

KATSAUKSET

Valokuvat historiatietoisuuden rakentajana: Turku C.J. Schoultzin kaupunkikuvissa

Anne Ollila

Vanhojen valokuvien historiallisuus vaikuttaa usein ongelmattomalta. Valokuviiin liitetään helposti ajatus objektiivisuudesta ja autenttisuudesta, jolloin valokuvaa katsotaan neutraalina todistuskappaleena kuvaustilanteesta. Kuitenkin valokuvat ovat aina rajattuja, joten kuvaaja tekee monia valintoja ja ratkaisuja ennen kuin hän avaa kameran linssin. Lisäksi valaistus ja kuvausolosuhteet vaikuttavat paljolti siihen, mitä kuvaan tallentuu ja miltä kuva lopulta näyttää. Valokuva on siis monien valintojen lopputulos, jota voidaan katsoa ja tulkita usealla eri tavalla.

Myös historiantutkijat suhtautuvat valokuviiin yllättävän ongelmattomasti. Valokuvia käytetään yleensä tekstin tukena ja elävöittäjänä. Silloin ne toimivat kuvituksena ja 'todisteena' tietystä aikakaudesta tai tapahtumasta. Taidehistorioitsijat ovat innokkaimmin tutkineet valokuvia, mutta heidän kiinnostuksensa on pääosin suuntautunut henkilökuviin. Valokuvauksen historiasta on kuitenkin julkaistu suuri määrä sekä suomalaisia että kansainvälisiä tutkimuksia, joissa tarkastellaan valokuvauksen varhaisvaiheita 1800-luvulla ja alan pioneerien toimintaa.

Toisaalta vanhojen valokuvien 'itsestäänselvä' historiallisuus rakentaa historiatietoisuutta, sillä ne herättävät uteliaisuutta. Esimerkiksi Signe Branderin (1869–1942) Helsinki -kuvista järjestetyt näyttelyt ovat saavuttaneet suuren suosion samoin kuin näistä kuvista julkaistut kirjat. Tällöin valokuvista jäljitetään kadonneita maisemia ja kaupunkinäkömiä, jotka ovat hävinneet tai muuttuneet kaupunkirakentamisen myötä.

Signe Brander on Suomen tunnetuin kaupunkikuvaaja, mutta hänellä ehti olla useita edeltäjiä, joista yksi oli turkulainen valokuvaaja Carl Johan Schoultz (1849–1923). Schoultzilla oli ateljee Turussa vuodesta 1892 vuoteen 1908. Ateljeekuvauksen ohessa Schoultz otti suuren määrän kaupunkikuvia, joista osa löytyy Åbo Akademin kuva-arkiston kokoelmista. Seuraavaksi analysoin kahta Schoultzin valokuvaa, ja tarkastelen näitä kuvia historiatietoisuuden näkökulmasta: miten katsoja tulkitsee valokuvien historiallisuutta ja kuinka valokuvia voidaan käyttää historiantutkimuksen lähteenä?

Analyysin lähtökohtana on valokuvien monitulkintaisuus. Valokuvat avaavat monia erilaisia tulkintareittejä ja näkökulmia, joten 'lopullista' tai tyhjentyvää tulkintaa on mahdollista esittää. Aluksi pohdin kontekstualisoivaa kuvatutkimusta ja Schoultzin toimintaa valokuvaajana suhteuttamalla hänen työtään 1800-luvun lopun kaupunkikuvaukseen.

Kontekstualisoiva kuvatutkimus

Valokuvat ovat kulttuurituotteita, jotka ovat syntyneet tiettyssä historiallisessa tilanteessa. Kuvat liittyvät tiettyyn kontekstiin, mikä tarkoittaa ennen kaikkea valokuvien sidonnaisuut-

ta aikaan ja paikkaan. Ne on otettu määrättyssä historiallisessa tilanteessa, niillä on ollut oma yleisönsä ja vastaanottonsa sekä käyttötapsansa. Kyse on näkökulmasta, jossa korostetaan kontekstualisoivaa tutkimusmenetelmää. Kontekstualisoiva tutkimus tulkitsee valokuvaa suhteessa muihin lähteisiin. Lähtökohtana on ajatus, että valokuvan merkitys määrittyy paljolti sitä ympäröivien tekstien kautta sekä valokuvien käyttötarkoituksen perusteella. Näin kartoitetaan niitä toimintatapoja, käytäntöjä ja instituutioita, jotka ovat antaneet kuville merkityksen. Valokuvilla on ollut oma vaikutuksensa, ja niihin liitettyjä merkityksiä voidaan purkaa sosiaalisen vuorovaikutuksen ja valtasuhteiden kautta. Kontekstualisoiva kuvatutkimus tarkastelee valokuvia osana aikansa kulttuuria ja sosiaalista järjestystä. (Tagg 1988, 2–5; Price & Wells 1997, 41; Frigård 2008, 15–16.)

Katsoja tulkitsee valokuvia kulttuurisen tietämyksensä ehdoilla. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että katsoja näkee kuvissa sen, minkä hän on oppinut ja kouliintunut näkemään. Havaitseminen ja näkemisen tavat ovat kulttuurisidonnaisia, joten 'puhdasta' havaintoa ei ole vaan katsoja tekee havaitsemastaan asiasta välittömän tulkinnan – vaikkapa tunnistamalla ja nimeämällä kuvassa näkemäänsä asioita. Tällöin tunnistaminen ja nimeäminen tapahtuu kulttuuristen konventioiden puitteissa. (Crary 1999, passim; Ollila 2010, 52–54; Seppänen 2010, 14–16, 46–47.)

