissä kaupungeissa.²²³

Sovijärvi nosti esiin myös 1900-luvun teollistumisen haittavaikutukset perinteisen suomalaisen taiteen ja käsityön hävittäjänä. Perinteiset suomalaiset käsityön muodot ja tuotteet ovat hänen mukaansa muuttuneet museotavaraksi, ja sen myötä on myös hävinnyt harrastuneisuus niiden kehittämiseen. Perinteisten suomalaisten käsityötuotteiden sijasta koteihin on alettu yhä enemmän hankkia ulkomaalaista ja teollisuuden tuottamaa persoonatonta massatavaraa, mikä on kirjoittajan mielestä väärä

²²⁰ Sovijärvi, Sisä-Suomi 31.01.1925.

²²¹ Anttonen 2006, 68.

²²² Kallio 1997, 69–70.

²²³ Sovijärvi, Sisä-Suomi 14.02.1925.

kehityssuunta. Ihmisten piti hänen mielestään sen sijaan täyttää kotinsa ”kansallisella hengellä”.²²⁴ Myös Bengts vastusti materialismia, jota hän kuvasi sanoilla ”dyrkandet av den gyllene kalven.”²²⁵ Myös hän oli huolissaan vanhan ja merkityksellisen suomalaisen kulttuurin katoamisesta.²²⁶

Työn Voima -lehdessä vuonna 1938 julkaistiin vetoamus, jossa nostettiin esille ajatus taiteen tuomisesta enemmän osaksi ihmisten jokapäiväistä elämää sen sijaan, että taidetta esiteltäisiin vain museoissa tai hankittaisiin varakkaisiin koteihin. Artikkelin mukaan taiteelle oli varattava mahdollisuus paljon laajemman yhteiskunnallisen tehtävän suorittamiseksi. Vertailukohdaksi otettiin ulkomaalainen taide, jossa taidetta oli tuettu yksityisten toimijoiden puolesta esimerkiksi pankkien ja teollisuuslaitosten lahjoituksilla. Tämän tuloksena koulut, pankit, konttorit, sairaalat ja kirjastot oli koristettu niitä varten valmistetuilla taideteoksilla. Artikkelissa samaa toivottiin Suomeen: ”On jo aika meilläkin ryhtyä järjestämään taiteelle tällaisia tehtäviä, jotta sen kohottava vaikutus pääsisi tunkeutumaan koko kansan keskuuteen.” Tätä varten taiteilijoille tuli avata uusia mahdollisuuksia toteuttaa omaa taiteellista osaamistaan niin, että se olisi kaikkien saatavilla. Itseasiassa Suomen hallitus oli jo tuohon aikaan jättänyt eduskunnalle esityksen prosenttiperiaatteen mukaisesta järjestelmästä taiteen tukemiseksi valtion rakennuksissa. Vetoamuksessa vedottiin kuitenkin myös talouselämän johtohenkilöihin, että he järjestäisivät parhaille taiteilijoille töitä rakennushankkeistaan. ”Meistä on haaskausta antaa sen henkisen pääoman, joka maalla on taiteilijakunnassaan, mennä hukkaan antamatta sen osallistua isänmaalliseen luomistyöhön.” Artikkelin lopussa oli lista vetoamuksen allekirjoittajista, joiden joukossa on muun muassa Väinö Tanner, Gösta Serlachius, Risto Ryti, Onni Okkonen ja Amos Anderson.²²⁷

²²⁴ Sovijärvi, Sisä-Suomi 21.02.1925.

²²⁵ Viittaa Raamatun tapahtumaan, jossa israelilaiset muovasivat kullasta vasikan palvottavakseen Mooseksen ollessa Siinainvuorella ja näin tehdessään rikkoivat Mooseksen kymmentä käskyä. (Raamattu, 2. Mooseksen kirja, luku 32.)

²²⁶ Koskimies-Envall 2006, 95.

²²⁷ Kallio yms. Työn Voima 03.11.1938.

4 JYVÄSKYLÄN TAIDE-ELÄMÄN RAKENTUMINEN JA ONGELMAT

Edeltä on käynyt selville, että 1930-luvun Jyväskylän kuvataide-elämä oli melko hiljaista aikaa. Osaltaan taide-elämän tyrehtymiseen vaikuttivat tuon ajan yhteiskunnalliset levottomuudet ja taloudellinen lama. Yhteiskunnalliset olot eivät kuitenkaan täysin selitä sitä, miksi Jyväskylän taide-elämä hiipui, vaan taustalla on myös taide-elämän muodostumiselle elintärkeiden rakenteiden puuttuminen. Esimerkiksi tiettyjen taiteen instituutioiden puuttuminen vaikutti paikallisten taiteilijoiden toimintaan, mutta myös kaupungin houkuttelevuuteen muiden taiteilijoiden silmissä: Jyväskylässä oli vaikea hankkia itselleen mainetta taiteilijana.

Erkki Sevänen on tutkinut suomalaista taidejärjestelmää, jonka hän määrittelee ”taidetta ylläpitäväksi sosiaalisen toiminnan ja vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi”. Institutionaalisessa taideteoriassa taide-elämän nähdään muodostavan oman eriytyneen sosiaalisen toiminnan osa-alueensa. Seväsen mukaan Taidejärjestelmän itsenäistymisen mahdollisti eurooppalainen modernisaatiokehitys, jonka myötä porvaristo ja keskiluokka kiinnostuivat taiteesta entistä enemmän. Yleisömäärän lisääntyminen puolestaan vaikutti positiivisesti taidemarkkinoihin. Bourdieun mukaan myös itse taiteen kentän sisällä tapahtui itsenäistymistä, kun esimerkiksi kirjallisuus ja kuvataidekentät eriytyivät modernismin myötä toisistaan. L’art pour l’art -ajattelun myötä kirjallisuuden aiheiden merkitys kuvataiteessa pieneni, kun niiden sijasta alettiin painottaa teoksen formalistisia puolia.²²⁸

Bourdieun tavoin Seväsen mielestä taidejärjestelmän tai -kentän sisällä tapahtuvaa toimintaa ja toimijoita ohjaa tietty säännöstö, joka määrittää sen, millainen toiminta järjestelmässä on mielekästä, tavoiteltavaa ja onnistunutta. Taidekentän toiminta muotoutuu eri osista, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Eri osien ja

²²⁸ Sevänen 1998, 19, 23–24; Anttonen 2006, 11.

toimijoiden on otettava muut osatekijät huomioon ja mukauduttava niiden toimintaan. Oikeastaan kaikille tarkastelemilleni taidemaailman tai -kentän muodostumisen teorioille on yhteistä käsitys siitä, että taidejärjestelmä koostuu rooleista, kuten taiteilijan, taiteen esittelijän ja yleisön. Jokaisella taiteen kentän toimijalla on siis oma roolinsa. Näitä rooleja voi myös yhdellä toimijalla olla useita, esimerkiksi Heiska toimi Jyväskylässä sekä taiteilijana että kriitikkona ja Onni Okkonen oli taidekriitikko, mutta hänellä oli myös luottamustehtäviä taidekentän järjestöissä.²²⁹ Taiteen kentän toimijat ja eri toiminnot ovat tärkeitä. Kuten Bourdieu sanoo, ”ympäristöstään riippumatonta taiteilijaa ei ole olemassa, vaan taiteilijan olemassaolo riippuu kentästä ja sen muodostumisesta”²³⁰.

Erkki Anttonen on väitöskirjassaan soveltanut Seväsen taidekenttäteoriaa suomalaisen kuvataidejärjestelmään 1930-luvulla. Järjestelmä koostuu kolmesta sektorista, joista ensimmäinen, kaupallinen sektori, pitää sisällään taidegalleriat ja taidekauppiaat. Toinen, kansanvalistuksellinen sektori, sisältää taidemuseot, kun taas kolmanteen, professionaaliseen sektoriin kuuluvat itse taiteilijat, taidearvostelijat, taiteen opettajat, akateemiset tutkijat, palkintojen ja apurahojen jakajat jne.²³¹ Näiden edellä mainittujen osien lisäksi näkisin merkitykselliseksi myös yleisön taiteen kuluttajana ja taiteilijoiden työn jatkumisen turvaajana. Yleisöllä tarkoitan ”tavallista” yleisöä professionaalisen yleisön lisäksi.

1900-luvun alussa taiteen kenttä professionalistui taiteilijoiden, kriitikoiden ja taidegallerioiden määrän kasvaessa erityisesti Helsingissä. Vastaavaa professionalistumista ei kuitenkaan vielä nähty Jyväskylässä, vaan taide-elämän kehitys oli hidasta ja 1930-luvulla näyttelytoiminta hiipui vielä entisestään. Jos verrataan Seväsen taidekenttäteorian mukaista jakoa taiteen kentän toimijoihin, Jyväskylästä puuttuivat kaupallisen sektorin toimijat oikeastaan kokonaan, eikä kaupungissa ollut taidemuseotakaan 1930-luvulla. Professionaaliselta sektorilta puuttuivat taidearvostelijat lähes kokonaan, akateemiset tutkijat, palkintojen ja apurahojen jakajat sekä kunnollinen taidekoulutus. Taiteilijoitakin oli vain muutamia. Äkkiseltään voisi ajatella, että Jyväskylästä puuttuivat lähes kaikki kunnollisen taidekentän rakentamiseen tarvittavat osat. Ilman taidekoulutusta ei kaupunkiin saatu uusia taiteilijoita, kun ei ollut kunnollisia taidenäyttelytiloja tai taidemarkkinoitakaan, jotka olisivat houkutelleet taiteilijoita muuttamaan kaupunkiin. Kriitikkojen puute tarkoitti sitä, ettei Jyväskylässä voinut luoda itselleen kansallisesti tunnetun taiteilijan statusta.

Seuraavaksi tarkastellaan tarkemmin Jyväskylän taidejärjestelmän ja taide-elämän muodostumista institutionaalisten taideteorioiden valossa ja pohditaan syitä ja seurauksia Keski-Suomen Taideseuran toiminnan hiipumiselle. Sen jälkeen vertaan

²²⁹ Sevänen 1998, 23; Dickie 1984, 72–75.

²³⁰ Bourdieu 1985, 180–181.

²³¹ Anttonen 2006, 28–29; Sevänen 1994, 83.

Jyväskylän taidekenttää Viipuriin, joissa taide-elämä lähti kehittymään 1900-luvun alussa. Tarkoituksena on havainnollistaa, mitä toimivan taidejärjestelmän luominen olisi kenties vaatinut. Viimeiseksi tarkastellaan vielä Jyväskylän taidekenttää osana Suomalaista taidejärjestelmää.

4.1 Jyväskylän taide-elämä

Keski-Suomen Taideseuran toiminnan tyrehtyminen jo 1920-luvulla oli kohtalokasta kaupungin taidetoiminnalle, sillä näyttelyiden määrä väheni huomattavasti 1930-luvulle tultaessa. Taideseuran toiminta jäi melko lyhytaikaiseksi ja on vaikea sanoa mitään tiettyjä syitä, miksi toiminta lakkasi. Seuran alkuvaiheissa lehtiaineiston perusteella toiminta keskittyi näyttelytoimintaan, johon aluksi saatiin teoksia Suomen Taiteilijaseuralta. Seuran omien taidenäyttelyiden suhteen toiminta lähti hitaasti liikkeelle ja ensimmäisen maailmansodan ja Suomen sisällissodan vaikutukset seuran toimintaan olivat huomattavat.

1920-luvulle tultaessa seuran toiminta oli jo hiipunut, mihin yhteiskunnallisten olojen lisäksi saattoi vaikuttaa yhden Jyväskylän kulttuurielämän aktiivisimman jäsenen, Yrjö Blomstedtin, kuolema vain muutama vuosi seuran perustamisen jälkeen. Myös seurassa aktiivisesti toiminut taiteilija Antti Halonen muutti muualle 1910-luvun puolivälissä. Lehtiartikkeleista saa sen kuvan, että seuraan kuuluvien henkilöiden lukumäärä ei ollut kovin suuri, jolloin jo muutaman toimijan menetys saattoi olla merkittävä.

Seuralle myönnetty tilat Kunnallistalolta olivat myös melko pienet, joten niiden puitteissakaan toiminta ei päässyt kehittymään. Seura ei saanut valtiontukea ja on epäselvää kuinka paljon Jyväskylän kaupunki tuki seuran toimintaa, vai tukiko ollenkaan. Joitain varoja Putron mukaan vuonna 1927 seuralla vielä oli, mutta ei ilmeisesti niin paljon, että toimintaa olisi pystytty kehittämään kunnolla²³². Lehtimateriaalista ei selviä, oliko seuralla käytössään W. Schildtin perustama Taiderahasto, joka oli tarkoitettu taiteen edistämiseen Jyväskylässä. Taiderahasto siirrettiin vuonna 1963 Jyväskylän Taiteilijaseuran (perustettu 1945), Keski-Suomen Taideseuran seuraajan, käyttöön. Tosin silloinkin rahaston tarjoama pääoma oli olemattomat 102 markkaa.²³³

Vaikuttavana tekijänä saattoi olla myös kaupunkilaisten vähäinen mielenkiinto taidetta kohtaan. Sitä ei ehkä oikein ymmärretty ja ajateltiin taide vain rikkaille kuuluvana etuoikeutena. Taideseuraa perustettaessa ajateltiin, että seminaarin ja koulujen ansiosta kaupungista löytyisi tarpeeksi sivistynyttä väestöä seuraa pyörittämään. Taideseuran jäsenistöön kuuluikin useampi seminaarin opettaja tai johtaja.

²³² "Tiedustelimme" Sisä-Suomi 22.10.1927.

²³³ Simpanen 1992, 19.

Sivistyneemmän yläluokan osa kaupungin väestöstä oli kuitenkin pieni, eikä alemmissa yhteiskuntaluokissa taidetta arvostettu yhtä paljon. Taideseuran perustaminen sijoittui myös sikäli ongelmalliseen aikaan, että Suomen taiteen kenttä oli murroksessa modernistisen taiteen uusien suuntien sekoittaessa pakkaa ja aiheuttaessa kiistelyä taiteilijoiden, kriitikoiden ja yleisön kesken. 1910-luvulla Jyväskylässä useissa taidenäyttelyistä kirjoitetuissa arvosteluissa pyrittiin yleisölle selittämään uusien taiteen tyylien ideologiaa ja taiteen kehitystä, mikä viittaa siihen, että kaupunkilaiset olivat ottaneet taiteen uudet modernistiset suunnat vastaan hieman epäillen. Jyväskyläläiset taiteilijat eivät kuitenkaan olleet radikaaleimpia modernismin suuntausten kannattajia, vaan innokkaita kotipaikkakunnan kuvaajia, mikä varmasti helpotti yleisön suhtautumista heidän taiteeseensa.

Keski-Suomen Taideseuran toiminnan loppuminen tarkoitti organisoidun näytelytoiminnan hiipumista. Jonkin verran yhtiöt, kuten Gummerus Oy, järjesti taidenäyttelyitä kaupungissa yhdessä taiteilijoiden kanssa, mutta muuten näytelytoiminta oli taiteilijoiden omalla vastuulla. Lehtiaineistosta ei saa tarkkaa kuvaa kuinka paljon kaupungin taiteilijat tekivät yhteistyötä. Taiteilijoista tehtyjen tutkimusten perusteella vaikuttaa, että Heiska, Lehtinen ja Bengts olivat tekemisissä keskenään ja siksi he järjestivätkin varmasti useita yhteisnäyttelyitä. Ulkopaikkakuntalaisten silmissä Taideseuran toiminnan ja organisoitujen taidenäyttelyiden loppuminen oli kuitenkin huono asia. Taideseura oli se taho, jonka olisi ollut luonnollista ajaa taiteilijoiden asiaa kaupungissa ja vaikuttaa taiteilijoiden mahdollisuuksiin tehdä työtään. Kun kaupungissa ei ollut organisoitua taiteellista toimintaa, oli taiteilijana menestyminen myös epävarmempaa tukiverkoston puuttuessa. Myös taidevalistus ja taidekasvatustyö, jotka oli kirjattu Taideseuran toimintasuunnitelmaan, hiipuivat, kun seuran taideilmat loppuivat. Tosin joitain taiteeseen liittyviä luentoja kaupungin koululaitoksissa järjestettiin, samoin kuin radiossa esitettiin luentoja taiteesta. Kaupunkilaisten oli kuitenkin vaikea aloittaa taideharrastusta, kun ei ollut ketään ohjaamassa sitä. Ohjatun taideharrastustoiminnan puuttuminen vaikutti siihen, ettei kaupunkilaisten joukosta juuri syntynyt uusia ammattitaiteilijoita.

Dickie painottaa instituutioteoriassaan taiteilijan ja yleisön merkitystä, mutta merkittävää on myös se, miten nuo kaksi edellä mainittua saadaan yhteen. Taidemaailmassa taiteilijat ja yleisö saadaan yhteen yleensä näyttelyiden avulla.²³⁴ Jyväskylässä kyllä näyttelyitä järjestettiin, mutta välillä mitä epäkonventionaalisemmissä paikoissa. Pelkästään taiteen esittelyyn tarkoitettuja näyttelytiloja ei oikeastaan ollut, koska taidemuseo ja galleriat puuttuivat. Toisaalta 1930-luvulla galleriat ja taidemuseot olivat huomattavasti harvinaisempia kuin nykyään. 1930-luvulla Suomessa oli vain muutamia taidemuseoita ja nekin maan isoimmista kaupungeista. Yleisesti taide-elämän kehittyminen Helsingin ulkopuolella oli vasta alussa, joten Jyväskylän taiteen

²³⁴ Dickie 1984, 73.

esittelypaikat saattoivat näyttäytyä sotienvälisen ajan ihmisille aivan normaaleina ja riittävinä. Kuitenkin esimerkiksi Kunnallistalolla järjestetyt näyttelyt joutuivat kilpailemaan siellä järjestetyn muun ohjelman kanssa tilasta ja ajasta.

Taidemuseota Jyväskylään ei 1930-luvulla uskallettu edes vielä toivoa, koska ajateltiin, että niin pieneen kaupunkiin sellaista olisi mahdotonta saada. Varovaisia pyrkimyksiä siihen suuntaan kuitenkin oli: Keski-Suomen museo keräsi taidekokoelmaansa ja suunnitteli myös omistavansa taiteelle tilat tulevasta museorakennuksestaan. Museon taidekokoelma oli kuitenkin vielä melko pieni 1930-luvulla, eikä sitä tilan puutteen takia saatu kunnolla kartutettua. Uuden museorakennuksen saaminen venyi aina 1960-luvulle asti. Kaupungista puuttui siis näyttelytila, jossa olisi taidetta esitelty vaihtuvissa näyttelyissä. Taidemuseon merkitys Seväsen taidejärjestelmä-teoriassa on sivistyksen kannalta merkittävä. Taidekasvatuksellista sivistystä kaipailtiin kaupungin lehdistössä, koska miellettiin, ettei yleisö ymmärrä taidetta. Sivistävän ja organisoidusti toimivan taiteeninstituution puuttuminen hidasti vanhanaikaisten taidekäsitteiden muuttumista, ja ymmärrys taiteesta ei päässyt kehittymään. Sillä osaltaan saattoi olla vaikutuksia taidekauppaan ja edelleen taiteilijoiden menestykseen.

Taiteen esittelymahdollisuus on elintärkeää taiteilijalle, joka haluaa mahdollistaa taiteellisen työnsä jatkumisen. Beckerin mukaan kehittyneistä taidemaailmoista tämä mahdollisuus löytyy, ja näyttelytoiminta tapahtuu joko taiteilijan itsensä tai välittäjän toimesta. Jyväskylässä 1930-luvulla näyttelytoiminta tapahtui hyvin pitkälti taiteilijan tai taiteilijoiden omasta toimesta. Sellaisen taideseuran tai taiteen instituution puuttuminen, joka olisi organisoinut näyttelytoimintaa, johti siihen, että taidenäyttelyt olivat melko satunnaisia.²³⁵

Taiteen esittelyssä merkittävässä osassa on Dickien mukaan museonhenkilökunnan lisäksi, taidekauppiaat, kriitikot, sanomalehtimiehet, tutkijat, teoreetikot jne. Osalla heistä on roolinsa taiteen esittelyssä, osa taas avustaa yleisöä paikantamaan, ymmärtämään tai tulkitsemaan taidetta.²³⁶ Jyväskylän taidemaailmasta puuttui joitain tärkeitä linkkejä, jotka olisivat muodostaneet eheämmän taidemaailman kehikon ja helpottaneet taiteellista työskentelyä sekä taiteen ymmärtämistä yleisön osalta. Niin kuin monesti on jo tullut esille, varsinaisia taidekauppiaita kaupungissa ei oikeastaan ollut, eikä myöskään merkittäviä taiteenkeräilijöitä Viktor Kilpisen kuoleman jälkeen. Kriitikoita ei ollut muita kuin Heiska, joka välillä kirjoitti taidearvosteluita. Tosin myös taiteesta kirjoittaneet lehtimiehet olivat hyvin perehtyneitä paikallisten taiteilijoiden taiteeseen ja seurasivat tarkasti heidän kehitystään. Heidän kirjoittamillaan arvosteluilla oli ehkä merkitystä kaupungin sisällä taiteilijan maineen muodostumisen kannalta, mutta tuskin laajemmalti. Lehdissä taidetta pyrittiin tukemaan mainostamalla taidenäyttelyitä ahkerasti ja tekemällä kärkkäitä ostokehotuksia. Lehdet

²³⁵ Becker 2008, 95.

²³⁶ Dickie 1984, 75.

yrittivät myös aika ajoin herätellä kaupungin uinuvaa taideväkeä, esimerkiksi Keski-Suomen Taideseuran toiminnan hiipuessä.

Kriitikoiden merkitys taidemaailmassa on Beckerin mukaan tärkeä. Kriitikot tuottavat mainetta taideteokselle ja taiteilijalle soveltamalla esteettisiä järjestelmiä taideteokseen ja selittämällä, mikä antaa teokselle sen arvon. Teosten arvo vaikuttaa yleisön ja näytteille asettajien kiinnostukseen, mikä puolestaan vaikuttaa edelleen taiteilijoiden resursseihin. Taidemaailma määrittää rajat hyväksyttävälle taiteelle ja tunnistaa ne taiteen harrastajat, jotka voidaan laskea taiteilijoiksi.²³⁷ Jyväskylässä saattoi myös kasvattaa mainettaan positiivisten arvosteluiden avulla, mutta kansallisesti tunnettuja ja arvostettuja taidekriitikoita ei Jyväskylässä ollut. Ainoastaan Heiskan mieliteillä on saattanut olla kansallisessa mittakaavassa jotain painoarvoa.

Taidekauppa tuskin oli erityisen vilkasta Jyväskylässä, mutta kuitenkin siinä mielessä riittävää, että kaupungin omat taiteilijat ja muutamat vierailevatkin taiteilijat toistuvasti asettivat teoksiaan näytille kaupungissa. Taidemarkkinat ovat Beckerin mielestä tärkeä osa taidemaailmaa siinä mielessä, että se ohjaa taiteilijoita tuottamaan töitä, jotka ansaitsevat materiaalsen tuen ja jotka voidaan yhdistää traditioon.²³⁸ 1900-luvun alussa nähtiin Jyväskylässä taidemarkkinoiden nurja puoli, kun taidekaupustelijat menestyivät halpojen teostensa myynissä. Se vaikeutti taiteilijoiden taiteen myyntiä. Osa taiteilijoista, kuten Feliks Ojanen joutui tekemään ansiotyötä taiteellisen toiminnan ohessa. Samoin Urho Lehtinen 1930-luvulla keskittyi lähinnä tilaustöiden tekemiseen. Lehtisen asema Suomen taiteen kentällä takasi sen, että tilaustöitä hänelle riitti. Hän teki niitä kuitenkin ympäri Suomea, koska Jyväskylässä ei riittänyt tarpeeksi tilaustöitä, varsinkaan pula-aikana.

Kaiken kaikkiaan siis Jyväskylästä puuttuivat melkein kaikki taidemaailman rakenteelliset osat, jotka Dickien ja Beckerin mielestä ovat tärkeitä toimivan taidemaailman muodostumiselle. Siitä huolimatta Jyväskylään muutti taiteilijoita pienemmiltä paikkakunnilta, kuten Bengts ja Lehtinen, mahdollistaakseen toimeentulonsa taiteilijana. Lisäksi kaupunki houkutteli muiden paikkakuntien taiteilijoita asettamaan teoksiaan näytille kaupungissa. Ilmiön selittänee Jyväskylä keskeinen asema Suomen kartalla ja parantuneet kulkuyhteydet sekä 1800-luvun lopulla saavutettu maine tunnetuna koulukaupunkina ja Keski-Suomen kulttuurillisena keskuksena. Jyväskylä oli kasvava kaupunki ja Keski-Suomen Taideseuran toiminnan ansiosta kaupunkiin oli syntynyt jo jonkinlaista taide-elämää. Vaikka seuran toiminta sitten hiipuikin, ei taide-elämä kokonaan loppunut kaupungissa. Jyväskylän kolme merkittäväntä taiteilijaa olivat myös kansallisesti enemmän tai vähemmän tunnettuja, mikä saattoi vaikuttaa positiivisesti muiden käsitykseen Jyväskylän taiteellisesta elämästä.

