



Eva-Johanna Mäkinen

Abstraktin taiteen tekijäksi

– mikrohistoriallinen elämäkertatutkimus Liisa Rautiaisesta

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi

Lapin yliopiston luentosalissa 3
helmikuun 17. päivänä 2012 kello 12.

Ohjaaja: professori Kaarina Määttä, Lapin yliopisto

Esitarkastajat: KT, lehtori (emerita) Pirjo Viitanen
ja professori Reijo Kupiainen, Aalto-yliopisto

Vastaväittäjä: KT, lehtori (emerita) Pirjo Viitanen

Kustos: professori Kaarina Määttä

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

© Eva-Johanna Mäkinen

Taitto: Taittotalo PrintOne

Jakelu: Lapin yliopistokustannus
PL 8123
FI-96101 Rovaniemi

puh. + 358 (0)40 821 4242 , fax + 358 16 362 932
julkaisu@ulapland.fi
www.ulapland.fi/lup

Painettu
ISBN 978-952-484-510-6
ISSN 0788-7604

pdf
ISBN 978-952-484-628-8
ISSN 1796-6310

Tiivistelmä

Mäkinen, Eva-Johanna

Abstraktin taiteen tekijäksi - mikrohistoriallinen elämäkertatutkimus Liisa Rautiaisesta
Rovaniemi: Lapin yliopisto 2011

Acta Universitatis Lapponiensis 220

Väitöskirja: Lapin yliopisto

ISSN 0788-7604

ISBN 978-952-484-510-6

Väitöskirjani on mikrohistoriallinen elämäkertatutkimus kemiläisestä kuvataiteilijasta ja kuvaamataidon opettajasta Liisa Rautiaisesta (s.1919), jota on sanottu lappilaisen taiteen Grand Old Ladyksi. Tutkimuksessani tarkastelen 91-vuotta täyttäneen Liisa Rautiaisen elämää ja hänen kehitystään lappilaisena kuvataiteilijana, kuvataidekasvatustajana ja luovana ihmisenä Kemissä.

Liisa Rautiainen työskenteli kuvaamataidon opettajana vuodesta 1953 vuoteen 1979 asti harjoittaen samalla kuvataiteilijan ammattia. Ensimmäisen näyttelynsä hän piti vuonna 1947 ja siitä lähtien hän on osallistunut lukuisiin näyttelyihin Suomessa ja ulkomailla, esimerkiksi Saksassa ja New Yorkissa. Vuonna 1992 Rautiainen promovoitiin Lapin yliopiston kunniatohtoriksi. Suomen kuvataidejärjestöjen liiton 60-vuotisnäyttelystä kirjoittamassaan kritiikissä Rautio (1998) kirjoittaa: ”Mutta että Kemistä löytyy vielä näin taitava maalari!”

Tutkimuskysymykseni ovat: 1. Miten Liisa Rautiaisesta kehittyi kuvataiteilija ja kuvaamataidon opettaja hänen elämänvaiheidensa ja elämänsä käännekohtien valossa? 2. Miten Liisa Rautiaisesta tuli abstraktin taiteen tekijä ja mitkä ovat hänen abstraktin taiteensa erityispiirteitä?

Tutkimukseni päänäkökulmana on taiteellisen kehityksen teoria, joka perustuu Kindlerin ja Darrasin (1997) teoriaan. Tämän teorian taustalla vaikuttaa semioottinen, sosiokulttuurinen ja kokonaisilmavaisuinen näkökulma. Filosofisena taustana tässä näkökulmassa vaikuttaa ajatus, että taiteellista kehitystä ohjaa kahden vastakkaisen voiman konflikti: yleisen ja yksilöllisen. Tarkastelen taiteellista kehitystä Erbenin (1998) merkittävien tapahtumien ja Denzinin (1989) teorian esittämien elämän käännekohtien valossa.

Menetelmänä käytän tutkimuksessani elämäkertametodia, jossa huomio kohdistuu kuvataiteilijan elämän ja taiteellisen kehityksen käännekohtiin. Niihin johdattavat haastattelussa ilmenneet *tiheät* kuvaukset, jotka ovat yksityiskohtaisia, seikkaperäisiä kuvauksia haastateltavan kerronnassa. Visuaaliset muistikuvat ja kokemukset äänineen ja ihmisineen tulevat esille. Tutkimuksessani on myös mikrohistoriallinen ote, joka saa kiinnittämään huomiota pieniin elämäkulun yksityiskohtiin, johtolankoihin

ja - kuten tässä tutkimuksessa - vaikkapa taiteilijan siveltimenvetoihin. Mikrohistoriallisuus tarkoittaa myös valokeilan suuntaamista kohti taiteilijan kokemusmaailmaa.

Keskeisimmän aineistoni muodostavat Liisa Rautiaisen 12 avointa haastattelua. Lisäksi aineistona on Rautiaisen 75 maalausta ja piirustusta, kopiot 39 luonnosleh-tiön sivuista sekä 469 erilaista taiteelliseen toimintaan ja kuvaamataidon opettajan työhön liittyvää dokumenttia ja lehtiartikkeliä sekä valokuvia elämän varrelta. Lisäksi haastattelin Rautiaisen ystävää, valokuvaaja Detlef Trefziä.

Tutkimukseni aineisto osoittaa, että periferia, syrjäinen paikka, voi olla voimavara ja he-delmällinen kasvualusta taiteelle ja taiteen opettamiselle. Liisa Rautiaisen lähes 30-vuotiaista työtä kuvaamataidon opettajana leimasi innostuneisuus, myönteisyys, rohkeus ja luovuus. Hän tutustutti oppilaansa kuvataiteen maailmaan muun muassa vierailuttaen oppilaita ahkerasti taidemuseossa. Hän kiinnitti erityistä huomiota kuvataiteen tehtäviin, jotka olivat monipuolisia ja vaihtelevia ja joissa yhdistyivät sekä kognitiiviset että tunne-elämään liittyvät seikat. Hän rohkaisi oppilaita luovuuteen, ja hänelle oli tärkeää ylläpitää positiivinen op-pilaita kunnioittava ilmapiiri. Monet Rautiaisen oppilaat valitsivat taidealan ammatikseen.

Kehittymiseen abstraktin taiteen tekijäksi on vaikuttanut Liisa Rautiaisen kiin-nostus seurata, mitä maalaustaiteessa tapahtuu maailmalla. Taidehistorian opiskelun lisäksi hän piti välttämättömänä matkustaa ulkomaille katsomaan modernia taidetta museoihin ja näyttelyihin. Kesäisin hän kierteli erityisesti Länsi-Euroopan museoissa ja halusi nähdä taiteilijoiden retrospektiivisiä näyttelyitä, joissa ilmaisun muuttuminen abstraktiksi oli näkyvissä. Kielitaitoisena Liisa Rautiaisen on ollut helppo matkustaa ulkomaille, ja palattuaan Kemiin hän välitti näkemäänsä ja kokemaansa oppilailleen. Keskustelut toisten taiteilijoiden kanssa ovat aina kuuluneet Rautiaisen elämään, ja hänellä on Saksassa ja muualla lukuisia taiteilijaystäviä, joihin hän pitää yhteyttä. Hän on pitänyt myös useita yhteisiä näyttelyitä taiteilijaystäviensä kanssa. Yhteensä Rautiainen on pitänyt yksityisnäyttelyjä ja osallistunut noin 200 yhteisnäyttelyyn.

Rautiaisen abstraktia taidetta leimaavat muutokset: 1950-luvulla ekspressiivinen ilmaisu muuttuu kubistiseksi, 1960-luvulla informalismi vapauttaa ilmaisun, 1970-lu-vulla konstruktivistinen täsmällisyys, geometrisuus ja värien liukumat hallitsevat, 1980-luvulla tasaiset pinnat repeävät sykkiviksi väreiksi, viivastoiksi ja pinnoiksi, 1990-luvulla mustan eri sävyt ja varjot hallitsevat ja 2000-luvulla ilmaisu pelkistyy. Rautiaisen periaate on ollut aina työskennellä samanlaisella teemalla ja ilmaisumuodolla niin kauan, kunnes kaikki mahdolliset ajatukset ja ideat on kokeiltu.

Liisa Rautiaisen ura ja kehittyminen kuvataiteilijana ja taidekasvattajana on malli, ja hän jättää pysyvän jäljen kaikessa osaavuudessaan ja elämänmyönteisyydessään niin kuvataiteeseen ja kuvataidekasvatukseen.

Avainsanat: kuvataidekasvatus, taiteellinen kehitys, mikrohistoriallinen tutkimus, elämäkertatutkimus, elämän käännekohtat

Abstract

Mäkinen, Eva-Johanna

Becoming an Abstract Artist – A Micro-historical Biographical Study of Liisa Rautiainen

Rovaniemi: University of Lapland 2011

Acta Universitatis Lapponiensis 220

Doctoral Thesis: University of Lapland

ISSN 0788-7604

ISBN 978-952-484-510-6

This doctoral thesis is a micro-historical, biographical study of Kemi Artist, Art Teacher Liisa Rautiainen (b. 1919) who is called the Grand Old Lady of Northern Finnish art. In this research, I reviewed 91-year-old Liisa Rautiainen's life and her development as a Northern Finnish artist, art teacher, and creative person from Kemi.

Liisa Rautiainen worked as an art teacher from 1953 to 1979 practicing an artist's profession simultaneously. She had her first exhibition in 1947 and, ever since, she had numerous exhibitions in Finland and abroad, for example in Germany and New York. In 1992, Rautiainen conferred the degree of *doctor honoris causa* at the University of Lapland. In his strictures against the 60th-anniversary exhibition of the Union of Finnish Art Associations Finland, Rautio (1998) wrote: "But isn't that surprising to find such a skillful painter from Kemi!"

My research questions were: 1. How did Liisa Rautiainen become an artist and art teacher when studied in the light of the phases and turning points of her life? 2. How did Liisa Rautiainen become an abstract artist and what are the special characteristics of her abstract art?

My main approach in this study was the theory of artistic development that is grounded on Kindler and Darra's theory (1997). A semiotic, socio-cultural, and pluri-media approach influenced in the background. As the philosophical background, this approach grounds on an idea that artistic development is directed through the conflict of two opposite power: the general and individual one. I analyzed Rautiainen's artistic development in the light of Erben's (1998) specific events and Denzin's (1989) turning points of life or epiphanies.

In this research, the biographical method was employed to analyze the artist's life and the turning points of her artistic development. Thick descriptions that were acquired through interviews revealed these turning points in the detailed descriptions in the interviewee's narration. Visual memories and experiences with voices and people were brought out. The research also represents a micro-historical approach making the researcher analyze little details in the course of life—in this research, to the artist's

brush strokes. The micro-historical approach also meant that the spotlight was in the artist's experiences.

The core data consisted of 12 open interviews with Liisa Rautiainen. In addition, Rautiainen's 75 paintings and drawings, copies of 39 sketchbook pages, and 469 pieces of various documents, journal articles, and photographs of her life-span that related to her artistic action and work as an art teacher. Besides I interviewed photographer Detlef Trefz, the friend of Rautiainen.

The data of my research proved that periphery, a remote place, can be strength and a fruitful seedbed for art and art teaching. Liisa Rautiainen's almost 30-year-long work was filled with enthusiasm, positivity, boldness, and creativity. She introduced the world of fine arts to her students for example by taking them to art museums frequently. She paid especial attention to art tasks that were versatile and varied and that combined cognitive matters and those related to emotional life. She encouraged students to be creative and considered it important to maintain atmosphere respectful to students. Several Rautiainen's students choose art as their profession.

Liisa Rautiainen's interest in international trends in painting played a role in her development into an abstract artist. In addition to taking studies in art history, she found it necessary to travel abroad to look at modern art in museums and exhibitions. In summer, she visited especially West-European museums and wanted to see artists' retrospective exhibitions where the turning of expressions into abstract was perceivable. Having language skills, Liisa Rautiainen found it easy to travel abroad and after coming back to Kemi she passed on her students all she had seen and experienced. Discussions with other artists always belonged to Rautiainen's life and, in Germany and elsewhere, she has numerous friend artists who she is still in touch with. She has also had many joint exhibitions with her friend artists. Altogether, Rautiainen has had or participated in approximately 200 exhibitions.

Changes symbolize Rautiainen's abstract art: in the 1950s, expressive expression changed cubist; in the 1960s, informalism liberated her expression; in the 1970s, constructivist precision, geometry, and color transitions were dominant; in the 1980s, equable surfaces turned pulsating colors, lines, and surfaces; in the 1990s, various tones of black and shades became dominant; and in the 2000s, her expression became more simplified. Rautiainen's principle has always been to work with a similar theme and expression as long as every possible thought and idea was tested.

Liisa Rautiainen's career and development as an artist and art teacher represents an ideal career and—due to her all talent and positivity toward art and art education—she will leave a permanent mark.