Valokuvia voidaan lisäksi tarkastella vallankäytön näkökulmasta, koska kuviin nivoutui monia uusia vallankäytön keinoja. Viranomaiset huomasivat nopeasti, että valokuva tarjosi välineen hallinnan tehostamiseen. Vangit, rikolliset ja rikoksista epäillyt kuvattiin poliisien rekistereitä varten. Useissa kaupungeissa poliisi piti lisäksi erillistä kuvakortistoa prostituoiduista. Kun tutkimusmatkailijat kuvasivat alkuperäiskansoja ja vieraiden kulttuurien edustajia 1800-luvun lopussa, näitä kuvia käytettiin myös rotuluokitusten tekemiseen, kun rotuoppien kannatus lisääntyi. Samalla valokuvia voitiin hyödyntää kansallisuusaatteen lietsomisessa, kun rotuluokituksilla tehtiin eroa meihin ja muihin. Lääketiede omaksui valokuvat nopeasti käyttöönsä, mutta potilaskuvatkin ovat arkaluonteista aineistoa, joiden julkittuomisessa korostui lääkäreiden arvovalta ja hierarkkinen suhde potilaisiin. (Onnela 1993, 56–66; Tuori 2001, 59; Marien 2006, 37–42.) Modernisoituvissa yhteiskunnissa valokuvat otettiin innokkaasti käyttöön, koska ne tarjosivat uusia keinoja tehostaa hallintaa, kontrollia ja luokittelujärjestelmiä.

Vaikka vallankäyttö ja kontrolli leimasivat osaa valokuvista, valokuvat voitiin silti nähdä demokratisoitumisen merkinä. Entistä useammilla oli varaa kuvauttaa itsensä ja hankkia omistukseensa valokuvia, kun valokuvien hinnat laskivat ja kuvatarjonta lisääntyi. Maalatut muotokuvat olivat leimautuneet varakkaan väestön statussymboleiksi, mutta valokuva levisi nopeasti laajoihin kansankerroksiin. Siten se voitiin tulkita populaariksi viestintäkeinoksi, joka tarjosi uusia näkökulmia ja tapoja hahmottaa maailmaa. (Price & Wells 1997, 23–24.)

Valokuvien käyttö ja sijoittelu paljastaa monenlaisia kytköksiä muotokuvataiteen esittämisen- ja käyttötappoihin. Valokuvat asetettiin nähtäväksi pöydälle tai lipaston päälle. Toinen mahdollisuus oli ripustaa ne seinälle maalausten ja siluettien rinnalle. Näin kuva-asetelmat alkoivat monipuolistua ja saada uusia sisältöjä, kun valokuvat haluttiin asettaa esille nähtäväksi, ihailtavaksi ja ihmeteltäväksi. Valokuvien standardikoot mahdollistivat uudenlaiset kuvakokoelmat, kun kuvat alettiin tallentaa kuva-albumeihin. Siten ystävät, sukulaiset ja muut tärkeät henkilöt pääsivät kuvina albumeihin. Kyse ei välttämättä ollut perhealbumeista, koska kuva-albumeihin voitiin kerätä myös kuninkaallisten ja muiden tunnettujen henkilöiden kuvia, joten kuva-albumit kertoivat laajemminkin siitä, mihin ryhmiin ja henkilöihin albumin omistaja halusi samaistua. (Ijäs 2009, 93; Männistö-Funk 2010, 259–261.) Lisäksi oli mahdollista tallentaa valokuvat kuvasalkkuun. Silloin yksittäisistä, pahville liimatuista

valokuvista koottiin kuvakansio, jossa kuvat säilytettiin irtolehtinä.

Kaupunkikuvaus ja valokuvaaja Schoultz

1800-luvun lopussa suurin osa ammattikuvaajista työskenteli ateljeissa, koska henkilökuvaus työllisti ennätysmäärän kuvaajia. Valokuvauksen suosion kasvu 1860-luvulta lähtien johtui uuden kuvatyypin läpimurrosta. Visiittikorttikuvat saavuttivat suuren suosion, ja niiden nopeasti kasvanut kysyntä loi alalle hetkeksi ylikuumenneet markkinat. Kun ihmisille tarjoutui tilaisuus kuvauttaa itsensä, äkillinen kuvakuume sai heidät jonottamaan valokuvaajalle pääsyä. Käyntikorttikuvista tuli muotiasia, ja kuvaajien määrän kasvaessa kilpailu laski kuvien hintoja. Sen ansiosta entistä useammalla oli varaa kuvauttaa itsensä, joten visiittikorttikuvat levisivät kaikkiiin kansankerroksiin. (Hirn 1972, 24–25; Savolainen 1992, 18.) Visiittikorttikuvat säilyttivät suosionsa 1920-luvulle asti, jolloin ne olivat hallinneet kuvamarkkinoita yli viisikymmentä vuotta.

Valokuvaus oli suosittu ammatti 1800-luvun lopussa, sillä valokuvaajan työ sisälsi monia kiehtovia piirteitä. Se tarjosi itsenäisyyttä, liikkuvuutta ja mahdollisuuden taiteelliseen itseilmaisuuun. Valokuvaus oli kansainvälistä toimintaa. Monet kuvaajat hankkivat ammattitaidon ulkomailla ja Suomeen tuli suuri joukko ulkomaalaisia kuvaajia mm. Ruotista, Norjasta, Saksasta ja Tanskasta. Suomessa toimi 1860-luvulta lähtien useita naiskuvaajia, sillä uutena ammattina valokuvaus mahdollisti myös naisten pääsyn alalle. Valokuvauksesta muodostui jo varhaisessa vaiheessa naisten suosima ala [1], koska valokuvien kysyntä kasvoi nopeasti eikä alalle ollut ehtinyt muotoutua sukupuolittuneita käytäntöjä, jotka olisivat rajoittaneet naisten toimintamahdollisuuksia. 1890-luvun alussa Suomessa laskettiin olevan 65 naisvalokuvaajaa.

Ateljeekuvauksen ohessa muutamat valokuvaajat ryhtyivät kokeilemaan myös ulkokuvausta. Aluksi ulkokuvaus oli teknisesti vaativaa. Märkälevymenetelmässä lasinegatiivia peittävä kalvo herkistettiin kuvaustilanteessa, minkä jälkeen se valotettiin ja kehitettiin saman tien. Menetelmä rajoitti ulkokuvausta ja vaati kuvaajalta huolellisuutta, tarkkuutta sekä myös perustietoja kemiasta. Märkälevyt olivat käytössä 1850-luvulta 1880-luvun alkuun. Sven Hirn onkin kutsunut tätä ajanjaksoa 'apteekkarikaudeksi', koska kuvaajien joukossa oli muutamia proviisoreita. (Hirn 1977, 9, 21.) Apteekkarikausi päättyi 1880-luvun alussa, kun uudet tehdasvalmisteiset kuivalevyt tulivat käyttöön. Tällöin kuvausprosessi yksinkertaistui huomattavasti. Nyt levyjä ei enää tarvinnut herkistää ennen kuvausta eikä valotetun levyn kehittämisellä ollut kiirettä, mikä lisäsi ulkokuvausten suosiota (Rosenblum 2010, 55). Uuden kuvaustekniikan ansiosta myös valotusajat lyhenivät huomattavasti. Siten maisemakuvaus ja kaupunkikuvaus alkoivat kiinnostaa harrastajiaikin entistä enemmän.