²³⁷ Becker 2008, 131–141, 226.

²³⁸ Becker 2008, 270.

4.2 Jyväskylä suhteessa Viipuriin

1900-luvun alussa taide-elämä alkoi levitä Helsingistä muualle Suomeen ja varsinkin Turusta muodostui merkittävä taidekaupunki. Suomen toinen taidemuseo avattiin Turkuun vuonna 1904 ja kaupungissa oli toiminut piirustuskoulu jo 1800-luvun alkupuolelta lähtien.²³⁹ Turun lisäksi taide-elämä alkoi heräillä myös muissa isoimmista kaupungeista kuten Viipurissa ja Tampereella.

Viipuri on paljon Jyväskylää vanhempi kaupunki, jossa jo 1600-luvulla järjestettiin teatteriesityksiä. Oman teatterinsa kaupunki sai 1700-luvun lopussa, jolloin kaupungissa nähtiin myös vierailevia konsertteja ja oopperoita. Kuvataiteilijoita kaupungissa oli jo 1700- ja 1800-luvuilla. Viipurin varsinainen oma orkesteri- ja kuorotoiminta käynnistyi kuitenkin vasta 1860-luvulla, eli samoihin aikoihin kuin Jyväskylän kulttuuritoiminta alkoi heräillä.²⁴⁰

1800-luvulla Viipurissa oli paljon innostuneita taiteenharrastajia, mistä kertoo muun muassa se, että kaupunkilaisten joukossa oli monia Suomen Taideyhdistyksen jäseniä. Kaupungin oman kuvataiteellisen kasvatuksen kannalta merkittävimmissä asemassa olivat koulujen piirustuksen opettajat, joista suurin osa oli ilmeisesti taidekoulutuksen saaneita, niin kuin Jyväskylässäkin. Viipuri oli aktiivisessa yhteydessä Helsinkiin ja Suomen Taideyhdistykseen, jonka ensimmäinen näyttely nähtiin Viipurissa 1859. Vaikka Taideyhdistyksen näyttelyt eivät ainakaan alkuun keränneet paljoa katsojia, oli kaupungissa kova yritys saada Taideyhdistyksen piirustuskoulu Helsingin ja Turun lisäksi myös Viipuriin. Yritykset eivät vielä tässä vaiheessa kuitenkaan onnistuneet.²⁴¹

Viipurin Taiteenystävät perustettiin 1890 edistämään kuvataiteellista toimintaa kaupungissa ja yhdistys alkoi heti tarmokkaasti töihin piirustuskoulun saamiseksi kaupunkiin. Sen lisäksi yhdistyksen tarkoituksena oli taidekokoelman kerääminen ja sen esitleminen. Viipurin taiteenystävät erosi Keski-Suomen Taideseurasta, jonka toiminta koostui lähinnä näyttelyistä. Viipurin Taiteenystävien ponnistelut tuottivat tulosta ja Viipurin piirustuskoulu aloitti toimintansa 15.10.1891. Koulussa oli 21 oppilasta ja ensimmäiseksi opettajaksi valittiin taidemaalari Arvid Liljelund.²⁴² Huomioitavaa on se, että Viipurin piirustuskoulu ja Taiteenystävät eivät aluksi saaneet valtionavustusta, toisin kuin Turun Taiteilijayhdistys, vaan toimintaa pyöritettiin itse kerätyin varoin. Viipurin Taiteenystävät saivat ensimmäisen kerran valtionavustusta

²³⁹ Turun taidemuseo 2021

²⁴⁰ Valkonen 1992, 9.

²⁴¹ Valkonen 1992, 10.

²⁴² Valkonen 1992, 12-17.

vuonna 1894, minkä ansiosta yhdistys pystyi kehittämään näyttelytoimintaansa ja taidedekokoelmaansa.²⁴³

Verrattuna Keski-Suomen Taideseuraan, Viipurin Taiteenystävillä oli paljon enemmän jäseniä jo heti seuran perustamisen jälkeen. 1891 Taiteenystävillä oli 113 maksavaa jäsentä. On kuitenkin otettava huomioon, että Viipuri oli tuohon aikaan paljon isompi ja vanhempi kaupunki kuin Jyväskylä 1900-luvun alussa. Viipurissa oli myös enemmän taiteesta ja kulttuurista kiinnostunutta yläluokkaa. Toiminta oli kuitenkin jokseenkin samankaltaista kokouksineen ja ohjelmallisine iltamineen. Viipurissa yhdistyksen iltamista tuli yksi kaupungin suosituimmista seurapiiritapahtumista, mitä tuskin voidaan sanoa Keski-Suomen Taideseuran iltamista.²⁴⁴

Erona Jyväskylään Viipurin Taiteenystävien toiminnan tavoitteena oli myös heti alussa taidemuseon saaminen kaupunkiin. Vuonna 1893 Suomen Taiteilijaseuran näyttelystä Viipurissa tehtiin kaksi teoshankintaa tulevaa taidemuseota varten. Rahat saatiin kaupunginvaltuuston rahastosta. Merkittävää onkin, että Viipurissa kaupunki tuki taidetoimintaa ja ostoja rahallisesti.²⁴⁵

Taiteenystävien ensimmäinen oma näyttely pidettiin 1897 ja siitä lähtien vuosittain. Taidenäyttelyissä kävi vielä 1900-luvun alussakin vähän katsojia.²⁴⁶ 1900-luvun alussa yhdistyksessä heräsi ajatus oman rakennuksen saamisesta, johon mahtuisi taidemuseo, näyttelyhuoneisto ja piirustuskoulu. Kaupunkiin oli vähitellen kehittynyt pieni taiteilijajoukko, joka ei kuitenkaan vielä juuri tehnyt yhteistyötä. Joitain yrityksiä muun muassa taidesalongin perustamiseksi kuitenkin tehtiin. Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen taidekaupan vilkastuminen huomattiin myös Viipurin taidenäyttelyissä ja kaupungin ensimmäinen taidehuutokauppa pidettiin vuonna 1915 Gösta Stenmanin kaupunkiin tuoman taidenäyttelyn yhteydessä.²⁴⁷ Vuoteen 1927 mennessä Viipurin taiteilijakunta oli runsaasti kasvanut ja taiteilijat alkoivat järjestää yhä enemmän omia näyttelyitään. Se johti lopulta Taiteenystävien vuosinäyttelyiden loppumiseen. Taustalla oli taiteilijoiden halu saada kaupunkiin ”raikkaampia vaikutteita ajan-kohtaisesta taiteesta”. Taiteenystäviä pidettiin vanhoillisina ja konservatiivisina ja sitä myöten he menettivät auktoriteettinsa näyttelytoimintaa ohjaavana tekijänä. Taiteenystävät olivat muun muassa vieroksuneet uusimpien modernismin tyylien esille-tuontia näyttelyissään, vaikka ne lopulta kaupunkiin nuorempien taiteilijoiden mukana levisivätkin.²⁴⁸

Taustalla oli Suomessa tapahtunut taiteilijakunnan muutos, kun myös alemmista sosiaaliluokista alettiin hakeutua taiteilijoiksi. 1910-luvulla suomenkielisen

²⁴³ Valkonen 1992, 19–20.

²⁴⁴ Valkonen 1992, 18–19.

²⁴⁵ Valkonen 1992, 21–22.

²⁴⁶ Valkonen 1992, 22.

²⁴⁷ Valkonen 1992, 56–59.

²⁴⁸ Valkonen 1992, 68–70.

kansanosan taideharrastus kehittyi voimakkaasti. Taideharrastus oli aikaisemmin ollut melko puhtaasti ruotsinkielisen yläluokan käsissä. Viipurissakin valtaosa sivistyskodeista oli ruotsinkielisiä. Näyttelyissä kävijöistä ja teoksia ostaneista suurin osa kuului tähän sivistysjoukkoon, vaikka suurin osa kaupungin väestöstä oli suomenkielisiä.²⁴⁹ Jyväskylästä tuo ruotsinkielinen yläluokka puuttui lähes kokonaan, mikä saattaa selittää nihkeän suhtautumisen kuvataiteeseen ja kunnollisen taidekauppatoiminnan puuttumisen.

1920-luvun loppupuolelta lähtien Viipurissa nähtiin yhä enemmän ryhmänäyttelyitä ja taiteilijat järjestivät muuta epävirallista yhteistä toimintaa. Viipurin Taiteilijaseura saatiin muutaman yrityksen jälkeen perustetuksi vuonna 1930. Seuran tarkoituksena oli toimia kaikkien taiteilijoiden yhteenliittymänä. Viipurin kaupunginhallitus tuki myös Taiteilijaseuran toimintaa. Puheenjohtajaksi valittiin Viljo Kojo.²⁵⁰

Viipurin merkitys sotien välillä kasvoi taloudellisen ja kulttuurillisen kehityksen ansiosta. Se näkyi muun muassa Helsingissä vietetyissä Viipurin taideviikoissa. Viipurin taidemuseo ja piirustuskoulurakennus valmistui 1930. Taidemuseon toiminta oli kaupungin vastuulla ja sen kokoelma koostui Taiteenystävien omistamasta ja museolle tallentamasta kokoelmasta. Viipurin Taiteilijaseura aloitti säännöllisen näyttelytoiminnan museolla jo 1930. Taiteilijaseura jatkoi Taiteenystävien toimintaa siinä mielessä, että Taideyhdistyksen kutsui näyttelyihinsä taiteilijoita muualta Suomesta, kuten Helsingistä, Turusta ja Tampereelta. Näin pysyttiin ajankohtaisten taiteen tapahtumien tasalla. Viipuriin perustettiin myös Taideteollisuusyhdistys vuonna 1934.²⁵¹

Jyväskylän ja Viipurin taide-elämän muodostumisen keskeisimmäksi eroksi voidaan todeta se, että Viipurissa oltiin aktiivisempia taidetoiminnan kehittämässä. Viipurista löytyi enemmän rikasta väestöä rahoittamaan taidetoimintaa ja kaupunki oli paremmin tukena, samoin valtiolta saatiin avustusta. Vertailu on siinä mielessä ontuva, että Viipuri oli väestömäärältään paljon suurempi kuin Jyväskylä ja kulttuuri-toiminnalla oli huomattavasti pidemmät perinteet kuin Jyväskylässä. Viipurin väestörakenne oli myös erilainen, mikä edisti taiteellisen toiminnan kehittämistä. Suurempi väestömäärä ja ennen kaikkea suurempi rikas yläluokka tarjosi enemmän taiteesta innostunutta väkeä tukemaan taiteita. Taidekoulun saaminen kaupunkiin taas takasi suuremman taiteilijaryhmän syntymisen kaupunkiin, kun Jyväskylässä taiteellinen toiminta oli vain muutaman yksittäisen taiteilijan varassa.

Silti Viipurin taide-elämän alkuvuosissa on samoja piirteitä kuin mitä oli Jyväskylässä: omia taiteilijoita oli vähän, eikä yleisökään oikein innostunut. Rahallista tukea ei aluksi saatu. Viipurin Taiteenystävät olivat kuitenkin kiinteässä yhteistyössä

²⁴⁹ Valkonen 1992, 60.

²⁵⁰ Huusko 2010, 24–26; Valkonen 1992, 79.

²⁵¹ Valkonen 1992, 79, 83, 89, 97, 103, 107.

Suomen Taiteilijayhdistyksen kanssa ja yhdisty ponnisteli sitkeästi tavoitteidensa saavuttamiseksi. Myös Jyväskylässä Keski-Suomen Taideseura teki alkuun yhteistyötä Suomen Taiteilijayhdistyksen kanssa, mutta sitten ainakin lehtiaineiston perusteella yhteistyö loppui. Viipurissa yhteistyö säilyi paremmin. Viipurin merkityksen noustessa sotien välisenä aikana Helsingin taidekauppiaita ja gallerioiden pitäjiä järjesti Viipurissa näyttelyitään, mikä viittaa siihen, että taiteenkeräilijöitä ja -ostajia oli Viipurissa enemmän kuin Jyväskylässä. Vaikuttaa siltä, että Viipurissa pyrittiin aktiivisemmin seuraamaan muun maan taidetoimintaa ja kutsuttiin muualta taiteilijoita mukaan näyttelyihin. Jyväskylässä Keski-Suomen Taideseuran toiminnan lopahdettua näyttelyt olivat lähinnä yksittäisten taiteilijoiden varassa eikä kukaan varsinaisesti organisoinut taiteellista toimintaa.

Viipurissa taide-elämän kehittyminen vei kuitenkin useamman vuosikymmenen. Edellä on tarkasteltu pidempää ajanjaksoa, jolloin Viipurissa taidetoimintaa kehitettiin, kun taas Jyväskylässä taidetoiminta alkoi heräillä myöhemmin ja tässä tutkielmassa on käsitelty vain muutamaa ensimmäistä vuosikymmentä. Jyväskylän taide-elämä lähti kunnolla käyntiin vasta toisen maailmansodan jälkeen kun 1945 perustettiin Jyväskylän Taiteilijaseura. Jyväskylän taidetoiminnan alkua ja kehittymistä häirtasivat suuresti maailmansodat sekä Suomen sisällissota ja sen jättämä kahtiajako ja levottomuus. Myös pula-ajan merkitys oli huomattava. Viipurin taide-elämä oli alkanut kehittymään huomattavasti otollisempaan aikaan ja näin ollen päässyt kehittymään vahvemmaksi jo ennen edellä mainittuja mullistuksia.

4.3 Jyväskylä osana Suomen taiteen kenttää

On ihmetelty, miksi Heiskan tasoinen taiteilija jäi Jyväskylään ja sitä on pidetty syynä sille, että hän ei koskaan noussut todelliseen maineeseen Suomalaisen taiteen kentässä²⁵². Heiska oli omalla paikkakunnallaan arvostettu ja pidetty taiteilija, jonka lahjakkuutta erityisesti maisemamaalauksessa hehkutettiin. Paikallislehdistössä harmiteltiin sitä, miten taiteilija oli vielä 1920-luvun lopussa melko rajoitetusti tunnettu ja tunnustettu: "Heiska on kerta kaikkiaan maalaustaiteemme suuria nimiä, ja ikävää olisi, ellei tätä ajoissa huomattaisi siellä, missä taiteemme punnitsijain ääni kantaa kauimmaksi."²⁵³ Taidemaailma Dickien mukaan toimii taustana yleisölle esitettäväksi tarkoitetun artefaktin luomiseksi, eli toisin sanoen taidemaailma toimii kehyksenä, jota vasten taideteoksia tehdään²⁵⁴. Taidemaailman kehittyneisyys on siis merkittävässä asemassa taideteoksen ja taiteilijan maineen ja aseman muotoutumisessa. Edeltä

²⁵² Lahti 1994, 212–214.

²⁵³ R. Sisä-Suomi 09.06.1926.

²⁵⁴ Dickie 1987, 7,9.

on jo käynyt selville, että Jyväskylästä puuttui tärkeitä taidemaailman kehyyksen osia, esimerkiksi taiteen välittäjät, jotka olisivat taidetta yleisölle selittäneet ja nostaneet sitä kansallisesti arvostettuun asemaan.

Maine on merkittävässä asemassa taiteen kentällä toimittaessa, sillä sen avulla saadaan massasta eroteltua ne taiteilijat ja teokset, joilla on jotain erikoista arvoa. Maine syntyy kollektiivisen toiminnan tuloksena ja sen luomiseen osallistuvat taidemaailman toimijat muun muassa kriitikot ja esteetikot. He luovat taideteorioita ja kriteereitä, joiden avulla hyvä ja huono taide voidaan erotella toisistaan.²⁵⁵ Vaikka paikalliset arvostivat Heiskan taidetta, he pelkäsivät, että Heiskan maine ei Jyväskylästä käsin päässyt leviämään laajemmalle tai noussut sille tasolle kuin olisi pitänyt. Ajatuksena oli, että jos Heiska olisi muuttanut Helsinkiin ja esiteltyt siellä ahkerasti taidettaan huomattavasti kehittyneemmässä taidemaailman verkostossa, olisi hän todennäköisesti kiinnittänyt useamman henkilön huomion ja saanut enemmän mainetta. Huoli on perusteltu, mutta on kuitenkin otettava huomioon, että Helsingissä kilpailu taiteilijoiden välillä oli kiivasta 1900-luvun alun laajenevassa taidekentässä, joten Heiska olisi silti saattanut jäädä ilman suurempaa huomiota.

Toisaalta Heiska sai Suomen merkittävimmiltä kriitikoilta yleensä hyvää palautetta näyttelyistä, joita hän Helsingissä melko usein piti. Lisäksi Heiskalle oli myönnetty taidepalkintoja ja hänen taidettaan oli ollut myös ulkomailla edustamassa Suomea. Ei voida siis sanoa, etteikö Heiska olisi ollut arvostettu Helsingissäkin, vaikkei hän ehkä kohonnut samaan arvostusluokkaan esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan kanssa. Tässä tutkielmassa keskitytään pääasiassa 1930-lukuun ja Louna Lahden mukaan Heiskan taiteilijan uran huippuvuodet olivat olleet jo vuosina 1907–1913. Toisaalta Heiska 1930-luvulla maalasi merkittävän sarjan Seitsemän veljestä -aiheisia teoksia, jotka Richter Helsingin Sanomissa nosti samaan joukkoon Gallen-Kallelan ja Topi Vikstedtin Seitsemän veljeksien kuvitusten kanssa.²⁵⁶

Ei siis ollut mahdotonta luoda itselleen mainetta ja kunniaa kansainvälisestikin tunnettuna taiteilijana Keski-Suomesta käsin, kuten myös Hannes Autere osoitti. Autere on sotienvälisen ajan keskisuomalaisista taiteilijoista menestynein, vaikka asui koko uransa kotipaikkakunnallaan Saarijärvellä, ei edes Jyväskylässä. Autereella oli kuitenkin pääkaupungissa ystäviä, jotka auttoivat häntä tilausten saamisessa ja hänen teostensa välittämisessä näyttelyihin. Näin ollen Autereen teokset olivat tarpeeksi esillä Helsingissä kiinnittääkseen laajaa huomiota. Heiskan kohdalla paremman tunnettavuuden saavuttaminen olisi ehkä vaatinut ahkerampaa osallistumista Helsingin taidenäyttelytoimintaan. Erona Heiskaan, Autereella oli myös usean vuoden ajan mensenaattinaan vaikutusvaltainen Gösta Serlachius. Yhteistyö Serlachiuksen kanssa tarjosi paitsi taloudellisen toimeentulon myös tunnettavuutta.

²⁵⁵ Becker 2008, 351–353, 360.

²⁵⁶ "Jonas Heiskan taidenäyttely Helsingissä." Keski-suomalainen 11.10.1934.

Bourdieuun kenttäteorian mukaan jokaisella kentällä on omat sääntönsä, joiden mukaan agentit eli ihmiset toimivat. Nämä säännöt määrittävät sen pääoman mitä kentällä kannattaa tavoitella ja mistä kilpaillaan. Taiteen kentällä tämä pääoma tarkoittaa Bourdieun mukaan käytännössä kykyä määrätä se, mikä kulloinkin on ”hyvää” taidetta. Pääoma voi olla kulttuurillista, taloudellista, sosiaalista jne. Taiteen kentälle ei hyväksytä ketä vain, vaan ”kentänvartijoina” toimivat taidemaailman toimijat kuten taidekriitikot, -kauppiat, -tutkijat ja toiset taiteilijat. Lisäksi kentän sisällä käydään taistelua vallasta. 1900-luvun alussa taiteen kentällä käytiin Suomessa sisäisiä taisteluita, ja jos jokin taiteenkenttä ei hyväksynyt tiettyä taiteilijaa, toinen kenttä mahdollisesti hyväksyi. Esimerkiksi Turussa suhtauduttiin avoimemmin modernismin suuntauksiin, kuin Helsingissä.²⁵⁷ Heiskan asemaa Jyväskylän taiteen kentällä 1930-luvulla oli keskeinen. Hän oli hallitsevassa asemassa kaupungin kenties arvostetuimpana taiteilijana. Taidekriitikkona ja satunnaisena opettajana hän pääsi myös määrittelemään kentän sääntöjä ja ”hyvän” taiteen kriteerejä. Jos Heiska olisi muuttanut Helsinkiin, olisi tilanne muuttunut, eikä hän mahdollisesti olisi ollut enää yhtä hallitsevassa asemassa taiteen kentällä. Helsingissä taiteen kentän sisäiset taistelut olivat rajumpia ja kilpailu huomattavasti kovempaa kuin Jyväskylässä. On siis mahdollista, että Heiskaa ei kiinnostanut maineensa lisääminen Helsingissä, vaan hän oli tyytyväinen asemaansa Jyväskylässä, rakkaissa keskisuomalaisissa maisemissa.

1930-luvulla Jyväskylä oli pieni kaupunki, joka oli 1800-luvun loppupuolella tullut merkittäväksi koulukaupungiksi Suomen ensimmäisen suomenkielisen kansakoulunopettajaseminaarin perustamisen myötä. 1930-luvulla tämä merkitys oli jo hieman laskenut, kun seminaareja oli perustettu muuallekin. Jyväskylän merkitys Suomen taiteen kentässä ei myöskään ollut kovin iso. Kaupungin merkitys Keski-Suomen keskuksena oli kuitenkin jo sotien välisenä aikana selvä. Keski-Suomen alueella toimivia taiteilijoita Jyväskylä veti puoleensa, koska kaupungissa oli maaseutua paremmat edellytykset taiteen tekemiselle. Esimerkiksi Bengts ja Lehtinen muuttivat Jyväskylään parempien työskentelyedellytysten toivossa. Heiska, Bengts ja Lehtinen olivat kaikki kansallisesti tunnettuja, vaikkeivat asuneetkaan taiteen keskuksissa Helsingissä tai Turussa. Taidekriitikko Richter kuvasi vuonna 1934 Heiskan Strindbergin taidesalongissa järjestetystä näyttelystä kirjoittamansa arvostelun yhteydessä jyvskyläisiä taiteilijoita ”keskisuomalaiseksi koulukunnaksi”:

”Jyväskylässä ja sen liepeillä asuu eräitä tunnettuja taiteilijoitamme, jotka muodostavat niin sanoakseni keskisuomalaisen maalauslukkunan. Heidän piiriinsä kuuluu Gallen-Kallelan uskollinen oppilas Carl Bengts (valitettavasti nykyään vakavasti sairaana) sekä nuorempi Urho Lehtinen,

²⁵⁷ Bourdieu 1985, 11–12, 17–18, 105–106, 179–181; Willner-Rönholm 2004, 11.

joka parhaasta päästä on suorittanut hartaita kirkollisia maaluksia. Oma-
laatuisin ja monipuolisin on tässä piirissä Jonas Heiska - -”²⁵⁸

Ajatus koulukunnasta on kenties syntynyt siitä, että kaikkien kolmen taiteilijan teosten aiheissa toistuivat keskisuomalaiset maisemat. Toisaalta kaikilla kolmella taiteilijalla oli hieman omanlaisensa tyyli, jossa kyllä näkyi viitteitä Suomessa vallalla olleisiin taidetyyleihin, mutta jotka kuitenkin olivat myös omanlaisiaan. Varsinkin Heiskan omanlaisuudesta puhuttiin tuon ajan taidearvosteluissa, esimerkiksi Richter kuvasi Heiskan, vuonna 1936 pidetyn näyttelyn yhteydessä, olevan ”--omalaatuinen taiteilijaerakko ja suurin humoristi Jyväskylässä --”²⁵⁹. Omanlaisen tyylin syntymiseen näillä taiteilijoilla, vaikutti eristyksissä oleminen Helsingin taidepiireistä ja muista taidesuunnista. Tässä mielessä myös Hannes Autere voitaisiin luokitella mukaan keskisuomalaiseen koulukuntaan. Tältä kannalta katsottuna Jyväskylän taidekenttä näyttyy rakenteellisista puutteistaan huolimatta merkittävältä ja omaleimaiselta.

Jyväskylä ei ollut kuitenkaan täysin eristyksissä Helsingistä ja muusta taiteellisesta toiminnasta maassa. Tämä näkyi erityisesti lehdissä käydyssä taiteellisessa keskustelussa, jossa nostettiin esille yleisesti suomalaista taidekenttää puhuttaneita teemoja. Näitä teemoja olivat modernin taiteen suuntausten yleisössä aiheuttama hämmennys, maaseudun huonot taiteelliset olot ja tottumattomuus taiteeseen sekä taidetokareiden toiminnan vaikutus yleisön taidemakuun ja taidekauppaan.

²⁵⁸ ”Jonas Heiskan taidenäyttely Helsingissä.” Keskisuomalainen 11.10.1934.

²⁵⁹ ”Jonas Heiskan näyttely Helsingissä saa kiittäviä arvosteluja.” Keskisuomalainen 29.4.29136.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tässä monimuototutkielmassa on käyty läpi Jyväskylän 1900-luvun alun kulttuurilista ja taiteellista toimintaa sekä sen muodostumiseen vaikuttaneita olosuhteita ja henkilöitä. 1800-luvun lopun voimakkaan nousukauden jälkeen kulttuurillinen toiminta hieman väheni 1900-luvun alussa, mutta kulttuuria oli kuitenkin tarjolla, varsinkin musiikin, teatterin ja elokuvan muodossa. Kaupungin kuvataiteellinen elämä organisoitui ja heräili 1910-luvulla Keski-Suomen taideseuran myötä. Yhteiskunnallisesti haastavat olot ja muut yksittäiset seikat vaikuttivat kuitenkin siihen, että Taideseuran toiminta hiipui melko nopeasti. Taide-elämä oli kuitenkin päässyt jo hyvään alkuun eikä hiipunut kokonaan Taideseuran toiminnan loppumisen myötä.