Key Words: art education; artistic development; micro-historical research; biographical research; turning points of life; epiphany

Esipuhe

Väitöstutkimuksen tekemistä voi verrata matkaan, jossa on useita matkaseuralaisia. Se on matkaamista erilaisten ajattelutapojen mukana maisemissa ja poluilla, minkä jälkeen myös tutkija on muuttunut. Se on matkaamista menneisyyden ja nykyhetken välillä. Tutkijan repussa on matkavarustuksena halu tietoon ja oppimiseen sekä syvempään ymmärrykseen maailman ilmiöistä. Tämä matka on myös kuin käännekohta tutkijan elämässä. Tutkimuksen teossa eivät pelkät kirjat kuitenkaan riitä, vaan ihmiset ympärillä ovat edellytys työn onnistumiselle ja loppuunsaattamiselle. Kesäkuussa 2008 aloittamani uurastus on saatu nyt päätökseen ja haluan kiittää kaikkia niitä, jotka ovat auttaneet minua tekemään haaveistani totta.

Aivan ensiksi haluan kiittää ohjaajaani Lapin yliopiston kasvatopsykologian professori Kaarina Määttä innostavasta ja mukaansatempaavasta aiheesta sekä sydämellisestä ja väsymättömästä ohjaustyöstä. Kaarinan palaute ja sähköpostiviestit ovat olleet aina rakentavia, positiivisia ja nopeita. Ne ovat kannustaneet yrittämään entistä enemmän! Kiitän myös kasvatustieteiden tiedekunnan tohtoriseminaarilaisia innostavasta ja myönteisestä ilmapiiristä ja keskusteluista. Käsikirjoitukseni esitarkastajia KT Pirjo Viitasta ja FT Reijo Kupiaista kiitän monipuolisista, huomionarvoisista ja arvokkaista korjausehdotuksista sekä KT Pirjo Viitasta suostumisesta vastaväittäjäkseni.

Sydämellinen kiitos taiteilija Liisa Rautiaiselle elämäkokemusten ja taiteen jakamisesta. Ilman Liisan osallistumista haastatteluihin koko tutkimusta ei olisi voitu tehdä! Sydämellinen suhtautumisesi elämään valaisee koko tutkimukseni! Kiitän myös valokuvaaja Detlef Trefziä haastattelusta, Rautiaisen entistä oppilasta, sisustusarkkitehti Leila Erholtzia tiedoista Ateneumiin päässeistä oppilaista sekä pastori Juhani Alarantaa ja Leila Eilolaa Merijärven seurakunnan alttaritaulua koskevasta artikkelista ja tiedoista.

Lapin yliopistoa kiitän jatko-opinto-oikeudesta sekä rehtori Mauri Ylä-Kotolaa rehtorin stipendistä, jonka ansiosta saatoin kirjoittaa väitöskirjan valmiiksi kesällä 2011. Kiitän taiteiden tiedekunnan dekaani Timo Jokelaa jatko-opinto-oikeuden myöntämisestä ja taiteiden tiedekuntaa taloudellisesta avusta väitöskirjan julkaisukustannuksissa. Taidehistorian professori Tuija Hautala-Hirviojaa ja taidehistorian dosentti Sisko Ylimartimoa kiitän antoisista taidehistorian kursseista, FT Pälvi Rantalaa mikrohistorian kurssista sekä TaT Anne Katariina Keskitaloa visuaalisen aineiston analyysikurssista. Kiitän FT Marja Kalsketta vaivannäöstä kieliasun tarkastuksessa sekä KT Satu Uusiauttia tiivistelmän englanninkielisestä käännöksestä. Kustannuspäällikkö Paula Kassista, hallintosihteereitä Marjo Majavaa ja Helena Juntusta kiitän avusta monissa käytännön asioissa sekä graafikko Hannu Vieriiä väitöskirjan taittotyöstä ja graafikko Minna Komppaa avusta kannen suunnittelussa.

Aineen taidemuseon museonjohtaja Katriina Pietilä-Junturalle, museokonservaat-

tori Liisa Hänninen-Pelzille sekä muulle henkilökunnalle sekä Kemin taidemuseon intendentille Minna Korolaiselle ja henkilökunnalle haluan lausua parhaat kiitokseni avusta ja mahdollisuudesta kuvata Liisa Rautiaisen maalauksia. Kiitän myös Rovaniemen ja Tampereen taidemuseon henkilökuntaa sekä Rovaniemen kaupungin johtajan sihteeriä Riitta Järvistä mahdollisuudesta kuvata Rautiaisen maalauksia. Kiitän Lapin yliopiston kirjaston henkilökuntaa ja taidekirjaston Katariina Soudunsaarta ja muuta henkilökuntaa sekä Saarenkylän kirjaston Vesa Alaluusuaa ja muuta henkilökuntaa aina ystävällisestä ja nopeasta palvelusta.

Vanhemmilleni Päivikki ja Kai Koskiselle esitän parhaat kiitokseni tutustuttamisesta minut kirjojen maailmaan, viemisestä Turun kaupungin vanhaan kirjastoon sekä rohkaisusta ja tuesta opiskelussa ja kaikissa elämäni vaiheissa. Kiitän sukulaisiani tuesta ja kannustuksesta - sisartani Ulla Holménia, kummitätiäni Sirkka Tikkaa, -setääni Olli Tikkaa, serkkujani Pipsa Tikkaa ja Tiina Sipilää sekä kaikkia muita sukulaisiani ja läheisiäni. Kiitän anoppiani Sisko-Kaisa Mäkistä, joka jaksoi aina olla kiinnostunut opinnoistani ja kirjoista, joita olin lukenut. Kiitos postikorteista, joilla ilahduitit minua työpaineiden keskellä silloin, kun vielä pystyit. Kiitän Inkeriä ja Iris Mäkistä, joiden kesämökin saunan terassilla sain tehdä tutkimustani keskellä kesähelteitä. Kiitos Paula Mäkiselle rohkaisusta aloittaa tutkimuksen teko. Lapsuudenystäväni Jaana Kauppilaa haluan muistaa kiitoksin keskusteluista kirjoista koulumatkoilla ja yhdessä laadituista kirjaesitelmistä. Kiitoksin haluan muistaa ystäviäni, jotka olette olleet tukenani – Anne Knif, Mirva Hartikainen, Paula Kormanen, Riitta Vilmilä, Laura Rousi, Taina Levonen-Leino, Anne Hahka, Merja Kurki, Virpi Maunuvaara, Sari Määttä, Mirkka Ravel, Tellervo Vaitinen, Sinikka Salmi sekä kaikki muut ystäväni.

Suurin kiitos kuuluu perheelleni, joka on elänyt mukana kaikki nämä vuodet. Unohtaa en voi vehnäterrieriämme Tessaa, jonka kanssa on ollut pakko lähteä lenkille kuuntelemaan metsän huminaa ja lepuuttamaan aivoja keskellä kuumeista työprosessia. Kolme tytärtämme, Suvi, Leena ja Kerttu, ovat kasvaneet kuin huomaamatta melkein pituisiksi näiden kolmen vuoden aikana. Kiitos, että olette olleet tukenani vain olemalle olemassa! Parhain kiitos kuuluu aviomiehelleni Heikille, joka on uupumatta jaksanut myötäelää kaikissa työskentelyn vaiheissa; kanssasi olen voinut keskustella lukuisista kysymyksistä ja huumorintajusi on auttanut monissa tilanteissa. Ilman kiinnostustasi opiskelusta ja tiedon keräämisestä, olisi ollut suunnattoman paljon vaikeampaa tai mahdotonta aloittaa tutkimuksen tekemistä. Omistan kirjani teille neljälle rakkaimmilleni – Heikille, Suville, Leenalle ja Kertulle!

Pääskynrinteellä adventin aikaan 17.12.2011

Eva-Johanna Mäkinen

Sisällys

Tiivistelmä	5
Abstract.....	7
Esipuhe	9
1 Johdanto	15
1.1 Aiheen valinta - taustaa	15
1.2 Tutkimuskysymykset.....	17
1.3 Aiempia tutkimuksia.....	17
2 Taiteellisen kehittymisen teoreettisia näkökulmia.....	19
2.1 Taiteellinen prosessi	19
2.2 Taiteellisen ilmaisun ulottuvuuksia abstraktissa taiteessa	23
2.3 Taiteellisen kehityksen suuntaviivoja	25
2.3.1 Semioottinen, sosiokulttuurinen, kokonaisilmaisullinen ja filosofinen teoreettinen tausta.....	25
2.3.2 Taiteellisen kehityksen kartta	28
2.4 Taiteellisen tietämisen tapoja.....	30
3 Mikrohistoria ja elämäkertatutkimus	33
3.1 Maailma hiekkajyväsessä - mikrohistoriallinen tapa tutkia maailmaa ja ilmiöitä	33
3.2 Elettyä elämää - elämäkertatutkimuksen taustaa	36
3.3 Elämäkertatutkimuksen periaatteet	39
3.4 Elämäkertatutkimuksen vaiheet	43
3.5 Keskeisten metodisten käsitteiden vertailua	45
3.6 Elämäkertatutkimuksen analyysi	47
3.6.1 Elämäkertojen käännekohtat.....	47
3.6.2 Moninkertaiset tarinat	49
3.6.3 Tulkintaprosessi	51
4 Tutkimuksen empiirinen toteutus	55
4.1 Syvähaastattelu tiedonhankintatapana.....	55
4.1.1 Elämäkertahaastattelun erityispiirteitä	56
4.1.2 Valmistautuminen	58
4.1.3 Toteutus	59
4.2 Maalaukset ja niiden valinta.....	61

5	Liisa Rautiaisen elämänvaiheet ja käännekohtat	
	kuvataiteilijaksi kehittymisessä	65
5.1	Lapsuus Kemissä 1920-luvulla	65
5.1.1	Pikkukaupunki Perämeren rannalla	65
5.1.2	Ättäpojkarناس släkt ja vanhempien tarina	68
5.1.3	Aina tänne soppii! - kuvaus perheestä	71
5.1.4	Ajatuksiinsa unohtuva poikatyttö	74
5.1.6	Murha seitsemännessä kerroksessa	76
5.1.7	Koulutiellä.....	77
5.1.8	Ajoksen kainalossa ja luontoelämykset	77
5.1.9	Puotipaperia, kynttiläntalia ja vannetta pyörittävä tyttö	79
5.1.10	Yhteenveto käännekohdista	80
5.2	Nuoruus	82
5.2.1	Yksinäiset vaellukset, musiikki ja muut harrastukset	82
5.2.2	Kiinnostus taiteeseen herää ja oman ammatin merkitys	84
5.2.3	Sota keskeyttää kaiken	86
5.2.4	Elämää varten - opiskelu Helsingin yliopistossa	88
5.2.5	Kemistä Ateneumiin opiskelemaan	89
5.2.6	Yhteenveto käännekohdista	93
5.3	Kuvaamataidon opettajana Kemian tyttölyseossa	96
5.3.1	Opetustyö - ei pelkkä rahanansaitsemiskeino	96
5.3.2	Modernin taiteen museon ovet	100
5.3.3	Kemian tyttölyseon taidekokoelma.....	102
5.3.4	Kadulla masurkkaa	105
5.3.5	Suojatteja ja läheisiä	107
5.3.6	”Koulu kasvatti, taide kantoi”	109
5.3.7	Yhteenveto käännekohdista	112
6	Tie abstraktin taiteen tekijäksi ja abstraktin taiteen käännekohtat	115
6.1	Kohti kubismia 1950-luvulla	115
6.1.1	Pariisissa Fontainebleaun metsässä, Venetsian biennaalissa ja muita matkoja.....	119
6.1.2	Ryhmä Kemi ja yhteiset näyttelyt	121
6.1.3	”Hinku maalata!”	123
6.2	Abstraktin ilmaisun muotoja	126
6.2.1	Viileää konstruktivismia 1950-luvulla	127
6.2.2	Suurten eleiden informalismia 1960-luvulla	129
6.2.3	Murros - informalismia ja konkretismia Rautiaisen taiteessa 1960-luvulla.....	131
6.2.4	Musiikki Liisa Rautiaisen abstraktin taiteen osana	132
6.3	Määrittelemätön tila ja kineettinen liike – konstruktivismi Rautiaisen taiteessa 1970-luvulla.....	134

6.3.1	Veitsenterävät reunat, sileät pinnat ja ympyrät	134
6.3.2	Perhonen kotonani	137
6.3.3	Marraskuut Villefrancesassa	138
6.3.4	Piirtäminen taiteen kulmakivenä	139
6.4	Abstraktin ekspressionismin roiskemaalauksesta uusekspressionismiin 1980-luvulla	140
6.4.1	”Teipit nurkkaan!”	141
6.4.2	Rautiaisen näyttely New Yorkissa - modernin taiteen Mekassa	142
6.4.3	Mitä maailma tekee	144
6.4.4	”Komposition a ja o”	148
6.5	Tuskan kiiloista kohti pelkistystä 1990-luvulla	149
6.5.1	Taiteen kunniatohtoriksi	150
6.5.2	Näyttelykierroksia Saksassa, muualla ja Viva Viiva!	151
6.5.3	Luonnon elämykset abstraktin taiteen sydämessä	160
6.6	Vihreästä kolmiosta amarylliksiin 2000-luvulla	162
6.6.1	Keuhkokuumeessa	162
6.6.2	Pitkältä tieltä ja muita näyttelyjä	164
6.6.3	Taiteilijakumppanien näyttely Kemian taidemuseossa ja keskusteluja teoksista	164
6.6.4	Värien merkitys	169
6.6.5	Ystäviä ja läheisiä	171
6.7	Yhteenvedo Liisa Rautiaisen abstraktin taiteen käännekohdista	174
7	Pohdinta	179
7.1	Yhteenvedo – tulosten teoreettista tarkastelua	179
7.1.1	Liisa Rautiaisen elämän käännekohdat	180
7.1.2	Liisan Rautiaisen tie abstraktin taiteen tekijäksi	183
7.2	Tulosten luotettavuuden ja eettisyyden arviointia	186
	Muistin valikoivuus	190
7.3	Johtopäätöksiä: luovuus Liisa Rautiaisen taiteellisen työn ytimessä	192
7.4	Lopuksi	198
	Kuvatiedot	201
	Teosluettelo	203
	Liite 1. Maalaukset ja piirustukset	205
	Liite 2. Haastattelujen pääteemat	220
	Liite 3. Liisa Rautiaisen CV	222
	Lähteet	224

Kuviot ja taulukot

- Kuvio 1. Kuvallisen kehityksen rakentuminen (*Emergence of Pictorial Imagery*), Kindler & Darras (1994), s. 28.
- Kuvio 2. Taiteellinen kehitys nuoruusiällä ja aikuisena, Kindler & Darras (1994), s. 30.
- Taulukko 1. Taiteellisen prosessin vaiheet, Chapman (1978), s. 19.
- Taulukko 2. Elämäkertatutkimuksen vaiheet Erbenin mukaan (Erben 1998, 6), s. 43.
- Taulukko 3. Kemin kaupungin sosiaalinen rakenne 1920-luvulla Mauri Kirstinän mukaan, s. 67.
- Taulukko 4. Käännekohtat Denzinin (1989b) mukaan ja taiteellisen toiminnan muutokset Kindlerin & Darrasin (1997) mukaan, s. 175.
- Taulukko 5. Kandinskyn (1988) taiteellisen prosessin lähtökohdat, s. 177.
- Taulukko 6. Konvergentti, divergentti ja dialektinen ajattelu taiteellisessa toiminnassa, s. 184.
- Taulukko 7. Rautiaisen taiteellisen prosessin vaiheet, s. 186.