Maisema- ja kaupunkikuvat asetettiin esille kuvaajan ateljeessa, ja niitä myytiin muiden kuvien ohessa. 1880-luvulla maisema- ja kaupunkikuvien tarjonta alkoi lisääntyä. Edustavat kaupunkinäkömät ja tutut turistinähtävyydet eivät enää riittäneet, vaan asiakkaille ryhdyttiin tarjoamaan eksoottisempina pidettyjä kuvia Lapista, Karjalasta ja saaristosta. Luonnonkuvaus ja kansallismaisemien etsiminen omaksuttiin valokuvauksen uusiksi haasteiksi. Helsinkiläinen Daniel Nyblin oli edelläkävijä tässä toiminnassa. Hän kokosi maisema- ja kaupunkikuvansa suureksi myyntinäyttelyksi, joka oli esillä hänen ateljeessaan jouluna 1890. (Hirn 1992, 365–366.)

Kotimaan maisemat alkoivat tulla suurelle yleisölle tutuksi nimenomaan valokuvien kautta. 1800-luvun lopussa suurin osa suomalaisista tunsivat ja oli nähnyt vain suppean elinympäristönsä. Vasta valokuvien kautta voitiin nähdä laajempi ja realistiseksi koettu kuva

Suomesta sekä muodostaa siitä mielikuva. (Kajander & Vuorenmaa 2006, 150.) Vieraista maista esitetyt kuvat ruokkivat puolestaan kaukokaipuuta ja uteliaisuutta. Matkakertomukset ja vieraita maita esittävät kuvateokset saavuttivatkin suuren suosion 1800-luvulla. Samalla ne rakensivat tietoisuutta ympärillä olevasta maailmasta. Nekin, joilla ei ollut varaa tai mahdollisuutta matkustaa ulkomaille, pääsivät kuvien kautta näkemään vieraiden maiden nähtävyyksiä ja eksoottisia maisemia. Henkilökuvien merkitys oli toisenlainen, sillä ne tarjosivat tilaisuuden oman minuuden pohtimiseen ja esittämiseen, kun modernisoituvissa yhteiskunnissa omaa minuutta alettiin määritellä uudella tavalla. Joka tapauksessa valokuvat nopeuttivat kuvien arkipäiväistymistä. Huokeat painokuvat olivat tulleet suosituiksi jo aikaisemmin, mutta vasta valokuva mahdollisti kuvien tehokkaan monistamisen ja levittämisen. (Palin 1992, 357.)

Vaerhaisimmissa kaupunkikuviissa ei yleensä esiinny ihmisiä, koska pitkä kuvausaika ei sallinut liikkuvan kohteen kuvaamista. Ihmiset oli vaikea saada pysymään paikoillaan riittävän pitkään, jotta kuvasta olisi tullut tarkka. Siksi 1860- ja 1870-luvuilla otetut ensimmäiset kaupunkikuvat esittävät tavallisesti tyhjiä katuja, paikallaan olevia kulkuvälineitä ja pysähtyneitä tilanteita. Rakennukset olivat suosittuja kuvauskohteita, koska kuvaajalle jäi aikaa järjestää kuvausvälineensä sopivaan kuvakulmaan ja odottaa otollista kuvaushetkeä. Kun kuvaustekniikka helpottui ja valotusajat lyhenivät, kaupunkikuvat alkoivat saada uutta sisältöä. Kuviin tallentui satunnaisia ohikulkijoita, ohi ajavia hevosvaunuja ja muuta liikehdintää. Vauhdin ja liikkeen kuvaaminen tulivat osaksi kaupunkikuvia, mutta myös nopeutta edellyttävät tilannekuvat alkoivat onnistua kuvaajilta.

Carl Johan Schoultz oli merkittävä kaupunkikuvaaja 1800- ja 1900-luvun vaihteessa. Hän asettui Turkuun vuonna 1892 ja avasi ateljeensa samana syksynä. Hän oli oppinut kuvaustaidon hieman poikkeuksellisissa olosuhteissa. Schoultz oli koulutukseltaan farma-seutti, ja hän osallistui Amurin retkikuntaan vuosina 1868–69. Retkikunnan tarkoituksena oli perustaa kommunistinen ihanneyhteisö Amurinmaalle. Suunnitelma epäonnistui, koska maanviljelys, kalastus ja valaanpyynti eivät taanneet riittävää toimeentuloa, joten ihanneyhteisö hajosi. Schoultzin seikkailut eivät kuitenkaan päättyneet tähän vaan hän jäi Vladivostokiin, missä hän toimi muun muassa tiikerinmetsästäjänä ja kullankaivajien esimiehenä. Samalla hän opetteli valokuvaamaan. Schoultz avioitui Vladivostokissa, mutta hän palasi perheensä kanssa Suomeen vuonna 1890. (Lagus 1925, passim.)

Kun Schoultz avasi ateljeensa Turussa 1892, sanomalehti Aura kertoi uudesta ateljeesta mainiten erityisesti sen tavallisesta poikkeavat kattoikkunat ja Schoultzin teettämät paperiset varjostimet, joiden avulla kuvaaja pystyi säätelemään valoa haluamallaan tavalla. (Aura 22.10.1892). Schoultzin kuvaustoiminta alkoi siis suotuisissa merkeissä, ja hänen kuviaan palkittiin Pietarissa järjestetyssä valokuvanäyttelyssä. Schoultzin Siperiassa ottamia harvinaisia kuvia asetettiin näytteille Helsingissä vuonna 1896. Schoultzin ateljeetoiminta päättyi vuonna 1908, mutta hän jatkoi valokuvaustarvikkeiden myymistä vuoteen 1920.

