

KUVALÄHDE

Valokuvia Turun museokeskuksen kokoelmasta

ALUKSI

Valokuva – ehtymätön tiedon lähde

Kun katse kulkee pitkin arkistihuoneen hyllyjä, laatikon kyljessä pistää silmään teksti ”Thiess”. Nimessä on jotakin tuttua. Littoisissa asuneet Thiessin sisarukset olivat Pietarista 1900-luvun alussa tulleita siirtolaisia ja heidän elämäntarinansa on kirjoitettu romaaniin, kuvattu dokumenttiin ja sävelletty oopperaksi. Yhden sisaruksen runotuotantoa on analysoitu myös tieteellisessä artikkelissa ja pro gradu -tutkielmassa.¹ Thiessin suvun kokoelma sisältää paljon kuva-aineistoa ja vähän muutakin; 14 valokuva-albumia, irrallisia valokuvia, negatiiveja, matkamuistoja, kirjeitä ja asiakirjoja sekä kuvakulmia, joita sisarukset ovat ostaneet kiinnittääkseen kuvamuistoja albumeihinsa. Luettuani sisaruksista kirjoitettuja tekstejä kokoelma saa syvyyttä: surullisen kiehtova ja mukaansa tenhoava aihe!

Löytöjä kokoelmasta

Tämän kirjan erästä artikkelia varten otettiin esille luetteloitavaksi ja digitoitavaksi kokonaisuus, jonka yhdessä laatikossa pilkotti metallilevyjen peilimäinen pinta. Varovaisesti, jännittyneenä katsoin takapuolelle ja kupariltahan se näytti: daguerrotyyppi? Valitettavasti selkeitä kuvia ei näkynyt enää – jos koskaan oli näkynytkään. Vaikka mitään kuva-aihetta ei ollut näkyvissä, mieleen tuli tietysti Suomen vanhimpana pidetyn valokuvan tapaus.

Elokuussa vuonna 1842 Turun piirilääkäriä toiminut Henrik Cajander (1804–1848) kävi Pariisissa, jossa hän oppi valmistamaan daguerrotyypejä. Menetelmän ohjeet oli juuri pari vuotta aikaisemmin julkistettu vapaaseen käyttöön. Cajander hankki luultavasti Pariisista daguerrotyyppikameran, jonka toi kotiinsa Turun Uudenmaankadulle kokeillakseen uutta valokuvausmenetelmää.² Marraskuun kolmantena päivänä vuonna 1842 valokuvan aiheeksi valikoitui hänen kotiaan vastapäätä sijainnut juuri valmistunut uusi talo. Se oli rakennutettu turkulaiselle kauppiaille Johan Scharlinille. Talon suunnitellut ruotsalainen arkkitehti Immanuel Nobel oli kuuluisan Nobelin, dynamiitin keksijän Alfred Nobelin, isä.

Henrik Cajanderilta tunnetaan kolme daguerrotyyppiä. Hänen kuoltuaan kuvat mainitaan perukirjoissa taulujen luettelossa: ”3 st. Taflor med pappers ramar á 20 kopek”.³ Vuonna 1896 Cajanderin leski Emma von Schantz päätti lahjoittaa miehensä ottaman Nobelin talon kuvan Åbo Fotografiamatörklubbenille, jota juuri oltiin perustamassa. Valokuvakerhon toiminta ei päässyt kuitenkaan heti vauhtiin⁴, joten ehkä tästä syystä kuva lahjoitettiin toiselle taholle.

Vuonna 1903 Turun kaupungin historiallisen museon⁵ intendentti Walter von Konow kirjasi kuvan museon pääkirjaan: ”En daguerotypö, den första i Finland. Tagen af provincialläkerna H. Cajander. [--]”. Tästä alkaa Suomen vanhimman valokuvan taival museolöydöksi. Sillä vaikka tieto ”Suomen vanhimmasta” siirtyi Emma von Schantzin saatekirjeestä museolle, kuvalle ei aktiivisesti annettu merkitystä. Solveig Sjöberg-Pietarinen kirjoittaa erosta aktiivisen ja passiivisen säilyttämisen välillä.⁶ Cajanderin daguerrotyypin säilyttäminen museossa oli tässä vaiheessa ”passiivista”, sillä sitä ei arvotettu eikä sille etsitty merkitystä. Kuvat kirjattiin esineluetteloon, eikä arvoa valokuvana vielä tunnettu.