1 Johdanto

1.1 Aiheen valinta - taustaa

Väitöskirjani on mikrohistoriallinen elämäkertatutkimus kemiläisestä kuvataiteilijasta ja kuvaamataidon opettajasta Liisa Rautiaisesta (s. 1919). Tämä tutkimukseni kohdistuu lappilaisen taiteen Grand Old Ladyksi kutsutun taitelijan elämään ja elämäntyöhön Kemissä. Rautiaista on myös verrattu uudistumiskyvyssään amerikanranskalaiseen kuvanveistäjään ja taidemaalariin Louise Bourgeoisiin, jonka luomisvoima jatkui iästä huolimatta. Tutkimuksessani tarkastelen haastattelujen ja maalausten kautta Rautiaisen elämää ja taiteellista kehitystä, erityisesti hänen abstraktia taidettaan. Kuvaan Rautiaisen kehitystä ja kasvua lappilaisena kuvataiteilijana, kuvaamataidon opettajana ja luovana ihmisenä.

Rautiainen työskenteli kuvataideopettajana lähes 30 vuotta samalla harjoittaen kuvataiteilijan ammattia. Ensimmäisen näyttelynsä hän piti vuonna 1947 ja on siitä lähtien osallistunut lukuisiin näyttelyihin Suomessa ja ulkomailla, esimerkiksi Saksassa ja New Yorkissa. Uransa alussa Rautiainen maalasi esittäviä maalauksia eli maisemia, muotokuvia ja asetelmia, mutta jo 1960-luvun alussa hän keskittyi abstraktiin ilmaisuun: informalismiin, optiskineettisen taiteen kautta konkreettiseen maalaukseen ja vapaaseen, spontaaniin, abstraktiin maalaukseen. Rautiainen kuului 60 - 70-luvuilla Ryhmä Kemi -nimiseen taiteilijaryhmään, joka osallistui useisiin näyttelyihin (Hautala-Hirvioja 1999). Vuonna 1971 Rautiainen sai Lapin läänin taidepalkinnon ja Ars Arctica -palkinnon vuonna 1986. Vuonna 1992 hänet promovoi Lapin yliopiston taiteen kunniatohtoriksi, vuonna 1994 Rautiainen sai Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan ritarimerkin ja vuonna 1998 hänelle myönnettiin Lapin taideopettaja -arvonimi tunnustukseksi merkittävästä taidekasvattajan työstään Lapin läänissä. Lisäksi Rautiainen toimi kuvataidearvostelijana Pohjolan Sanomissa vuosina 1977 – 88.

Rautiaisen taide on jäänyt melko tuntemattomaksi muualla Suomessa. Suomen kuvataidejärjestöjen liiton *Kautta rantain* -nimisestä 60-vuotisnäyttelystä kirjoittamassaan kritiikissä Pessi Rautio kirjoittaa: ”Mutta että Kemistä löytyy vielä näin taitava maalari!” Rautio ei ollut aiemmin nähnyt Rautiaisen abstrakteja maalauksia ja piti niitä vaikuttavina ekspressiivisine väritylöineen ja viivastoineen. (Rautio 1998.) On myös ihmetelty, miten Suomen kuvataiteen historiassa sodan jälkeen taide-elämässä vaikuttaneet pohjoisen taiteilijat ovat jääneet vähälle huomiolle. Ryhmä Kemistä ei ole juurikaan kirjoitettu Suomen taiteen historiassa. (Vilkuna 1999, 2.) 1950- ja 1960-luvun radikaalien abstraktien naismaalareiden tuotannon tutkimiseen ollaan havahtumassa (Konttinen 2010, 246). Syksyllä 2008 Rautiaisen abstrakteja maalauksia oli esillä

muiden nimekkäiden suomalaisten taiteilijoiden kanssa Tampereen taidemuseossa näyttelyssä nimeltä *Pitkällä tiellä* (Linder 2008, 56).

Mikrohistoriallinen ote tutkimuksessani merkitsee tutkimuksen kohdistamista vähemmälle huomiolle jääneisiin henkilöihin sekä heidän arjen elämäänsä ja kokemuksiinsa. Se merkitsee myös huomion kiinnittämistä äärimmäisen pieniin yksityiskohtiin, kuten Ginzburgin (1996) johtolankamenetelmässä, eli vaikkapa taiteilijan siveltempenvetoihin, jotka kertovat tässä tutkimuksessa abstraktin taiteen eri suuntauksista. Tarkastelen Rautiaisen taiteellista kehitystä Denzinin (1989b) teorian elämän käännekohtien eli epifaniiden valossa. Epifanit ovat joko onnentäyteisiä menestyksen hetkiä tai vastoinkäymisiä kriiseineen. Hetket muuttavat ihmisen ajatuksia itsestään ja elämästään, ja ihminen muuttuu näiden oivallusten myötä. *Tiheä* kuvaus auttaa näkemään kokemusta haastateltavan kannalta. (Denzin 1989b, 92.) Rautiaisen elämän tärkeisiin hetkiin ja käännekohtiin johdattavat haastattelujen *tiheät* kuvaukset, joissa haastateltava kuvaa tarkoin ja yksityiskohtaisesti elämänsä tilanteita. Yhdistän Denzinin teoriaan (1989b, 21) piirteitä Sartren (1968, 85 – 166) progressiivis-regressiivisestä metodista, jolla liikutaan aika-akselilla edestakaisin etenevästi ja takautuvasti sekä valaistaan yksilön persoonallista tapaa suhtautua elämäntilanteisiinsa. Nojaudun myös Janet Wolffin (1988) näkemykseen, jonka mukaan taiteilijan elämän ja tuotannon analyysissä tulee ottaa huomioon kaikki elämän olosuhteiden tasot, esimerkiksi taloudelliset ja sosiaaliset tekijät. Lisäksi Wolffin mukaan luovuudella ja ympäröivällä sosiaalisella rakenteella on keskinäinen riippuvuus. (Wolff 1988, 9.) Tutkimukseni kolmantena teoreettisena näkökulmana on taiteellisen kehityksen teoria, johon käytän Kindlerin ja Darrasin (1997) teoriaa. Tämän teorian taustalla vaikuttaa semioottinen, sosiokulttuurinen ja kokonaisilmmaisullinen näkökulma. Taiteellinen kehitys nähdään vuorovaikutuksena ympäristön kanssa, jolloin taiteellinen oppiminen sisältää sosiaalisen tekijän. Filosofisena taustana tässä näkökulmassa vaikuttaa ajatus siitä, että taiteellista kehitystä ohjaa kahden vastakkaisen voiman konflikti: yleisen ja yksilöllisen. Menetelmänä käytän tutkimuksessani elämäkertametodia (Erben 1998), jossa tarkastellaan yksilön elämää useista eri perspektiiveistä ja näkökulmista. Kiinnostuksen kohteena ovat tutkittavan ajatukset, tunteet, käsitykset, näkemykset ja menneisyyden arviointi. Haastatteluteksti on elämäkertatutkimuksessa erityisen tärkeä, koska se on kuin todiste tapahtumista: haastattelun juuret ovat eletyssä elämässä. Kuitenkin saatua subjektiivista informaatiota tarkastellaan suhteessa objektiiviseen ulkopuoliseen maailmaan ja tutkimuksellisiin tavoitteisiin ja kysymyksiin.

Keskeisimmän aineistoni muodostavat 12 tekemääni Liisa Rautiaisen haastattelua. Lisäksi aineistona on Rautiaisen 77 maalausta ja piirustusta sekä 469 erilaista taiteelliseen toimintaan ja kuvaamataidon opettajan työhön liittyvää dokumenttia ja, lehtiartikkelia sekä valokuvia hänen elämänsä varrelta sekä kopiot 39 luonnoslehtiön sivuista. Lisäksi haastattelin Rautiaisen ystävää, valokuvaaja Detlef Trefziä.

1.2 Tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymyksiksi hahmottuivat seuraavat kaksi pääkysymystä. Näillä kysymyksillä pyrin tuomaan esille Rautiaisen elämänvaiheet ja elämän käännekohtat, kehittymisen kuvataiteilijaksi ja kuvataiteilijana sekä hänen työnsä merkityksen erityisesti abstraktin taiteen edustajana ja kuvaamataidon opettajana Kemissä.

1. Miten Liisa Rautiaisesta kehittyi kuvataiteilija ja kuvaamataidon opettaja hänen elämänvaiheidensa ja elämänsä käännekohtien valossa?

2. Miten Liisa Rautiaisesta tuli abstraktin taiteen tekijä ja mitkä ovat hänen abstraktin taiteensa erityispiirteitä?

1.3 Aiempia tutkimuksia

Elämäkertatutkimuksen näkökulma ja mikrohistoriallinen ote ovat esillä monissa aiemmissa tutkimuksissa. Natalie Zemon Davisin (1997) mikrohistoriallinen tutkimus *Kolme naista, kolme elämää* kertoo kolmen 1600-luvun naisen elämästä periferiassa. Naiset elivät oman aikansa yhteiskunnan marginaalissa, mutta onnistuivat tekemään epätavallisia ratkaisuja. Saksalainen Glikl Bas Juda Leib kirjoitti omaelämäkerran, ranskalainen Marie Gyuart matkusti lähetystyön tekijäksi Kanadaan ja saksalainen Maria Sibylla Merian oli hyönteistutkija, joka tutki ja maalasi erityisesti perhosten muodonmuutoksia. Hänen pääteoksensa on nimeltään *Metamorfosis*. Davis kutsuu tätä marginaalista rajamaata kulttuuristen kerrostumien väliseksi seuduksi, joka tarjoaa kasvualustan uudentalaiselle kasvillisuudelle. Marginaalisesta sijaintipaikasta ei muodostunut Davisin naisille hedelmätöntä tai vähäarvoista rajamaata. Se oli heille luovaa marginaalia, jonka he olivat valinneet ja josta tuli heille paikallinen keskus. (Davis 1997, 263 – 264.)

Väitöstutkimuksessaan *Etsimessä neitikulttuuri – 1900-luvun valokuvaajanaisia Rovaniemellä* Mervi Autti (2010) kuvaa mikrohistoriallisella otteella Lyyli ja Hanna Auttin elämää Rovaniemellä, jossa naiset toimivat valokuvaajina menestyksellisesti. He asuivat luovassa marginaalissa, Davisin sanoin, ja harjoittivat ammattiaan sekä tekivät matkoja aina Petsamoon ja Pariisiin asti. Outi Oinaan väitöstutkimus (2008) *Kauniit asiat ja ihmisten ilot eivät voi olla Jumalalle vieraita* kertoo myös pohjoisen mikrohistoriasta ja kuvaa kirjailijan ja papin Arvi Järventauksen elämää ja vaiheita. Mikrohistoriallista näkökulmaa edustaa myös Anna Kortelaisen (2002) *Virginie! Albert Edelfeltin rakastajattaren tarina*.