Institutionaalinen taideteoria, Beckerin taidemaailma-käsityksen ja Bourdieun kenttäteorian avulla täydennettynä, tarjosi oivallisen välineen Jyväskylän taide-elämän muodostumisen hahmottamiselle. Jyväskylän taide-elämässä oli havaittavissa selviä rakenteellisia puutteita, jotka vaikuttivat taide-elämän hiipumiseen sotienvälisenä aikana. Ilmiön taustalla oli vahvasti yhteiskunnalliset ja poliittiset olot sekä pula-aika.

Rakenteellisia puutoksia kaupungin taidekentässä olivat muun muassa taidekoulutuksen puuttuminen sekä kaupallisen sektorin vajavaisuus. Merkittävimpänä ongelmana oli se, että kaupungissa oli vain muutama taiteilija. Toimivamman ja houkuttelevamman taidejärjestelmän luominen kaupunkiin olisi vaatinut aktiivisempaa toimintaa, esimerkiksi kunnollisen taidekoulutuksen saamiseksi kaupunkiin, niin kuin Viipurissa tehtiin. Jo pelkästään taidekoulutus olisi houkutelut kaupunkiin suuremman joukon taiteilijoita, millä olisi ollut positiivinen vaikutus muihin taide-elämän osa-alueisiin, esimerkiksi näyttelytoimintaan. Taidekoulun saaminen kaupunkiin olisi kuitenkin vaatinut taideseuran tai kaupungin (tai kummankin yhdessä) aktiivista ponnistelua asian hyväksi. Toimiva taideseura olisi mahdollistanut organisoitumisen taiteellisen toiminnan kaupungissa ja sitä kautta turvallisemmat olot taiteilijana toimimiselle. Se puolestaan olisi lisännyt kaupungin houkuttelevuutta

ulkopaikkakuntalaisten silmissä. Tässä mielessä Keski-Suomen Taideseuran toiminnan hiipuminen oli kohtalokasta toimivamman taidejärjestelmän luomiselle. Yhtenä ongelmana oli myös taiteesta kiinnostuneen rikkaamman yläluokan puuttuminen kaupungista.

Jyväskylän taidejärjestelmä oli kuitenkin siinä mielessä riittävä, että taiteilijat pystyivät elättämään itseään (vaikkei se aina ollut helppoa) ja vieraileviakin taiteilijoita kaupungissa nähtiin melko usein. Heiska ja Autere myös osoittivat, ettei ollut mahdotonta saavuttaa kansallista mainetta myös Keski-Suomesta käsin. Jyväskyläläisiä taiteilijoita ja taide-elämää leimasi tietty omalaatuisuus ja erilaisuus, joka huomioidiin Helsingissä asti.

Suhteessa aikaisempaan Jyväskylän kulttuurista, ja varsinkin taiteesta tehtyyn tutkimukseen, tutkielmani on kokoavampi aikakauden tutkimus. Tutkielmassa kulttuuritoiminta on suhteutettu paitsi ajalliseen kontekstiin myös yhteiskunnalliseen, poliittiseen ja taiteelliseen kontekstiin. Aikaisempi tutkimus jyväskyläläisestä kuvataiteesta on keskittynyt hyvin pitkälti yksittäisten taiteilijoiden toimintaan ja siltä osalta oma tutkielmani tarjoaa pohjaa taiteilijoista tehdylle tutkimukselle. Jatkossa onkin ehkä helpompi tehdä tutkimusta yksittäisistä jyväskyläläisistä taiteilijoista, kun taiteen tekemisen taustat on kartoitettu. Jyväskylän taide-elämä lähti kunnolla liikkeelle vasta toisen maailmansodan jälkeen, joten tutkielmani tarjoaa taustatietoa Jyväskylän taide-elämän alkuvaiheista ja lähtökohdista.

Vaikka tutkielmani antaa mielestäni melko kattavan kuvan Jyväskylän taide-elämästä 1900-luvun alussa, on kutienkin joitain asioita jäänyt vielä pimentoon. Jatkossa voisikin ehkä tarkemmin tutkia Jyväskylän kaupungin roolia taiteen tukijana ja sitä kautta taidetoiminnan kehittämisen mahdollisuuksia sotien välisenä aikana. Ongelmana tutkimuksessa oli sanomalehtiaineiston antama hieman pirstaleinen kuva aikakaudesta. Sanomalehtiaineistosta saa kyllä tarkan kuvan kulttuuri- ja taidetapahtumista ja julkisuudessa käydystä taidekeskustelusta, mutta ilmiöiden taustat ja syyt jäävät pimentoon. Taidetapahtumien taustalla käytyä keskustelua ja päätöksentekoa ei sanomalehdistä saa selville ja paikoin, esimerkiksi arkistomateriaalin läpikäyminen olisi saattanut olla paikallaan. Sanomalehtiaineiston puutteet näkyivät eniten Keski-Suomen Taideseuran toimintaa tutkiessani sekä taidekauppaa käsittelevässä kappaleessa. Toisaalta en osaa sanoa onko kummastakaan olemassa arkisto- tai muuta materiaalia, joka avaisi asiaa enemmän.

Sanomalehtiartikkeleiden avulla sain kuitenkin selvyuden tiettyihin, muissa lähteaineistoissa ilmenneisiin ristiriitaisuuksiin ja epätarkkuuksiin. Myös sanomalehtiaineistossa ilmeni kuitenkin epätarkkuuksia, sillä eri lehdissä saatettiin ilmoittaa eri päivämäärät tietyille taidenäyttelyille. Eikä lehdissä välttämättä nostettu kaikkia pieniä kulttuuri- tai taidetapahtumia esiin.

Jyväskylässä ilmestyneiden lehtien välillä ei juurikaan ilmennyt eroavaisuuksia taiteesta kirjoitettaessa, eivätkä lehtien ideologiat tulleet juurikaan esille taidetta koskevissa artikkeleissa. Pieniä painotuseroja kuitenkin oli, esimerkiksi Työn Voima painotti eniten taiteilijoiden työn tukemista yhteiskunnan tasolla. Suurin ero näkyi ehkä Suomesta Moskovaan lähetettyyn taidenäyttelyyn liittyvässä keskustelussa. Keski-suomalaisessa ja Sisä-Suomessa taiteesta kirjoitettiin hyvin samantapaisesti. Keski-suomalaisessa taiteeseen liittyviä artikkeleita julkaistiin eniten. Yleisesti ottaen sanomalehtiaineiston vahvuutena oli se, että siitä sai selkeän kuvan julkisuudessa käydystä taidekeskustelusta kaupungin sisällä, mutta myös siitä, miten muualla maassa käytyä taidekeskustelua on seurattu.

Kokonaisuutena tutkielmani kaksi osaa tarjoavat melko kattavan kuvan Jyväskylän kulttuurielämästä, vaikka kirjallinen osuus onkin kattavampi ja syvällisempi. Ero johtuu tutkielman osien erilaisesta toteutuksesta ja käyttötarkoituksesta. Kulttuurikierroksen ongelmana on se, että rastitekstit eivät voineet olla kovin pitkiä, mikä rajoitti suuresti tarjottavan tiedon määrää. Rastitekstit jäivät siis enemmänkin yksittäisiksi nostoiksi kulttuuritapahtumista ja -paikoista. Eettistä pohdintaa on aiheuttanut myös se, että kierroksen idea ja mahdollisimman totuudenmukaiseen historiankuvaukseen pyrkivä tutkimus sotivat jossain määrin toisiaan vastaan. Toisin sanoen kierroksen muodolliset seikat ja sen pyrkimys elämyksellisyyteen on saattanut vaikuttaa tutkimustulosten yksinkertaistamiseen ja tärkeiden asioiden pois jäämiseen. Jatkossa kiinnittäisinikin enemmän huomiota juuri tähän asiaan. Asiaa ehkä olisi helpottanut, jos kaikilla rasteilla olisi ollut sama kirjoittaja, jolloin olisi paremmin pystynyt vaikuttamaan rastien luomaan yleiskuvaan ja siihen kuin ne ovat sidoksissa toisiinsa.

Idealtaan pidän kuitenkin kulttuurikierroksiamme hyvänä, sillä historian tutkimuksessa on viime aikoina tapahtunut muutosta kohti elämyksellisemmän tutkimustiedon esittämisen tapoja. Siitä kulttuurikierroksiamme on oiva esimerkki ja uskon, että samantapaisella toteutuksella voisi saavuttaa enemmän yleisöä kuin perinteisellä tekstimuotoisella historian tutkimuksella. Erityisesti rastiratatyypinen esittämisen muoto voisi toimia koululaisten keskuudessa.

Kulttuurikierroksiamme on kerännyt kiitosta yleisöltä juuri tämän elämyksellisyytensä ansiosta. Kierroksella elämyksellisyys rakentuu hyvin vahvasti sen varaan, että yleisö käy paikan päällä katsomassa rastikohteita tai sitä, miten paikka on vuosikymmenten saatossa muuttunut. Myös kierroksen kuvallisuus, musiikilliset elementit sekä videomateriaali lisäävät kierroksen elämyksellisyyttä. Kierroksen toteutuksen ongelmana on sen vaatima teknologia, joka voi rajata varsinkin ikääntyneempää yleisöä kierrokselta pois.

Kulttuurikierroksesta saamamme positiivinen palaute niin yleisöltä kuin Uponnut kaupunki -produktion tekijöiltä on kuitenkin osoitus sen onnistumisesta. Ainakin

Uponnut kaupunki -produktiolle kulttuurikierros tarjosi heidän tarvitsemansa "johdatuksen Upponeeseen kaupunkiin", eli kontekstin 1930-luvun kulttuurillisille oloille Jyväskylässä. Uponnut kaupunki -produktion kannalta on sääli, että suunnitteleamme kirjeidea ei onnistunut. Se olisi sitonut projektit paremmin yhteen. Koronaepidemian myötä kulttuurikierroksen merkitys laajemmalle produktiolle vain kasvoi, koska koronarajoitusten myötä production muista sivuprojekteista jouduttiin hyvin pitkälti luopumaan. Siitä johtuen kulttuurikierros jäi melkein pä ainoaksi muistutukseksi lähenevästä Upponeen kaupungin ensi-illasta. Toimiminen isomman production osana ja sen hyväksi oli opettavaista ja oli ilo huomata, miten kiitollisina oma työ Uponnut kaupunki -produktiossa otettiin vastaan.

LÄHTEET

- Anttonen, E. (1997). Edvard Richter. Teoksessa: Vihanta, U. & Paloposki, H. (1997). *Kirjoituksia taiteesta: Suomalaista kuvataidekriittikää*. (s. 83–102). Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Anttonen, E. (2006). *Kansallista vai modernia: Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Anttonen, E. (2016). 1920- ja 1930-luku. Teoksessa: Ala-Harja, R., Anttonen, E., Huusko, T., Itkonen, J., Kähkönen, S., Köngäs, H., . . . Metsola, S. (2016). *Suomen taiteen tarina*. (s.170–193). Helsinki: Ostfildern, Saksa: Ateneum Kansallisgalleria.
- Aro-Heinilä, I. (2019). Sata vuotta numerolla yksi. Teoksessa: Aro-Heinilä, I., Tikka, E. & Setälä, T. (2019). *Ikkunasta näkee ulos ja sisälle: Taiteen polkuja 1919–2019*. (s. 179–205) Helsinki: Kristillinen Taideseura Ry.
- Becker, H. S. (2008). *Art worlds* (25th anniversary ed., updated and expanded.). Berkeley, Calif.; London: University of California Press.
- Bengts, A. (2006). Minnesbilder och anteckningar om människan Carl Bengts. Koskimes-Envall, M; Bengts, A; Linkamo, J; Holm, D. (2006). *Carl Bengts: Ljuset talar*. Vasa: Österbottens museum; Tammerfors konstmuseum.
- Bourdieu, P. & Roos, J. P. (1985). *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Bätschmann, O. (2003). A Guide to Interpretation: Art Historical Hermeneutics (käänt. T. Brouwers). Teoksessa: Farago, C., and Zwijnenberg, R. Minneapolis (toim.) *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, (s. 179-210) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- D'Alleva, A. (2005). *Methods & theories of art history*. London: Laurence King Publishing.
- Dickie, G. (1984). *The art circle: A theory of art*. New York: Haven.
- Fredrikson, E. (1994). Vara-Karjala keskellä Suomea. Teoksessa: Mäkinen, M. (1994). *Maailmannavan elämää: Keski-Suomen merkitys suomenkielisen kansallisen kulttuurin ja taiteen muotoutumisessa vuosina 1880-1917*. (s.123-174). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Frigren, P (2017). Tirkistelyä vai ymmärryksen lisäämistä? : historiantutkija arkaluontoisista asioista kirjoittamassa. Teoksessa: Lidman, S., Koskivirta, A., & Eilola, J. (Toim.). (2017). *Historiantutkimuksen etiikka*. (s. 51–70). Helsinki: Gaudeamus.

Halila, A. (1963). *Jyväskylän seminaarin historia*. Porvoo: WSOY.

Huusko, T. (2010). *Viljo Kojo: Karjalainen kulttuurivaikuttaja*. Helsinki: Viipurin taiteilijaseura.

Huusko, T. (2016). 1900-luvun alun taide, muutoksia ja jatkumoa. Teoksessa: Ala-Harja, R., Anttonen, E., Huusko, T., Itkonen, J., Kähkönen, S., Köngäs, H., . . . Metsola, S. (2016). *Suomen taiteen tarina*. (s. 134–157). Helsinki: Ostfildern, Saksa: Ate-neum Kansallisgalleria.

Hänninen, H., Hirvi, M. & Mäkinen, M. (1987). *Urho Lehtinen 1887–1982*. Jyväskylä: Alvar Aalto -museo.

Kalela, J. (2000). *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Kallio, R. (1997). Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki – Onni Okkonen taidekriitik-kona. Teoksessa: Vihanta, U. & Paloposki, H. (1997). *Kirjoituksia taiteesta: Suomalaista kuvataidekriittikää*. (s. 57–82). Helsinki: Valtion taidemuseo.

Konttinen, R. (2010). *Modernistipareja*. Helsinki: Otava.

Kotilainen, S. (1992). *Feliks Ojanen - Tourujuoen maalari*. Pro Gradu. Jyväskylä.

Koskimies-Envall, M. (2006). Carl Bengts – rotfast idealist. Koskimies-Envall, M; Bengts, A; Linkamo, J; Holm, D. (2006). *Carl Bengts: Ljusset talar*. (s. 7–110). Vasa: Österbottens museum; Tammerfors konstmuseum.

Koskivirta, A. & Lidman, S. (2017). Historioitsija eettisten valintojen äärellä. Teok-sessa: Lidman, S., Koskivirta, A., & Eilola, J. (Toim.). (2017). *Historiantutkimuksen etiikka*. (s. 11–25). Helsinki: Gaudeamus.

Lahti, L. (1994). Jonas Heiska vaelluksella itsenäisyyteen. Teoksessa: Mäkinen, M. (1994). *Maailmannavan elämää: Keski-Suomen merkitys suomenkielisen kansallisen kulttuurin ja taiteen muotoutumisessa vuosina 1880-1917*. (s. 207-214). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lahti, L. (1995). *Taidemaalari Jonas Heiska vaelluksellaan: Elämä ja taide = Jonas Heiska: the painter on his journey through life*. Jyväskylä: Atena: Keski-Suomen museo.

- Lahti, L., Sironen, E. & Markkanen, J. (2007). *Sinappiaurinko: Urho Lehtisen elämästä ja taiteilijuudesta*. Jyväskylä: Antikon.
- Levanto, Y. (1997). Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekriittikki. Teoksessa: Vihanta, U. & Paloposki, H. (1997). *Kirjoituksia taiteesta: Suomalaista kuvataidekriittikkiä*. (s. 158–162). Valtion taidemuseo.
- Paloposki, H-L. (2016). Taidekenttä laajenee ja monipuolistuu: 1900-luvun ensimmäinen puolisko. Teoksessa Ala-Harja, R., Anttonen, E., Huusko, T., Itkonen, J., Kähkönen, S., Köngäs, H., . . . Metsola, S. (2016). *Suomen taiteen tarina*. (s.158–162). Helsinki: Ostfildern, Saksa: Ateneum Kansallisgalleria.
- Pennanen, U. (1986). *Matti Särkkä - visuaalinen lyyrikko: Biografinen tutkielma*. Lauda-turtyö. Jyväskylän yliopisto.
- Pirinen, H. (2012). Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen. Teoksessa: Waenerberg, A., Kähkönen, S., Waenerberg, A., Kähkönen, S., Lähdesmäki, T., Pohjamo, U., . . . Tanhuanpää, A. (2012). *Taidetta tutkimaan: Menetelmiä ja näkökulmia*. (s. 281–305). Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Räsänen, M. & Räsänen, R. (1984). *Älylästä Tyhmälän torille: Jyväskyläläiset muistelevat menneitä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Saarikivi, S., Autere, A., Pitkänen, M. & Pietikäinen, S. (1988). *Hannes Autere: Suomalaisen puunveiston mestari*. Helsinki: Otava.
- Setälä, T. (2018). Lukijalle. Teoksessa: Aro-Heinilä, I., Tikka, E. & Setälä, T. (2019). *Ik-kunasta näkee ulos ja sisälle: Taiteen polkuja 1919–2019*. (s. 7–9). Helsinki: Kristillinen Taideseura Ry.
- Sevänen, E. (1994). Ensimmäinen tasavalta kirjallisuusjärjestelmän toimintaympäristönä. Modernisoitumiskehityksen mahdollisuudet ja pidäkkeet. Teoksessa: Kuitunen, P., Sevänen, E., Turunen, R. (toim.) (1994). *Tekstin takaa. Tutkimuksia suomalaisesta kirjallisuusjärjestelmästä*. Joensuu: Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia – Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta, N:o 7.
- Sevänen, E. (1998). *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 709.
- Simpanen, M. (1982). *Jyväskylän Taiteilijaseura: Konstnärsföreningen i Jyväskylä = Artist's Association of Jyväskylä*. Jyväskylä: Jyväskylän taiteilijaseura.

Simpanen, M., Palviainen, R., Ahonen, A., Kantele, A., Klemmt, R., Pietarinen, M. & Salonen, A. (1992). *Ryhmä kuvassa: Jyväskylän taiteilijaseura 1945–1980*. Jyväskylä: Jyväskylän taiteilijaseura.

Simpanen, M. (1994a). Suomalaisuuden kipinät. Teoksessa: Mäkinen, M. (1994). *Maailmannavan elämää: Keski-Suomen merkitys suomenkielisen kansallisen kulttuurin ja taiteen muotoutumisessa vuosina 1880-1917*. (s.9-72). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Simpanen, M. (1994b). Kuvataiteilijoiden Keski-Suomi. Teoksessa: Mäkinen, M. (1994). *Maailmannavan elämää: Keski-Suomen merkitys suomenkielisen kansallisen kulttuurin ja taiteen muotoutumisessa vuosina 1880-1917*. (s.73-122). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suominen-Kokkonen, R. (1998) Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet. Teoksessa: Elovirta, A. & Lukkarinen, V. (toim.). (1998) *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. (s. 151–174). Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Tommila, P. (1972). *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965: I*. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunki.

Tuomaala, S. (1990). *Carl Bengtsin maalaustaide*. Pro Gradu. Jyväskylä.

Tuomikoski-Leskelä, P. (1977). *Taide ja politiikka: Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.

Tuomikoski-Leskelä, P. (1979). *Taidekasvatus Suomessa: 1, Taidekasvatuksen teoria ja käytäntö koulupedagogiikassa 1860-luvulta 1920-luvulle*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Vainio-Korhonen, K. & Kokko, M. (2017). Vastuullinen historia. Teoksessa: Lidman, S., Koskivirta, A., & Eilola, J. (Toim.). (2017). *Historiantutkimuksen etiikka*. (s. 29–50). Helsinki: Gaudeamus.

Valkonen, O. (1992). *Viipurin taiteen ystäväet 1890–1940*. Helsinki: Viipurin taiteen ystäväet.

Valtonen, H. (2009). Seminaariyhteisö opettajien kouluttajana. Teoksessa: Einonen, P., Karonen, P., Nygård, T., Kangas Lasse, Valtonen, H., Lönnqvist, B., . . . Lönnqvist, B. (2009). *Jyväskylän yliopiston historia: Osa 1, Seminaarin ja kasvatustieteellisen korkeakoulun aika 1863–1966*. (s.19–109). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Vähäkangas, P. (1996). *Taide alttarilla: Alttaritaulutraditio Suomessa 1918–1945*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.

Wennervirta, L. (1958). *Hannes Autereen taidetta*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Willner-Rönholm, M., Pirkkalainen, H., Lehtinen, S., Säteri, R. & Garner, M. (2004). *Turun koulun naiset 1920-1950: Åboskolans kvinnor 1920-1950 = Women of the Turku School 1920-1950*. Turku: Turun taidemuseo.

Verkkoaineisto

Anttila, P. (2014). Vertaileva kausaalinen tutkimus. *Tutkimisen taito ja tiedon hankinta*. Metodix. <https://metodix.fi/2014/05/17/anttila-pirkko-tutkimisen-taito-ja-tiedon-hankinta/#8.2.1.1%20Vertaileva%20kausaalinen%20tutkimus> [Viitattu 29.5.2021]

Eduskunta, Kansanedustajat, *Kaarlo Sovijärvi*. <https://www.eduskunta.fi/FI/kansanedustajat/Sivut/911532.aspx> [Viitattu 15.07.2021]

Finlex, *Kielilaki 148/1922*. <https://finlex.fi/fi/laki/alkup/1922/19220148> [Viitattu 29.5.2021]

Harmooni. (2021). *Harmoonitehtaan tarina*. <https://www.harmooni.fi/tietoja/tarina/> [Viitattu 12.04.2021]

Keskisuomalainen, Keski-Suomen lehdistö. <https://oma.media.fi/keskisuomalainen/keskisuomalaisen-museo/keski-suomen-lehdisto/> [Viitattu 10.10.2020]

Pihlainen, K. (2011). *Historia, historiatietoisuus ja menneisyyden käyttö*. Lehdessä *Kasvatus & Aika*, Vol 5 nro 3, 2011. <https://docplayer.fi/15220709-Historia-historiatietoisuus-ja-menneisyyden-kaytto.html> [Viitattu 19.10.2020]

Raamattu. (1933/38). 2. Mooseksen kirja, luku 32. <https://www.koivuniemi.com/raamattu?tila=luku&kaannos=fi-38&kirja=2mo&luku=32> [Viitattu 29.5.2021]

Serlachius museot. (2021). *Gösta Serlachius*. <https://serlachius.fi/museot-ja-kokoelmat/gosta-serlachiuksen-taidesaatio/gosta-serlachius/> [Viitattu 12.04.2021]

Turun Taidemuseo. (2021). *Museon historia*. <https://turuntaidemuseo.fi/historia> [Viitattu 21.04.2021]

Sanomalehtiaineisto

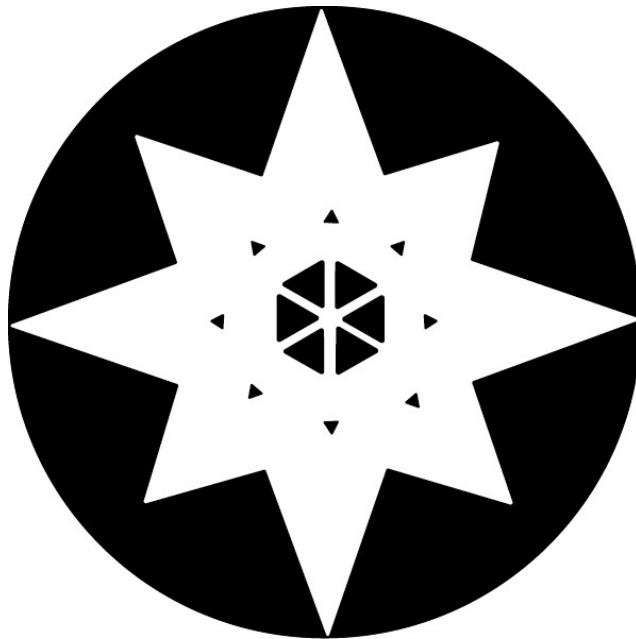
- Appelgren-Kivalo, H. (27.11.1921). "Avoin kirje". *Uusi Suomi*, no. 275, s. 14.
- A. R. (17.10.1934). "Carl Bengtsin hautajaispäivänä." *Sisä-Suomi*, no. 239, s. 3.
- E. S-nen. (13.10.1930). "Pääkaupungin taidერიენnot". *Työn Voima*, no 233, s.1.
- "F. Ojasen taidenäyttely" (3.5.1931). *Sisä-Suomi*, no 99, s. 3.
- "F. Ojasen taidenäyttely" (13.12.1937). *Työn Voima*, no 287, s. 2.
- H. (28.3.1911). "Taidenäyttely". *Keski-Suomen Sanomat*, no. 35 s. 2.
- Halonen, A. (30.3.1911). "Taidenäyttely", *Keski-Suomi*, no. 45, s. 3.
- H. (6.3.1913). "Taidenäyttely." *Keski-Suomen Sanomat*, no. 28, s. 2-3.
- "Iikooälläläiset edustajat" (28.11.1934). *Työn Voima*, no. 275 s. 2.
- "Jyväskylän huutokauppakamarilla" (25.9.1931). *Työn Voima*, no. 221, s. 4.
- Kallio, K. & muut (3.11.1938). "Vetoomus". *Työn Voima*, no. 255, s. 3.
- Keskisuomalainen vuosikerrat 1920-1939.
- Oil Painting (16.4.1919). "Juuso Putron „ateljeessa”." *Keskisuomalainen*, no 87, s. 3.
- Heiska, J. (28.2.1919). "Taidenäyttely." *Keskisuomalainen*, no. 48, s. 2-3.
- "Keski-Suomen museolle lahjoitettu kaksi arvokasta taulua" (15.10.1937). *Työn Voima*, no. 238, s. 3.
- "Keski-Suomen Taideseura." (3.1.1911). *Keski-Suomen Sanomat*, Näytenumero 1, s. 2.
- "Keski-Suomen Taideseura" (25.5.1912). *Keski-Suomen Sanomat*, no. 61, s. 2.
- "Keski-Suomen taideseuran - -" (18.2.1913). *Keski-Suomen Sanomat*, no. 21, s. 2.
- "Keski-Suomen Taideseuran säännöt." (30.12.1921). *Keski-Suomi*, no 298, s. 2-3.
- "Keski-Suomen Taideseuran taidenäyttely" (22.2.1913). *Keski-Suomi*, no. 21, s. 3.
- Laula-Matti (4.4.1914). "Suomalaiselle sitkeydelle kunniaa!". *Keski-Suomi*, no. 39, s. 3.
- "Lehtori Haatajan juttu päättynyt" (31.3.1927). *Laatokka*, no. 36, s. 4.