Keisarijuhla Turussa

Aleksanteri II:n muistopatsas paljastettiin Helsingissä Senaatintorilla huhtikuussa 1894. Juhlaa vietettiin Aleksanteri II:n syntymäpäivänä 29.4. ja Senaatintorille kerääntyi suuri väkijoukko juhlistamaan tapahtumaa. Samana päivänä vietettiin kansanjuhlia Turussa, Porissa, Maarianhaminassa, Vaasassa ja Kajaanissa. Schoultz on kuvannut Turun keisarijuhlan, jossa Aleksanteri II:n rintakuva paljastettiin tuomiokirkon portailla. Kuvassa mais-teri Lagus pitää parhailaan juhlapuhetta, ja yleisö on asettunut keisaripatsaan ympärille sopivan etäisyyden päähän. Tärkeimmille juhluvieraille on varattu paikat tuomiokirkon

edessä olevalle tasanteelle, mutta muu juhlayleisö on sijoitettu portaiden alapuolelle ja Nikolaintorille.

Nykykatsojalle keisarijuhlasta otettu kuva on monin tavoin hämmentävä, mutta samalla se herättää uteliaita kysymyksiä. Miksi suomalaiset juhlivat innokkaasti Venäjän keisaria? Mikä oli keisarijuhlan tarkoitus ja symboliarvo?



Kuva 1. Lähde: Åbo Akademis bildsamlingar

Juhlan merkitys voidaan joiltakin osin konstruoida sanomalehtikirjoittelusta, sillä sanomalehdet kirjoittivat siitä runsaasti. Sanomalehti Aura julkaisi yksityiskohtaisen kuvauksen tilaisuudesta: ”Kello 1 tienoissa alkoi Nikolaintori vähitellen täyttyä juhlapukuisesta yleisöstä. Raittiusyhdistykset saapuivat marssissa lippuineen. Kohta sen jälkeen seurasi työväenyhdistys soittokuntansa jälessä juhlapaikalle. Jo täytti torin 14000 nouseva kansanjoukko, kun kello tuomiokirkon tornissa löi 2.” (Aura 1.5.1894.) Tilaisuus oli tarkasti suunniteltu, ja paikalliset yhdistykset esiintyivät juhlassa lippuineen sekä soittokuntineen. Keisarijuhlassa toteutettiin samoja toimintatapoja kuin muissakin 1800-luvun lopun suurissa kansanjuhliissa, joiden tarkoituksena oli koota paikalle mahdollisimman suuret kansanjoukot. Samalla kansanjuhlat tarjosivat uusille joukkojärjestöille tilaisuuden koota jäsenkuntansa esiintymään omien tunnuksiensa ja symboliensä taakse.

Lisäksi Aura julkaisi maisteri Laguksen puheen, jossa tämä puhutteli yleisöä juhlaan sanakääntein: ”Nyt olemme tuhatmäärin kokoontuneet tänä kauniina kevätpäivänä isänmaamme ihanan taivaan alla Suomenmaan muistorikkaimman temppelein juurelle viettämään muisto- ja ilojuhlaa [– –].” (Aura 1.5.1894.) Laguksen puhe osoittaa, miten keisarijuhlaankin onnistuttiin liittämään vahvoja nationalistisia latauksia. Muistojuhlissa ei kunioitettu pelkästään keisaria vaan kansakunta juhlisti ja julisti olemassaoloaan.

Keisarijuhlassa kiteytyi monia ajankohtaisia ilmiöitä. Suomalaiset osoittivat koko 1800-

luvun ajan kunnioitusta ja lojaaliutta Venäjän keisariperhettä kohtaan. Keisariperheen vierailut Suomessa olivat suuria tapahtumia, joita kunnioitettiin moninaisin seremonioin. Juhlaliputukset, paraatit, juhlaavustukset ja hurraavat kansanjoukot olivat vastaanottamassa keisariperhettä. Keisarin ihailu huipentui Aleksanteri II:n saamassa huomiossa. Aleksanteri II teki kolme menestyksestä vierailua Suomeen vuosina 1856, 1863 ja 1876. Näihin vierailuihin liittyi hallinnollisia uudistuksia, jotka liberalisoivat Suomea. Siksi keisarin muistoa haluttiin kunnioittaa järjestämällä kansallinen rahankeräys, jonka tuotto käytettiin patsashankkeeseen. Kun poliittinen tilanne alkoi kiristyä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa, suomalaiset osoittivat mieltään venäläistämistoimenpiteitä vastaan järjestämällä kunnianosoituksia Aleksanteri II:n patsaalle Senaatintorilla. Oli poliittisesti tarkoituksenmukaista kunnioittaa sitä keisaria, jonka hallintoa oli pidetty hyvänä ja oikeudenmukaisena.

Toinen kiinnostava ilmiö on se, kuinka sanomalehdet rakensivat uudenlaista julkisuutta käymällä keskustelua kansallisista kysymyksistä 1800-luvun lopussa. Auran tavoin monet muutkin sanomalehdet kommentoivat ajankohtaisia kansallisia kysymyksiä ja kirjoittivat runsaasti kansallisista suurmiehistä – Runebergistä, Snellmanista ja Lönnrotista – sekä kansanjuhlista. Näin luotiin suurmieskultti, jota korostettiin patsashankkeilla, riemujuhilla ja kansallispäivien viettämisellä. Kuten Eric Hobsbawm on osuvasti todennut, Euroopassa intoiltiin nationalismien hengessä järjestämällä kansanjuhlaa, paraateja ja kansallispäiviä. (Hobsbawm 1985, 4–7). Erityisesti vuosina 1870–1914 kansakunnille pyrittiin luomaan symboleja, joihin kansalaisten olisi helppo samaistua. Siten rakennettiin historiallista sekä ideologista oikeutusta Euroopan eri kansakunnille.