C. J. Gardberg kirjoittaa vuonna 1982: ”Monet vanhimmista museoistamme saivat viime vuosisadan lopulla ja vuosisadan vaihteen tienoilla ottaa vastaan lahjoja, joiden arvo tutkimukselle ei tullut silloin ilmi ja jos oli kysymys pienistä esineistä, saattoivat ne hautautua vuosikymmeniksi laatikoihin ja kaappeihin.” Näin kävi myös Cajanderin daguerrotyypille, jonka ”uudelleen löytymistä” Gardberg kuvailee elävästi: ”Itse en koskaan unohda päivää, jona sain osallistua Suomen ensimmäisen valokuvan löytämiseen. Syksyllä 1969 Suomen Kansallismuseo valmistautui daguerrotyypinäyttelyyn ja niitä etsittiin lähettämällä kiertokirjeitä muille museoille. Myös Turun kaupungin historiallinen museo, jonka johtaja silloin olin, sai kyselyn mm., koska museolla luetteloiden mukaan oli erään Henrik Cajanderin ottamia dagerrotyyppejä. Margareta Jokinen, joka oli silloin museon amanuenssi, alkoi käydä läpi museon niitä laatikoita, joissa oli varhaisia valokuvia. Muistan vielä hänen innokkaan huudahduksensa, kun hän oli tehnyt löydön.”⁷

Tästä alkoi Nobelin talon kuvan uudelleen arvioinnin aika. Merkittävyyden tunnistamista edesauttoi kiinnostus valokuvan historiaa kohtaan. Jo vuosina 1923, 1936 ja 1943 Suomen Valokuvaajain liitossa suunniteltiin vakavasti suomalaisen valokuvan historiikkaa. Vuodesta 1943 asti Kansallismuseon historiallisen osaston kuva-arkiston hoitaja Marta Hirn oli kerännyt aineistoa historian kirjoittamista varten.⁸ Ehkä se oli juuri Marta Hirnin keräämä luettelo, jonka perusteella Kansallismuseo tiesi kysellä Turusta erään Cajanderin kuvia valokuvanäyttelynsä⁹.

Kokoelmien parista on yhä mahdollista tehdä löytöjä. Vaikka valokuvan historia ei nyt aivan uusiksi menisikään, se täydentyy ja täsmentyy koko ajan, kun arkistoissa ja museoissa saadaan uusia aineistoja lueteloitua ja digitoitua. Aivan arkisetkin aiheet voivat olla kiinnostavia ja saattavat tarjota uutta tietoa tutkimukselle. Turun kaupungin historiallisen museon perintönä Turun museokeskuksen valokuvakokoelma on runsas. Kaikkea ei voida tutkia ja tuoda esiin kerralla – silti monet merkittävät aineistot ovat saaneet historiallisen kontekstin ja uusia merkityksiä tämän kirjan tutkimusartikkelien avulla.

Etsimessä valokuvaaja

Johanna Frigård nostaa esiin artikkelissaan valokuvaaja Keijo Hakasen. Hakasen 1950-luvun lopulta alkava värikuultokuvatuotanto piirtää kuvan erään kinodiaharrastajan aihemaailmasta ja kuvauskohteista. Diojen kehystäminen ja arkistointi muistuttavat valokuvaajan työn käsityövaltaisuudesta. Margareta Willner-Rönholm puolestaan kirjoittaa artikkelissaan nuoren ammattikuvaajan Johannes Schalinin elämästä ja kuvaamisesta 1800–1900-lukujen vaihteessa. Kuvaajan tie oli menestyksekkäs vaikkakin valitettavan lyhyt. Kuvaperintö on kuitenkin säilynyt ilahduttavan hyvin useamman museon kokoelmissa.

Ismo Luukkonen uppoutuu artikkelissaan Schalinin stereokuvien maailmaan. Stereokuvissa on pohjustettu pitkänmalliselle tukevalle pahville vierekkäin kaksi samaa kohdetta esittävää kuvaa. Pahvi asetettiin laitteeseen, jonka avulla kuvaa katsottiin. Vasta katselulaitteessa kuvista tuli yksi ja ne heräsivät eloon. Niiden antama ”vau!”-kokemus kulminoituu todellisuuden paikan vaihtoon; stereokuvan ja laitteen avulla muualla oleva oli koettavissa tässä ja nyt. Ismo Luukkonen kirjoittaa artikkelissaan kuinka kaksiulotteisuudesta kolmiulotteisuuteen siirtyminen tuottaa katsojalle erilaisen kokemuksen; kuvan fokus muuttuu.

Tommi Vihkon katsaus kuvamäärien hurjasta kasvusta palauttaa lukijan nykyaikaan. Esineellisen kuvakulttuurin muuttaminen digitaalseksi edellyttää paljon resursseja. Aineettomana kuvainformaatiota on helpompi jakaa ja käyttää, mutta valokuvan esineellisyys jää taka-alalle. Entä miten selviämme suurien digitaalisten kuvamassojen kanssa? Miten valikoimme nykykuvakulttuurista sen mikä on säilyttämisen arvoista?