- R. (9.6.1926). "Taiteilijan työpajassa." *Sisä-Suomi*, no. 127, s. 3.
- Rep. (10.7.1927). "Mies Pariisista." *Sisä-Suomi*, no. 153, s. 3.
- Sovijärvi, K. (31.1.1925). "Taiteen tehtävästä kansan sivistystason kohottamisessa." *Sisä-Suomi*, no 25, s. 6.
- Sovijärvi, K. (14.2.1925). "Taide ja jokapäiväinen elämä. 1". *Sisä-Suomi*, no. 37, s. 5.
- Sovijärvi, K. (21.2.1925). "Taide ja jokapäiväinen elämä. 2". *Sisä-Suomi*, no. 43, s. 8.
- "Suomalainen taidenäyttely" (8.11.1934). *Työn Voima*, no. 268, s. 1.
- "Suomalaisen taiteen näyttely aiheuttanut eduskunnassa kysymyksen." (24.11.1934). *Sisä-Suomi*, no. 272, s.1.
- "Suomen Taiteilijaseuran näyttely Jyväskylässä Kunnallistalon juhlasalissa" (16.1.1907). *Suomalainen*, no7, s. 1.
- "Suuri taidenäyttely tulossa" (13.12.1925). *Sisä-Suomi*, no 287, s. 2.
- "Taidenäyttely." (23.3.1911). *Keski-Suomen Sanomat*, no. 34, s. 2.
- "Taulunäyttely Jyväskylässä" (12.11.1892). *Keski-Suomi*, no. 135, s. 2.
- "Tiedustelimme" (22.10.1927). *Sisä-Suomi*, no 242, s. 2.
- Toimitus (6.3.1913). "Taidenäyttely". *Keski-Suomen Sanomat*, no. 28, s. 2-3.
- Tähystäjä (25.4.1929). "Yleisön suhde maalaustaiteeseen". *Työn Voima*, no 273, s. 3.
- "Törkeää taideväärnystä" (20.12.1932). *Työn Voima*, no. 293, s. 2.
- Yksi taiteilijan taimi Tuuloksesta (22.6.1912). "Keski-Suomen Taideseuran „Pirtti”." *Matkailija*, Juhannusnumero, s. 4.
- "Yrjö Karin taidenäyttely." (28.11.1930). *Sisä-Suomi*, no 273, s. 2.

LIITTEET

LIITE 1

Samaan aikaan Jyväskylässä Projektisuunnitelma



Henna-Rosa Laine ja Sara Loppi

Logo: Julia Varga

Sisällysluettelo

1 Projektin tausta ja tavoitteet	4
2 Projektin sisältö, teemat ja kohderyhmät	4
3 Projektin toteutus	7
3.1 Projektin aikataulu	8
3.2 Projektin organisointumisen ja työnjako	8
3.3 Yhteistyötahot	9
4 Rahoitus	10
5 Mahdolliset riskit ja ongelmat	10
Lähteet	11

1 Projektin tausta ja tavoitteet

Projektin tavoitteena on esitellä Jyväskylässä 1930-luvulla vallinnutta kulttuurillista ilmapiiriä usean eri teeman kautta. Projektin taustalla on Uponnut kaupunki -produktio ja säveltäjälupaus Heikki Suolahden *Uponnut kaupunki* -balettisävellys (1935), joka löydettiin keskeneräisenä vuonna 2017 Suomalaisen musiikkikampuksen kirjaston arkistosta. Produktion tarkoituksena on avata 1900-luvun alun taidekäsitteitä sekä ajan kulttuuria ja kulttuurihistoriallista perintöä. Suolahden balettisävellys saatetaan valmiiksi ja soivaksi, ja sen on tarkoitus saada ensi-iltansa helmikuussa 2021. Produktion toteuttamisprosessissa hyödynnetään taidehistorian ja kirjallisuuden tuntemusta ja osaamista sekä musiikin tutkimusta.

Samaan aikaan Jyväskylässä -projekti lähtee liikkeelle Uponnut kaupunki -sävellyksestä ja sen löytymisestä. Sen jälkeen katsojat/osallistujat johdatellaan 1930-luvun maailmaan, eli aikaan, jolloin Heikki Suolahti teki sävellyksiään. Heikki Suolahti (1920–1936) oli helsinkiläinen varhaiskypsä ja lahjakas säveltäjä. Nuoresta iästään huolimatta hän ehti tehdä useita sävellyksiä, joista kuuluisin on *Sinfonia Piccola* (1935), jota on esitetty myös ulkomailla. Uponnut kaupunki -sävellyksen parissa Suolahti työskenteli vuosina 1934–1935, mutta se jäi kesken eräiseksi säveltäjän kuoltua vuonna 1936. Suolahti asui ja vaikutti Helsingissä, mutta tässä projektissa tuodaan esiin Jyväskylän kontekstia samalta ajalta, koska nuottikäsikirjoitus löydettiin Jyväskylästä ja se myös saa ensi-iltansa Jyväskylässä. 1930-luvulla Jyväskylä oli vielä pieni kaupunki, joskin tunnettu koulukaupunki siellä vaikuttaneen opettajankoulutusseminaarin ansiosta.

Projektimme alkuvaiheessa kulttuurikierros ei ollut vielä mukana projektissa ja monimuototutkimusmassamme. Teimme noin puoli vuotta tutkimusta ainoastaan Uponnut kaupunki -produktiota varten, mutta tutkimuksen kohteet eivät olleet vielä saaneet selkeää rajausta itse aikakauden tai ajankohdan lisäksi. Tavoite oli tuoda produktion käyttöön informaatiota 1930-luvun ilmiöistä ja kulttuurista. Tämä lähestymistapa ei aluksi toiminut tarpeeksi selkeänä tai tarkkana rajauksena. Itse tutkimuskohteen rajauksen ja tutkimusongelman valitsemiseen kului alussa paljon aikaa. Kulttuurikierros loi automaattisesti rajauksen tutkittavalle tiedolle 1930-luvusta Jyväskylän alueella ja vielä tarkemmin Jyväskylän keskustan alueella, johon itse kierros sijoittuu.

2 Projektin sisältö, teemat ja kohderyhmät

Projekti toteutetaan eräänlaisena rastiratana. Kulttuurikierros sisältää 10 rastia, jotka sijaitsevat Jyväskylän keskustan alueella. Jokaisen rastin kohdalle sijoitetaan QR-koodi, jonka avulla

kierrosta suorittavat voivat avata matkapuhelimellaan tai tabletillaan infotekstin kyseisestä kohteesta. Jokainen kohde on jollain tavalla ollut kulttuurillisesti merkittävä 1930-luvun Jyväskylässä. Rastien avulla tuodaan esiin muun muassa Jyväskylän arkkitehtuuria, musiikkia, teatteria, elokuvaa, urheilua, veistotaidetta ja vapaa-ajan toimintaa. QR-koodin avulla avattava infoteksti voi sisältää tekstin lisäksi kuvia, musiikkia ja videoita. Kierros lähtee liikkeelle musiikkikampukselta, jossa annetaan ensimmäinen vinkki seuraavan rastin luo. Kierroksen suorittamiseen tuo jännitystä se, että seuraavaa kohdetta ei kerrota suoraan, vaan koordinaattien ja muiden vihjeiden avulla (vertaa geokätköt). Niitä varten, joita ei huvita arvailla seuraavaa kohdetta, tai jos oikeaa paikkaa ei arvata, luodaan vihjeet niin, että halutessaan oikean vastauksen saa tarkistettua edellisen rastin tekstiosuuden kohdalta.

Kulttuurikierroksesta tehdään myös niin sanottu nojatuoliversio nettiin niitä varten, jotka eivät halua konkreettisesti kiertää kierrosta. Se tulee löytymään Suomalaisen musiikkikampuksen nettisivuilta, Uponnut kaupunki -sivujen yhteydestä balettiesityksen ensi-illan jälkeen. Rastirata on kierrettävissä ensi-iltaan asti eli vuoden 2021 helmikuun loppuun.

Heikki Suolahti oli Uponnutta kaupunkia säveltäessään 15-vuotias ja kulttuurikierroksella halutaan tuoda esiin Suolahden kanssa suunnilleen saman ikäisten nuorten elämää. 1930-luvun Jyväskylää ja sen kulttuurielämää tuodaan esiin siis nuoren ja nuoren aikuisen, esimerkiksi seminaarin opiskelijan näkökulmasta. Millaisia kulttuuriharrastusmahdollisuuksia tuon ajan nuorilla aikuisilla oli? Millaisia kulttuuritapahtumia kaupungissa järjestettiin? Kierroksen kohderyhmää ovat myös nuoret esimerkiksi opiskelijat, mutta myös vanhemmat kulttuurista kiinnostuneet henkilöt. Pienet lapset on rajattu kohderyhmän ulkopuolelle, koska heille suunnattu kierros vaatisi niin erilaisen toteutustavan, mutta kierros voisi toimia esimerkiksi lukioikäisten keskuudessa.

Kierros pitää sisällään seuraavat rastit:

Jyväskylän seminaari ja kasvatustieteellinen korkeakoulu: Jyväskylä oli merkittävä koulukaupunki ja 1863 perustetun seminaarin merkitys kaupungin kulttuurielämälle oli suuri. Seminaarin lehtorit ja oppilaat osallistuivat ja vaikuttivat ahkerasti kaupungin sivistys- ja kulttuuritoimintaan luoden pohjaa 1900-luvun alussa yhä vilkastuvalle kulttuuritoiminnalle. Korkeakoulun perustaminen vaikutti erityisesti muun muassa kaupungin kirjastolaitoksiin.²⁶⁰

Viljamakasiini: Wivi Lönnin suunnitelmien mukaan remontoituun entiseen viljamakasiiniin muutti 1900-luvun alussa kaksi kaupungin merkittävintä kirjastoa, Kaupunginkirjasto ja Tieteellinen kirjasto. Tieteellinen kirjasto oli luonnollisestikin merkittävä seminaarin ja

²⁶⁰ Tommila 1972, 128, 136.

Kasvatusopillisen korkeakoulun opiskelijoille, mutta myös Kaupunginkirjastolla oli suuri merkitys ihmisten sivistämisen ja vapaa-ajan kannalta.²⁶¹

Cygnaeuksen puisto: Cygnaeuksen puisto oli merkittävä paikka ainakin opiskelijoille 1900-luvun alussa, sillä siellä sijaitsee kuvanveistäjä Ville Vallgrenin suunnittelema Uno Cygnaeuksen muistopatsas. Cygnaeuksen patsas on Jyväskylän ensimmäinen julkinen veistos.²⁶² Lisäksi puistosta löytyy myös arkkitehti P. E. Blomstedtin ja kuvanveistäjä G. Finnen suunnittelema Jyväskylän vanhan kirkon muistopatsas.²⁶³

Keski-Suomen museo: Jyväskylän 100-vuotisjuhlien lähetessä heräsi kaupungissa ajatus maakuntamuseosta, joka keräisi ja tallentaisi keskisuomalaista elämää. Systemaattista keräilyä alueen historiasta ei oikeastaan oltu vielä tehty, lukuun ottamatta joitain pieniä yksittäisiä kokoelmia. Ajateltiin, että Jyväskylän kaltainen kaupunki tarvitsisi kunnollisen kulttuurilaitoksen. Keski-Suomen museon perustamisen jälkeen Jyväskylässä oli kaksi museota, Seminaarin museo ja Keski-Suomen museo.²⁶⁴

Harju: Harjun alue oli 1930-luvulla yksi kaupungin tärkeimmistä puistoalueista. Aluetta oli muokannut 1920-luvulla valmistuneet urheilukenttä ja Neron portaat. Lisäksi Harjulla sijaitsi vielä lhantolaksi kutsuttu vanha puinen näkötorni²⁶⁵. Harjun kenttä vihittiin käyttöön vuonna 1926²⁶⁶.

Puistokoulu: Koulutusta on pidetty tärkeänä osana Jyväskylän historiaa. 1937 Jyväskylän satavuotisjuhlavuotena tätä historiaa muistettiin esimerkiksi lehtiartikkelein.²⁶⁷ Puistokoulu valmistui 1914²⁶⁸. Halusimme koulun muodossa tuoda esiin 1930-luvun Jyväskylän normaalia elämää ja nuorten elämää. Vakiintunut koulu tuntui sopivalta esittelykohteelta. Puistokoulun yhteistyö Uponnut kaupunki produktiossa vaikutti siihen, miksi juuri heidän koulunsa on mukana kulttuurikierroksellamme.

Taulumäen kirkko: Merkittävä 1900-luvun alun suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin edustaja ja samalla myös ensimmäinen naisen suunnittelema kirkkorakennus Suomessa. Kirkko oli jo

²⁶¹ Eskelinen 1963, 41–42; Tommila 1972, 435, 441.

²⁶² Tommila 1972, 351.

²⁶³ Standertskjöld 1996, 107; Tommila 1972, 351.

²⁶⁴ Keskisuomalainen 29.4.1931 no. 96; Keskisuomalainen 23.5.1931 no. 115.

²⁶⁵ Keski-Suomen maakuntakaava, 10.

²⁶⁶ Tommila, 1972, 1926.

²⁶⁷ J. M. Mikkola; Keskisuomalainen 1937.

²⁶⁸ Tommila 1972.

1930-luvulla suosittu matkailukohde ja siellä pidettiin paljon konsertteja ja muita musiikkiesityksiä.²⁶⁹

Alvar Aallon työväentalo: Alvar Aallon suunnittelema Jyväskylän työväentalo valmistui vuonna 1925.²⁷⁰ 1930-luvulle siirryttäessä se näytti ensimmäiseltä merkiltä muutoksesta muuten puutalo valtaisessa korttelissa. 30-luvun lopulla maisema on huomattavan erilainen kuin katu vielä vuosikymmentä aiemmin. Työväentalossa toimi myös paljon kulttuuritoimintaa. Tärkeimpänä meidän kierroksemme kannalta oli Jyväskylän työväenteatteri, joka esiintyi nykyisessä Aaltosalissa. Rakennuksen arkkitehtuuri on myös siitä huomattava, että se oli Aallon ensimmäisiä suunnittelutöitä.²⁷¹

Elokuvateatteri Salome + Nikolain kulma: Jyväskylässä toimi useampia elokuvateattereita 1930-luvulla. Tekniikan kehittyessä vanhemmat teatterit alkoivat menettää yleisöä uudemmille tulokkaille. 1930-luvulla Salome-elokuvateatteri toimi elinvoimaisena kaupunkilaisten viihdyttäjänä.²⁷² Lähes vastapäätä Salomesta sijaitsi Kaupunginhotelli, joka toimi kulttuurikierroksella kuultavan Sirkat-kuoron kokoontumispaikkana.

Kunnallistalo: 1899 valmistunut Kunnallistalo suunniteltiin kaupungin hallinnolliseksi keskuksiksi, mutta sillä on ollut myös kulttuurillista merkitystä. Rakennus toimi alusta asti yhdistysten ja seurojen tilana sekä erilaisten kulttuuritapahtumien pitopaikkana. Lisäksi rakennuksessa on aikanaan toiminut myös Suomen Pankki, Kaupungin kirjasto ja lukusali, huutokaupakamari sekä poliisikamari. Rakennuksesta löytyy juhlasali ja näyttämö, jossa vietettiin monia jyväskyläläisille tärkeitä yhteisöllisiä ja kulttuurillisia tilaisuuksia, kuten iltamia, konsertteja, näytelmiä ja tanssiaisia. Siellä on aikanaan ollut myös näyttelytilat kuvataiteilijoille.²⁷³

3 Projektin toteutus

Projekti toteutetaan pääasiassa kahden taidehistorian opiskelijan voimin, jotka vastaavat kierroksen suunnittelusta ja toteutuksesta. Apuna kierroksen toteutuksessa toimii Uponnut kaupunki -produktion vetäjä Mikael Minkkinen (ja häntä ennen vetäjänä toiminut Johanna Muho-nen). Tarvittaessa apuja saadaan myös Gradian opiskelijoilta muun muassa kierroksen logon

²⁶⁹ Jäppinen & Voutilainen 2016, 37–38; Nurkkala 1980, 69–70.

²⁷⁰ Tommila, 1970, 359.

²⁷¹ Suhonen, P. 2008

²⁷² Jäppinen 2017, 178–185.

²⁷³ Lindell 2010, 4, 8, 25–28; Tommila 1972, 175–176.

ja QR-koodien suunnittelussa. Tavoitteena on myös saada projektiin mukaan kirjallisuuden opiskelija, joka muokkaa laatimamme rastitekstit kirjemuotoon. Ajatuksena olisi, että joku lähettäisi Heikki Suolahdelle kirjeitä Jyväskylästä ja kertoisi niissä kaupungin kulttuurillisesta elämästä. Lisäksi projektissa on mukana erinäisiä yhteistyötahoja, joista puhutaan enemmän jäljempänä. Jokaiselle rastikohteelle on haettava luvat erikseen, joten tätä kautta teemme yhteistyötä laajasti Jyväskylän kaupungin sisällä.

3.1 Projektin aikataulu

Projekti on tarkoitus toteuttaa kevään 2020 aikana niin, että kierros saadaan auki 1.5.2020. Olemme sopineet, että Edu futuralta tulee ryhmä kehityspäivänään 7.5. kiertämään kierroksen. Ryhmän on tarkoitus toimia eräänlaisena testiyleisönä, jolta toivomme saavamme palautetta kierroksesta. Palautteen perusteella voimme vielä hieman muokata ja korjailla kierrosta, mutta tarkoituksena on, että kierros on valmis toukokuun aikana ja toiminnassa heti kesän alussa.

Myöhempi huomio aikatauluun:

Korona-epidemian takia kierroksen avaaminen jouduttiin siirtämään syyskuun alkuun. Koronan takia kirjastot menivät keväällä kiinni, mikä vaikeutti huomattavasti taustatutkimuksen tekemistä. Myös yhteistyötahot, kuten Sirkat, eivät pystyneet äänittämään lupaamiaan kappaleita.

3.2 Projektin organisoituminen ja työnjako

Kulttuurikierroksen suunnittelusta vastaamme yhdessä, mutta toteutuksessa päävastuu on Hennalla, koska aihe liittyy läheisemmin hänen maisterintutkielmaansa. Sara tuottaa kuitenkin aineistoa osaan rasteista (pitää yhteyttä omiin rastikohteisiin) ja tarvittaessa tuo laajempaa näkökulmaa myös muiden rastien toteutuksessa.

Paikallishistorian tutkimus Jyväskylästä 1930-luvulla oli jo käynnissä rastipaikkojen valintaa ennen ja tutkimustyötä tehtiin yhdessä. Rastikohteiden valinnan jälkeen kumpikin keskittyy omien rastikohteidensa tarkempaan tutkimukseen itsenäisesti. Rastikohteiden jako on seuraavanlainen:

Sara:

Alvar Aallon työväentalo, Harjun kenttä, elokuvateatteri Salome + Nikolainkulma ja Puistokoulu.

Henna:

Taulumäen kirkko, Cygnaeuksen puisto, Viljamakasiini, Seminaari, Kunnallistalo, Keski-Suomen museo

Yhdessä toteutetaan kierroksen ensimmäinen rasti, joka ei suoranaisesti liity 1930-lukuun, mutta josta kaikki lähtee liikkeelle ja jossa annetaan ohjeet kierroksen suorittamiseksi. Ensimmäinen rasti sijaitsee Suomalaisella musiikkikampuksella.

Rastitekstien lisäksi Henna vastaa yhteistyökumppaneiden hankkimisesta ja viestinnästä heidän kanssaan. Kuvamateriaalia kierrosta varten etsitään pääasiassa Finnasta, mutta jos sieltä ei löydy tarpeeksi kuvia, Henna on yhteydessä kaupungin museoihin tarvittavan kuvamateriaalin saamiseksi. Kumpikin on yhteydessä omiin rastikohteisiinsa QR-koodien paikkojen so-
pimiseksi.

3.3 Yhteistyötahot

Projektissa on mukana kaksi kuoroa, Vaput ja Mieskuoro Sirkat. Kuorot ovat vanhimpia ja merkittävimpiä kuoroja Suomessa ja molemmat vaikuttivat Jyväskylän musiikkimaailmaan 1930-luvulla. Molemmat kuorot tuottavat soivan elementin kierroksen rasteille. Sirkkojen on tarkoitus äänittää 1930-luvulla esitetystä kappaleesta kaksi versiota, 1900-luvun alun tyylillä laulettua ja nykypäivän tyylillä laulettua. Vapuilta saadaan yksi äänite kappaleesta, jota on esitetty jo 1930-luvulla kuoron konserteissa.

Kierroksen markkinoinnissa ovat apuna Keski-Suomen museo, jolta saadaan kierrokselle myös kuvamateriaalia, sekä Visit Jyväskylä. Kummallekin taholle luodaan markkinointiteksti, joita he voivat hyödyntää somemarkkinoinnissa. Uponnut kaupunki -produktion vetäjä on myös mahdollisesti yhteydessä paikallislehtiin ja mainostaa kierrosta Musiikkikampuksen somekanavissa.

Tärkeässä osassa rastien vaatimien nettisivujen ja QR-koodien luomisessa on Uponnut kaupunki -produktion vetäjä Mikael Minkkinen. QR-koodien ja kierroksen logon suunnittelusta vastaa Gradian graafikkoharjoittelija Julia Varga. Lisäksi toinen Gradian graafikkoharjoittelija tekee syksyllä 2020 karttapohjan kierroksen rasteista niille, jotka eivät jaksaa kiertää koko kierrosta kerralla.

Lisäksi olemme tehneet yhteistyötä Puistokoulun kanssa, joka on innokkaasti ollut mukana Uponnut kaupunki -produktiossa. Edellä mainittuun produktioon liittyen Puistokadun päiväkotikoulun 6A:n oppilaat ovat tehneet animaation, joka tulee mukaan myös kulttuurikierrokselemme katsottavaksi Puistokoulu-rastin yhteydessä.

4 Rahoitus

Projektille ei ole olemassa omaa rahoitusta tai varsinaista budjettia. Projekti toteutetaan kuitenkin opiskelija- ja vapaaehtoisvoimin, joten suurta rahoitusta projektia varten ei tarvita. Pieniä kustannuksia syntyy QR-koodien tuottamisesta, mutta Musiikkikampus on lupautunut ne maksamaan. Myös kierroksella mukana olevaan musiikkiin liittyvät teostomaksut hoidetaan Musiikkikampuksen toimesta. Mahdollisesti kuluja saattaa tulla myös kuvatilauksista, joita joudumme kenties Keski-Suomen museolle tekemään sopivien kuvien saamiseksi mukaan kierrokselle.

5 Mahdolliset riskit ja ongelmat

Ongelmana on kulttuurikierroksen tuominen esille laajemmalle yleisölle ja ihmisten kiinnostuksen herättäminen. Tässä kuitenkin suurena apuna yhteistyötahot.

Rahoitus on riski projektissa, sillä sitä ei ole myönnetty Samaan aikaan Jyväskylässä -kulttuurikierrokselle lainkaan. Kierroksen mahdolliset maksulliset elementit on sovittava aina erikseen Musiikkikampuksen kanssa, jos niitä tulee.