Keisarijuhla tuotti uudenlaista julkisuutta toisellakin tavalla, sillä tapahtuma liittyy jännittävästi valokuvauksen historiaan. Ensimmäiset julkaistut uutiskuvat otettiin Senaatintorin keisarijuhlasta. Vuotta 1894 on pidetty suomalaisen lehtikuvauksen käännekohtana, koska Suomen Kuvalehti julkaisi komean, koko aukeaman suuruisen yleiskuvan keisarijuhlasta. Valokuva oli K. E. Ståhlbergin ottama. Kuva on rajattu siten, että sen keskiössä on Aleksanteri II:n patsas [2], mutta kuvassa on mukana myös torilla tungeksiva väenpaljous. (Carpelan 1978, 7–8.)

Valokuvien julkaiseminen sanoma- ja aikakauslehdissä tuli mahdolliseksi, kun saksalainen Georg Meisenbach keksi rasterilaatan eli autotypian vuonna 1882. Autotypialla voidaan jäljentää kuvia, joissa on mustan ja valkoisen lisäksi myös harmaan eri sävyt. Tämä painotekniikka mahdollisti siis valokuvien julkaisemisen. Valokuvan negatiivista voidaan jäljentää kuva metallilevylle, joka syövytetään rasterilaataksi. Tätä menetelmää alettiin käyttää aikakauslehtien painamisessa 1890-luvulla, mutta ongelmana oli rasterilaattojen kalleus. Jo aikaisemmin kuvia oli painettu lehtiin, mutta ne eivät olleet valokuvia vaan fototypia-laatalle painettuja viivapiirroskuvia. Usein viivapiirroskuvat kopioitiin valokuvista, mutta niistä puuttuivat harmaan sävyt. (Carpelan 1978, 7.) Viivapiirroskuvat olivat siis taiteilijoiden tulkintoja tietystä tilanteesta tai henkilöstä.

Schoultzin Turussa ottama kuva täyttää myös uutiskuvan kriteerit, mutta Schoultzin kuvaa ei julkaistu missään lehdessä, koska turkulaisilla lehdillä ei ollut käytettävissä valokuvien edellyttämää painotekniikkaa. Todennäköisesti Schoultz on kuitenkin myynyt keisarijuhlassa ottamaansa kuvaa ja hän on pitänyt kuvaa esillä ateljeessaan. Tällä tavalla kuva on levinnyt kiinnostuneiden ostajien käyttöön, ja uteliaat turkulaiset ovat voineet myös käydä katselemassa Schoultzin kuvia hänen ateljeessaan. Schoultz kuvasi kansanjuhlaa ja joukkotapahtumia osittain siitä syystä, että 1890-luvulla hän toimi seremoniamestarina muutamissa kansanjuhliissa. Kun Turussa järjestettiin Kansanvalistusseuran organisoimat laulujuhlat kesällä 1892, Schoultz suunnitteli juhliin historiallisen kulkueen. (Lagus 1925, 278; Savolainen 1992, 40.) Huhtikuussa 1894 pidetty keisarijuhla oli sekin Schoultzin

aikaansaannos sikäli, että hän muovaili tilaisuudessa paljastetun Aleksanteri II:n rintakuvan yhdessä taiteilija Hjalmar Löfmanin kanssa.

Keväällä 1894 vietettyihin keisarijuhliin osallistui eri puolilla Suomea kaikkiaan jopa kymmeniä tuhansia ihmisiä. Kun juhlista julkaistiin artikkeleita sanoma- ja aikakauslehdissä, lehtien välityksellä juhlasta pääsi osalliseksi vielä suurempi yleisö. Lisäksi valokuvaajat kuvasivat juhlaseremonioita eri kaupungeissa, joten valokuvien myyminen on muodostanut osan siitä prosessista, miten keisarijuhlaa vietettiin ja muistettiin Suomessa.

Näköala Vartiovuorelta

Schoultz kuvasi talvisen maiseman Vartiovuorelta 1900-luvun alussa. Kuvan keskiöön asettuu Turun tuomiokirkko, mutta kaupungin muutakin rakennuskantaa näkyy laajasti. Etualalla on matalia puutalokortteleita, mutta Hämeenkadun ja tuomiokirkon välissä on myös useita kivitaloja. Valokuvaaja Schoultzin varjo näkyy kuvan etualalla. Schoultzin ateljee sijaitsi Hämeenkadulla, joten hän on kuvannut kotikulmiaan. Valokuva on sikäli harvinaisen, että kaupunkikuvia ei yleensä otettu talvisin. Raskaiden kameroiden kuljettaminen ei houkuttanut kuvaajia talviolosuhteissa.



Kuva 2. Lähde: Åbo Akademis bildsamlingar

Tuomiokirkko oli Turun suosituimpia kuvauskohteita. Kirkkoa kuvattiin Aurajoelta päin tai toinen mahdollisuus oli ottaa panoraama Samppalinnanmäeltä tai Vartiovuorelta siten, että tuomiokirkko asettui kuvan keskiöön. Toinen suosittu kuvausaihe oli kiivetä tuomiokirkon torniin ja ottaa panoraama kirkon tornista. Johan Jacob Reinberg mainosti jo 1880-luvulla tuomiokirkon tornista ottamaansa kaksiosaista panoraamaa (*Åbo Underrättelser* 6.11.1886). Schoultz ja Georg Nyblin kuvasivat 1890-luvulla tuomiokirkon tornista avautuvia näkymiä, ja Hjalmar Renvall otti 1910-luvulla tuomiokirkon tornista kuvasarjan, jossa hän tallensi eri ilmansuuntiin avautuvia kaupunkinäkymiä.

Turun tuomiokirkon kuvastraditiossa keskeinen teos on 1800-luvun puolivälissä julkaistu Zachris Topeliuksen *Finland framstäld i teckningar*, johon Topelius laati tekstin ja joukko taiteilijoita teki piirroksia. Teos oli ensimmäinen kuvajulkaisu, jossa esiteltiin Suomen historiallisia nähtävyyksiä. Topeliukselle tuomiokirkko edusti kunnioitusta herättävää historiallista muistomerkkiä, kristinuskon kehtoa Suomessa. Autonomian aikana sen merkitys oli entisestään korostunut Suomen uskonnollisen elämän tukikohtana ja symbolina. (Topelius 1995 [1845–1852], 14–15.)