Kaija Huhtasen väitöstutkimus (2004) *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä* analysoi pianistien ja soitonopettajien elämän käännekohtia käyttämällä elämäkerrallista lähestymistapaa. Punaisena lankana Helena Timosen väitöskirjassa (2009) *Omin sanoin. Elämän ja muutoksen tarinat vankilasta*

vapauteen on, että ihminen rakentaa tarinaa elämästään kyetäkseen tulkitsemaan menneitä tapahtumia sekä suunnittelemaan tulevaa elämäänsä. Elämän muutoksessa pitää koko kertomus tulkita ja rakentaa uudelleen. Kaisu Kortelaisen väitöskirja (2008) *Penttilän sahayhteisö ja työläisyys* on antanut arvokasta tietoa muistelemisesta ja muistelukerronnasta, jossa sekoittuvat omaelämäkerralliset seikat, omat tunteet ja kokemukset sekä yhteisöllinen ulottuvuus ja ympäröivä kulttuuri. 1900-luvun alussa syntyneitä toimihenkilönaisia tarkastellaan kirjassa tietyn yhteisön jäsenenä ja kulttuurinsa edustajana. Heli Valtosen väitöskirjassa (2004) *Minäkuvat, arvot ja mentaliteetit. Tutkimus 1900-luvun alussa syntyneiden toimihenkilönaisten elämäkertoista*, tutkimus osoittaa, miten yksilö on aina tietyn yhteiskunnan, yhteisön ja kulttuurin jäsen ja näiden tekijöiden välillä vallitsee vuorovaikutus.

Tuula Karjalaisen (1990) väitöstutkimus *Uuden kuvan rakentajat: konkretismin läpimurto Suomessa* kertoo konkretistien taiteesta toisen maailmansodan jälkeen Suomessa. Abstraktin ilmaisuuden taustoista puolestaan kertoo Kimmo Pasasen (2004) väitöstutkimus *Musta neliö*. Abstraktin taiteen spontaania työskentelytapaa kuvataan Ulla Huhtamäen väitöskirjassa (2007) *”Heittäydy vapauteen” – avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961 - 1965*.

Pohjoisen naistaiteilijoiden elämää kuvataan esimerkiksi Pekka Rönkön ja Tuija Hautala-Hirviojan tutkimuksissa. Rönkön (2001) tutkimus *Maisemamaalari Emilia Appelgen (1840 – 1935). Varhaisimmat rektytoitumiset kuvataideammattiin pohjoisimmassa Suomessa* antaa historiallista perspektiiviä taiteen opiskelun mahdollisuuksiin Kemissä 1800-luvun lopulla. Metodinaan Rönkkö käyttää biografista menetelmää tutkimuksessaan, jonka näkökulma on sosiologinen, ja hän kutsuu tutkimustaan eräänlaiseksi taidehistorialliseksi tapaustutkimukseksi. Siinä taiteilija on sijoitettu osaksi suurempaa viitekehystä ja erityisesti tutkitaan naistaiteilijan mahdollisuuksia alueella, jota pidetään periferiana. Rönkkö tähdentää, että ymmärtääksemme taiteilijan tuotantoa meidän on perehdyttävä taiteilijan elämän biografiaan, psykologiaan ja sosiaalisiin seikkoihin ja taustoihin. Rönkkö pitää tärkeinä yhtäältä taloudellisten ja yhteiskunnallisten seikkojen suomia mahdollisuuksia taiteen opiskelemiseen ja taiteilijan ammatin harjoittamiseen, sekä toisaalta myös taiteilijan kykyä tehdä taidetta. Hautala-Hirviojan tutkimus (2000) pohjoisen naistaiteilijasta Maija Kellokummusta, *Peitettynä eläältä – taiteilija Maija Kellokummun valon etsintä*, auttoi näkemään pohjoisen naistaiteilijoiden varhaisvaiheita.

Lisäksi näkökulmia minulle antoivat lukemani taiteilijaelämäkerrat, joita ovat muun muassa Rakel Liehun (2003) *Helene*, Laurie Lislén (1981) *Portrait of an Artist. A Biography of Georgia O’Keeffe*, Barbara Mujican (2007) *Frida*, Solveig von Schoultzin (1996) *Hanna. Äidin muotokuva*, Ingmar Bergmanin *Laterna magica* (2007), Giorgio Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja* (1550/1997) sekä Benvenuto Cellinin (1550/1996) *Omaelämäkerta*.

2 Taiteellisen kehittymisen teoreettisia näkökulmia

Taidetta on tutkittu erilaisin painotuksin ja eri tieteissä. Taideteorioitten näkökulmasta on tutkittu taiteen historiaa. Estetiikka antaa teoreettisia välineitä taiteen tutkimukselle ja sosiologia tutkii taiteen asemaa yhteiskunnassa, esimerkiksi museoiden ja taidekriittikin merkitystä. Anttilan mukaan vähemmälle jäänyt tutkimusalue on taiteilijan luova prosessi kaikkine tekijöineen ja vaikutuksineen. Hän esittää, että taiteellista prosessia voidaan tutkia kahdella tavalla eli 1. perinteisellä tavalla prosessia ”ulkoapäin” tarkastellen tai 2. tutkimusotteella, jossa tekijä itse tarkastelee kokemuksiaan ja prosessiaan subjektiivisesti ”sisältäpäin”. (Anttila 2005, 99 – 101.)

2.1 Taiteellinen prosessi

Seuraavaksi esittelen Laura H. Chapmanin (1978) luokittelun taiteellisen prosessin vaiheista. Taiteellisessa prosessissa on erotettu erilaisia vaiheita, jotka eivät etene aina määrättyssä järjestyksessä, vaan ne limittyvät, toistuvat tai sulautuvat yhteen. Hänen mukaansa taiteellinen prosessi voidaan jakaa kolmeen osaan eli alkuideoihin, ideoiden kehittelyyn ja materiaalien hallintaan (ks. taulukko 1).

Prosessin alkuvaiheessa taiteilijalla on mielessään idea tai ajatus työstään. Joskus ensimmäisiä ajatuksia on vaikea pukea sanoiksi. Ideoiden kypsyttelytavat vaihtelevat; jotkut hautovat ajatuksia pitkiä aikoja, kun taas toiset keksivät uusia tapoja tehdä taidetta nopeasti ja välähdyksenomaisesti. Motivaatiota pidetään tärkeimpänä tekijänä tässä taiteellisen prosessin vaiheessa. Taiteilijan ensimmäiset ideat ja ajatukset eivät ole valmiita, vaan niitä pitää kehitellä ja valmistella visuaaliseen muotoon. Alkuperäistä ideaa pitää hioa, parantaa tai muuttaa tekemällä visuaalisia ehdotuksia tai vaihtoehtoja. Jopa spontaanisti työskentelevien taiteilijoiden ajatukset ja tunteet muuttuvat hallittuun visuaaliseen muotoon. Jotkut taiteilijat käyttävät samaa materiaalia alkuideoissa kuin valmiissa teoksissakin, toiset taas luonnostelevat erilaisilla materiaaleilla. (Chapman 1978, 44.)

Taulukko 1: Taiteellisen prosessin vaiheet Chapmanin mukaan (1978).

1. Innoituksen lähteet ja ensimmäiset ajatukset	2. Ideoiden kehittäminen ja yksityiskohtainen suunnittelu	3. Materiaalien hallinta
a) Luonto ja rakennettu ympäristö	a) Visuaalisten ilmiöiden tarkkailu	a) Hallitseminen
b) Sisäiset tunteet ja mielikuvitus	b) Totunnaistapojen muuttaminen	b) Yhteensovittaminen
c) Järjestyksen tavoittelu	c) Merkitysten etsiminen	c) Valinta
d) Arkipäivän kokemukset	d) Tarkoitusten ja keinojen pohtiminen	d) Kokeilu

1. Innoituksen lähteet. Innoituksen lähteet ovat lukuisia: luonto, rakennettu ympäristö, sisäiset tunteet, fantasiat, erilaiset muodot ja arjen elämä.

a) Luonto ja rakennettu ympäristö: Luonnon tarkastelu voi vaihdella analyttisestä luonnontarkkailusta ihmetykseen. Innoituksen lähteenä voivat olla luonnonilmiöt tai erilaiset maisemat ja taivaat. Puut, hämähäkinverkot, simpukat ja hunajakennot ovat olleet esimerkkeinä arkkitehtuurisille rakenteille. Jotkut nykytaiteilijat ovat tutkineet luontoa tiedemiesten tavoin tarkkaillen. Impressionistit ovat seuranneet, miten esineet muuttuvat erilaisissa valo-olosuhteissa. Jotkut ovat tutkineet väririnnastuksia, optisia illuusioita tai sekä todellista että näennäistä liikettä.

b) Sisäiset tunteet ja mielikuvitus: Subjektiiiviset kokemukset todellisuudesta ovat myös taiteen tekemisen raaka-ainetta. Näkyvän maailman kätkeviä tunteita ja tunteita halutaan esittää taiteessa. Taiteilijat voivat käsitellä kuviteltua todellisuutta, henkistä maisemaa, eksoottisia paikkoja tai mahdottomia tilanteita. Kompositiot kätkevät unelmia ja kuvitelmia ja sisältävät visuaalisia metaforia, joissa kaikuvat vaikeasti ymmärrettävät elämäkokemukset.

c) Järjestyksen tavoittelu: Kaikkien kulttuurien taiteessa on havaittavissa pyrkimys järjestykseen. Universaalit ideat halutaan saattaa käsitteelliseen, ymmärrettävään muotoon. Taiteessa voi olla pyrkimyksenä tavoittaa näkymätön maailma. Jotkut taiteilijat ovat kiinnostuneita geometrinen muotojen, matemaattisten suhteiden ja rakenteellisten periaatteiden logiikasta taiteen tekemisessä, minkä voi esimerkiksi havaita Viktor Vasarelyn taiteesta. Ei-esittävässä taiteessa äärimmäinen tavoite on puhdas muoto, joka ei kuvaa olemassa olevaa todellisuutta, vaan pelkkää muotojen, viivojen ja värien kauneutta. Minimalistisessa taiteessa esimerkiksi huomio halutaan kiinnittää pelkkiin muotoihin ja väreihin.

d) Arkipäivän kokemukset: Taiteesta tulee kommunikaatiota, kun kokemukset muutetaan visuaaliseen muotoon. Jokapäiväisistä tai tavanomaisista kokemuksista voi tulla jotain poikkeuksellista tai ikimuistoista taiteessa. (Chapman 1978, 44 – 52.) John Deweyn (1958) mukaan taide on kommunikaation muoto, joka tarvitsee arvostavan ja hyväksyvän yleisön. Se on universaalein ja vapain kommunikaation muoto. Taide tallettaa, vahvistaa, syventää ja pidentää tavallisia kokemuksia ja tapahtumia sekä rakentaa yhteenkuuluvaisuutta ja kommunikaatiota ihmisten välille. (Dewey 1958, 38, 73 – 75, 270 – 271.)

2. Ideoiden kehittäminen. Taiteellinen työskentely on harvoin spontaania, vaan se on ongelman ratkaisua, jossa taiteelliset pyrkimykset halutaan saattaa visuaaliseen muotoon. Ideoiden kehittämisessä voidaan erottaa neljä vaihetta, jotka ovat a) visuaalisten ilmiöiden tarkkailu, b) totunnaistapojen muuttaminen c) merkitysten etsiminen ja d) tarkoitusten ja keinojen pohtiminen.

a) Visuaalisten ilmiöiden tarkkailu: Taiteelliseen työskentelyyn kuuluu ympä-

ristön visuaalisten ilmiöiden tarkkailu sekä huomiokyvyn kehittäminen. Taiteilijat tutkivat ilmiöitä yksityiskohtaisesti ja jotkut tekevät muistikuvistaan luonnoksia, joissa vaihtelevat värit, viivat, muodot, tekstuuri tai suhteet. Jotkut taiteilijat voivat kokeilla vaihtoehtoja erilaisilla materiaaleilla, esimerkiksi savella. Tutkijat ovat havainneet, että taiteilijoiden kyky tarkkailla ympäristöä sekä visuaalinen muisti on kehittynyt herkäksi.

b) Totunnaisten työtapojen muuttaminen: Yleensä taiteilijoilla on jokin työskentelytapa, jota he käyttävät muita enemmän. Joskus valittu tapa voi osoittautua rajoittavaksi tai ilmaisua kahlitsevaksi. Silloin on hyvä muuttaa työskentelytapaa. Konvergentti¹ eli yhdentyvä menetelmä taiteellisessa työskentelyssä tarkoittaa, että alkuideasta tehdään taideteos ilman monia vaiheita. Taiteilija yhdistelee tarvitsemansa elementit taideteokseksi. Divergentti eli eriytyvä menetelmä puolestaan merkitsee useiden erilaisten variaatioiden kokeilua ja erilaisten elementtien yhdistelyä, ennen kuin valitaan parhain. Tällä menetelmällä on mahdollista tehdä arvokkaita löytöjä sattumalta. Joskus on hyvä kuitenkin vaihtaa erilaisia lähtökohtia. Myös spontaanin ja harkitun työskentelytavan vaihtaminen vaikuttaa ilmaisuun ja voi tehdä siitä tuoretta ja raikasta. (Chapman 1978, 52 - 53.) Victor Lowenfeld (1987) havaitsi, että taiteilijoiden työskentelytapa on lähtöisin tavasta havainnoida maailmaa. Visuaalisesti suuntautuneet taiteilijat tukeutuvat visuaalisiin vihjeisiin, kun taas haptisesti suuntautuneet tukeutuvat sisäisiin tuntemuksiin ja kinesteettisiin vihjeisiin. (Lowenfeld & Brittain 1987, 356.)

c) Merkitysten etsiminen: Luovan prosessin syynä pidetään taiteilijan kykyä käyttää mielikuvitustaan monissa tilanteissa. Luovia ihmisiä pidetään valmiina ottamaan riskejä, avoimina uusille kokemuksille tai kykenevinä sietämään moniselitteisyyttä. Taiteilijoita voidaan pitää lasten kaltaisina, koska he ovat säilyttäneet kyvyn epärationaaliseen toimintaan.