QR-koodien sijoittelu ja säilyvyys on myös yksi isoimmista ongelmista. Joudumme olemaan yhteydessä eri tahoihin, jotta saamme luvan QR-koodi tarrojen kiinnittämiseen oikeille paikoille ympäri kaupunkia. Luvan saaminen saattaa tuottaa ongelmia ainakin joissain kohteissa, esimerkiksi kaupungin puistoalueilla. Lisäksi QR-koodien pitäisi olla paikoillaan useita kuukausia ja sään armoilla. Joudumme säännöllisesti kiertämään rastikohteilla katsomassa, että QR-koodit ovat paikoillaan ja ehjät.

Keväällä 2020 puhjennut koronaepidemia aiheutti myös jonkin verran ongelmia kierroksen alkuperäisen aikataulun kanssa, jota jouduttiin myöhäistään muutamalla kuukaudella. Epidemian aiheuttamat sulkutoimet vaikeuttivat muun muassa tutkimustyötä, kun kirjastot suljettiin.

LÄHTEET

- Aalto, A., Suhonen, P., Holma, M., Moorhouse, J. & Mattila, S., 2008, *Jyväskylän työväentalo: The Workers' Club, Jyväskylä* (3. laaj. p.). Jyväskylä: Alvar Aalto -säätiö.
- Eskelinen, E. 1963. "Jyväskylän kaupunginkirjaston vaiheita 1916–1963". Teoksessa Raittila P. & Repo, V. & Salmi, K. & Ekholm, R. (toim.) *Jyväskylän kaupunginkirjaston juhlakirja 1863–1963*, s. 36–60, Jyväskylä, Jyväskylän kaupungin kirjastolautakunta.
- Ilves, A., Hassinen, P., & muut, 2016. *Kampusopas. Arkkitehtuuria, historiaa ja nähtävyyksiä Jyväskylän yliopiston kampuksilla*, Jyväskylä, Jyväskylän yliopiston tiedemuseo.
- Jäppinen, J. 2017. *Kadonnut kaupunkia etsimässä: Tarinoita Jyväskylän puretuista rakennuksista*, Jyväskylä, Atena Kustannus Oy.
- Jäppinen, J. & Voutilainen, H.-M. 2016. *Keski-Suomen kirkot*. Jyväskylä, Kirjakaari Oy.
- Keskisuomalainen 29.4.1931 no. 96.
- Keskisuomalainen 23.5.1931 no. 115.
- Keskisuomalainen 20.3.1937 no. 65.
- Keski-Suomen maakuntakaava, Maakunnallisesti arvokkaat rakennetut kulttuuriympäristöt Keski-Suomessa, Alueluettelon liite, Keski-Suomen liitto.
- Verkossa: https://www.keskisuomi.fi/filebank/1338-kulttuuriymparistot_mv07www.pdf
- Lindell, L. 2010. *Jyväskylän kaupungintalo. Rakennushistoriallinen selvitys*. Pro Gradu -tutkielma, taidehistoria, Jyväskylän yliopisto
- Nurkkala, Y. 1980. *Eero Järnefeltin Kristus käy veden päällä -alttaritaulu*. Pro gradu -tutkielma, taidehistoria, Jyväskylän yliopisto.
- Standertskjöld, E. 1996. *P.E. Blomstedt 1900–1935 Arkkitehti*, Jyväskylä, Suomen rakennustaiteen museo.
- Tommila, P., 1972. *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965*, Jyväskylä, Jyväskylän kaupunki.

LIITE 2

Rastitekstit

Rastitekstit eivät ole samassa järjestyksessä kuin kierrettävällä kierroksella. Ensimmäisenä on kaikki Henna-Rosa kirjoittamat tekstit (6 kappaletta), sen jälkeen on Saran kirjoittamat tekstit kokonaisuuden hahmottamiseksi.

1 Taulumäenkirkko (Henna-Rosa Laine)

Kun alkuperäinen Taulumäen puukirkko tuhoutui tulipalossa vuonna 1918, meni yli 10 vuotta ennen kuin samalle paikalle saatiin uusi kirkko. Vuonna 1927 järjestetyn arkkitehtikilpailun voitti arkkitehti Elsi Borg ja hänen kivikirkostaan tuli ensimmäinen naisen suunnittelema kirkkorakennus Suomessa.²⁷⁴

Borgin suunnittelema kirkko on merkittävä 1920-luvun suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin edustaja ja tästä ”kauniista temppelistä” tuli suosittu nähtävyys matkailijoiden keskuudessa jo 1930-luvulla. Uusklassismia edustava kirkko on länsitornillinen pitkäkirkko, jonka julkisivu on rapattu ja maalattu kalkkimaalilla vaaleaksi. Pääsisäänkäynnin yläpuolella portaittain kohoavaan, yli 30 metriä korkeaan kellotorniin on arkkitehti ottanut vaikutteita ulkomaan matkaltaan Skånesta.²⁷⁵



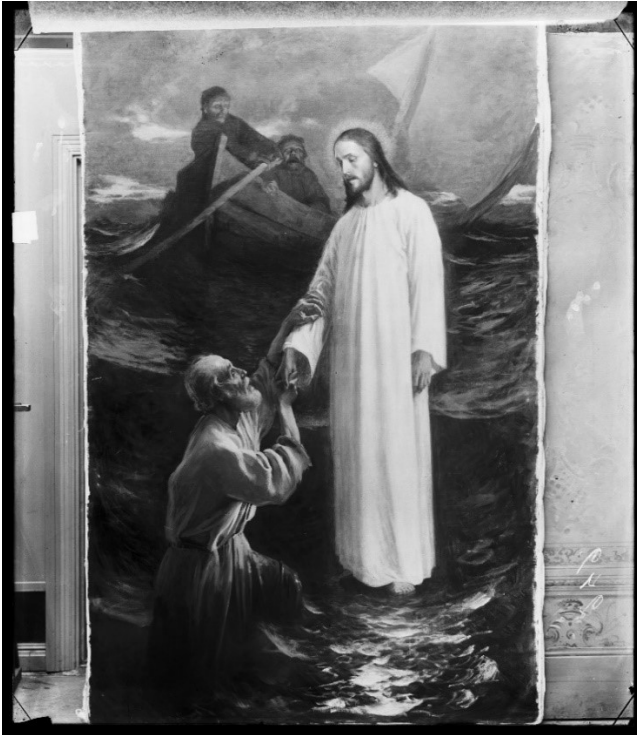
Kuva 1 Taulumäen kirkko. Kuvaaja Matti Poutvaara, 1940–1959, Museovirasto - Museketti, Historian kuvakokoelma, Matti Poutvaaran kokoelma

Kirkon sisätilojen koristelusta vastasi taiteilija Paavo Leinonen. Hänen kädenjälkeään ovat lehterikerroksen kaiteeseen kuvatut Raamatun henkilöt, enkelimaalaukset, sekä kuorin sivuille

²⁷⁴ Jäppinen & Voutilainen 2016, 37–38; Nurkkala 1980, 69–70.

²⁷⁵ Jäppinen & Voutilainen 2016, 37–38; Nurkkala 1980, 69–70.

maalatut kohtaukset Uudesta testamentista. Kuoriosan takaseinässä on syvennys, johon on sijoitettu Eero Järnefeltin alttaritaulu *Kristus käy veden päällä* (1892–1893). Teos oli onnistuttu pelastamaan ensimmäisen kirkon tulipalosta. Järnefeltin alttaritaulun alapuolella on jyväskyläläisen taitelijan Jonas Heiskan predellamaalaus (kuva, joka liittyy sivuaiheena kiinteästi isompaan kuvaan) *Jeesus – Hyvä paimen* (1929). Molemmat teokset, samoin kuin kirkon koko kuoriosan, ovat hieman savun tummentamia, johtuen kirkossa vuonna 1934 syttyneestä tulipalosta.²⁷⁶



Kuva 2 Eero Järnefeltin alttarimaalaus Kristus käy veden päällä (1892–1893). Kuvaaja Daniel Nyblin n. 1890, Kansallisgallerian arkistokokoelmat, WSOY S II, 283.

²⁷⁶ Jäppinen & Voutilainen 2016, 37–38; Nurkkala 1980, 69–70.



Kuva 3 Sisäkuva taulumäen kirkosta. Kuvaaja Martti Jokinen, 1997, Museovirasto, Rakennushistorian kuvakokoelma.

Jyväskylän maalaiskunnan uusi ja ajanmukainen kirkko vihittiin käyttöön sunnuntaina 27.10.1929. Kirkon vihkimistilaisuus keräsi kirkkoon huomattavan määrän ihmisiä huolimatta siitä, että tilaisuudesta kiersi pelottava huhu. Huhun mukaan muuan tietäjä oli väittänyt uuden kirkon katon sortuvan vihkiäisjuhlassa. Tarpeeksi kierrettyään huhu muutti muotoaan niin, että pari päivää ennen vihkiäisiä uskottiin jo kolmen papin nähneen enneunta kirkon katon sortumisesta. Näin ei kuitenkaan käynyt, vaan vihkiäisiä vietettiin ilman sen suurempia katastrofeja.²⁷⁷

Vaikka kirkossa ja ehtoollisella käynti oli jo 1800-luvun loppupuolelta alkaen hieman vähentynyt, pidettiin juhlapyhien, kuten joulun ja pääsiäisen, jumalanpalveluksia edelleen arvossa, samoin kuin kaste-, vihki- ja hautajaistilaisuuksia²⁷⁸. Taulumäen kirkosta tuli suosittu konserttipaikka ja normaalien kirkkomenojen lisäksi siellä pidettiin 1930-luvun aikana mm. maaseurakunnan kuoron, Jyväskylän kirkkokuoron, naiskuoro Vappujen ja Mieskuoro Sirkkojen esityksiä.

²⁷⁷ Keski-suomalainen 26.10.1929 no 247; Keski-suomalainen 29.10.1929 no 249; Keski-suomalainen 30.10.1929 no 250; Keski-suomalainen 25.11.1932 no 272.

²⁷⁸ Tommila 1972, 541-542.



Kuva 4 Ilmakuva Taulumäen kirkosta. Kuvajaaja veljekset Karhumäki, 1935, Museovirasto - Musketti, Historian kuvakokoelma

Lähteet

Keskisuomalainen:

26.10.1929 no 247.

29.10.1929 no 249.

30.10.1929 no 250.

25.11.1932 no 272.

Jäppinen, Jussi & Voutilainen, Heli-Maija (2016) *Keski-Suomen kirkot*. Jyväskylä, Kirjakaari Oy.

Tommila, Päiviö (1972) *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965*. Jyväskylä, Jyväskylän kaupunki.

Nurkkala, Yrjö (1980) *Eero Järnefeltin Kristus käy veden päällä -alttaritaulu*. Pro gradu -tutkielma, taidehistoria, Jyväskylän yliopisto.

2 Keski-Suomen museo (Henna-Rosa Laine)

1930-luvun alussa levisi Jyväskylässä ajatus maakuntamuseosta, joka keräisi ja tallentaisi Keski-Suomen historiaa. Museosta kaavailtiin ensin Harjun rinteelle tuotavaa ulkoilmamuseota, jonne siirrettäisiin keskisuomalaisia taloja ulkorakennuksineen. Museon oli määrä esitellä Keski-Suomen maalaiselämän tarve- ja työkaluja samoin kuin porvari- ja säätyläiselämää. Lisäksi pidettiin tärkeänä tallentaa Keski-Suomen luontoa, kirkollista esineistöä, taidetta, käsitöitä, teollisuutta ja kirjallista materiaalia.²⁷⁹ Museohankkeessa korostettiin alusta asti museon merkitystä opetusvälineenä, oltiinhan vanhassa ja merkittävässä koulukaupungissa!²⁸⁰ Varsinaista museorakennusta kaavailtiin rakennettavaksi harjun laelle näkötornin yhteyteen, joka oli jo tuolloin suosittu vierailukohde matkailijoiden keskuudessa.²⁸¹

Virallinen museon perustamispäätös tehtiin 11.1.1931 Keski-Suomen Maakuntaliiton ja Ylioppilaskerhon järjestämällä museopäivillä, jossa valittiin seitsemänhenkinen museovaliokunta hoitamaan museon asioita. Vuoden 1931 alussa perustettiin myös Keski-Suomen museoyhdistys, jonka tehtävänä oli edistää ja ylläpitää Keski-Suomen museota.²⁸² Juuri perustettu museo sai hyvän alun toiminnalleen, kun tohtorinna Charlotte Parviainen ja hänen poikansa Valter lahjoittivat museon perustamistarkoituksiin 25 000 markkaa. Kauppaneuvos Hanna Parviainen puolestaan lupasi järjestää museolle väliaikaiset tilat museoesineiden säilyttämistä varten. Tilat löytyivät Parviaisen talon pihapiirin kaksikerroksisesta tiilirakennuksesta. Rakennusta pidettiin tilapäisratkaisuna ja varsinaisen museorakennuksen toivottiin valmistuvan kaupungin 100-vuotisjuhliin, eli vuoteen 1937 mennessä.²⁸³

²⁷⁹ Keski-suomalainen 29.4.1931 no. 96; Keski-suomalainen 23.5.1931 no. 115.

²⁸⁰ Keski-suomalainen 11.1.1931 no. 7.

²⁸¹ Keski-suomalainen 11.1.1931 no. 7. Keski-suomalainen 8.8.1931 no. 178.

²⁸² Keski-suomalainen 13.1.1931 no. 8. Keski-suomalainen 23.5.1931 no. 115.

²⁸³ Jäppinen 2017, 73–74.



Kuva 1 Keski-Suomen museon ensimmäisen museorakennuksen julkisivu Cygnaeuksen kadun varrella 1960-luvulla. Kuvan ottamisen aikaan museo oli muuttanut jo uuteen museorakennukseensa Ruusupuistoon. Kuvaaja Taito Mörk, 1966, Keski-Suomen museo.

Museon kokoelmat karttuivat aluksi nopeasti lahjoitusten avulla. Marraskuussa 1931 kokoelmiin kuului jo n. 1500 esinettä, joiden luetteloinnista ja säilyttämisestä huolehti museonhoitajaksi valittu seminaarin kuvaamataidon lehtori T. Ojala.²⁸⁴ 1930-luvun kuluessa keräily kuitenkin vaikeutui pula-ajan takia.²⁸⁵

Museon avajaisjuhlia vietettiin 15.5.1932 Yhteislyseolla, jonka juhlasali oli täynnä vieraita. Juhlissa kuultiin puheita sekä naiskuoro Vappujen ja Amatööriorkesterin esitykset. Juhlan jälkeen kutsuvieraat pääsivät tutustumaan museon näyttelyihin.²⁸⁶ Museorakennuksessa oli kuusi huonetta, joista yhteen sisustettiin keskisuomalaisen herrasväen asuntokulttuuria edustava, kauppaneuvos Johan Parviaisen 1800-luvun lopun työhuone. Rakennuksen muihin huoneisiin sijoitettiin työkaluista ja aseista kertova näyttely, maito- ja ruokataloustavaroita, liikuntavälineitä, käsitöitä ja keramiikkaa.²⁸⁷ Tilanahtaudestaan huolimatta museo keräsi asiakkaitaan kiitosta aistikkudellaan sekä edustavuudellaan. Kesän aikana siellä kävi runsaasti vierailijoita.²⁸⁸

²⁸⁴ Jäppinen 2017, 76.

²⁸⁵ Keski-suomalainen 5.11.1931 no. 254.

²⁸⁶ Keski-suomalainen 18.5.1932 no. 110.

²⁸⁷ Jäppinen 2017, 77. Keski-suomalainen 12.5.1932 no. 106.

²⁸⁸ Keski-suomalainen 28.10.1932 no. 248.



Kuva 2 Johan Parviaisen työhuone museorakennuksessa. Kuvaaja Hilma Jokinen (o.s. Helin), 1932–1939, Keski-Suomen museo.

1930-luvun loppua kohden, kokoelmien karttuessa tilanahtaus kävi yhä tukalammaksi ja varsinaista museorakennusta varten yritettiin kiivaasti kerätä varoja. Nuorisoseurat ja erityisesti Keski-suomalainen Osuuskunta olivat ahkerasti mukana museon toiminnassa.²⁸⁹ Toivottua varsinaista museorakennusta ei kuitenkaan saatu kaupungin 100-vuotisjuhliin mennessä. Tästä johtuen Keski-Suomen museo toimi Parviaisen talon tontilla 1960-luvun alkuun asti, jolloin museo vihdoinkin pääsi muuttamaan isompaan museorakennukseen Ruusupuistoon²⁹⁰.



Kuva 3 Parviaisen talo Cygnaeuksen kadun ja Kauppakadun kulmasta kuvattuna. Kuvaaja Gustaf Albert Stoor, 1900–1915, Keski-Suomen museo.

²⁸⁹ Keski-suomalainen 28.5. 1932 no. 119; Keski-suomalainen 8.1.1933 no. 5; Keski-suomalainen 23.3.1937 no. 66.

²⁹⁰ Jäppinen 2017, 76.

Lähteet

Keskisuomalainen:

11.1.1931 no. 7.

13.1.1931 no. 8.

29.4.1931 no. 96.

23.5.1931 no. 115.

8.8.1931 no. 178.

5.11.1931 no. 254.

12.5.1932 no. 106.

18.5.1932 no. 110.

28.5. 1932 no. 119.

28.10.1932 no. 248.

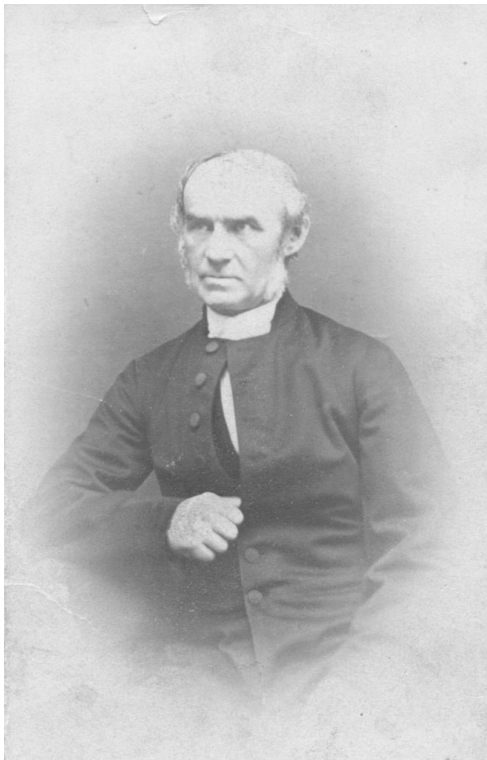
8.1.1933 no. 5.

23.3.1937 no. 66.

Jäppinen, Jussi (2017) *Kadonnutta kaupunkia etsimässä. Tarinoita Jyväskylän puretuista rakennuksista*. Jyväskylä, Atena Kustannus Oy

3 Cygnaeuksen puisto (Henna-Rosa Laine)

Cygnaeuksen puisto oli kaupungin opiskelijoille merkittävä paikka 1900-luvun alussa. Siellä sijaitsi kuvanveistäjä Ville Vallgrenin suunnittelema, ”Kansakoulun isän” ja seminaarin perustajan, Uno Cygnaeuksen muistopatsas. Patsas oli Jyväskylän ensimmäinen julkinen veistos.²⁹¹ Patsas oli asetettu puistoon esille jo vuonna 1900, mutta edelleen 1930-luvulla seminaarin ja korkeakoulun välillä oli tapana kerääntyä patsaan luo syksyisin juhlistamaan Cygnaeuksen syntymäpäivää.²⁹²



Kuva 1 Uno Cygnaeus. Kuvaaja tuntematon, 1870–1888. Keski-Suomen museo.

Kuva 2 Uno Cygnaeuksen muistopatsas. Kuvaaja tuntematon, ajoittamaton. Museovirasto – Musketi, Historian kuvakokoelma

Näin tapahtui myös 12.10.1935, jolloin vietettiin Uno Cygnaeuksen 125. syntymäpäivää. Cygnaeuksen patsaalle kerääntyivät kansakoulujen ja harjoituskoulun oppilaat ja opettajat, sekä seminaarin ja kasvatustieteellisen korkeakoulun väki. Patsaan juurella tavan mukaisesti pidettiin puheita ja sen jälkeen esiintyi Kasvatustieteellisen Korkeakoulun kuoro. Tapana oli myös laskea koulujen seppeleet patsaan juurelle. Sanomalehti Keskisuomalaisessa

²⁹¹ Tommila 1972, 351.

²⁹² Jyväskylän yliopiston Tiedemuseon mobiiliopas.

vaikuttavaksi kuvatun tilaisuuden lopussa laulettiin vielä paikalle kerääntyneen runsaan yleisön voimin Maamme-laulu.²⁹³



Kuva 3 Näkymä Cygnaeuksen puistoon. Kuvaaja Valokuvaamo Päijänne, 1920–1939. Keski-Suomen museo.

Muutamaa vuotta myöhemmin puistoon pystytettiin toinenkin muistomerkki. Tämä muistomerkki oli omistettu puistossa aikaisemmin sijainneen Jyväskylän vanhan kirkon muistolle. Jaakko Jaakonpoika Leppäsen suunnittelema Kappelikirkko oli valmistunut jo vuonna 1775 ja sen yhteydessä ollut kellotapuli vuonna 1779. Kirkko purettiin huonokuntoisena vuonna 1888.²⁹⁴



Kuva 4 Jyväskylän vanha kirkko ja kellotapuli. Tekijä: Stenberg Erland, 1886. Museovirasto – Musketti, Historian kuvakokoelma.

Ajatus muistomerkin teettämisestä vanhan kirkon muistolle heräsi vuonna 1930 pidetyssä nykyisen Jyväskylän kirkon vihkimisen 50-vuotisjuhlassa. Hankkeelle ei kuitenkaan heti löydetty rahoittajaa, joten se jäi hautumaan useammaksi vuodeksi.²⁹⁵ Muistomerkkijätukseen palattiin vasta vuonna 1937 kaupungin 100-vuotisjuhlien aikaan, jolloin kaupunginvaltuusto päätti lahjoittaa muistomerkkiä varten 25 000 markkaa. Tämä innosti myös muita tahoja tukemaan projektia.²⁹⁶

²⁹³ Keski-suomalainen 13.10.1935 no 237.

²⁹⁴ Jäppinen & Voutilainen 2016, 33.

²⁹⁵ Keski-suomalainen 4.1.1931 no 2.

²⁹⁶ Keski-suomalainen 28.6.1938 no 143.

Muistomerkkiajatuksista innostui myös Jyväskylässä syntynyt arkkitehti P. E. Blomstedt, joka aloitti muistomerkin suunnittelun jo vuonna 1931. Kuvanveistäjä G. Finne viimeisteli suunnitelmat Blomstedtin kuoltua vuonna 1935.²⁹⁷ Muistomerkki paljastettiin yleisölle 26.6.1938 maakuntajuhlien yhteydessä pidetyssä arvokkaassa paljastusjuhlassa²⁹⁸. Muistomerkin paljastustilaisuus keräsi suuren yleisön. Sen merkitystä lisäsi osaltaan Suomen tasavallan presidentti Kyösti Kallion osallistuminen tilaisuuteen.²⁹⁹

Lähteet

Keskisuomalainen:

13.10.1935 no 237.

1.5.1938 no 124.

26.6.1938 no142.

28.6.1938 no 143.

4.1.1931 no 2.

Tommila, Päiviö (1970) *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965*. Jyväskylä, Jyväskylän kaupunki.

Jäppinen, Jussi & Voutilainen, Heli-Maija (2016) *Keski-Suomen kirkot*. Jyväskylä, Kirjakaari Oy.

Standertskjöld, Elina (1996) P.E. Blomstedt 1900–1935 Arkkitehti, Jyväskylä, Suomen rakennustaiteen museo.

Jyväskylän yliopiston Tiedemuseon mobiiliopas, *Vanhan seminaarinmäen polkuja*, ”Jyväskylän seminaari 1863–1937”. <https://tarinasoitin.fi/seminaarinmaki> (Viitattu 19.5.2020)

²⁹⁷ Keskisuomalainen 28.6.1938 no 143; Standertskjöld 1996, 107; Tommila 1972, 351.

²⁹⁸ Tommila 1972, 351; Keskisuomalainen 1.5.1938 no 124.

²⁹⁹ Keskisuomalainen 26.6.1938 no142.

4 Viljamakasiini (Henna-Rosa Laine)

Jyväskylän kaupungin omistamasta Viljamakasiinista remontoitiin vuonna 1916 arkkitehti Wivi Lönnin piirustusten mukaan kirjastorakennus. Samalla rakennettiin sen viereen kirjastonhoitajan asunto. Rakennukseen oli tarkoitus muuttaa Yliopistoyhdistyksen omistama Tieteellinen kirjasto, mutta lopulta myös Jyväskylän lainakirjasto ja lukusali (muutti nimensä Kaupunginkirjastoksi vuonna 1933) muutti samaan rakennukseen. Molemmat kirjastot toimivat tilanahtaudesta huolimatta Viljamakasiinissa vuoteen 1948 asti.³⁰⁰



Kuva 1 Viljamakasiini 1930-luvulla. Kuvaaja Pietinen, 1934. Museovirasto – Musketti, Historian kuvakokoelma, Pietisen kokoelma.