Turun merkittävimmistä nähtävyyksistä oli tehty pieni kuvateos jo vuonna 1852, jolloin kuva-alan monitoimimies Johan Jacob Reinberg julkaisi 12 litografiaa Turusta. Vihkomainen kirjanen julkaistiin *Vyer af Åbo* -nimellä ja se on todennäköisesti painettu Turun kivi-painossa. [3] Tuomiokirkko sai keskeisen roolin Reinbergin piirroksissa, sillä se on mukana peräti kuudessa litografiassa, mutta eri ilmansuunnista kuvattuna.

Maiseman esittäminen yläviistosti, mäen päältä kuvattuna liittyy sekin pitkään kuvastraditioon, jonka lähtökohta on maalaustaiteessa. Valokuvaajat sovelsivat ja hyödynsivät maalaustaiteesta periytyneitä ilmaisutapoja. (Ks. esim. Hirn 1988, 31, 33, 34; Lintonen 2006, 26, 28–29.) Maisemakuvien asetelmissa ja kuvakulmien valinnassa käytettiin maalaustaiteesta tuttuja esityskäytöksiä.

Tuomiokirkon oikealla puolella näkyy Ryssänmäki, joka oli tuolloin vielä rakentamatta. Mäenrinteessä on muutamia puutaloja, mutta muuten mäki on paljas. Hämeenkadun puolella oli puutaloja, ja perinteisesti Hämeenkatu on ollut yksi Turun vilkkaimmista sekä tärkeimmistä kulkuväylistä. Kadun varrelle rakennetut asuintalot alkoivat muuttua liikehuoneistoiksi 1800-luvun lopussa. Siten Hämeenkadusta muotoutui tärkeä liikekatu, jonne syntyi oma kauppakeskusta vastapainoksi joen toisella puolella olevalle keskustalle. Valokuvaa suurentamalla näkyykin muutamia liikekylttejä, muun muassa aptekin, valokuvausliikkeen, räätäli liikkeen ja akkunalasiliikkeen kyltit.

Tuomiokirkon vasemmalla puolella hämöttää Raunistulan puutaloja ja tehdasrakennuksia. Raunistula oli 1900-luvun alussa yksi Turun työläisvaltaisista esikaupungeista. Ruutukaava-alueen ulkopuolelle oli 1800-luvun puolivälin jälkeen alkanut syntyä uusia asuinalueita, kun työväestöä muutti maaseudulta kaupunkiin. Työväestö rakensi talojaan esikaupunkialueelle, koska ruutukaava-alueella rakentamista kontrolloitiin tarkasti erityisesti paloturvallisuussyistä. Vuonna 1827 tapahtuneen tuhoisan palon jälkeen Turun rakennussääntöjä tiukennettiin huomattavasti. Siten pyrittiin estämään uuden suurpalon mahdollisuus.

Raunistulassa asui pääosin vähävaraisinta kaupunkityöväkeä – seka- ja ulkotyömiehiä, tehdastyöläisiä, palvelusväkeä sekä pienyrittäjiä. Työväestö rakensi pieniä puutaloja hartia-pankin ja talkootyön voimin. Alueen rakentamista ja elämää eivät rajoittaneet mitkään järjestyssäännöt, mutta sääntelemättömyys merkitsi myös puutteellista paloturvallisuutta ja hygieniao ongelmia. Esikaupunkeihin keskittyi sosiaalisia ongelmia, koska väestörakenne oli vino. Vauraampi väestö asui ruutukaava-alueella. Raunistula saikin nopeasti huonon maineen pikkurikollisuuden pesäpaikkana: viinanmyynti, rähinöinti, meluaminen, näpistelyt ja erilaiset järjestyssääntöjen rikkomukset loivat Raunistulalle värikkään maineen sakilaisuuden ja huliganismin paikkana. Kaikki ongelmat eivät silti olleet raunistulalaisten aiheuttamia. Esikaupungissa tarjolla olleita 'palveluja' käyttivät hyväkseen sekä kantakaupungin asukkaat että kaupunkiin matkalla olleet maalaiset. (Teräs 2010, passim.)

Väestön siirtyminen maaseudulta kaupunkiin synnytti uudenlaisia yhteiskunnallisia jännitteitä. Suomessa väkiluku kasvoi nopeasti 1800-luvulla. Väestön kasvuun ja erityisesti maaseudun tilattoman väestön lisääntymiseen liitettiin irtolaisongelma, joka herätti huolestusta kun maaseudun 'liikaväestö' alkoi siirtyä kaupunkiin ja teollisuuspaikkakunnille.

Irtolaiset olivat se väestöryhmä, jota viranomaiset pyrkivät kontrolloimaan. Irtolaisissa nähtiin uhkia, jota yritettiin hallita esimerkiksi poliisin valokuvarekistereiden avulla. Väestön liikkuvuutta lisäsi elinkeino- ja muuttovapauden myöntäminen vuonna 1879. Se mahdollisti rahapalkkaan perustuvat vapaat työmarkkinat. Vuonna 1883 säädettiin uusi asetus irtolaisuudesta. Sen mukaan ei riittänyt, että henkilö oli vailla työtä. Nyt irtolaiseksi määriteltiin henkilö, joka vietti siveetöntä ja säädytöntä elämää. Vaikka työttömyys ei enää ollut irtolaisuuden kriteeri, poliisien rekistereihin joutui silti helposti. On laskettu, että irtolaisuudesta tuomittiin vuosina 1883–1917 noin 10 000 henkilöä. Samana aikana irtolaisuudesta epäiltyjä pidätettiin noin 80 000. (Tuori 2001, 87–89.)

Koska uudenlainen liikkuvuus ja työväestön esikaupunkialueiden synty herättivät huolestusta, haluttiin luoda uusia kontrolloikeinoja ja -tekniikoita väestön hallitsemiseksi. Poliisivalvonnan tehostaminen, tunnistevalokuvauksen aloittaminen ja rekisterikäytäntöjen uudistaminen mahdollistivat tiukemman valvonnan. [4] Samalla ne olivat vastaus väestön suurempaan liikkuvuuteen. Aikaisemmin poliisin toiminta oli perustunut henkilöiden tuntemiseen. Omassa poliisipiirissä poliisin oli mahdollista erottaa kaupungin asukkaat matkustavaisista. Poliiseilla oli myös selkeä käsitys siitä, ketkä heidän piirissään tavallisesti syylistyivät rikoksiin. Kun kaupunkien väkiluku kasvoi nopeasti 1800-luvun lopussa, henkilökohtainen tunnettavuus kävi mahdottomaksi. (Tuori 2001, 90.) Näin väkijoukkojen hallinnasta tuli tärkeä yhteiskunnallinen kysymys.