1 J.P. Guilford määritteli 1950-luvulla ajattelun lajeja ja kehitti luovan ajattelun mittaamisenmenetelmiä. Hän analysoi luovan ajattelun ja muun ajattelun välistä suhdetta. Informaation käsittelyyn kuuluvat kognition eli tunnistavan ajattelun lisäksi muisti, arviointi sekä konvergentti eli yhdentyvä luova ajattelu ja divergentti eli eriytyvä luova ajattelu. Konvergentin ja divergentin ajattelun mittaamiseksi Guilford kehitti testin, jossa koehenkilöiltä mm. kysyttiin mihin kaikkeen tiiliskiveä voi käyttää. Konvergenttia ajattelutapaa edustava henkilö voisi vastata seuraavasti: ”Tiilistä voi rakentaa talon, seinät, portaat, aidan tai aidan pylväät, ulkorakennuksen jne.” Divergenttia ajattelua edustava henkilö voisi puolestaan vastata: ”Tiiltä voi käyttää rakennustarvikkeena, niistä voi rakentaa kaikenlaista. Tiilen voi panna pitämään ovea auki, sen voi panna puutarhapöydälle pitämään avoinna olevaa kirjaa auki tuulessa, tiiltä voi murentaa murskaksi, jolla voi värjätä pihapolun jne.” Vuoteen 1957 Guilford ajatteli, että vain divergentti ajattelu oli luovaa, mutta sen jälkeen hän katsoi että myös konvergentti ajattelu voi olla luovaa. Molemmat ajattelun lajit voivat olla luovia riippuen siitä, ovatko ajatukset ”sujuvia, liikkuvia tai omaperäisiä”. (Lehtovaara & Hagfors 1980, 130 – 131.) Guilford määritteli (1967) konvergentin ja divergentin ajattelun eroja testien perusteella mutta lisäsi, että tavallisesti elämässä käytetään kumpaakin ajattelun lajia ongelmanratkaisussa, esimerkiksi matemaattista ongelmaa ratkaistaessa käytetään divergenttia ajattelua ja päädytään konvergenttiin ratkaisuun. Konvergenttia ajattelua leimaavat kontrastit. Molemmat ajattelutavat perustuvat yleistyksiin ja muistettuihin asioihin, vaikka uusia ideoita ei sivuutetakaan. Divergentissa ajattelussa käytetään yritys- ja erehdys -menetelmää, eikä vastausta löydy heti, kun taas konvergentissa ajattelussa vastaukseen voidaan päätyä ilman epärintiä. Divergentissa ajattelussa on monia vaihtoehtoja, kun taas konvergentissa ajattelussa niitä on vähemmän. (Guilford 1967, 214 – 215.)

d) Tarkoitusten ja keinojen pohtiminen: Arkkitehti tai graafinen suunnittelija ei ole samalla tavoin vapaa toteuttamaan ideoitaan kuin esimerkiksi maalari. Monet taiteilijat erikoistuvat yhteen työskentelytapaan, joten he tuntevat sen hyvin. (Chapman 1978, 53 – 57.) Rudolf Arnheimin (1954) mukaan taiteilija pystyy visuaalisen ajattelunsa ja mielikuvituksensa avulla kuvittelemaan teoksen ennen sen valmistamista (Arnheim 1954, 169.)

3. Materiaalien käyttäminen: Jokaisella taiteilijalla on oma persoonallinen tapansa käyttää materiaaleja tuodakseen esille ideoitaan.

a) Materiaalinen hallitseminen: Taiteilijat oppivat hallitsemaan työtapaansa ja välineitään. Hallitseminen merkitsee taitoa, käsityötä ja mestarillista työsuoritusta. Se ei kuitenkaan ole pelkkää manuaalista taitoa ja kätevyyttä, vaan myös ajatustyötä ja harkintaa. Taidon hallitsemisen myötä työsuoritus nopeutuu ja vaikeudet voidaan ratkaista nopeasti. Taitoon sisältyvät seuraavat asiat: 1) Lukuisat yritykset ja erehdykset auttavat huomaamaan virheet ja korjaamaan ne. 2) Virheet vähenevät harjoittelun myötä. 3) Tavallisten virheiden ja kompastuskivien havaitseminen ja niiden korjaaminen melkein tiedostamatta tutuilla ratkaisuilla. 4) Epätavallisten ongelmien havaitseminen ja tietoinen ratkaiseminen tehokkaasti sekä kaikkien esille tulevien pulmien ratkaiseminen tehokkaasti ilman suurta ponnistusta, kuin huomaamatta. Taiteellisen työskentelyn hallitseminen ja mestarillisuus sisältää silmän ja käden yhteistyön lisäksi pohtimista ja ongelmanratkaisua.

b) Ideoiden ja materiaalien yhteensovittaminen: Jokainen materiaali käyttäytyy sille luonteenomaisella tavalla, mikä pitää ottaa huomioon ideoita toteutettaessa. Esimerkiksi savesta ei voi rakentaa millaisia muotoja tahansa. Jos materiaaleja on helppo käsitellä, voi taiteilija seurata päähänpistojään. Jotkut teokset voivat onnistua ennalta-aavistamattomasti ilman suunnitelmaa. Tällä tavoin voi syntyä innostavia ajatuksia tai ideoita.

c) Materiaalien valinta: Materiaalien valinta on tärkeää teollisessa suunnittelussa, arkkitehtuurissa, mutta myös maalauksessa ja kuvanveistossa. Jokaisella materiaalilla on oma merkityksensä ja luonteensa.

d) Materiaalien kokeilu: Kokeilussa on kaksi erilaista periaatetta. 1) Ilmaisulliset tavoitteet on ratkaistava. Jos määrättyä visuaalista vaikutelmaa etsitään, kokeillaan erilaisia tapoja. Esimerkiksi siveltimenvedot voivat vaihdella tai väriaineen käyttäytyminen voi olla erilaista. 2) Toisaalta voidaan kokeilla itse tekniikan mahdollisuuksia tai rajoituksia, jotta saadaan selville sopiiko se omaan työskentelyyn. (Chapman 1978, 58 – 60.)

Pasanen löytää taiteellisesta toiminnasta alueen, jossa intuitiolla näyttää olevan paljon merkitystä. Tämä alue liittyy taiteen toteutustapaan, sen esteettisiin ominaisuuksiin ja

ilmaisuvälineen määräämään luonteeseen. Ilmiötä voidaan kutsua taiteen elekieleksi. Taiteellisessa työskentelyssä ilmaisuvälineen logiikka ja säännöt säätelevät työskentelyä. Cezannen sanoin maalari ajattelee maalatessaan maalaamalla. (Pasanen 2004, 177.)

Taiteellisen toteutustapaan kuuluu käsite maalauksellisuus, jolla tarkoitetaan taiteilijan käsialan, maaliaineen ja värien sekoittamisen läsnäoloa teoksessa. Tämä merkitsee, että maalausprosessi on nähtävissä lopullisessa teoksessa. Värit eivät ole kokonaan fyysisesti sekoittuneita, vaan sekoittuminen on luonteeltaan optista. Värit ovat näkyvissä kankaalla lomittaisina siveltimenvetoina tai läiskinä. (Arnkil 2007, 80.)

2.2 Taiteellisen ilmaisun ulottuvuuksia abstraktissa taiteessa

Abstrakti² kuvatyyppejä esiintyi ensi kerran taiteessa 1900-luvun alussa ja on viime vuosisadan kiistellyimpiä taiteen tyyliä. Wassily Kandinsky kehitti abstraktin taiteen teoriassaan uusia käsitteitä maalauksen kielioppiin. Ulkonaisen maailman kuvaamisesta luovuttiin ja keskeiseksi muodostui taiteilijan sisäisen maailman kuvaus. Abstraktin taiteen kielioppi nojautui muodon estetiikalle, mikä merkitsi kuvan elementtien suhdetta toisiinsa ja näiden muodostamaa kokonaisuutta. Abstraktista taiteesta ja musiikista löydettiin yhteisiä piirteitä. (Kuusamo 2003, 168.) Abstraktissa taiteessa on kolme erilaista suuntausta: puristinen abstraktio, vapaamuotoinen eli spontaani abstraktio ja minimalistinen abstraktio. Puristinen abstraktio merkitsee värien ja muotojen viittaamista vain itseensä sekä rinnastamista toisiinsa kuvapinnalla. Vapaamuotoisessa abstraktiossa puolestaan taiteilijan läsnäolon merkitys sekä eleet ja liikkeet teoksen syntyvaiheessa ovat merkityksellisiä. Minimalistiselle abstraktiolle ovat tyypillistä vähäeleisyys, tautologia sekä itseilmaisun vastustus. (Kuusamo 2003, 169.)

Abstraktin taiteen juuret ulottuvat romantiikan ajan taidekäsitteisiin ja taideteorioihin (Pasanen 2004, 10). Romantiikan ajalla maalaus ei ollut enää maailmaan avautuva ikkuna, eikä todellisuutta jäljitelty pikkutarkasti. Maalauksessa pyrittiin ilmaisemaan tunteita aidosti, spontaanisti ja intensiivisesti. Haluttiin välittää taiteilijan kokemus tuoreesti. (Pasanen 2004, 35.) Romanttinen ja realistinen taidesuuntaus sekoittuvat kiehtovalla tavalla Paul Kleen taiteessa, toteaa Pasanen (2004, 44). Kleen taiteessa kietoutuvat yhteen ”naturalismi”, romantiikka ja abstrakti taide. Kleen maalaustaide ”ei jäljittele näkyvää, vaan tekee näkyväksi”. Naturalismi ei merkinnyt Kleelle tarkkoja luonnonmukaisia maisemakuvia, vaan tarkoitti tieteellistä luonnon tutkimista, joka sisältyi taiteelliseen työhön. Pyrkimyksenä oli tieteellinen tutkimustyö eli taidetiede, johon kuuluivat sekä empiirinen luonnon tutkimus että intuitio. (Pasanen 2004, 44.)

2 Abstrakti(nen) taide, kuvataide, joka lähtee liikkeelle ulkoisesta todellisuudesta, mutta ei esitä sen aistimien havaittavia muotoja, vaan käyttää vapaasti muotoiltuja kuva-aineita, siis abstrahoi luonnon todellisuutta. Suppeammassa merkityksessä sama kuin nonfiguratiivinen taide (Uusi Sivistyssanakirja 1990).

Kandinskyn jo vuonna 1910 kirjoittamaa kirjaa *Taiteen henkisestä sisällöstä* on pidetty abstraktien taiteilijoiden katekismuksena (Vanni 1983, 96). *Sisäisen välttämättömyyden periaate* merkitsee Kandinskyn (1988) mukaan ilmaisutahtoa ja uupumatonta sisäistä, henkistä voimaa, jonka ansiosta keksitään uusia taiteellisia ilmaisutapoja. *Sisäinen välttämättömyys* sisältää kolme ulottuvuutta, joista ensimmäinen on taiteilijan persoonallinen ilmaisu, toinen aikakaudelle ominainen ilmaisu ja kolmas puhtaasti taiteellinen, ajaton elementti. Kaksi ensimmäistä ovat ajallisia ja paikallisia, mutta kolmanteen sisältyy ikuinen ulottuvuus. Kaikki kolme liittyvät toisiinsa. Kandinskyn mukaan taiteilijan on noudatettava ainoastaan oman sisäisen äänensä kutsua eikä ripustauduttava koulukuntiin tai suuntauksiin eikä kuunneltava ajan oppeja tai toiveita. Kandinsky korostaa tunnetta, joka on kaiken lähtökohta taiteessa. Taide ei voi alkaa teorialla, ei mittasuhteilla, eikä harkituilla johtopäätöksillä. (Kandinsky, 1988 73 – 76.)

Kandinskyn näkemyksen mukaan (1988) tunteen täytyy johdatella abstraktien muotojen syntymistä. Voimakkaisiin tunteisiin perustuvia abstrakteja muotoja piirretäessä ei voi piirtää väärin. Ilmaisumuodot rikastuvat, jos muoto on osittain kätkeyty. Kandinskyn mukaan verhotulla, kätkeytyllä muodolla on suunnaton voima taiteessa. Verhotun ja paljastetun muodon yhdistäminen avaa uusia suuntia muotokompositiossa. Taiteessa ei ole mitään absoluuttista, sillä kaikki muodot vaikuttavat toisiinsa pienimpiä yksityiskohtia myöten. Kokonaan esineiden kuvaamisesta luopuminen supistaisi kuitenkin taiteessa käytettyjä mahdollisuuksia, sillä jokainen sanottu sana ja kuvattu esine voi ”herättää sisäisen värähdyksen”, eikä taiteen ilmaisumahdollisuuksia tulisi supistaa. Taiteen tekemiseen ei saa liittyä pakkoa eikä täytymistä. (Kandinsky 1988, 70 - 71.)

Kandinsky huomauttaa lisäksi, että musiikilla ja maalaustaiteella on sukulaisuussuhde ja musiikki saa ”sielun soimaan”. Musiikin avulla maalauksellinen, puhdas kompositio on mahdollista saavuttaa. Väri ja muoto ovat tämän komposition olennaiset osat. Hän pitää musiikkia hyvänä esikuvana maalaustaiteelle, koska se ei kuvaa luonnonilmiöitä, vaan taiteilijan sisäistä maailmaa. (Kandinsky 1988, 50 - 62).