Suunniteltua yliopistoa varten 1910-luvulla perustettu Tieteellinen kirjasto ja piirilääkäri W.S. Schildt-Kilpisen vuonna 1863 perustama kaupunginkirjasto olivat Jyväskylän merkittävimmät kirjastot 1930-luvulla.³⁰¹ Vapaakappaleoikeuden turvin Tieteellisen kirjaston kokoelmat olivat kasvaneet huomattavasti ja ne edistivät suuresti tutkimustoiminnan alkua Jyväskylässä 1930-luvulla. Tieteellisellä kirjastolla olikin tutkijoille suuri merkitys, samoin kesäyliopistossa opiskeleville.³⁰²

³⁰⁰ Eskelinen 1963, 41–42; Tommila 1972, 435, 441.

³⁰¹ Keskisuomalainen 17.8.1933 no 186; Tommila 1972, 435.

³⁰² Keskisuomalainen 6.3.1932 no 53; Keskisuomalainen 25.8.1932 no 193.

Kasvatustieteellisen korkeakoulun toiminnan alkaessa Jyväskylän Yliopistoyhdistys tarjosi Tieteellistä kirjastoa valtiolle korkeakoulun haltuun luovutettavaksi. Asiasta käytiin kovaa väänntöä, mutta lopulta valtioneuvosto hyväksyi Yliopistoyhdistyksen tarjouksen toukokuussa 1936. Kirjaston toiminta jatkui kuitenkin lähes entiseen tapaan silloisissa tiloissaan Viljamakasiinissa 1940-luvulle asti, lukuun ottamatta muutamia kirjaston osia, joita siroteltiin korkeakoulun rakennuksiin.³⁰³

1920- ja 1930-lukujen vaihteessa tehdyt uudistukset, kuten uusi avohyllyjärjestelmä, helpottivat kaupunginkirjaston käyttöä ja laajensivat sen käyttäjäpiiriä. 1930-luvun pula-aika kuitenkin vaikeutti kaupunginkirjaston toimintaa, vaikka lainaaminen lisääntyikin. Eniten lainauksia tehtiin vuonna 1933, jolloin lainattiin 40 000 kirjaa.³⁰⁴ Eniten luettiin 1930-luvun alussa kaukokirjallisuutta, historiaa ja lastenkirjallisuutta³⁰⁵.

Lähteet

Keskisuomalainen:

6.5.1931 no 101.

23.5.1936 no 116.

17.8.1933 no 186.

10.10.1931 no 232.

6.3.1932 no 53.

25.8.1932 no 193.

Eskelinen, Eino (1963) ”Jyväskylän kaupunginkirjaston vaiheita 1916–1963”. Teoksessa Raittila Pekka & Repo, Ville & Salmi, Kaija & Ekholm, Rauno (toim.) *Jyväskylän kaupunginkirjaston juhlakirja 1863–1963*, s. 36–60, Jyväskylä, Jyväskylän kaupungin kirjastolautakunta.

Tommila, Päiviö (1970) *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965*. Jyväskylä, Jyväskylän kaupunki.

³⁰³ Keskisuomalainen 23.5.1936 no 116.

³⁰⁴ Eskelinen 1963, 53; Tommila 1972, 434–437, 440.

³⁰⁵ Keskisuomalainen 10.10.1931 no 232.

5 Seminaari ja Kasvatusopillinen korkeakoulu (Henna-Rosa Laine)

1930-luvulla Jyväskylä oli jo pitkään ollut merkittävä koulukaupunki ja erityisesti suomenkielisen koulutuksen ja sivistyksen uranuurtaja. Uno Cygnaeus oli perustanut vuonna 1863 kaupunkiin Suomen ensimmäisen opettajankoulutusseminaarin, jonka myötä myös naiset saivat ensimmäisen kerran mahdollisuuden korkeampaan koulutukseen.³⁰⁶ Seminaarin panos suomalaisen, ja erityisesti jyväskyläläisen, kulttuurin kehitykselle oli huomattava, sillä seminaarin lehtoreilla ja oppilailla oli suuri vaikutus kaupungin sivistys- ja kulttuuritoimintaan. Monista seminaarin oppilaista tuli jollain kulttuurin saralla merkittäviä.³⁰⁷

Jyväskylässä oli pitkään haaveiltu yliopiston perustamisesta kaupunkiin. Askel sitä kohti otettiin, kun kaupunkiin saatiin Kasvatusopillinen korkeakoulu 1930-luvun alussa.³⁰⁸ Valtion ylläpitämän suomenkielisen kasvatusopillisen korkeakoulun tehtävänä oli valmistaa kansakoulun opettajia ja antaa pedagogisia valmiuksia muiden koulujen opettajiksi aikoville. Korkeakoulun tehtävänä oli myös harjoittaa ja edistää kasvatus- ja opetustyön tieteellistä tutkimusta. Jyväskylässä päätös korkeakoulun perustamisesta otettiin innokkaasti vastaan. Sanomalehti Keskisuomalaisessa julistettiin perustamispäätöksen olevan ”niin suurimerkityksellinen, että sen johdosta on täysi syy kohottaa liput salkoihin.”³⁰⁹

Korkeakoulun toiminta alkoi syyskuussa 1934 juhlallisella avajaistilaisuudella miesseminaarin juhlasalissa. Korkeakoulun toiminnan alkaminen tarkoitti seminaarin vaiheittaista lopettamista ja viimeinen luokka valmistui seminaarista vuonna 1937³¹⁰. Korkeakoulun oppilaisiksi otettiin ylioppilastutkinnon suorittaneita miehiä ja naisia, ja kansakoulun opettajaksi valmistuminen kesti kaksi vuotta³¹¹. Korkeakoulun ensimmäiseksi rehtoriksi valittiin Prof. K. T. Oksala.³¹²

³⁰⁶ Tommila 1972, 128.

³⁰⁷ Tommila 1972, 136.

³⁰⁸ Tommila 1972, 436.

³⁰⁹ Keskisuomalainen 1.12.1933 no 277.

³¹⁰ Keskisuomalainen 10.5.1934 no 105.

³¹¹ Keskisuomalainen 10.5.1934 no 105; Keskisuomalainen 19.5.1934 no 112.

³¹² Keskisuomalainen 15.6.1934 no 134.



Kuva 1 Jyväskylän seminaarin viimeisen miesluokan aamuhartaus. Kuvaaja tuntematon, 1936, Jyväskylän yliopiston Tiedemuseo.

Seminaarin loppumisen kunniaksi pidettiin muistojuhla vuonna 1937 seminaarin kentälle pystytetyssä suurteltassa, jonne kerääntyi runsaasti entisiä seminaarin oppilaita. Muistojuhlan lisäksi juhlallinen kulkue kulki kaupungin hautausmaalle, jonne on haudattu muutamia seminaarin entisiä opettajia. Hautausmaalla kuunneltiin sekakuoron laulua, pidettiin muistopuhe vainajille ja lausuttiin runoja. Hautausmaalta jatkettiin yli tuhatpäisen kulkueen kanssa matkaa "kansakoulun isän" Uno Cygnaeuksen patsaalle ja laskettiin seppelle.³¹³



Kuva 2 Seminaarin päättäjäisten kulkue Kauppakadulla vuonna 1937. Kuvaaja tuntematon, 1937. Jyväskylän yliopiston Tiedemuseo.

³¹³ Keskisuomalainen 12.6.1937 no 131.



Kuva 3 Seminaarin päättäjätilaisuus Jyväskylän vanhalla hautausmaalla. Tuntematon tekijä, 1937, Jyväskylän yliopiston museon Tiedemuseo.



Kuva 4 Seminaarin päättäjät Cygnaeuksen patsaalla. Kuvaaaja tuntematon, 1937. Jyväskylän yliopiston Tiedemuseo.

Päättäjien yhteydessä Seminaarinmäen kampuksella vastikään opintonsa päättänyt luokka istutti "seminaarikuusen" seminaarinjohtajan asuntorakennuksen (nykyinen O-rakennus) edustalle Seminaarinkadun puolelle, missä se kasvaa edelleenkin³¹⁴.

³¹⁴ Keskisuomalainen 12.6.1937 no 131.



Kuva 5 Seminaarikuusen istutus. Kuvaaja tuntematon, 1937, Jyväskylän yliopiston Tiedemuseo.

Lähteet

Keskisuomalainen:

1.12.1933 no 277.

10.5.1934 no 105.

10.5.1934 no 105.

19.5.1934 no 112.

15.6.1934 no 134.

2.9.1934 no 201.

12.6.1937 no 131.

Tommila, Päiviö (1970) *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965*. Jyväskylä, Jyväskylän kaupunki.

6 Kunnallistalo (Henna-Rosa Laine)

Vaasan lääninarkkitehti Karl Wilhelm Reiniuksen suunnittelema uusrenessanssityylinen Jyväskylän kaupungintalo valmistui vuonna 1899 (vuoteen 1927 asti nimeltään Kunnallistalo). Kunnallistalo suunniteltiin kaupungin hallinnolliseksi keskuksiksi, mutta sillä oli myös kulttuurillista merkitystä. Rakennus on toiminut alusta asti yhdistysten ja seurojen tilana sekä erilaisten kulttuuritapahtumien pitopaikkana. Lisäksi rakennuksessa on aikanaan toiminut myös Suomen Pankki, Kaupungin kirjasto ja lukusali, huutokauppakamari sekä poliisikamari.³¹⁵

Kunnallistalolla olleet toimisto- ja kokoushuoneet keskitettiin rakennuksen matalampiin siivoksiin, kun taas korkeampaan keskiosaan sijoitettiin juhlava pääsisäänkäynti eteishalleineen ja paraatiportaikkoineen. Toisessa kerroksessa oli suuri juhlasali ja näyttämö, jossa vietettiin monia jyväskyläläisille tärkeitä yhteisöllisiä ja kulttuurillisia tilaisuuksia, kuten iltoja, konsertteja, näytelmiä ja tanssiaisia. Samasta kerroksesta löytyi myös kokoushuoneita seuroille.³¹⁶



Kuva 1 Kaupungintalon julkisivu. Valokuvaamo

Päijänne, 1920–1930, Keski-Suomen museo.

³¹⁵ Lindell 2010, 4, 8, 25–28. Tommila 1972, 175–176.

³¹⁶ Lindell 2010, 25, 29.



Kuva 2 Juhltilaisuus Kaupungintalon juhlasalissa. Kuvaaja Jaakko Rusanen, 1925–1935, Keski-Suomen museo.

Hyvän esimerkin Kunnallistalon kulttuuritoiminnasta tarjoaa muun muassa naiskuoro Vaput. Vaput on yksi Suomen vanhimmista yhä toimivista naiskuoroista. He esiintyivät Kunnallistalolla useasti 1930-luvun aikana erilaisissa iltamissa sekä kuoron omissa kevätkonserteissa.³¹⁷

1800-luvun lopulta lähtien seminaarilla oli ollut suuri vaikutus jyvaskyläläiseen musiikkielämään myös seminaarin ulkopuolella. Naiskuoro Vaput saivat alkunsa laulunopettajan Alli Hannikaisen aloitteesta jo vuonna 1906 ja päätös oikean kuoron perustamisesta syntyi vuonna 1910.³¹⁸ 1900-luvun alussa kuoro esiintyi useissa perhe- ja lauluiltoissa, joita pidettiin yleensä Hotelli Wahlgrenin juhlasalissa tai Kunnallistalolla. Ensimmäinen virallinen konsertti pidettiin vuonna 1916 Naisseminaarin juhlasalissa.³¹⁹

Ahkeran harjoittelun ja kuorolle sävelletyn uuden suomenkielisen naiskuoromusiikin avulla Vaput onnistui vakuuttamaan jyvaskyläläisen yleisön. Kuoro nousi muutamassa vuodessa arvostetuksi osaksi kaupungin musiikkielämää aikana, jolloin naiskuorotoimintaa ei juuri arvostettu.³²⁰ 1930-luku oli kuorolle merkittävää aikaa muun muassa yhdistykseksi rekisteröitymisen ansiosta. Vuosikymmenen aikana Vaput harjoittelivat ja esiintyivät ahkerasti ja tekivät esiintymismatkoja Kuopioon, Pieksämäelle ja Äänekoskelle.³²¹

Vaput esiintyi mielellään isoveljensä Mieskuoro Sirkkojen kanssa. 3.5.1932 Vaput haastoivat

³¹⁷ Varpula 2009, 12.

³¹⁸ YLE artikkeli 2020. Tommila, 1972 550. Varpula, 2009 11.

³¹⁹ Varpula, 2009 12, 14.

³²⁰ Varpula 2009, 15, 47.

³²¹ Varpula 2009, 30–31.

sanomalehti Keskisuomalaisessa Sirkat laulukilpailuun.³²² Sirkat ottivat haasteen vastaan ja yhteiskonsertti pidettiin Floranpäivänä eli 13.5. Kunnallistalon juhlasalissa. Kilvasta käytiin keskustelua jo etukäteen ja sanomalehti Keskisuomalainen houkutteli lukijoitaan Kaupungintalolle kuulemaan ”vuosisadan suurinta voimainmittelyä”, tai kuten useammassa lehdessä leikkisästi todettiin, ”kilparäyhtä”.³²³ Vappujen johtaja Torsten Kaukoranta oli harjoittanut kuorolla runsaasti uusia lauluja kilpailua varten ja Vappujen esitys olikin onnistunut. Yleisö kuitenkin äänesti kilpailun voittajaksi Sirkat, joskin jälkikäteen epäiltiin äänestyksessä olleen mukana vilunkipeliä.³²⁴

Haaste Sirkoille.

Kukan päivän kunniaksi
 täällä Kunnallistalolla
 laulu-sotaa käydään, jossa
 yleisö saa katsomossa
 kuulla, tuomarina olla.

Sirkat oivat, pojat sorjat,
 Jyväskylän lauluveikot:
 Teillä on äänet vahvat, ylhät,
 tenorit, ja bassot jylhät.
 Vapulla vain voimat heikot.

Voimat heikot, äänet hennot,
 luku harva, joukko pieni,
 mutta innostusta kyllä
 pitää piipitystä yllä,
 laantumaton laulumiehi.

Sirkat! Vaiti nyt ja kuulkaa,
 Vappujen on puheenvuoro:
 Teidät haastamme sinne
 kanssamme nyt kilpaille.
 Hei, siis tulkaa koko kuoro!

Kolmastoista toukokuuta,
 »Florana» ja kello kaksi-
 kymmentä siis lyödään arpaa —
 joukko taaja, joukko harva —
 kumpi meistä voittajaksi!

Naiskuoro Vaput.

Keskisuomalainen 03.05.1932 no 99.

Keväällä 1933 Vappujen kuoronjohtajaksi tuli säveltäjä ja musiikinopettaja Juhani Pohjanmies, jonka monet sävellykset olivat saaneet kantaesityksensä Vappujen konserteissa. Pohjanmies harjoitutti kuoroaan erittäin ahkerasti ja vuoden 1933 kevätkonsertti Kunnallistalossa olikin suurmenestys.³²⁵ Pohjanmies ei kuitenkaan ehtinyt toimia kuoron johtajana kuin muutamana vuodena ennen kuin muutti Helsinkiin. Siitä johtuen Vaput joutuivat pitämään Kunnallistalossa järjestetyn 25-vuotisjuhlakonserttinsa ilman varsinaista kuoronjohtajaa. Konserttia

³²² Keskisuomalainen 03.05.1932 no 99.

³²³ Keskisuomalainen 13.05.1932 no. 107, Keskisuomalainen 12.05.1932 no. 106.

³²⁴ Varpula 2009, 33–34.

³²⁵ Varpula, 2009 37–38.

johtivat Vappujen entiset kuoronjohtajat Alli Hannikainen, Tytyne Jussila ja Juhani Pohjanmies. Esiintymisasuina kuorolla oli heidän oman perinteensä mukaisesti valkoiset asut. Siitä kuoro oli saanut kutsumanimensä ”Allin valkoinen kuoro”. Juhlakonsertti oli merkittävä musiikillinen tilaisuus kaupungissa ja keräsi yleisöä kaukaakin.³²⁶



Keskisuomalainen 5.5.1935 no 102.

Vappujen laulu *Sydän*, säv. Juhani Pohjanmies, san. V.A. Koskenniemi. Pianosaestys Hannele Wilkman. *Sydän* sai kantaesityksensä 20.4.1934 Suojan talon juhlasalissa pidetyssä kevätkonsertissa, jossa kuoron säestäjänä toimi Jyväskylän Amatööriorkesteri. Konsertti oli onnistunut ja keräsi yleisöltä kiitosta.³²⁷

Lisätietoja Vapuista: www.vaput.fi

Lähteet

Lindell, L., Jyväskylän kaupungintalo. Rakennushistoriallinen selvitys. 2010, Pro Gradu -tutkielma, <https://docplayer.fi/1257596-Jyvaskylan-kaupungintalo.html>

Tommila, P., 1970, Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965, Jyväskylä, Jyväskylän kaupunki.

Varpula, S., Vuosisadan kuoromatka. Vaput 1910–2010, 2009 Jyväskylä, Kirjapaino Kari Ky

YLE, Musiikin syntymäpäiväkalenteri, 21.4.2020. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/04/21/kukaan-ei-koskaan-nahnyt-laulunopettaja-alli-hannikaisen-nauravan-musiikin> [Viitattu 17.6.2020]

CD *Sydämellä, Vaput*. Vaput 2010.

³²⁶ Varpula 2009, 45–46. Keskisuomalainen 7.5.1935 no 103.

³²⁷ Varpula 2009, 40.

7 Salome-elokuvateatteri ja Nikolainkulma (Sara Loppi)

Nikolainkulma sijaitsee osoitteessa Asemakatu 6. Rakennus toimi kaupunginhotellina vuosien 1899–1959 välillä ja samalla Jyväskylän seuraelämän keskuksena. Ravintoloitsija Nikolai Wahlgren rakennutti talon vuonna 1899 laulujuhlien pitopaikaksi. Myös Alvar Aallon ensimmäinen arkkitehtitoimisto 1920-luvulla sijaitsi Nikolainkulmassa. Nikolainkulmalla on lisäksi rakennushistoriallista merkitystä harvinaiseksi käyneenä koristeellisena, sveitsiläistyylisenä puurakennuksena.¹



Katunäkymä Vapaudenkadulta.

1925–1935, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

Näkymä Asemakadulta, Salomen elokuvateatterilta vastakkaiselle puolelle katua. Siinä missä Salomen entinen tontti on kokenut täyden muodonmuutoksen, on vanha Kaupunginhotellin rakennus edelleen olemassa ja nähnyt pitkän ajan sisällä monta eri käyttötarkoitusta.



Jyväskylän Asemakatua, oikealla risteyksessä Kaupunginhotelli. 1930–1940, Museovirasto – Musketti.

Nikolainkulma on ollut merkittävä paikka myös Jyväskylässä yli sata vuotta toimineelle Sirkat-kuorolle. Kuoron tilat sijaitsivat rakennuksen yläkerrassa. Sirkat onkin yksi Jyväskylän pitkäaikaisimmista kuoroista: kuoro on ollut olemassa 1890-luvun lopulta, jolloin kuoron nimeä Sirkat käytettiin ensimmäistä kertaa esityksessä.²

1927 valitsi Sirkkojen laulukunta Lassi Schlüterin johtajakseen. Schlüter sai kuulla valinnastaan ollessaan soittamassa viulua Salomessa.³ Schlüter uudisti kuoroa, ja kuoron 30-vuotis-konsertissa vuonna 1929 ohjelmassa oli peräti 85 laulua. Laulajien määrä oli kasvanut 37:ään. 1/3 lauluista oli valittu keskisuomalaisilta säveltäjiltä. Lupaavan alun jälkeen 30-luvulla kuoro koki silti usean johtajan vaihdoksen ja etsi suuntaa. 1939 40-vuotisjuhlakonsertti sai aikaan yleisöryntäyksen.⁴

Vuosina 1931–1932 Sirkkojen yhteydessä toimi lyhytaikaisesti myös 23-henkinen poika-kuoro. Kuoro oli Jyväskylän urheiluseuroista mallia ottavaa nuorisotoimintaa, jolla pyrittiin turvaamaan laulajiston jälkikasvua.⁵



Mieskuoro Sirkat Hotelli Wahlgrenin salissa 1900-luvun alussa. Kuvaaja Gustaf Albert Stoare, 1907, Keski-Suomen museo.



Mieskuoro Sirkat 30-vuotisjuhlakonserttinsa yhteydessä. Eturivissä istumassa kuoron entisiä johtajia: vasemmalta lukien Juhani Pohjanmies, (ilmeisesti) Emil Leander, Stig Lund ja Martti Korpilahti. Kuorolaisten vieressä oikealla on näkyvissä kuoron lippu. Valokuvaamo Päijänne, 1930, Keski-Suomen museo.

Kuuntele Sirkkojen laulua napauttamalla alla olevia kuvakkeita!

[Musiikkikampus](#) · [Sirkat – Siellä on silta ja pihlajatie](#)

[Musiikkikampus](#) · [Sirkat – Sirkka lauloi lystiksenä](#)

Lue lisää Sirkoista: <https://www.sirkat.fi/>

Jyväskylän elokuvateatterit

1930-luvulle tultaessa Jyväskylän elokuvateatterit olivat vaihtuneet kahteen uudenaikaisempaan teatteriin nimeltä Salome ja Suomi-teatteri. Kaupunkikuva alkoi muuttua, ja Kirkkopuiston laidalla sijainneen entisen Opiksi ja Huviksi -elokuvateatterin tilalle oli noussut Kansallis-Osake-Pankin rakennuttama kerrostalo. Jyväskylän kokoiseen kaupunkiin mahtui useita elokuvateattereita, ja tekniikan kehittyessä vanhojen teattereiden kunnostamisen sijaan rakennettiin uusia.



Opiksi ja huviksi -elokuvateatteri toimi Gummeruksenkadulla Kirkkopuiston laidalla, mutta joutui lakkauttamaan toimintansa usean omistajan vaihdoksen jälkeen vuonna 1927. Valokuvaaja Jaakko Rusanen, 1926–1927, Keski-Suomen museo.

Perjantaina helmik. 28 p:nä

[SALOME]

Tänään vallattoman hupaisa ja pirteä komedia, joka sai riemullisen vastaanoton »Kino Palatsissa»

Kynttilän valossa

aiheesta „Lainahöyhenissä”.

Pääosissa: Tähtikolmikko Elissa Landi, Paul Lukas, Nils Asther. Juoni kertoo hullunkurisista kommelluksista, johon prinssin ja kreivittären palvelusväki joutuu.

Mainio elokuva!

Keskisuomalainen 28.2.1936 no 48.

SUOMI-TEATTERI
Puh. 1955.
 Näyt. pyhäpäiv. 17, 19 ja 21, arkisin klo 19 ja 21. Kassa avataan numeroitujen lippujen ennakkomyyntiä varten sunn. 2 t., ark. 1 t. ennen alkua.

Tänään halpahintaisena päivänäytäntönä alkaen klo 13
Beethovenin suuri rakkaus
 — elokuva, joka kalliin helmen tavoin eroittautuu muusta jokapäiväisestä elokuvarihkamasta». I.-S.

Sallittu lapsille. Kaikki liput 4 —.



Tänään ja lauantaina jännittävä toiminta-okuva vaarallisten ammattien alalta.

Viimeinen mies kannella
 Victor McLaglen
 Preston Forster
 Ida Lupino

Amerikan rannikkolaivueen rohkeat miehet nähdään tässä täyttämässä vaarallista velvollisuuttaan pelastaessaan haaksirikkoutuneita laivoja.

H.S.: » — täynnä toimintaa — vallavat myrskykohtaukset ovat kuvatut erinomaisen luonnollisesti ja vaikuttavasti.

Sos.: » — aitoamerikkalainen seikkailukuvaus, joka jännittäväisyydessään kertoo ankarasta merimieselämästä, jota Amerikan rannikkolaivueen palveluksessa olevat saavat tuntea — Parasta alallaan.

Ei lapsille.



Keskisuomalainen 25.03.1938 no 69.

1930-luvulla elokuvateatterit alkoivat kasvaa kooltaan, ja Jyväskylässä niitä toimi yhtä aikaa parhaillaan useampi kuin kaksi kerrallaan. Elokvien suosio oli suuri siitä hetkestä, kun ensimmäinen esitys Jyväskylässä pidettiin.⁶ Elokvateatterit erottuivat kaupunkikuvasta usein erikoisella arkkitehtonisella tyylillään.



Osoitteessa Asemakatu 5 sijainnut elokuvateatteri Salome, jonka arkkitehtuurissa näkyy itämaisia vaikutteita. Tämän näkee varsinkin ikkunoiden muodossa. 1929, Keski-Suomen museo.



Elokuvateatteri Kinon Sali. 1930–1933, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.



Elokuvateatteri Salomen elokuvasali takaosasta kuvattuna kohti valkokangasta. Rakennuksen suunnitteli Toivo Salervo ja se valmistui alkuvuodesta 1927. Virvoitusjuomatehtailija Gustaf Jämes rakennutti Salomen korvaamaan Kirkkopuiston laidalla toimintansa lopettaneen Opiksi ja Huviksi -elokuvateatterin. Viimeiset vuosikymmenensä 1970-luvulle teatteri toimi nimellä Picnic. Valokuvaamo Päijänne, 1927–1939, Keski-Suomen museo.