Muistoesine

Kuten valokuvan varhainen historia museoissa muistuttaa, valokuvat ovat esineitä. Daguerrotyypit, ambrotyypit, ferrotyypit, lasinegatiivit ja erilaisiin muotoihin pahville pohjustetut vedokset ja suuret albumit olivat fyysisiä kappaleita, käsin kosketeltavia ja aistittavia. Kuvan omistajan suhde valokuvaan muodostui osaltaan tämän esineen käsittelystä. Stereokuvia laitettiin katselulaitteisiin, käyntikorttikuvia ja kabinettikuvia vaihdettiin ja kosketeltiin katsottaessa, taulumaiset muotokuvat ripustettiin seinälle. Anu-Riikka Leppänen tarkastelee artikkelissaan ferrotyyppien fyysisistä olomuotoa ja niiden kuvallisia merkityksiä. Metalliset ferrotyypit kestivät käsittelyä, ja niitä käytettiin – ehkä senkin takia ne ovat nykyään usein niin naarmuisia.

Kun arkistossa vieraili taannoin ryhmä esikoululaisia tutustumassa valokuvakokoelmaan, osa heistä ei tiennyt mikä on valokuva-albumi. Nykyajan perheissä valokuvia usein katsellaan näytöltä. Albumit eivät silti ole menettäneet viehätystään, mistä Sari Pihajoki nostaa esiin erilaisia esimerkkejä. Käyntikorttikuvia saatettiin laittaa esille monin tavoin, esimerkiksi viuhkan muotoon. Albumeissa ne olivat helpommin katsottavissa. Albumit olivat itsessään esineinä hienoja ja usein käsityönä valmistettuja. Kun suuret joukot alkoivat ottaa kuvia, muuttui myös albumikulttuuri.

Valokuvien esineellisyyttä ovat aina korostaneet myös niihin kirjoitetut muistosanat, päivämäärät tai henkilöiden nimet. Kädessä pidettävän kuvan avulla kaukana olevaa ystävää on mukava muistella. Kosketamalla kuvaa voi tuntea olevansa lähempänä sen esittämää ihmistä. Viivi Vuorinen kirjoittaa teatterinystävä Eliel Sjöblomin näyttelijöiden kuvia sisältävästä kokoelmasta. Ihailijakuvien suosio oli suurta varsinkin 1920–1930-luvuilla, jolloin kuvalehdet ahkerasti esittivät elokuvatähtien tai muiden silloisten julkisuuden henkilöiden kuvia.

Valokuvien avulla haluttiin muistaa paitsi ihmisiä myös paikkoja ja rakennuksia. Marjo Aurekoski-Turjas on tutkinut Varsinais-Suomalaisen Osakunnan keruutoimintaa ja sen tuloksena muodostettua kuvakokoelmaa. Tapahtumat, tilanteet, kirkot, maisemat ja ihmiset olivat kotiseurakkaille ihmisille henkilökohtaisella tasolla tärkeitä, mutta ne kertovat myös laajemmin paikkakunnan historiasta. Keruutoiminnan tuloksena jälkipolville on säilynyt rikas kokonaisuus, joka antaa omasta ajastaan ainutlaatuista tietoa – sellaista – mitä kirjallinen lähdeaineisto ei pysty historiantutkijalle tarjoamaan. Kun aikalaiset halusivat kerätä aineiston, joka tallentaisi muuttuvaa kotiseutua, he samalla antoivat jälkipolville muistamisen mahdollisuuden.

Reinbergin 1860 ja 1870 -lukujen kaupunkinäkymät saavat elämää kun siirrytään Catherine af Hällströmin turkulaisten henkilöiden suhteita valottavaan tutkimukseen. Nuori turkulainen naisvalokuvaaja Euphrosyne Chiewitsch avioitui turkulaisen kauppiaan Ernst Magnusonin kanssa vuonna 1870. Miehen polterabend -juhlista on jäänyt jälkipolville muistoksi kaksi erikoista kuvataulua, jotka on toteutettu valokuvakollaasitekniikalla. Kuvatauluissa esiintyy valokuvattuine päineen ja maalattuine vartaloineen Magnusonin tuttavapiiriä; sen aikaisten turkulaisten seurapiirien kermaa Aurajokimaisemissa.