Kandinsky jakaa maalauksensa kolmeen erilaiseen lähtökohtaan, joissa yhdistyvät alitajuiset ja tiedostetut tekijät. 1. Impressiot ovat visuaalisia vaikutelmia luonnosta, jotka ovat piirustus-maalauksellisessa muodossa ja kuvaavat ”ulkoista luontoa”. 2. Improvisaatiot ovat puolestaan sisäisen, tiedostamattoman maailman ilmauksia, jotka ovat syntyneet suunnittelematta ja spontaanisti ja ne kuvaavat ”sisäistä luontoa”. 3. Kompositiot ovat hitaasti ja harkiten maalattuja teoksia, joita edeltävät luonnokset. Järki, tietoisuus, tahallisuus ja määrätietoisuus johdattelevat tekemisen tapaa, ja niitä kaikkia hallitsee kuitenkin tunne eikä laskelmointi. (Kandinsky 1988, 130.)

2.3 Taiteellisen kehityksen suuntaviivoja

Tutkimuksessani nojaudun Kindlerin ja Darrasin taiteellisen kehityksen teoriaan (1997), jonka taustalla on semioottinen, sosiokulttuurinen ja kokonaisilmaisullinen näkökulma. Kuvallista ilmaisua ei nähdä erillään muusta ilmaisusta. Taiteellinen kehitys ei ole irrallinen muusta elämästä eikä tapahdu tyhjiössä. Taiteelliseen kehitykseen vaikuttaa vuorovaikutus ympäristön kanssa, jolloin taiteellinen oppiminen sisältää sosiaalisen tekijän. (Kindler & Darras 1997, 17 – 58.)

Kindler ja Darras esittävät Piaget'n teorioille perustuvilla taiteellisen kehityksen kehitysvaiheluokituksille vaihtoehtoisen mallin eli taiteellisen kehityksen kartan. Postmodernissa maailmassa taide nähdään avoimena käsitteenä. Jos taiteen ei ajatella rajoittuvan johonkin tiettyyn esteettiseen teoriaan, silloin myös taiteellinen kehitys ymmärretään laajasti. Mallin avulla voidaan tarkastella taiteen tekemisen prosessia varhaislapsuudesta aikuisikään saakka ja siitä eteenpäin. (Kindler & Darras 1997, 17 – 19.)

Kehitysvaiheluokituksessa realistista kuvaustapaa pidetään taiteellisen kehityksen mittarina ja huippuna, vaikka useilla taiteen alueilla realistinen kuvaustapa ei ole tarkoituksenmukainen. Esimerkiksi kartoissa, logoissa tai dekoratiivisessa taiteessa pyrkimyksenä ei voi olla realismi. 1900-luvulla länsimaaisessa taiteessa painotus on siirtynyt yhä enemmän ekspressiiviseen ilmaisuun, jossa korostuvat luovuus ja itseilmaisuus. Kindlerin ja Darrasin ja mallissa (ks. kuvio 2) taiteellista kehitystä ei haluta sitoa mihinkään taidekäsitteeseen, vaan halutaan ottaa huomioon monenlaiset taiteen tekemisen tavat ja suuntaukset. Tässä mallissa taidelajeja ei aseteta arvojärjestykseen, vaan se ottaa huomioon sosiaaliset ja kulttuuriset tekijät. (Kindler & Darras 1997, 19.)

2.3.1 Semioottinen, sosiokulttuurinen, kokonaisilmaisullinen ja filosofinen teoreettinen tausta

Yhtenä tausta-ajatuksena Kindlerin ja Darrasin mallissa on, että kaikkeen taiteeseen sisältyy kommunikatiivinen ulottuvuus. Kindler ja Darras nojautuvat Peircen 1800-luvun lopulla kehrittelemään semioottiseen teoriaan. Taiteellinen kehitys on osa semioottista toimintaa³, jonka merkitykseen ja vaikutukseen mallissa suunnataan huomio. Taiteella voidaan välittää ajatuksia, ideoita, tunteita, arvoja, mielentiloja, ymmärrystä ja todellisuutta. Näitä erilaisia aspekteja ilmaistaan ikonilla (*icon*), indeksillä (*index*)

3 Semioottinen toiminta merkitsee lapsen kykyä ilmaista ajatuksiaan leikin, kuvien ja puheen avulla (Aronsson 1997, 30). Semiotiikassa on kaksi toisiaan muistuttavaa perinnettä, joista toinen perustuu Ferdinand de Saussuren, sveitsiläisen kielitieteilijän strukturalistiseen merkkiteoriaan ja toinen Charles Saunders Peircen filosofiaan. Semiotiikassa on keskeistä merkin käsite. Peircen ajattelua hallitsee kolmijakoisuus. Merkkiin ja merkityksenantoon sisältyy kolme tekijää: 1. ulkomaailman kohde, johon viitataan. 2. Itse merkki ja 3. vastaanottajan tajunnassa muodostunut toisen asteen merkki. (Kallio 1993, 649.) Semiosis tarkoittaa Peircen filosofiassa kolmen tekijän eli merkin, sen kohteen ja sen tulkitsijan yhteisvaikutusta ja toimintaa (Kuusi 1974, 106).

ja symbolilla (*symbol*), jotka yhdessä muodostavat merkin (*sign*)⁴. (Kindler & Darras 1997, 20.)

Sosiokulttuurinen perusta Kindlerin ja Darrasin mallissa merkitsee, että kaikkeen taiteelliseen toimintaan liittyy sosiaalinen tekijä. Taiteellinen kehitys on sidoksissa sosiaaliseen ympäristöön ja vuorovaikutukseen muiden ihmisten kanssa. (Kindler & Darras 1997, 20.) Kindler & Darras viittaavat Lev Vygotskyn (1979) käsitykseen ihmisen kehityksestä, jossa vaikuttavat sekä biologiset että sosiokulttuuriset tekijät. Vygotsky määrittelee oppimisen ja kehityksen termillä *the zone of proximal development*. Taiteellisen toiminnan edellytyksiä ovat esikuvat ja opettajat, jotka voivat olla sekä muodollisia että epämuodollisia eli sisaruksia tai leikkikavereita. Lapsi omaksuu esikuviltaan toimintatapoja tai intellektuaalisia välineitä (*mental tools*). Suotuisimmisissa olosuhteissa syntyy Vygotskyn määrittelemä kehitysvyöhyke (*the zone of proximal development*), jossa lapsi edistyy pitemmälle, kuin jos toimisi yksinään ilman esikuvia. (Vygotsky 1979, 84 - 91; ks. myös Aronsson 1997, 83.)

Kokonaisilmmaisullinen näkökulma (*pluri-media conception of pictorial conception*) merkitsee, että taide nähdään osana muuta luovaa toimintaa. Siihen voivat liittyä kieli, äänet ja liikkeet. Kuvallinen toiminta liittyy muuhun taiteelliseen toimintaan ja prosesseihin, kuten esimerkiksi dadaismissa, pop-taiteessa, happeningeissa tai lasten taiteessa. Rajoja muihin taiteenalueisiin Kindler ja Darras ja pitävät liian jyrkinä. He näkevät visuaalisen taiteen osana moni-mediallista prosessia. (Kindler & Darras 1997, 20 – 23.) Myös Wolfgang Roscherin teoria (1950) polyestetikasta perustui siihen huomioon, että kaikki taiteenlajit liittyvät useisiin aisteihin ja kommunikaatioon. Roscher, saksalainen kasvatustieteilijä, muusikko ja teatteriohjaaja, kehitti 1950-luvulla metodin, jossa yhdistyvät musiikin, kirjallisuuden, teatterin, tanssin ja taiteen opetus. Esimerkiksi tanssin rytmissä voi havaita samanlaisia piirteitä kuin kiinalaisen

4 Peircen teoriassa kolmen tekijän keskinäisistä suhteista on tunnetuin merkin suhde objektiinsa (Kallio 1993, 649). Kuva koostuu ikonisista, indeksisistä ja symbolisista merkeistä. Ikoni on merkki, joka on yhdennäköinen kohteensa kanssa, indeksi kertoo yleisesti tunnetun syy- ja jatkuvuussuhteen ja symboli on merkki, joka on sovittu yhteisesti. (Hietala 1996, 31 – 33.) Esimerkiksi rakennuksen ikoni on pienoismalli rakennuksesta, koska samankaltaiset ominaisuudet on havaittavissa. Savu on tulen indeksi, koska se on seurausta tulesta. Symboli on esimerkiksi sana ”koira”, koska se on sovittu merkki. (Eaton 1994, 72.) Jokainen merkki viittaa todellisuuteen hieman eri tavoin. Objekti voi olla olemassa tai se voi olla myös kuvitteellinen. Muotokuva on esimerkki ikonisesta merkistä, mutta Palin määrittelee myös yksisarvisen kuvan tai kolmion kuvan ikoniksi merkeiksi. Indeksisen merkin kohteen ajatellaan olevan olemassa todellisuudessa. Valokuva on sekä indeksinen että ikoninen merkki. Maalattu tai piirretty muotokuva on indeksinen, jos kohde on ollut mallina. Tekijän signeeraus toimii indeksinä. Peircen merkeistä kolmas on symboli, joka on sovittu eli konventionaalinen merkki, eikä muistuta kohdettaan. Esimerkiksi maalustaiteessa on tunnettava länsimaisen taiteen esitystraditioita eli ”sopimuksia” niiden ymmärtämiseksi. (Palin 1998, 132 – 133.) Kuvaa voidaan tarkastella monesta erilaisesta näkökulmasta, eikä kaikenkattavaa yleistä kuvateoriaa ole. Huomio voidaan keskittää kuvan ominaisuuksiin, funktioihin tai vaikutuksiin. Yksi vaihtoehto on nähdä kuva kielenä semioottisen kuvateorian mukaisesti. Toiset tutkijat taas kyseenalaistavat käsityksen kuvasta kielenä, koska kuvalla ei ole kieli- tai lauseoppia. Semiotiikassa katsotaan kuvan olevan sukua kielelle. Se määritellään koodijärjestelmäksi, joka käyttää visuaalisia koodoja verbaalisen kielen käsitteellisten koodien sijasta. Kuvasemiotikassa ei ole samanlaisia sääntöjä kuin verbaalissa kielessä. Kuvakoodille ovat tunnusomaisia analogiat käsitteiden sijasta. Realistiset kuvakoodit pyrkivät yhdennäköisyyteen kohteensa kanssa, kun taas ekspressiivisillä kuvakoodilla välitetään tunteita. Kuvakielessä lähtökohdat ja merkitykset ovat erilaisia kuin puhutussa kielessä. (Viitanen 1998, 15 – 19.)

maalauksen rytmissä. Musiikkia, jossa legatot jousisoittimilla keskeytyvät rumpujen viiltävään ääneen, voi verrata sileän silkin tuoman tuntoaistimukseen vaihtumiseen kiven terävään reunaan. (Knill & Barba & Fuchs 1995, 27 – 28.)

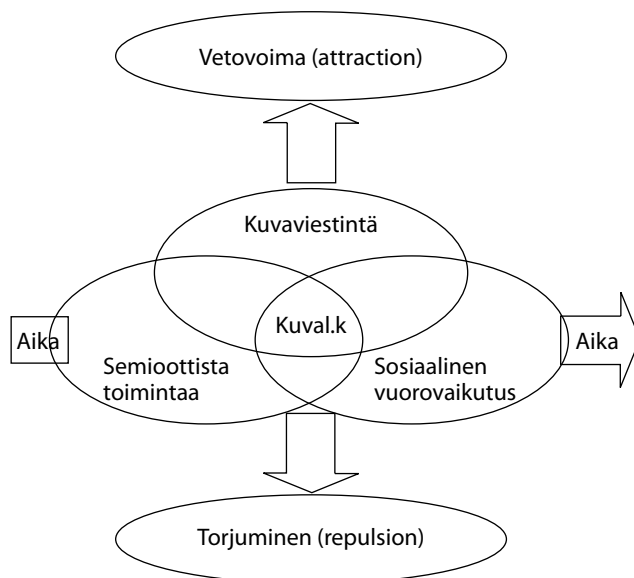
Kindler ja Darras (1997) ovat esittäneet hypoteesin, jonka mukaan kahden vastakkaisen voiman eli vetovoiman (*attraction*) ja torjumisen (*repulsion*) välinen kamppailu vuorottelevat kaikessa kuvailmaisussa (*pictorial imagery*) ja vaikuttavat taiteellisessa kehityksessä (ks. kuvio 1). Ajatus kahden universaalien vastakkaisen voiman konfliktista ei ole uusi. Kindler ja Darras toteavat, kuinka kreikkalaiset filosofit yrittivät kartoittaa mekanismeja, jotka vaikuttavat kehitykseen. Kreikkalainen filosofi Herakleitos esitti, että kahden vastakkaisen voiman välinen jatkuva kamppailu aiheuttaa muutoksen maailmassa. (Kindler & Darras 1997, 22.) Tiedon jäsennyksessä vuorottelevat Guilfordin (1967, 214 - 215) määrittelemät konvergentti (yhdentyvää) ja divergentti (eriytyvä) ajattelu. Vetovoimaperiaate hallitsee konvergenttia ajattelua, kun taas divergenttia ajattelua, joka tekee erotteluja tai huomioi poikkeamia, hallitsee torjuva voima (Kindler & Darras 1997, 22). Taideteoreetikot Gombrich (1994, 2) ja Arnheim (1997, 9) ovat myös kiinnittäneet huomiota ihmismielen dualistiseen piirteeseen.