Schoultzin ottama kuva Vartiovuorelta on kiinnostava siitäkkin syystä, että se osoittaa, miltä etäisyydeltä suomalaiset ammattikuvaajat tarkastelivat esikaupunkialueita 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Ammattikuvaajat eivät kuvanneet esikaupunkia vaan he pysyttelivät ruutukaava-alueella. Turkulaiset valokuvaajat toimivat samalla tavalla kuin muutkin ammattikuvaajat. Johan Jacob Reinberg ja Carl Johan Schoultz olivat Turussa merkittävimpiä kaupunkikuvaajia 1800-luvun lopussa, ja heidän ottamiaan kaupunkikuvia on säilynyt useita satoja, mutta kumpikaan heistä ei kuvannut työväestön esikaupunkialueita. Ruutukaava-alueen sisällä he kyllä tallensivat työväestön asuintaloja sekä kaupungin syrjäisempiä kortteleita ja käsityöläisten sisäpihoja.

Kaupunki valokuvissa ja kuvat muistijälkenä

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa otetut kaupunkikuvat avaavat jännittäviä näkökulmia kaupunkihistoriaan. Suomalaisia kaupunkeja rakennettiin kiivaaseen tahtiin, jolloin kaupunkikuvaajien yhtenä tehtävänä oli kuvata muuttuvaa kaupunkia. Valokuvaus oli itsessään modernisoituvan yhteiskunnan symboli, koska se oli uusi ammatti. 1880-luvulta lähtien valokuvauksesta tuli myös suosittu harrastus, kun kuvaustekniikka helpottui ja yksinkertaistui.

Valokuvien konkreettisuus tekee ne kiinnostaviksi historiatietoisuuden kannalta. Valokuvien konkreettisuus tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että niistä pystyy välittömästi havainnoimaan tiettyjä asioita: Valokuviin on tallennettu kaupunkilaisten arkielämää, uusia liikennevälineitä, kansanjuhlia, katunäkymiä ja teollisuuslaitoksia. Samalla valokuvaajat ilmaisivat ja loivat sosiaalisia rajoja, sillä kaupunkikuvista voidaan hahmottaa myös se, mitä pidettiin hyväksyttävänä ja kiinnostavana kuvauskohteena. Vaikka kaikkia kuvia ei otettu myyntiä varten, suomalaiset valokuvaajat ovat silti menneet kuvaamaan esikaupunkialueita. [5]

Toisaalta valokuvista ilmenee monikerroksellinen historiatietoisuus, mutta se edellyttää kuvien problematisoimista ja kontekstualisoimista. Kun valokuvaajat kuvasivat patsaiden paljastustilaisuuksia, näillä kuvilla tilanteesta 'tehtiin' historiaa: kuvilla korostettiin tapah-

tuman merkitystä ja tärkeyttä. Valokuvilla rakennettiin kollektiivista muistia, ja kuvat loivat tietoisuutta siitä, mikä on tärkeää ja muistamisen arvoista. Siten valokuvilla luodaan muistijälki, joka avaa ikkunoita sosiaalisen todellisuuteen. (Ks. myös Badger 2007, 8.)

Joihinkin valokuvaan liittyi lähtökohtaisesti nostalginen aspekti. Kun kaupunkikuvaajat tallensivat purkutuomion saaneita puutalokortteleita, jotka katosivat kivitalokaupungin tieltä, tällöin kuvat jäivät muistuttamaan kadonneista rakennuksista ja kaupunkinäkymistä. Kuvaajat tiesivät kuvanottohetkellä, että kaupunki oli muuttumassa. Lisäksi muutamiin kaupunkikuvaan liittyi myös tarinoita kaupungin historiasta, jolloin kuvan merkitys avautuu tarinoiden kautta.

Historioitsijat ovat tutkineet valokuvia yllättävän vähän, mutta valokuvia kannattaisi analysoida ja problematisoida enemmän. Valokuvien monitulkintaisuus mahdollistaa uusien teemojen ja kysymysten pohtimisen. Valokuvauksen historia nivoutuu jännittävästi yhteiskunnan modernisoitumiseen. Kun valokuvaajat tallensivat uusia liikennevälineitä, kansanjuhlia, erilaisia muoti-ilmiöitä ja urbaania elämäntapaa, samalla he kommentoivat modernisoituvaa yhteiskuntaa ja rakensivat oman tulkintansa kaupungista. Kuvat säilöivät tiettyyn aikaan sidottuja näkymiä, maisemia ja tapahtumia. Siten ne tarjoavat visuaalisen matkan menneeseen maailmaan.

Viitteet

[1] Julia Widgrén (1842–1917) oli yksi valokuvauksen naispuolisista pioneereista Suomessa. Hänellä oli ateljee Vaasassa vuosina 1866–1904. Myös Turussa toimi useita naisvalokuvaajia 1860-luvulta lähtien. Naisvalokuvaajista ks. esim. Hällström 1992, 362–363.

[2] Keisarivierailut ja patsaiden paljastustilaisuudet olivat suosittuja kuvausaiheita 1860-luvulta lähtien. Kun Aleksanteri II vieraili Suomessa heinäkuussa 1863, useita valokuvaajia oli Helsingin Eteläsatamassa odottamassa keisarin saapumista. He olisivat halunneet kuvata keisarin tulon, mutta saapuminen viivästyi ja ilta pimeni, minkä vuoksi keisarista ei saatu valokuvaa. Sen sijaan valokuvaajat ottivat kuvia juhla- ja koristellusta kaupungista ja laiturilla odottavasta väkijoukosta. Hirn 1972, 30–32; af Hällström 2009, 63, 68. Kun Porthanin patsas paljastettiin Turussa syyskuussa 1864, turkulainen valokuvaaja Johan Jacob Reinberg otti useita kuvia patsaan paljastusjuhlasta. Patsaiden paljastusjuhlien kuvista ks. myös Smeds 1989, 100–101.