Kilpailu Jyväskylän alueella oli kovaa, joten moni teatteri ei kestänyt kauan toiminnassa. Vanhemmat teatterit menettivät entisestä suosiostaan huolimatta katsojia uusille, uudemman aikaisille uusille teattereille.

Viitteet

- [1] Keski-Suomen maakuntakaava, 14.
- [2] Junkkari 1999, 10.
- [3] Junkkari 1999, 77.
- [4] Junkkari 1999, 77–93.
- [5] Junkkari 1999, 80.
- [6] Jäppinen 2017, 178–185.

Lähteet

Keskisuomalainen
28.02.1936 no 48
25.03.1938 no 69

Junkkari, O. (1999). *Sata miehekästä laulun vuotta: Mieskuoro Sirkat 1899-1999*. [Jyväskylä]: [Mieskuoro Sirkat].

Jäppinen, J. (2017). *Kadonnutta kaupunkia etsimässä: Tarinoita Jyväskylän puretuista rakennuksista*. Jyväskylä, Atena Kustannus Oy

Keski-Suomen maakuntakaava, Maakunnallisesti arvokkaat rakennetut kulttuuriympäristöt Keski-Suomessa, Alueluettelon liite, Keski-Suomen liitto. Verkossa: [Maakunnallisesti arvokkaat rakennetut kulttuuriympäristöt Keski-Suomessa \(pdf\)](#).

Tommila, P. (1972). *Jyväskylän kaupungin historia 1837-1965: I*. [Jyväskylä]: Jyväskylän kaupunki.

8 Jyväskylän työväentalo (Sara Loppi)

Jyväskylän työväentalo on Alvar Aallon suunnittelema rakennus, joka rakennettiin vuosina 1924–25. 1930-luvulla työväentalolla oli monenlaista kulttuuritoimintaa.



Kuva 1 Katunäkymä Väinönkatua ylöspäin. 1927–1928, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

Valmistuessaan Jyväskylän työväentalo erottui selkeästi ympäristöstään, sillä kaupungin keskusta koostui vielä suurelta osin puutalokortteleista ja niiden pihapiireistä. Kun Jyväskylä siirtyi 1930-luvulle uudisrakentaminen ja keskustan muutos oli käynnistynyt. Työväentalo oli ensimmäisiä viitteitä tulevasta muutoksesta. Aalto muokkasi Jyväskylän katukuvaa omilla luomuksillaan huomattavasti seuraavien vuosikymmenten aikana.



Kuva 2 Jyväskylän Työväen kahvilan henkilökunta. Valokuvaaja Rusanen, 1925, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

Jyväskylän työväentalon suunnittelutyö oli Alvar Aallon ensimmäisiä. 1930-luvulla Työväentalolla oli moninaista kulttuuritoimintaa. Valmistuessaan Työväentalo erottui selkeästi ympäristöstään, sillä kaupungin keskusta koostui vielä suurelta osin puutalo-kortteleista ja niiden pihapiireistä. Rakennuksen arkkitehtuuri on saanut vaikutteita eteläeurooppalaisesta arkkitehtuurista ja 1920-luvulla Suomessa vallinneesta klassistisesta suuntauksesta. Rakennus toimi laajasti erilaisten kulttuuritapahtumien tiloina; teatterina, kokoontumistiloina ja ravintolana. Työväen teatteri toimi rakennuksessa ja sen ohjelmistoa esitettiin säännöllisesti.



Kuva 3 Jyväskylän Työväen Teatterin lämpiö. 1925–1939, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.



Kuva 4 Jyväskylän Työväen Teatterin Sali. 1925–1939
Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.



Kuva 5 Jyväskylän Työväen Teatterin katsomo. 1925–1939,
Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

Sanomalehti *Keskisuomalainen* mainosti työväenteatterin esityksiä, jotka elokuvateattereiden rinnalla huvittivat jyväskyläläisiä.

Työväentalon sali oli pitkään yksi Jyväskylän tunnetuimmista teattereista. Sen puitteet olivat kauniin koristeelliset ja juhlavat verrattuna esimerkiksi elokuvateattereiden hillitympiin saleihin. Rakennuksen ravintola tarjosi myös kokoontumispaikan. Mielenkiintoista on, että Alvar Aalto suunnitteli sekä Työväentalon että Suojeluskunnan rakennuksen.

1930-luvulla Työväentalo koki ensimmäiset muutokset sisätiloissa sitten rakennustyön. Varsinkin ravintolatilat ovat kokeneet paljon muutoksia.³²⁸



Kuva 6 Katunäkymä Kauppakadulta. 1928–1937
Keski-Suomen Museo, Valokuvaamo Päijänne.

Työväentalon ympäristö koki 1930-luvulla muutoksia. Ensimmäinen kuva näyttää seudun 1920-luvun puolella. Kun tullaan 30-luvun lopulle massiivisempi kivirakentaminen on alkanut korvata puutaloja.

Lähteet:

Aalto, A., Suhonen, P., Holma, M., Moorhouse, J. & Mattila, S. (2008). *Jyväskylän työväentalo: The Workers' Club, Jyväskylä* (3. laaj. p.). Jyväskylä: Alvar Aalto -säätiö.

Keski-Suomen maakuntakaava, Maakunnallisesti arvokkaat rakennetut kulttuuriympäristöt Keski-Suomessa, Alueluettelon liite, Keski-Suomen liitto.

Verkossa:

https://www.keskisuomi.fi/filebank/1338-kulttuuriymparistot_mv07www.pdf

³²⁸ Suhonen, P. 2008.

9 Puistokoulu (Sara Loppi)

Maaliskuun 20 päivänä 1937 *Keskisuomalaisessa* ilmestyi artikkeli otsikolla ”Jyväskylä koulu-
luokanpunkina”. Artikkelin oli osa lehden juhlanumeroa. Jyväskylä oli täyttänyt sata vuotta.
Koulutusta on pidetty ja pidetään edelleen tärkeänä osana kaupungin historiaa.³²⁹



Kuva 1 Jyväskylän Puistokadun kansakoulu. Valokuvaaja Gustaf Albert Stoor, 1913–1915
Keski-Suomen museo.



Kuva 2 Puistokadun kansakoulu, ensimmäinen kansakoulurakennus Jyväskylässä.
Museovirasto – Musketti.

Puistokoulu (Puistokatu 7-9) valmistui 1914³³⁰. Rakennuksen suunnitteli jyväskyläläinen arki-
kitehti Wivi Lönn. Se edustaa puutalorakentamista, jossa näkyy siirtymä jugendista

³²⁹ J. M. Mikkola, *Keskisuomalainen* 1937.

³³⁰ Tommila 1972.

klassismiin. Rakennus on sekä rakennushistoriallisesti, että historiallisesti merkittävä Jyväskylän ensimmäisenä kunnallisena kansakouluna.³³¹ Koulu on ollut toiminnassa jo yli sata vuotta.

Wivi Lönn suunnitteli useita rakennuksia Jyväskylään muun muassa oman asuintalonsa Seminaarinmäelle sijaitsevalle Äylän alueelle.



Kuva 2 Puistokatu. 1929–1938, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

Näkymä Jyväskylän keskustasta Puistokadulle. Kaukana horisontissa näkyy myös Taulumäen kirkon torni. 1930-luvulla Puistokoulu on jo ollut vakiintunut osa lasten elämää Jyväskylässä.

1930-luvulla kansakouluopetus koki Jyväskylässä muutoksia. Kouluissa alettiin opettaa jatko-opetusta, jonka tehtävänä oli tarjota ammatillista osaamista ja antaa oppilaille mahdollisuuksia jatkaa opinnoissaan korkeakouluasteelle. Tätä ennen kansakoulu ja oppikoulu erotuivat jyrkemmin siinä, minkälaisia mahdollisuuksia oppilailla oli jatkaa opintojaan koulun päätyttyä. Koulutus siis demokratisoitui. Kansakoulua pidettiin rahvaan kouluna, josta koululaiset eivät päässeet jatkamaan opintojaan, jos heitä ei hyväksytty oppikouluun.³³² Jyväskylässä 1930-luvulla laskettiin joka vuosi seppelä kansakoulun isäksi nimetyn Uno Gygnæuksen muistomerkille.

Puistokoulu näki kaikki muutokset, jotka suomalainen koulutusjärjestelmä on vuosien varrella kokenut. Jyväskylää on pidetty koulutuksen kehtona ja ammattiosaamisen lähteenä koulutuksen kentällä. Seminaarinmäki ja Puistokoulu muistuttavat tästä historiasta. Puistokoulu toimi myös kaupungin messujen ja näyttelyiden järjestyspaikkana.

³³¹ Keski-Suomen maakuntakaava, 14.

³³² Tommila 1972, 425–427.



Kuva 3 Messuosasto Puistokoululla: Keski-Suomen Kukka- ja Siemenkauppa. 1920–1939, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.



Kuva 4 Maanviljelysnäyttely Puistokoulun pihalla 1930, Jyväskylä, II kaupunginosa. Keski-Suomen museo.

Puistokoulu toimii edelleen ja sen oppilaat ovat tuottaneet Uponnut kaupunki -produktiota varten taidetta, josta koottiin myös tällä rastilla esitettävä video. Koulu on Keski-Suomen alueen arvokkaaksi kulttuuriympäristöksi määriteltyjen rakennusten ja alueiden joukossa.³³³

Lähteet:

Keskisuomalainen

20.3.1937 N:o 65.

³³³ Keski-Suomen asemakaava.

Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot, digi.kansalliskirjasto.fi

Verkossa:

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2024101?page=11>

Keski-Suomen maakuntakaava, Maakunnallisesti arvokkaat rakennetut kulttuuriympäristöt Keski-Suomessa, Alueluettelon liite, Keski-Suomen liitto.

Verkossa:

https://www.keskisuomi.fi/filebank/1338-kulttuuriymparistot_mv07www.pdf

Tommila, P. (1972). *Jyväskylän kaupungin historia 1837-1965: I.* [Jyväskylä]: Jyväskylän kaupunki.

10 Harjun alue (Sara Loppi)

Urheilutoiminta Jyväskylässä on ollut 1930-luvulla tärkeä osa kaupungin elämää. Siihen on kuulunut niin urheiluseuroja kuin aktiivisia valmentajia, jotka ovat pitäneet urheilulajeja yllä ja tuoneet Jyväskylään uusia lajeja.³³⁴ Harjun urheilukenttä vihittiin käyttöön 1926. Sijoituspaikasta oli kiistelty pitkään ennen kuin Harjun alue lopulta voitti.

Arkkitehti G. Wahlroosin suunnittelemat harmaakiviset portaat valmistuivat Harjulle 1925.³³⁵ Portaat nimettiin Neron portaiksi. Alun perin niiden oli tarkoitus Harjun laella päättyä johonkin kuten ravintolaan mutta suunnitelmat eivät toteutuneet. Keski-Suomen museo suunniteltiin sijoitettavaksi Harjun näkötorniin, mutta myös tämä suunnitelma hylättiin. Harjun ensimmäinen näkötorni Ihantola, rakennettiin alueen korkeimmalle kohdalle vuonna 1887.³³⁶



Kuva 1 Näkymä Harjulta kohden Torikadun ja Harjukadun kulmausta. 1921–1924, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

³³⁴ Tommila 1972, 670–671.

³³⁵ Tommila 1972, 345–347.

³³⁶ Keski-Suomen maakuntakaava, 10.



Kuva 2 Harjun vanha näkötorni. Valokuvaaja Otto Emil Närhi, 1920–1930. Keski-Suomen museo.



Kuva 3 Ylioppilas Pekka Kyytinen ihailmassa Jyväskylän maisemia Neron portailla Harjulla. Valokuvaaja Kyytinen Pekka, 1930–1933, Keski-Suomen museo.

Kuvassa Neron portaiden rakennustyömaalta näkymä Kunnallistalolle ja Jyväskylälle päin. Portaat valmistuivat 1920-luvun puolivälissä. Harjun puistoalue alkoi vakiinnuttaa rooliaan virkistyskäytössä urheilukentän ja näkötornin valmistuttua.³³⁷



Kuva 4 Suojeluskunnan juoksukilpailun lähtö Harjun kentällä. 1926–1937, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

Jyväskylän seudulla toimi 1930-luvulla useita urheiluseuroja. Usein seurojen jäsenistö jakautui suojeluskunnan ja työväenliikkeen välille. Työväenliikkeen voimistuttua Suurlakon jälkeen oli työväellä usein erilliset seuransa ja porvaristolla omansa samassa urheilulajissa.³³⁸ Seurat myös kilpailivat keskenään.



Kuva 5 Kuulantyöntökilpailu Harjun urheilukentällä. 1925–1930, Keski-Suomen museo, Valokuvaamo Päijänne.

³³⁷ Tommila 1972, 343–352.

³³⁸ Tommila 1972, 556.



Kuva 6 Kadun päällystystyö Harjukadulla (nyk. Yliopistonkatu). Valokuvaaja Jaakko Rusanen, 1939, Keski-Suomen museo.

Sodan uhatessa Harjun alueen maasto soveltui väestönsuojien rakennukseen.³³⁹



Kuva 7 Miehet kaivamassa sirpalesuojia Jyväskylän Harjulla. Valokuvaaja Antti Pänkäläinen, 1939–1940, Keski-Suomen museo.

³³⁹ Tommila 1972, 562.

Lähteet:

Keski-Suomen maakuntakaava, Maakunnallisesti arvokkaat rakennetut kulttuuriympäristöt Keski-Suomessa, Alueluettelon liite, Keski-Suomen liitto.

Verkossa:

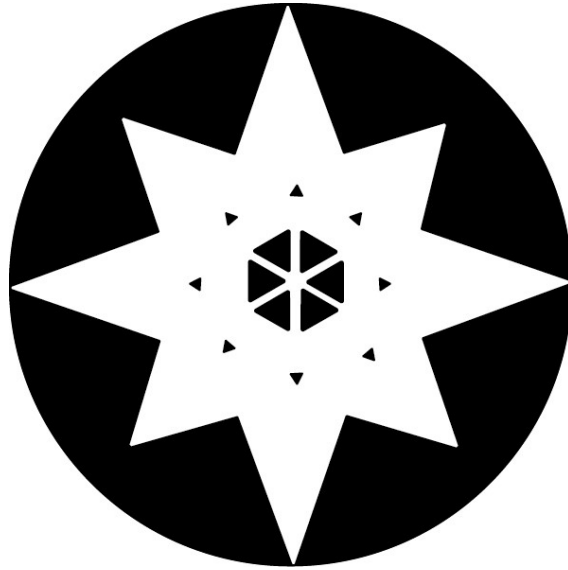
https://www.keskisuomi.fi/filebank/1338-kulttuuriymparistot_mv07www.pdf

Tommila, P. (1972). *Jyväskylän kaupungin historia 1837-1965: I*. [Jyväskylä]: Jyväskylän kaupunki.

LIITE 3

Samaan aikaan Jyväskylässä

Loppuraportti



Henna-Rosa Laine & Sara Loppi

Logo: Julia Varga

Sisällysluettelo

1 Johdanto	9
2 Teoreettinen tausta ja tutkimusmenetelmät	9
3. Historiallinen tausta	12
3.1 1930-luvun historiaa Suomessa ja Jyväskylässä	12
4. Projektin kulku ja toteutus	14
5 Yhteenveto ja projektin lopputuloksen arviointi	16
5.1 Miten tästä eteenpäin?	18
Lähteet	19

1 Johdanto

Samaan aikaan Jyväskylässä -projektin tarkoituksena oli tuottaa mielenkiintoinen ja opettavainen kulttuurikierros Jyväskylän 1930-luvusta. Projekti on yksi laajemman Uponnut kaupunki -produktion sivuprojekteista. Kulttuurikierroksen on tarkoitus tukea isomman production esiintuomia teemoja ja tarjota projekteista kiinnostuneille laajemmin tietoa 1900-luvun alun Suomen ja Jyväskylän kulttuurillisesta elämästä.

Uponnut kaupunki -produktion päätähtenä on säveltäjälupaus Heikki Suolahti ja hänen aikansa Helsingin kulttuuripiirit, erityisesti musiikkipiirit. Samaan aikaan Jyväskylässä laajentaa tuota kontekstia koskemaan myös Jyväskylää, koska production alkuun panneduna voimana toiminut Uponnut kaupunki -balettisävellys löytyi Jyväskylästä, ja siellä keskeneräiseksi jäänyt sävellys saa myös ensi-iltansa alkukevästä 2021.

Samaan aikaan Jyväskylässä -projekti toteutettiin kahden taidehistorian opiskelijan voimin ja se on osa kummankin opiskelijan maisterintutkielmaa. Kulttuurikierrosprojekti sai alkunsa syksyllä 2019. Projekti selkeytti rooliamme Uponnut kaupunki -produktiossa, kun saimme oman erillisen, ja paremmin omaan alaamme liittyvän projektin production sisältä työstettäväksi ja sitä kautta myös eri näkökulman 1930-luvun tutkimukseen. Aikaisemmin roolimme produktiossa oli ollut hieman epäselvä ja tutkimuskohteemme liian laaja. Projektin kautta liian laajasta aiheesta tuli lähestyttävämpi.

Tässä loppuraportissa käymme läpi Samaan aikaan Jyväskylässä -projektin laajempaa kulttuuritaustaa ja 1930-luvun ilmiöitä, josta tutkimustyömme projektia varten on lähtenyt liikkeelle. Siihen liittyen esittelemme myös tutkimustyömme teoreettista taustaa. Lisäksi kuvaamme projektin toteutusta ja kulkua sekä työnjakoa. Lopuksi kuvaamme projektin lopputulosta ja arvioimme sen onnistumista. Tässä raportissa käsitellään siis yhdessä tekemäämme projektia, ei kummankin tekijän monimuototutkielmia kokonaisuutena, koska jatkamme niitä tästä eteenpäin itsenäisesti keskittyen eri aiheisiin.

2 Teoreettinen tausta ja tutkimusmenetelmät

Uponnut kaupunki toimii projektimme viitekehyksenä ja sitä kautta tutkimusprosessin aikana myös 1930-luku on toiminut ajallisena rajauksena. Yhdeksi tutkimusongelmaksi projektin aikana muodostui 1930-luvun kuvaileminen omana ajanjaksonaan. 1930-luku kontekstina on melko mahdotonta erottaa omaksi kokonaisuudekseen, vaan huomioon on otettava myös aikaisemmat vuosikymmenet tapahtumaketjujen ymmärtämiseksi. Kierroksella pyrimme kuitenkin tuomaan esille Jyväskylässä 1930-luvulla järjestettyjä tapahtumia ja olemassa olleita rakennuksia. Näin aloimme löytää kontekstia paikallistasolla, josta tarkkailla Jyväskylän kulttuurielämää.

Kontekstin käsite on tutkimuksellemme välttämätön. Pyrimme lähteiden ja aiemman tutkimuksen kautta hahmottamaan sekä omaa kontekstiamme 1930-luvusta, kuin luomaan saatavilla olevan tiedon kautta uutta kontekstia, joka perustuu tutkittuun tietoon ja visuaaliseen materiaaliin, jota esittelemme kulttuurikierroksella ja tutkimuskesämme. Rajallisen ajan ja resurssien vuoksi meidän on harjoitettava valikointia tutkimuksessa ja myös tähän kontekstin hahmotus hermeneuttisen pohdinnan ja historiatutkimuksen kautta on tärkeää.

“Lähde on jälki jostain suuremmasta kokonaisuudesta, jota tutkitaan lähteen avulla, mutta lähdeaineisto ei pysty yksinään vastaamaan esitettyyn tutkimuskysymykseen, vaan se tulee ymmärrettäväksi ainoastaan jossakin asiayhteydessä. Lähde siis merkityksellistyy tutkijan rakentamassa kontekstissa, joka auttaa ymmärtämään lähteessä sitä, mistä se ei kerro suoraan tai mitä siinä itsessään ei eksplisiittisesti tule ilmi. Samanaikaisesti lähteen tuottama uusi tieto vastavuoroisesti muuttaa käsitystä ja tietoa kontekstista, jota tutkimus siten rakentaa.”³⁴⁰ Konteksti, jota lähdemme tavoittelemaan tutkimuksessa, koostuu visuaalisesta materiaalista, aiemmasta historiallisesta tutkimuksesta ja erilaisista alkuperäislähteistä, joista tärkeimpänä on 1930-luvun lehdistö artikkeleineen ja mainoksineen. Mainosmateriaali kertoo ajasta sekä visuaalisesti että tekstin avulla. Hermeneuttinen ajattelu ohjaa ymmärtämään näitä konteksteja osiensa summana ja kokonaisuutta osissa.

Projektia varten tehty tutkimus on ollut melko puhtaasti historiantutkimusta. Lähiluvun avulla olemme pyrkineet luomaan mahdollisimman todenmukaisen ja kattavan kuvan 1930-luvun Jyväskylästä ja sen kulttuurielämästä ja -tapahtumista. Historiantutkimuksen kautta pyrimme kartoittamaan taide- ja kulttuurielämän alueelta tärkeimpiä kohteita ja teoksia, joita ottaa mukaan kuvaamaan 1930-lukua aikakautena. Historiantutkimus on tutkimusstrategia, jonka keskeisenä muuttujana käytetään aikaa. Tutkimuskohdetta pyritään ymmärtämään käyttämällä aikaa rajauksena.³⁴¹ Ongelmana tässä lähestymistavassa on suoraviivaisten päätelmien vetäminen siitä, mikä 1930-lukua erotti ympäröivistä vuosikymmenistä.

Historiallisessa tutkimuksessa ongelmaksi muodostuu se, että tutkija tekee päätelmiä menneisyydestä omasta ajastaan käsin, jolloin häneen vaikuttaa oman aikansa käsitykset ja tietämys. Historiallista tutkimusta tehdessä erilaisten lähteiden avulla tutkija luo siis tapahtumaketjua menneisyydestä, jonka ilmiöt on suhteutettu historialliseen kontekstiinsa. Tutkijan rakentamaan kuvaan historiasta on koottu ja valittu materiaalia tutkimuskohteesta tutkijan omien näkökulmien mukaisesti.³⁴² Tässä piilee historiantutkimuksen ongelma, sillä historiasta luotu kuvaus on aina tulkintaa. Tuottamamme historiallinen tieto on päättelyn tulosta ja sen tuottamiseksi on jouduttu tekemään valintoja

³⁴⁰ Saarelainen 2013, 253

³⁴¹ Menetelmäpolkuja humanisteille verkkosivut

³⁴² Pirinen 2012, 282; Kalela 2000, 88.

oleellisen ja ei niin oleellisen tiedon välillä. Ja näihin tulkintojen tuloksiin vaikuttaa siis aina oma aikamme.³⁴³

Tätä kyseistä ongelmaa olemme pohtineet myös rastiratamme yhteydessä. Projektin alussa jouduimme hyvin laajasti käymään läpi Jyväskylän paikallishistoriaa, jotta saisimme mahdollisimman kattavan ja laaja-alaisen kuvan tuon ajan tapahtumista. Luomamme kuvan pohjalta olemme nostaneet esiin 10 rastikohdetta, joihin olemme perehtyneet tarkemmin, ja joista rastitekstimme kertovat. Nuo 10 rastia kuvaavat kuitenkin vain kulttuurikierroksen tekijöiden tulkintaa siitä, mikä oli 1930-luvulla merkittävää Jyväskylässä. Tekemiimme tulkintoihin on vaikuttanut läpikäymämme kirjallisuus kaupungin historiasta ja muu lähdeaineisto. Mitä jos olisimme lukeneet useampia tai eri lähdeaineistoja, olisiko kierroksesta silloin tullut erilainen?

Koska kulttuurikierros ei ole puhtaasti tieteellinen tutkimus, vaan laajalle yleisölle tarkoitettu informatiivinen vapaa-ajanviettoväline, on se myös jossain määrin saattanut vaikuttaa valintoihimme. Rastikohteiden valintoihin on myös vaikuttanut yhteistyökumppanimme. Projektin aikana jouduimme pohtimaan usein, miten tutkimustietomme otetaan vastaan ja miten voisimme esittää tietoa mielenkiintoisella tavalla lukijoille. Ajatuksena oli miten saavutettavissa kulttuurikierroksen sisällöt ovat ja tähän myös tiedon esittelytavalla oli vaikutusta. Kuinka nuorille lukijoille kierros on tarkoitettu, kuka sen kohderyhmä on? Yleisöä rajautuu pois kuitenkin jo pelkästään, QR-koodien vuoksi, jotka vaativat älypuhelimien tai vastaavan omistamista ja tietotaitoa niiden käytöstä.

Käytyämme läpi suhteellisen laajasti Jyväskylän historiasta kertovaa kirjallisuutta ja muuta materiaalia, nousi sieltä kuitenkin selkeästi esiin tiettyjä tärkeitä vaikuttavia paikkoja ja tapahtumia. Haasteena oli kuitenkin hahmottaa kuinka tärkeitä nuo pienet, yksittäiset asiat oikeasti olivat laajemmassa kontekstissa tarkasteltuna. Asioiden suhteellisuuden hahmottaminen onkin jokapäiväinen ongelma historiantutkijoille³⁴⁴. Jouduimme pohtimaan, onko jokin useassa lähteessä mainittua asia oikeasti laaja ja merkittävä ilmiö vai vain pienempi erityisilmiö.