Kindlerin ja Darrasin taiteellisen kehityksen malli nojaa myös Thomin katastrofiteoriaan⁵. Kun tasapaino horjuu (*disequilibrium*), tarvitaan muutosta. Kindlerin ja Darrasin mukaan visuaalisen kuvamaailman monisärmäisyys ja -ulotteisuus johtuu kahdesta erilaisesta toimintatavasta: 1. samojen kuvaustapojen asteittainen muutos (*incrementation*) ja 2. hajaantuminen (*bifurcation*), joka merkitsee yhtäkkistä ”katastrofia” eli torjunnan ja vetovoiman välistä katkeamista. Tätä voisi kutsua mielestäni äkilliseksi muutokseksi. Tässä taiteellisen kehityksen mallissa äkillisten muutosten (*bifurcation*) ja asteittaisten muutosten (*incrementation*) välinen prosessi aikaansaa taiteellista kehitystä. (Kindler & Darras 1997, 22.)

Ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty tulkitsee kirjassaan *Silmä ja mieli* maalarin taiteellista prosessia hieman samantapaisesti. Hän huomauttaa, että maalari voi palata aiempiin toteutustapoihinsa myöhemminkin, mutta hieman toisella tavalla. Tämä edellyttää tiettyä osaamisen ja tietämisen tasoa ja halua ilmaista jokin asia uudella tavalla. Löydetyt asiat sysäyvät liikkeelle uusien ilmaisutapojen etsimistä. Umpikujat, labyrinthit ja sivupolut voivatkin tarjota uusia ja hedelmällisiä ratkaisuja ongelmiin. (Merleau-Ponty 1993, 72 -73.) Myös semiootikko Juri Lotman näkee taiteen olevan kulttuurivyöhykkeen ja kaaosvyöhykkeen välissä. Kulttuuristen ilmiöiden peruskäsitteitä Lotmannilla ovat oppositio ja konflikti. Kaikissa kulttuurisissa ilmiöissä vastakkaiset voimat vaihtelevat jatkuvasti niin kulttuurihistorian alueella kuin yksittäis-

5 René Thom (1923-2002) oli ranskalainen matemaatikko, joka kehitti katastrofiteoriaa. Katastrofiteoria on matemaattinen teoria, joka käsittelee äkillisiä muutoksia. Se merkitsee jonkin järjestelmän tilan muutoksia, jotka ovat usein dramaattisia. Esimerkiksi maankuoren laattojen hankautuessa toisiaan vasten on seurauksena maanjärjestyks. Katastrofiteoria hakee matemaattisia raja-arvoja tilanteen muuttumiselle. (<http://fi.wikipedia.org>. Luettu 21.6.2011)

ten tekstienkin sisällä. Myös itse rakenteessa vastakohtaiset elementit suhteutetaan toisiinsa. *Oppositio* kuvaa elementtien välistä suhdetta. Merkityksellistä on rajojen ylittäminen sekä juonirakenteiden ja normien murtaminen. Liike elementtien välillä ja rajojen ylittäminen ovat olennaisia. (Koivunen 1998, 216.)



Kuvio 1. Kuvallisen kehityksen rakentuminen (*Emergence of Pictorial Imagery*) (Kindler & Darras 1994).

2.3.2 Taiteellisen kehityksen kartta

Kindler ja Darras (1997) ovat kehittäneet taiteellisen kehityksen kartan, *map of artistic development*⁶, joka on kolmiosainen. Ensimmäisessä osassa käsitellään kuvallisen kehityksen varhaisvaiheita lapsuudessa. Toinen osa keskittyy varsinaisen kuvailmaisun alkuvaiheisiin (*initial imagery*), jolloin opitaan kuvantekemisen perusteita. Kolmannessa vaiheessa kuvataan monia teitä, joita voidaan kulkea kuvallisessa kehityksessä. Elämän aikana kuvallisessa kehityksessä voidaan kulkea useasti samoja polkuja. (Kindler & Darras 1997, 23.) Tämä tarkoittaa nähdäkseni sitä, että samantyyppiset käytännöt voivat toistua kuvallisessa ilmaisussa. Esimerkiksi havainnosta piirtäminen voi olla tällainen käytäntö, josta taiteilija kiinnostuu uudelleen aika ajoin.

Varsinaisen kuvailmaisun⁷ alkuvaihe voidaan ajoittaa 9 – 10- vuoden ikään. Tämän

⁶ Lapsen varhainen kuvallinen kehitys on jaettu viiteen erilaiseen jaksoon osoittamaan muutoksia semioottisessa toiminnassa eli äkillisen muutoksen kohtia sekä hitaan muutoksen vaiheita. Vaiheissa kuvataan erilaisia käyttäytymistapoja ja mahdollisuuksia, mutta ei tarkkoja sääntöjä ja normeja. (Kindler & Darras 1997, 23.)

⁷ Varsinaisen kuvailmaisun vaiheessa lapsi alkaa kiinnostua yhä enemmän realistisesta esitystavasta. Kuvalla halutaan kertoa jotain toisille ja se halutaan jakaa toisten kanssa. Kuvaan alkaa ilmestyä yksityiskohtia ja tilaa kuvataan tarkemmin. Sitä verrataan muiden lasten tekemiin kuviin. (Kindler & Darras 1997, 31.)

ikäisten lasten piirustuksia on usein vaikea erottaa sellaisten aikuisten piirustuksista, jotka eivät ole harjoitelleet piirtämistä. Tähän asti lapset harjoittelevat ja kokeilevat erilaista kuvallista ilmaisua, mutta tämän jälkeen kehittymiseen tarvitaan harjoittelua, muuten kuvallinen ilmaisu jää kaavamaiselle asteelle. Kuvallisen ilmaisun tässä vaiheessa ollaan kuin kehityksen risteyskohdassa, jossa kulttuuriset ja sosiaaliset tekijät yhdessä opetuksen kanssa yhdistyvät muodostaen varsinaisen kuvallisen kehityksen alkuvaiheen. (Kindler & Darras 1997, 34 – 39.)

Seuraavassa Kindler ja Darras selvittävät kuvailmaisun kolmatta vaihetta (ks. kuvio 2) ja erilaisia tavoitteita, joita kuvailmaisussa voi esiintyä. Kuvailmaisussa (*pictorial imagery*) Kindler ja Darras ovat erottaneet kaksi erilaista tavoitetta, jotka vastaavat konvergenttia ja divergenttia ajattelua:

1. Yleistämiseen pyrkivä tavoite (*generic tendency*), joka painottaa sääntöjä, säännöllisyyksiä ja ennustettavuutta, vastaa konvergenttia eli yhdentyvää ajattelua. Yleistävään tavoitteeseen sisältyvät kaavakuvat ja piktografit, joita Kindler ja Darras kutsuvat kirjoitusasuuntauksiksi. Hyperreallistinen suuntaus sisältää esimerkiksi lääketieteelliset tai tietosanakirjojen tarkat esittävät kuvat, jossa halutaan kuvata jotain ilmiötä yleisellä tasolla.

2. Yksilöllinen tavoite (*individuate tendency*), joka muodostaa varsinaisen kuvallisen kehityksen ja kohdistaa huomion poikkeuksiin, yksilöllisyyteen ja ennustamattomuuteen, vastaa divergenttia eli eriytyvää ajattelutapaa. (Kindler & Darras 1997, 22, 37.)

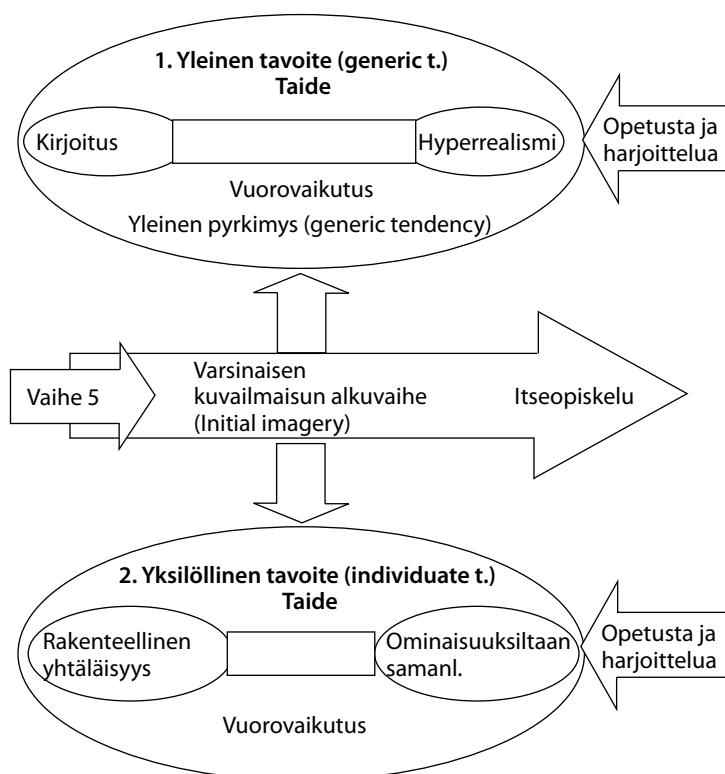
Yksilöllisessä taiteellisessa kehityksessä voidaan erottaa Kindlerin ja Darrasin mukaan kaksi tavoitetta tehdä kuvia:

1. Ominaisuuksiltaan yhdenmukaisuutta tavoitteleva, homomorphi⁸ tendency. Ominaisuuksien yhdenmukaisuus vallitsee, kun taiteilijan tunteet, mielentilat ja mielenliikkeet hallitsevat tekemistä. Taiteellisessa prosessissa keskitytään tulkitsemaan maailmaa yksilöllisistä lähtökohdista käsin. Ominaisuuksien samankaltaisuus voidaan jakaa vielä kahteen osaan, joista a) luontainen pyrkimys (*idiosyncratic*⁹) kuvaa esimerkiksi ekspressionistisen taiteilijan teoksia. Lähtökohtana taiteelle on henkilökohtainen ja yksilöllinen ilmaisu, jopa kummallinen pähänpisto. Toinen laji sisältää b) sosiokulttuurisen aspektin taiteellisessa työskentelyssä, jolloin huomioon otetaan myös kulttuurissa vallitsevat ilmaisutavat. Esimerkiksi 1900-luvulla taiteessa ei ole pidetty tärkeänä visuaalista realismia.

8 homomorfinen= yhtäläismuotoinen, homologiset yhdisteet= ominaisuuksiltaan samanlaiset

9 idiosyncratic=luontainen liiakerkkyys, idiosynkrasia= yksilölle tai ryhmälle luontainen käyttäytymisen piirre

2. Rakenteellista vastaavuutta kuvan ja kohteen välillä tavoitteleva, *isomorphic*¹⁰ tendency. Rakenteellinen vastaavuus merkitsee puolestaan todellisuuden realistista tallentamista ja pyrkimystä kolmiulotteiseen illuusion kaksikulotteisella pinnalla. (Kindler & Darras 1997, 39 – 40.)



Kuvio 2. Taiteellinen kehitys nuoruusiällä ja aikuisena Kindlerin & Darrasin mukaan 1994.

2.4 Taiteellisen tietämisen tapoja

Michael Polanyi (1891 – 1976), unkarilaissyntyinen kemisti ja myöhemmin sosi-aalitieteilijä ja tieteenfilosofi, kiinnostui kysymyksestä, miten voimme tietää jotain uutta, ja kehitti laajan ja monipuolisen tietoteorian (Maykut & Morehouse 1994, 30). Polanyi (1959) jakaa tiedon kahteen erilaiseen tiedon lajiin: 1. hiljaiseen tietoon (*tacit knowledge*), jota on myös kutsuttu sisäiseksi tiedoksi tai tekijän tiedoksi sekä 2. ilmaistavissa olevaan tietoon (*explicit knowledge*). Ilmaistavissa olevaa tietoa voidaan kutsua nimellä eksplisiittinen, fokusoitu tai koodattu tieto. (Polanyi 1959, 12 – 13.)

¹⁰ isomorfinen=rakenneyhtäläisyys

Polanyi mukaan kaikki tieto alkaa hiljaisesta tiedosta, jota emme osaa sanoa ilmaista. Kaikki tietäminen myös perustuu hiljaiseen tietoon. Tärkein ero hiljaisen tiedon ja selvästi sanoa ilmaistavissa olevan tiedon välillä on se, että ilmaistua tietoa voidaan reflektoida, kun taas hiljaista tietoa ei voida reflektoida. Sanallistamalla hiljaista tietoa olemme sekä paremmin tietoisia kyseessä olevasta asiasta, tietomme ovat rikastuneet että saamme henkisen otteen (*mental power*) hiljaisesta tiedosta. Tietämämme asiat ulottuvat sanoja laajemmalle, mutta mitä paremmin ja selkeämmin osaamme ilmaista sanoa tietämme asiat, sitä suuremmaksi myös hiljainen tietomme kasvaa. (Polanyi 1959, 12 – 13, 24; Polanyi 1983, 4.) Myös laadullisen tutkimuksen voidaan ajatella alkavan hiljaisesta tiedosta. Laadullisessa tutkimuksessa voidaan luottaa kumpaankin tiedon lajiin. (Anttila 2005, 55; Koivunen 1998, 202; Maykut & Morehouse 1994, 29 – 33.)