[3] Ks. Åbo Akademin kuvakokoelmat joka sisältää myös Reinbergin Vyer af Åbo -teoksen piirrookset.

[4] Muutamat ammattikuvaajat palvelivat poliisilaitosta ottamalla tunnistekuvia. Turussa Georg Nyblin kuvasi rikollisia poliisilaitoksen laskuun. Nyblin toimi ateljeekuvaajana Turussa vuodesta 1885 lähtien.

[5] Kaupunkiköyhälistön ja kaupunkislummien kuvaaminen ei ollut suosittu aihe valokuvaajien keskuudessa 1800-luvulla, mutta muutamia poikkeuksia löytyy: Henry Mayhew (1812–1887) kuvasi Lontoon köyhälistöä ja köyhälistökortteleita jo 1850-luvun alussa, ja Thomas Annan (1829–1887) tallensi Glasgow'n slummeja vuonna 1866 ennen kuin ne purettiin uusien rakennusten tieltä. Realistinen ja naturalistinen kaupunkikuvaus sai huomiot 1880-luvun lopussa, minkä jälkeen sosiaalisiin uudistuksiin tähtäävä kaupunkikuvaus alkoi nousta esille Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Marien 2006, 156–157, 202–206.

Lähteet

Kuvat

Åbo Akademis bildsamlingar

Sanomalehdet

Aura 1892, 1894

Åbo Underrättelser 1886

Aikalaiskirjallisuus

Lagus, F.H.B. 1925. Amurinmaan retki. Suomalainen kommunismin koe. Porvoo: WSOY.

Topelius, Zachris 1995. Maisemia Suomesta. Z.Topeliuksen ja hänen taiteilija-aikalaistensa kuvateokset uudelleen toimittaneet Matti Klinge ja Aimo Reitala. Helsinki: Otava (1845–1852).

Kirjallisuus

Badger, Gerry 2007. The Genius of Photography. How photography has changed our lives. London: Quadrille Publishing Limited.

Carpelan, Bert 1978. Lehtikuvan syntymäaikaan. Teoksessa Valokuvauksen vuosikirja 1977. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 6–13.

Crary, Jonathan 1999. Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture. Cambridge, Mass: MIT Press.

Frigård, Johanna 2008. Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonkuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hirn, Märta 1988. Finland framställt i teckningar. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet.

Hirn, Sven 1977. Ateljeesta luontoon. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1871–1900. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Hirn, Sven 1992. Isänmaan ilme. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.), Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 365–367.

Hirn, Sven 1972. Kameran edestä ja takaa. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1839–1870. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Hobsbawm, Eric 1985. Introduction: Inventing Traditions. Teoksessa Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (toim.), Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.

Hällström, Catherine af 2009. Liikkeen ja liikkumattomuuden ongelma 1800-luvun valokuvissa. Teoksessa Erävaara, Taina & Tanskanen, Ilona (toim.), Välissä ? valokuvat ymmärtämisen välineinä. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 33–87.

Hällström, Catherine af 1992. Naisvalokuvaajia Suomessa 1859–1879. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.), Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 362–364.

Ijäs, Minna 2009. Esittää ja esittäytyä. Teoksessa Erävaara, Taina & Tanskanen, Ilona (toim.), Välissä – valokuvat ymmärtämisen välineinä. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 88–118.

Kajander, Ismo & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 2006. I. K. Inhan elämä ja taide. Teoksessa Eskola, Taneli, Kajander, Ismo & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (kirj.), I. K. Inha. Unelma maisemasta. Helsinki: Musta Taide, 142–164.

Lintonen, Kati 2006. Hymyilevät rannat. I. K. Inhan luonnon hurmaus ja melankolia. Hel-

sinki: Maahenki.

- Marien, Mary Warner 2006. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.
- Männistö-Funk, Tiina 2010. Monien käytäntöjen ”kovat kuvat”. Käyntikorttikuvat suomalaisissa maaseutukodeissa 1900-luvun alussa. Teoksessa Mäkikalli, Maija & Laitinen, Riitta (toim.), *Esine ja aika. Materiaalisen kulttuurin historiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 249–278.
- Ollila, Anne 2010. Kirjoituksia kulttuurista, sukupuolesta ja historiasta. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Onnela, Tapio 1993. Valokuvan ja vallan liitto. Valokuvaus tiedonkeruun koneistossa. Teoksessa Ripatti, Mika (toim.), *P:n tarina ja herra silinterissä*. Helsinki: Valokuvataiteen seura, 49–86.
- Palin, Tutta 1992. Muotokuvan vakiintuneet muodot. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuoremaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.), *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 356–361.
- Price, Derrick & Wells, Liz 1997. *Thinking about Photography*. Teoksessa Wells, Liz (toim.), *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 11–54.
- Rosenblum, Naomi 2010. *A History of Women Photographers*. New York and London: Abbeville Press Publishers.
- Savolainen, Irma 1992. Taiteilijoita, käsityöläisiä ja taivaanrannamaalareita ? turkulaiset valokuvaajat vuoteen 1918. Turku: Turun maakuntamuseon raportteja.
- Seppänen, Janne 2010. *Katseen voima*. Tampere: Vastapaino.
- Smeds, Kerstin 1989. Joukkotapahtumat ja Suomi-identiteetti. Teoksessa Alapuro, Risto, Liikanen, Ilkka, Smeds, Kerstin & Stenius, Henrik (toim.), *Kansa liikkeessä*. Helsinki: Kirjayhtymä, 90–107.
- Tagg, John 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Houndmills and London: Macmillan.
- Teräs, Kari 2010. Raunistula – toiseutta kaupungin laidalla [www-lähde]. <<http://www.hum.utu.fi/projects/historia/raunistula/>> (luettu 26.10.2010).
- Tuori, Santeri 2001. Vallan kuva. Valokuva kontrollipolitiikan välineenä. Helsinki: Musta Taide.

FT Anne Ollila on Kulttuurihistorian dosentti Turun yliopistossa.