Yksi historiantutkimuksessa huomioonotettava asia on lähteet ja niiden luotettavuus. Historian tutkimuksessa perinteisesti on arvostettu eniten primaarilähteitä, jotka ovat suoria jäänteitä menneestä, koska niiden on arveltu antavan kaikista totuudenmukaisinta tietoa.³⁴⁵ Tutkimusprosessin aikana olemme käyttäneet alkuperäislähteenä sanomalehtimateriaalia, kuten *Keskisuomalaista* sekä 1930-luvulla otettuja valokuvia. Näitä alkuperäislähteitä on käytetty varsinkin rastitekstejä kirjoittaessa. Sanomalehtimateriaaleista saa selkeämmän käsityksen tuon ajan kulttuurikeskustelusta ja -

³⁴³ Pirinen 2012, 283.

³⁴⁴ Pirinen 2012, 283.

³⁴⁵ Kalela 2000, 90.

tapahtumista. Lisäksi olemme käyttäneet lähteinä rastikohteiden omia historiikkeja, mutta myös yleisiä historiallisia tutkimuksia.

1930-luvulta peräisin oleva kuvamateriaali taas elävöittää ja antaa omanlaista tietoa menneestä ajasta. Kierroksen tarkoituksena olikin osaltaan, että ihmiset saisivat nähdä paljon kuvia 1930-luvun Jyväskylästä ja voisivat verrata sitä nykypäivän Jyväskylään. Kuvamateriaalin löytäminen juuri 1930-luvusta oli kuitenkin jossain määrin haasteellista ja jouduimme välillä tyytymään muilta vuosikymmeniltä peräisin oleviin kuviin.

3. Historiallinen tausta

Kierroksen rastitekstit eivät voi olla kovin pitkiä, joten niistä ei välttämättä saa kovin kattavaa tai syvällistä kuvaa 1930-luvun oloista. Tarkoituksena onkin siis nostaa esiin vain muutamia ihmisten elämään vaikuttaneita kulttuurikohteita.

Tässä loppuraportissa on kuitenkin tarpeen avata 1930-luvun Suomen ja Jyväskylän historiaa ja kulttuuritaustaa. Näin saadaan parempi kuva kulttuurikierroksen lähtökohdista ja se auttaa ehkä ymmärtämään miksi kierrokselle on valittu juuri ne kohteet, jotka siihen on valittu.

3.1 1930-luvun historiaa Suomessa ja Jyväskylässä

Suomi eli 1930-luvulla sotien välistä aikaa. 1930-lukua myös leimasi juuri käyty sisällissota ja siitä jääneet traumat.³⁴⁶ Ilmapiiiriä leimasi patriotismi sekä kansalliset arvot, joiden ylläpitämiseksi hierarkia oli tiukka. Maan asukkaista suurin osa sai elantonsa maataloudesta. 1930-luvulla yhteiskuntaa koetteli myös pulakausi.

Poliittinen tilanne oli muuttunut kireäksi myös lapuanliikkeen vaikutuksesta. Kommunistiksi luokittelu saattoi johtaa suoraan vankilatuomioon. Työväenliikkeen ja vasemiston toiminta helpottui vasta 1930-luvun lopulla, kun Sosiaalidemokraattinen puolue ja poliittinen keskusta muodostivat 1937 punamulta-hallituksen.³⁴⁷ Tästä huolimatta vasemmistoa edelleen valvottiin tarkasti. Sisällissodan vaikutukset näkyivät kaikkialla, esimerkiksi Suojeluskunnan vahvana läsnäolona. Tämä tuli esiin myös Jyväskylän kohteita tutkittaessa.

Itse sotatapahtumat sisällissodan aikana Jyväskylässä olivat olleet vähäiset, mutta sodan vaikutukset näkyivät selvästi. Kommunistien yrittäessä saada valtaa myös Jyväskylässä, perustettiin kaupunkiin Lapuanliikkeen paikallisosasto, jonka toiminta

³⁴⁶ Anttonen 2006, 22.

³⁴⁷ Anttonen 2006, 23.

huipentui sanomalehti Työn Voiman kirjapainon piiritykseen vuonna 1932, ja lopulta Valtiontalon yläkerrassa sijainneen suojeluskunnan huoneiston valloittamiseen.³⁴⁸

Kuvataiteessa näkyi ajan Suomen kulttuurin patriotismi ja nationalismi. Kuvataide vaikuttaa kuvastavan suomalaisiksi arvoja myötäileviä aiheita, kuten maaseudun elämää, isänmaallisuutta ja luterilaisia arvoja.³⁴⁹ Toisaalta 1900-luvun alku oli muuttanut kuvataiteen tekoa ammattimaisemmaksi Suomen alkaessa modernisoitua yhteiskunnan tasolla. Taiteilijoiden lukumäärä kasvoi ja taiteilijaksi oli mahdollista hakeutua myös alemmista sosiaaliluokista.³⁵⁰

1930 Jyväskylän asukasluku oli 7 320 henkeä ja vuoteen 1940 mennessä asukasmäärä oli kasvanut 8 268 henkeen³⁵¹. Tuon ajan Jyväskylää, niin kuin muutakin Suomea, leimasi uudenaikaistuminen ja tekniikan kehitys, mikä näkyi muun muassa kaupunkikuvan muutoksina. Kaupungin keskusta oli alkanut pikkuhiljaa muuttua, kun matalia puutaloja alettiin korvata monikerroksisilla kivitaloilla Kauppakadun varrella 1920–1930-lukujen aikana.³⁵² Sotien välisen ajan kehitystä kuitenkin haittasi pulakausi ja marraskuussa 1939 alkanut talvisota lopulta katkaisi kehityskauden³⁵³.

1930-luvulle tultaessa Jyväskylä oli siis vielä melko pieni kaupunki, mutta se oli jo pitkään tunnettu ympäri Suomen maineikkaana koulukaupunkina. Uno Cygnaeus oli perustanut Jyväskylään opettajankoulutusseminaarin vuonna 1863. Seminaari oli Suomen ensimmäinen ja tarjosi koulutusta myös naisille, mikä teki siitä merkittävän. Seminaarin perustamisella oli monia positiivisia vaikutuksia kaupungin kehitykseen ja se toi mukanaan Jyväskylään myös uudet väestöryhmät: seminaarin opettajat ja oppilaat. Uudet väestöryhmät olivat merkityksellisiä kaupungin kunnalliselle toiminnalle ja sivistykselliselle elämälle, mutta he vaikuttivat myös kaupungin kulttuurin kehitykseen. Jyväskylä oli suomenkielistä aluetta ja sen asema suomenkielisen kulttuurin keskuspaikkana oli 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa huomattava.³⁵⁴

Monet seminaarin opettajista olivat kulttuurista ja sivistysharrastuksista kiinnostuneita, kun taas seminaarin oppilaista saatiin innokasta yleisöä ja harrastajia eri kulttuurin aloille. Monista seminaarin opiskelijoista tulikin myöhemmin jollain kulttuurin alalla merkittäviä. Esimerkiksi jyväskyläläinen kuoro toiminta on saanut hyvin pitkälti alkunsa seminaarin ansiosta, kun musiikinlehtori E.A. Hagfors perusti seminaarin oman kuoron vuonna 1863. Sen ansiosta kuoroharrastus levisi kaupungissa laajemmallekin ja oli

³⁴⁸ Räsänen & Räsänen 1984, 122, 124–126; Tommila 1972, 528–529.

³⁴⁹ Anttonen 2006, 23.

³⁵⁰ Anttonen 2006, 29.

³⁵¹ Räsänen & Räsänen 1984, 251.

³⁵² Räsänen & Räsänen 1984, 8, 24.

³⁵³ Räsänen & Räsänen 1984, 244.

³⁵⁴ Tommila 1972, 128, 134–136, 144.

voimissaan vielä 1930-luvullakin.³⁵⁵ 1930-luvun merkittävimpiä kuoroja Jyväskylässä olivat Mieskuoro Sirkat ja naiskuoro Vaput, joista kummankin juuret ovat seminaarissa.

1900-luvun alku oli kulttuurin, kuten teatterin ja musiikin, mutta myös urheilun kehitykselle otollista aikaa Jyväskylässä³⁵⁶. Seminaari ei ollut kuitenkaan ainoa, joka kaupungin kulttuuritoimintaan vaikutti, vaan myös monella seuralla tai yhdistyksellä oli teatteri- ja musiikkitoimintaa. Suosittuja seuroja ja yhdistyksiä olivat muun muassa Nuorisoseura, VPK ja Työväenyhdistys.³⁵⁷ Vuosisadan vaihteessa alettiin perustaa myös urheiluseuroja. Kulttuuriharrastusten ja vapaa-ajanvieton voimakas organisoituminen seura- ja yhdistystoiminnaksi vaikutti siis myös 1930-luvulle tultaessa kaupungin kulttuurielämään³⁵⁸. Järjestötoiminta vei ihmisten huomiota pois uskonnollisesta elämästä, vaikka suuria uskonnollisia juhlia, kuten joulua, pidettiin edelleen arvossa. Suurten uskonnollisten juhlien lisäksi myös erilaisista julkisista tapahtumista ja maallisista juhlista, kuten vuotuisista VPK:n juhlista ja vapusta oli tullut ihmisille tärkeitä. Edellä mainitun kaltaiset juhlat keräsivät kaupunkilaisia yhteen yli säätyrajojen tarjoten samalla tauon arjesta, mikä teki niistä erityisen tärkeitä.³⁵⁹

4. Projektin kulku ja toteutus

Projektin suunnittelu alkoi syyskuussa 2019 kun Uponnut kaupunki -produktion silloinen vetäjä Johanna Muhonen esitteli ajatuksen arkkitehtuurikierroksesta, joka liittyisi myös Uponnut kaupunki -produktioon. Ajatuksena oli eräänlainen ”opastus Uponneeseen kaupunkiin”. Innostuimme ajatuksesta, mutta päätimme laajentaa kierroksen teemaa yleisesti kulttuuriin. Ajattelimme sen herättävän kiinnostusta laajemman yleisön keskuudessa kuin pelkkä arkkitehtuuri. Lisäksi laajempi kulttuuriteema tarjoaisi paremman pohjan Uponnut kaupunki -produktiolle.

Kierroksen teemat, joita halusimme nostaa esiin, olivat ennen kaikkea taide, arkkitehtuuri, musiikki, teatteri ja elokuva. Seminaari oli otettava lisäksi kierrokselle mukaan, koska sen vaikutus oli niin merkittävä kaupungin kehittyvässä kulttuurikentässä. Koska Heikki Suolahti oli vielä itse koululainen ja alkuperäinen ajatuksemme oli tuoda esiin Suolahden ikätovereiden elämää 1930-luvun Jyväskylässä, valikoitui myös Puistokoulu kierrokselle mukaan. Urheiluseurojen organisoitumisen ansiosta myös Harjun kenttä ja harju ylipäättään tärkeänä ulkoilu- ja ajanviettoalueena päätettiin myös nostaa esiin. Harjulle kaavailtiin myös ensimmäistä Keski-Suomen museon rakennusta ulkomuseoineen. Ne eivät toteutuneet, mutta ajatus oman kaupungin ja maakunnan

³⁵⁵ Tommila 1972, 253, 260–261.

³⁵⁶ Tommila 1972, 543.

³⁵⁷ Tommila 1972, 271, 273.

³⁵⁸ Tommila 1972, 543.

³⁵⁹ Räsänen & Räsänen 1984, 104; Tommila 1972, 537.

historian säilyttämisestä ja maakuntamuseon perustamisesta oli niin merkittävä, että Keski-Suomen museo oli luonnollista ottaa osaksi kierrosta. Kunnallistalo taas mahdollisti suurelta osin kaupungin kulttuuritoimintaa näyttämön, juhlasalin ja näyttelytilojensa ansiosta.

Jyväskylän paikallishistorian ja yleisen historian läpikäyminen ja rastikohteiden valitseminen vei oikeastaan koko syksyn ja alkutalven. Kauemmin kuin olisimme uskoneet. Kun olimme saaneet yleiskuvan Jyväskylän historiasta 1900-luvun alussa ja alustavat rastikohteet oli valittu, alkoi syvempi tutustuminen itse rastikohteisiin. Ei ollut mitenkään yllättävää, että tässä vaiheessa osa valituista kohteista todettiin sopimattomiksi kierrokselle ja toisaalta taas törmäsimme uusiin mielenkiintoisiin kohteisiin. Lopulliset valinnat rastikohteista saatiinkin tehtyä vasta alkukevästä.

Samalla kun teimme tutkimustyötä rastitekstejä varten, suunnittelimme kierroksen muotoa ja sitä, miten se konkreettisesti tuodaan yleisölle kierrettäväksi. Päädyimme QR-koodeihin, vaikka meitä hieman epäilyttikin, että rajaako se vanhemman yleisön pois. Päätimme, että kierroksen sulkeuduttua, rastitekstit jäisivät nettiin Musiikkikampanuksen sivuille kaikkien luettavaksi ja näin kierrokseen voisi tutustua myös poistumatta kotoa.

Uponnut kaupunki -produktion vetäjäksi oli vaihtunut Mikael Minkkinen, joka oli meille suureksi avuksi projektin aikana. Mikael teki rastiteksteille nettisivut ja hoiti QR-koodien tilaamisen, mikä mahdollisti sen, että saimme rauhassa keskittyä tutkimustyöhön ja rastitekstien kirjoittamiseen. Minkkisen kautta saimme projektiin mukaan myös Gradient graafikkoharjoittelija Julia Vargan, joka suunnitteli ja toteutti meidän ideoidemme pohjalta kierroksen logon ja QR-koodit. Samalla käytiin neuvotteluita siitä, saisimmeko projektiin mukaan kirjallisuuden opiskelijan, joka oli jo aikaisemmin ollut mukana Uponnut kaupunki -produktiossa. Hänen olisi ollut tarkoitus kirjoittaa suunnittelemamme rastitekstit 1930-luvun kielellä kirjemuotoon. Idea ei kuitenkaan toteutunut ja lopulta kirjoitimme rastitekstit itse perinteisempään ja informatiiviseen muotoon.

Keväällä Henna työllisti tutkimustyön lisäksi myös yhteistyökumppaneiden hankkiminen ja yhteydenpito heihin. Innokkaiksi yhteistyökumppaneiksi saatiin naiskuoro Vaput ja Mieskuoro Sirkat. Molemmat kuorot lupasivat tuottaa tai toimittaa meille musiikkimateriaalia kierrosta varten vastineeksi siitä, että heidän kuoroistaan kerrotaan kierroksen rasteilla. Saimme huomata, että tasapainoilu omien ajatusten ja yhteistyökumppaneiden toiveiden välillä vaatii joskus luovuutta, että molemmat osapuolet pysyvät tyytyväisinä.

Yllätyimme hieman siitä, kuinka innostuneen vastaanoton kierroksemme sai mm. Visit Jyväskylässä, mutta myös rastikohteista vastaavien henkilöiden keskuudessa. Keski-Suomen museo oli myös innokkaasti mukana projektissa ja ilman heitä paljon arvokasta kuvamateriaalia olisi jäänyt saamatta. Kierroksen avaamisen jälkeen he ovat myös mainostaneet kierrosta omilla somekanavillaan, samoin kuin Visit Jyväskylä on

tehnyt omilla nettisivuillaan Jyväskylä Nyt -osiossa. Näin meidän on mahdollista saada myös ulkopaikkakuntalaisia kiertämään kierrosta.

Keväällä alkanut koronaepidemia vaikeutti työskentelyämme. Kirjastot joutuivat sulkemaan ovensa karanteenin takia juuri siinä vaiheessa, kun meidän oli tarkoitus alkaa kirjoittamaan rastitekstejä. Kirjastojen ollessa suljettuna tutkimuskirjallisuuden hankkiminen oli vaikeaa ja päätimme lopulta siirtää kierroksen avaamisen syksyille. Päätös oli näin jälkikäteen ajateltuna oikea, koska koronatilanne osaltaan vaikutti myös siihen, että emme lopulta saaneet kirjallisuuden opiskelijaa mukaan projektiin ja jouduimme kirjoittamaan rastitekstit alusta loppuun yksin. Kun kierroksen avaamispäivää siirrettiin, saimme hieman enemmän aikaa viimeistellä rastitekstejä julkaisukuntoon.

Kesällä tuli ajankohtaiseksi sopia QR-koodien sijoittamisesta rastikohteisiin, mikä ainakin joissain kohteissa osoittautui hieman haastavaksi. Yleisesti kuitenkin kierroksemme sai innostuneen vastaanoton ja luvat QR-koodeille saatiin helposti, kunhan vain saatiin oikeat henkilöt kiinni. Tässäkin asiassa Mikael Minkinen ja Gradian koulutussuunnittelija Helvi Kangas (joka on myös mukana Uponnut kaupunki -produktiossa), olivat suureksi avuksi isomman auktoriteettinsa turvin ja saivat neuvoteltua meille luvat joihinkin kohteisiin. Suurimman osan luvista hoidimme kuitenkin itse.

Loppujen lopuksi kierros saatiin ajallaan auki yleisölle 1.9. Pientä hienosäätöä tehtiin kuitenkin vielä sen jälkeenkin. Saimme viime hetkellä idean tehdä kierroksesta karttapohjan, jonka kierroksen kiertäjät voivat halutessaan avata rastitekstien yhteyteen, jos eivät halua esimerkiksi kiertää koko kierrosta kerralla. Gradian graafikkoharjoittelija teki karttapohjan kierroksesta ja se lisättiin myöhemmin kierroksen yhteyteen.

5 Yhteenveto ja projektin lopputuloksen arviointi

Valmiista kierroksesta tuli hyvin pitkälti sen kaltainen mitä suunnittelimmekin. Isoin ero suunnitelman ja lopputuloksen välillä on se, että kirjeidea jäi toteuttamatta, kun kirjallisuudenopiskelijaa ei saatu mukaan projektiin. Lopputuloksen kannalta se on valitettavaa, koska jos idea olisi toteutunut, se olisi sitonut kulttuurikierroksen paremmin osaksi Uponnut kaupunki -produktiota. Tällä hetkellä kulttuuriprojektia ja isompaa produktiota yhdistää oikeastaan vain niiden sijoittuminen 1930-luvulle. Kulttuurikierros toimii kuitenkin eräänlaisena taustana Uponnut kaupunki -produktiolle, kun katsojia johdatellaan Jyväskylän 1930-luvun kulttuurielämän kautta Helsingin kulttuurielämään ja Heikki Suolahden maailmaan.

Alkuperäisestä suunnitelmasta poiketen kulttuurikierros ei myöskään kuvaa pelkästään Suolahden ikätovereiden, koululaisten ja opiskelijoiden, elämää ja kulttuurikohhteita, vaan laajemman yleisön.

Varsinaista palautetta kierrosta kiertäneeltä yleisöltä emme ole vielä saaneet, mutta Uponnut kaupunki -produktion vetäjältä Mikael Minkkiseltä saatu palaute on ollut positiivista ja kierros on otettu innokkaasti osaksi laajempaa produktiota. Pääsääntöisesti olemme olleet myös itse lopputulokseen tyytyväisiä, joskin meitä on mietityttänyt se, jäivätkö rastitekstit tyyliään liian erilaisiksi. Koska kirjeidea ei toteutunut, tekstit jäivät kahden hyvin erityylisten kirjoittajan tekemiksi, eikä niiden yhtenäistäminen onnistunut. Lopulliset tekstit ovat tyyliään hyvin erilaisia, mutta myös sisällöllisesti. Saralla tekstiä on vähemmän ja kuvia paljon, Hennalla taas on tekstiä paljon, mutta kuvia ei juuri löytynyt. Joitain tekstien erilaisuus voi kenties häiritä, mutta toisaalta uskomme, että se tuo myös hieman vaihtelua kierrokseen.

Olemme myös miettineet sitä, että kuinka kattavan kuvan kierros oikeasti tarjoaa 1930-luvun kulttuurielämästä ja ylipäätään Jyväskylästä tuona ajankohtana. Kun tekijöitä on kaksi, on vaikea hahmottaa kokonaiskuvaa kierroksesta, vaikka olemmekin lukeneet toistemme tekstit. Kierroksen tekijänä on kuitenkin jo niin sokaistunut teksteille, että niitä on vaikea nähdä ulkopuolisen silmin.

Kierroksella yhtenä rajoittavana tekijänä on ollut rastitekstien maksimipituus. Jos tekstit ovat liian pitkiä, ei niitä jakseta lukea ja kierroksen kiertämiseen kuluu kohtuuttomasti aikaa. Tekstien tuli olla siis suhteellisen lyhyitä ja olemme joutuneet tarkkaan valikoimaan mitä asioita mistäkin kohteesta kerrotaan. Paljon mielenkiintoista tietoa on jouduttu karsimaan pois, mikä saattaa vaikuttaa negatiivisesti kokonaiskuvan syntymiseen. Toisaalta kierroksen tarkoituksena oli nostaa esiin vain joitain tiettyjä yksittäisiä kulttuurikohteita.

Olemme kuitenkin koko projektin ajan tarkkaan joutuneet punnitsemaan sitä mikä on merkittävää tietoa ja toisaalta tasapainoilemaan tieteellisen tekstin ja tyylin (koska kierros on osa maisteritutkielmiamme) ja yleisölle tarkoitetun opettavaisen, mutta kevyemmän tyylin ja sisällön välillä. Tämä oli ainakin Hennalle haasteellista, koska hän ei olisi malttanut jättää mitään tiedonmuruja kertomatta.

Samalla kun tasapainoilimme tieteellisen ja yleisölle sopivan tyylin ja sisällön parissa jouduimme myös tasapainoilemaan omien ideoidemme ja yhteistyökumppaniemme toiveiden välillä. Joitain kompromisseja tehtiin muun muassa siinä, että Nikolainkulma tuli osaksi kierrosta Sirkkojen toivomuksesta. Osittain myös Puistokoulu tuli osaksi kierrosta yhteistyön ja Uponnut kaupunki -produktion parissa työskennelleiden toivomuksesta. Pääasiassa olemme kuitenkin pysyneet siinä, mitä olimme suunnitelleet, emmekä tehneet mielestämme liikaa kompromisseja.

Tämän kaltaisessa projektissa saimme jälleen huomata, miten kauan kuluu aikaa pienten yksityiskohtien miettimiseen ja hiomiseen. Ongelmia ilmenee jatkuvasti ja niitä on pystyttävä ratkaisemaan samalla kun hoidetaan montaa muutakin asiaa. Teksteihin ja niiden julkaisemiskelpoisuuden varmistamiseen meni suurin osa ajastamme. Työmäärä pääsi yllättämään meidät useampaan kertaan, mutta kokonaisuutena projekti

on auttanut koulimaan säännöllisempää työtahtia ja kehittänyt projekti- ja ryhmätyötaitoja.

5.1 Miten tästä eteenpäin?

Kummallakin tutkimusprosessi ja monimuototutkielmien työstäminen jatkuu tästä hetkestä eteenpäin omatoimisesti kummankin oman rajauksen mukaan. Tutkielmamme sisältävät kaksi eri osaa, joista toinen on Samaan aikaan Jyväskylässä -kulttuurikierros ja toinen kirjallinen osa.

Omassa tutkielmassaan Henna syventyy jatkossa enemmän Jyväskylän 1930-luvun taidemaailmaan kuvataiteilijoiden osalta ja etsii vastauksia siihen, miksi kaupungin taidetoiminta tyrehtyi 1930-luvulle tullessa.

Kuvapaketti koko Suomen kontekstista (Sara)

Kulttuurikierros-projektin kautta oli helpompi hahmottaa myös rajausta koko Suomen 1930-luvun tutkimuksen yhteyteen. Kuvamateriaali antaa viitteitä mistä tietoa kannattaa etsiä ja samalla kirjallisuuden sekä lehdistön kautta löytyy tarkempaa tietoa. Rajauksen keskipisteenä toimii Heikki Suolahti. Hänen ikänsä, perhetaustan ja asuinpaikkansa esimerkiksi. Samalla kun silmäilen yleisesti näitä tarkempia rajoituksia uusia ideoita ja lähestymistapoja avautui ja avautuu samalla prosessin aikana.

Lähteet

Anttonen, E., 2006. *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Menetelmäpolkuja humanisteille

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja>

Räsänen, M. & Räsänen, R. 1984. *Älylästä Tyhmälän torille: Jyväskyläläiset muistelevat menneitä*. Jyväskylässä [Jyväskylä]: Gummerus.

Saarelainen, J., 2012. *Konteksti ja kontekstualisoiminen*. Teoksessa: Nivala, A., Mähkä, R., Leskelä-Kärki, M., Rossi, L., Johnson, B., Räsänen, M., . . . Tiainen, M., 2012. *Tulkinnan polkuja: Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

Tommila, P. 1972. *Jyväskylän kaupungin historia 1837–1965: I*. [Jyväskylä]: Jyväskylän kaupunki.

Kalela, J. 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Pirinen, H. 2012. "Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen." Teoksessa: Waennerberg, A. & Kähkönen, S. 2012. *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*, pp. 281–305.