Museon yhtenä tehtävänä on ympäröivän kaupungin, kaupunkilaisuuden ja kaupunkielämän tallentaminen. 1970-luvulla herättiin yhä laajemmin huomaamaan ja vaatimaan aktiivista nykyajan dokumentointia. Tällöin se, mitä säilyisi jälkipolville, ei olisi sattuman varassa. Valokuva nähtiin tähän erinomaisena keinona. Museo tilasi alueellaan toimivilta valokuvaajilta, muun muassa Henry Edmanilta, kuvia kaupunkielämästä. Edman kuvasi kaupankäyntiä kauppahallissa, työntekoa postissa ja asiointia terveystieteissä, kahviloissa ja kaupoissa. Elina Ovaska kirjoittaa kuinka Edmanin kuvat voi nähdä paitsi dokumenttivalokuvina myös taiteena; samaan aikaan kun ne tallentavat kaupunkilaisten elämää, ne kertovat ihmisyydestä syvemmin. Edmanin kuvia tallennettiin kulttuurihistoriallisen kokoelman lisäksi myös taidekokoelmaan. Tämä osoittaa, ettei valokuvallisia merkityksiä voi lokeroida yksiselitteisesti joko historian tai taiteen alle. Aikojen saatossa valokuvat voivat luoda nahkansa uudelleen – niiden merkityksiä ei voi lukea, sillä eri aikoina asiat nähdään toisella tavoin. Valokuvat ovat tiedon ehtymätön lähde, joka tarjoaa aina uutta tietoa näkökulmasta riippuen.

Minna Ijäs

Arkistolähteet

Turun museokeskus (TMK)

Museoarkisto

verifikaatit 7154; Emma von Schantzin kirje fotografiamatörklubbenin puheenjohtajalle vuonna 1896.

Valokuva-arkisto

Valokuvakokoelma

Painamattomat lähteet

Dagerrotypier och ambrotypier ”Alla tiders hund”, 18.3.–19.4.1970. Suomen kansallismuseon järjestämän näyttelyn luettelo. Turun museokeskus, valokuva-arkisto.

Painetut lähteet

Gardberg, C. J. 1982: Suomen vanhin valokuva – museolöytö. *Valokuvauksen vuosikirja 1982*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki, 6–7.

Hirn, Sven 1972: *Kameran edestä ja takaa – valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1839–1870*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki.

Hirn, Sven 1977: *Ateljeesta luontoon – valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1871–1900*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki.

Savolainen, Irma 1992: *Taiteilijoita, käsityöläisiä ja taivaanrannanmaalareita – turkulaiset valokuvaajat vuoteen 1918*. Turun maakuntamuseo.

Sjöberg-Pietarinen, Solveig 2004: *Museer ger mening. Friluftsmuseerna Klosterbacken och Amuri som representationer*. Åbo Akademi University Press, Åbo.

¹ Thiessin sisaruksia käsittelee muun muassa Eino-Juhani Rautavaaran ooppera *Auringon talo* (1989–1990), Pirjo-Riitta Tähdén romaani *Rakkaudella sisaresi* (Kirja-Aurora, 2000) ja Laura Saloluoman pro gradu -tutkielma ”Fråga icke vem jag varit” – pietarilaisen Eleanor Thiessin emigrantti-identiteetin rakentuminen Suomessa 1900-luvun alkupuoliskolla (Turun yliopisto, kulttuurihistoria, 2009).

² Emma von Schantzin kirje fotografiamatörklubbenin puheenjohtajalle vuonna 1896. Saatekirje on kirjoitettu Lapilan kartanossa Turun saaristossa. Cajanderin talo sijaitti nykyisen Uudenmaakatu yhdeksän kohdalla. TMK.

³ Savolainen 1992, 11.

⁴ Perustamisesta ks. Hirn 1977, 101–102.

⁵ Turun historiallinen museo perustettiin vuonna 1881. Museon nimi muuttui Turun maakuntamuseoksi vuonna 1981. Turun maakuntamuseo ja Wäinö Aaltonen museo yhdistyivät vuonna 2009, jolloin muodostui Turun museokeskus.

⁶ Ks. Sjöberg-Pietarinen 2004.

⁷ Gardberg (1926–2010) oli arkeologi ja historian tutkija. Hän toimi Turun kaupungin historiallisen museon johtajana vuosina 1960–1972. Gardberg 1982, 6.

⁸ Ks. Hirn 1972, 6–7.

⁹ Dagerrotypier och ambrotypier ”Alla tiders hund”, 18.3.–19.4.1970. Kansallismuseon näyttelyluettelon mukaan Turun kaupungin historiallisesta museosta oli mukana neljä dagerrotyyppiä ja yksi ambrotyyppi.