Polanyi (1959) kuvaa hiljaisen tiedon ja eksplisiittisen tiedon rajapintaa kuin valoläikkänä tai polkuna pimeydessä. Taiteen ja intuition avulla voidaan lähestyä hiljaista tietoa, joka on luovuuden ja keksintöjen edellytys. Intuition hetkellä oivalletaan jotakin, jolloin molemmat tiedon lajit yhdessä tuottavat jotain uutta. Ihmisen ajattelussa sekoittuvat kaiken aikaa sanaton ja fokusoitu tieto. Polanyi määrittelee tiedon aktiiviseksi tietämisen prosessiksi. (Polanyi 1959, 17 - 30.) Kulttuuriperinnön siirtyminen yksilölle on keskeistä Polanyn tietämisen teoriassa. Siihen sisältyy yhteisön hiljaisen tiedon kokemusvarasto, joka siirtyy jäljittelyyn, samaistumisen ja tekemisen välityksellä yhteisöltä yksilölle. Myös toimintamallit, ohjeet, säännöt, arvot ja normit siirtyvät tradition avulla. (Polanyi 1959, 59 - 69.)

Taiteellinen tieto liittyy läheisesti hiljaiseen tietoon. Luoville ja ilmaiseville ammattialoille on tyypillistä subjektiivisen ja sisäiseen pakotteeseen liittyvät intressit. Omat sisäiset tuntemukset, elämykset, kokemukset ja oivallukset yhdistyvät luovaksi ajatteluksi, johon kuuluu intuitio. Työn tekninen toteutus tai ilmiön tulkinta ovat osa taiteellista tietoa. Anttila (2005) määrittelee taiteellisen tietämisen samantapaiseksi kuin intuition tai sanattoman tiedon, ei tiedon tai tieteen lajiksi, vaan *tietämisen tavaksi*. Anttila viittaa kuvataiteilija Kalle Hammiin, joka pitää taiteellisen työskentelyn raaka-aineita eli kokemuksia ja näkemyksiä vaikeasti mitattavina ja sanoa ilmaistavina. (Anttila 2005, 63 - 64.). Niiniluoto (1989) puolestaan kutsuu ei-kielellistä tietoa nimellä piilevä tieto. Taitotieto sen sijaan on sellaista osaamista ja taitoa, jonka tekijä pystyy sanallistamaan. Se on propositionaalisen¹¹ tiedon laji, jolla voidaan ilmaista keinoja ja päämääriä. (Niiniluoto 1989, 51 – 53.)

Savan mukaan (1998) taiteeseen perustuva tietäminen tapahtuu aistisuuden, havainnon, kognition, tunteen ja toiminnan risteyksessä. ”Ajattelen, siis olen” -lause muuttuu

11 Propositionaalinen tieto tarkoittaa tietoa, joka ilmaistaan sanallisesti tai merkeillä, esimerkiksi hätämerkit, signaalit, kuvat, piirroukset, äänet, puhe tai kirjoitus (Niiniluoto 1989, 54).

muotoon ”Aistin ja tunnen, siis maailma on”. Aistikokemukset ja tunne-elämykset ovat taiteellisen tietämisen olennaisia osatekijöitä, jotka vaikuttavat niin taiteen tekemisessä kuin sen vastaanottamisessakin. Aistikokemisen ajatellaan liittyvän taiteen vastaanottamiseen, niin taideteosten tarkasteluun kuin musiikin kuunteluunkin, mutta myös luonnon kokemiseen. Taiteellisessa työskentelyssä aistikokemusten lisäksi tarvitaan kuitenkin materiaalien työstämistä, jotta kokemuksista syntyisi persoonallinen taideteos. Aisti- ja tunnekokemusten saaminen myös itse taiteen tekemisestä, materiaaleista ja niiden käsittelystä on olennaista taiteellisessa toiminnassa taiteellisen tietämisen kannalta. Näin taiteellinen tieto sisältää sekä teoreettista että taidollista tietoa materiaaleista ja välineistä. Sisäisten aisti- ja tunnekokemusten muuttaminen näkyvään muotoon edellyttää niiden tiedostamista, pohdiskelua sekä analysointia. (Sava 1998, 110 - 112.)

Myös Maykut & Morehouse (1994) tähdentävät sanallistamisen merkitystä. He näkevät, että sanojen avulla suurin osa ihmisistä ymmärtää elämäänsä ja tilanteitaan. Sanoilla ihmiset luovat oman maailmansa; kertovat itsestään, selittävät näkemyksiään, puolustautuvat ja kätkeytyvät sanoillaan. (Maykut & Morehouse 1994, 18.) Myös taiteellisia intentioita, rakenteita ja käsitejärjestelmiä voidaan sanallistaa ja jakaa toisten kanssa (Sava 1998, 113). Mielestäni sanallistamalla tarkasti ja selkeästi taiteen tekemisen vaiheita, taiteen *hiljaista tietoa*, taidetta voidaan paremmin ymmärtää ja opettaa.

3 Mikrohistoria ja elämäkertatutkimus

3.1 Maailma hiekkajyväsessä - mikrohistoriallinen tapa tutkia maailmaa ja ilmiötä

”Nähdä Maailma Hiekkajyväsessä. / Nähdä Taivas Niityn Kukassa. / Pidellä Ääretöntä kämmenessä. Elää tuokiossa ajan Ikuisuus.”, kirjoitti englantilainen taiteilija, runoilija ja mystikko William Blake (1757 - 1827) runossaan (Sit. Ylimartimo 2006, 102). Blake kuvaa runossaan yksityiskohtien tärkeyttä tavalla, joka on puhutellut monia mikrohistorioitsijoita. Peter Burken mukaan mikrohistorioitsijan päämääränä on ”osoittaa maailma hiekkajyväsässä” toteaa Poussi (2003, 15). Elomaan mukaan (2001) mikrohistoriassa tutkimuskohde tai lähtökohta on rajattu suppeaksi ja pieneksi. Tutkittavien henkilöiden määrä on vähäinen, eikä ajallisesti tai alueellisesti tutkimuksen kohteena oleva ilmiö ole laaja. (Elomaa 2001, 61.)

Mikrohistoria on siirtynyt tutkimaan suurmiesten ja suurten tapahtumien historiasta kuvaamaan tavallisten ihmisten ja marginaaliryhmien elämää ja arkea yhä enemmän. Bolognan yliopistossa syntyi 1970-luvulla suuntaus, jossa italialaiset historiantutkijat alkoivat selvittää menneisyyden ihmisten ajatus- ja kokemusmaailmaa ruohonjuuritasolta. Menneisyyden ihmiset haluttiin nähdä selvemmin mikroskooppisella tarkkuudella. (Elomaa 2001, 56 – 59.) Suuriin yhteiskuntateorioihin ei enää uskottu todellisuuden näyttäytyessä ristiriitaisena ja yllättävänä, ja katse haluttiin kääntää pieniin kertomuksiin (Ginzburg 1996, 175). Heikkisen (1993) mukaan annalistien profeettoina pidetyt Mack Bloch ja Lucien Fevre vastustivat positivistista historiankirjoitusta. Kulttuurimaantieteestä saatiin virikkeitä ranskalaisessa historiantutkimuksessa. Yhteiskuntaa alettiin tarkastella kokonaisuutena ja Pariisi-keskeisyydestä luovuttiin (Heikkinen 1993, 7.).

Mikrohistorian voi kiteyttää tutkimukseksi ihmisestä pienyhteisössään. Tällöin elämän monimuotoisuus tulee esille sosiaalisten suhteiden verkostoineen. (Heikkinen 1993, 21 – 23.) Mikrohistoriallisella otteella voidaan tutkia poikkeuksellisten ihmisten, kuten merkkihenkilöiden elämäkerta tai tyyppillisten ilmiöiden historiaa, esimerkiksi paikallishistoriaa. Valokeila voidaan suunnata myös kohti ”poikkeuksellista tyyppillistä”¹² ilmiötä. (Peltonen 1999, 108.) Uudet mikrohistorioitsijat ovat valinneet tutkimuskohteikseen ”poikkeukselliset tyyppillisyydet”. Lähdeaineisto voi olla epätyypillinen tai sitä on käytetty eri tavoin. Pienestä merkitykseltömältä vaikut-

12 Poikkeuksellisista yksilöistä on enemmän merkintöjä viranomaisten pöytäkirjoissa, joten heitä on mikrohistoriassa tutkittu enemmän kuin tavallisia ihmisiä (Elomaa 2001,71). Poikkeuksellista dokumentaatiota voidaan pitää antoisimpana. ”Poikkeuksellinen normaali” on Eduardo Grendin lausahdus. (Ginzburg 1996, 193.)

tavasta yksityiskohdasta voi avautua tutkijalle uusi näkökulma, hypoteesi tai teoria. (Peltonen 1999, 62.) Mikrohistoriallinen ote voidaan jakaa seuraaviin tyyppeihin eli johtolanka- ja marginaaliajatukseen. Tunnetuin on Ginzburgin johtolanka-ajatus, jossa jokin vihje nähdään osana suurempaa kokonaisuutta. Tutkittava ilmiö voidaan tulkita miniatyyrinä, pienoismallina, ympäröivästä kokonaisuudesta. Marginaaliajatukseksi kutsutussa mikrohistoriassa puolestaan merkittävä kokemus on esimerkki laajemmasta kokonaisuudesta. (Peltonen 1999, 131 – 132.) Tässä tutkimuksessa on piirteitä sekä johtolanka- että marginaaliajatuksesta.

Mikrohistoria on Peltosen mukaan enemmän kuin tutkimusmetodi; se on yhteydessä tutkimuksen lähtökohtiin ja tutkijan tekemiin ratkaisuihin ja valintoihin (Peltonen 1999, 21). Mikrohistoriallisessa tavassa tutkia ei ole olemassa sääntöjä eikä mitään oikeaa tapaa tehdä tutkimusta ole olemassa. Jokaista tutkimuskohdetta tulisi lähestyä sen omilla ehdoilla. Vaikutteihin ja vuoropuheluun muiden historian tutkimuksen suuntien kanssa tulisi suhtautua avoimesti. Mikrohistoriallinen sammakkoperspektiivi avaa tietynlaisen näkökulman menneisyyteen yksityiskohtien toimiessa vain lähtökohtina ja langanpäinä, joista päästään eteenpäin. Mikrohistoria ja makrohistoria täydentävät toisiaan eivätkä ole toistensa vastakohtia. Mikro- ja makrohistorian suhde on kaksisuuntainen, jolloin ne vaikuttavat toisiinsa; yhteiskunnan rakenteet vaikuttavat yhteiskunnassa eläviin yksilöihin ja päinvastoin. Mikro- ja makrotasoa ei voi erottaa toisistaan, vaan ne lomittuvat toisiinsa ja mikrotasolta tutkimus laajenee makrotasolle. (Elomaa 2001, 61, 72 – 73.) Ginzburg vertaa mikrohistoriaa elokuvaan, jossa aihe näyttättyy erilaisena riippuen siitä, mistä näkökulmasta ja miltä etäisyydeltä sitä tarkastellaan. Kokonaiskuvasta muodostuu kiinnostava lähikuvien ja panoroinnin vaihdellessa. Samalla tavoin kokonaisvaltainen tarkastelu ja yksityiskohtien tutkiminen voivat vaihdella mikrohistoriallisessa tutkimuksessa. (Ginzburg 1996, 186.)

Mikrohistoriallisesta lähestymistavasta, jossa etsitään uusia asiayhteyksiä ja oivaluksia ja seurataan lähteistä paljastuvia vihjeitä, ja abduktiivisessä päättelyssä on nähty yhteisiä piirteitä. Abduktiossa keksitään luovalla tavalla hypoteeseja, joita tutkija löytää seuraamalla vihjeitä ja johtolankoja. Vihjeiden avulla yritetään muodostaa käsitys todellisuudesta, joka vallitsee taustalla. (Elomaa 2001, 64.) Ginzburg perustaa hahmottelemansa johtolankamenetelmän 1800-luvun loppupuolella alkaneeseen ihmistieteiden semioottiseen tieto-opilliseen malliin, joka tulkitsee merkkejä, oireita ja johtolankoja. Johtolankojen tulkitsemisessa tutkija käyttää omaa luovuuttaan, koska sääntöjä ei ole määritelty. Johtolankaksi riittää vähäpätöinen tai jopa hämmentävä yksityiskohta, joka kiinnittää tutkijan huomion. Näennäisestä sivuseikasta voi lähteä liikkeelle ja päätyä laajempiin kokonaisuuksiin. Ginzburg haluaa yhdistää mikroskooppisen ja teleskooppisen tarkastelun. (Ginzburg 1996, 37 – 77.)

Ginzburg kiinnostui Morellin metodista¹³, joka on Giovanni Morellin kehittämä taidehistorian menetelmä. Ginzburg vertaa menetelmää metsästäjän tapaan havaita ja seurata saaliinsa liikkeitä pienistä merkeistä. Morellin johtolankamenetelmää on verrattu Arthur Conan Doyle'n luoman Sherlock Holmesin menetelmään, jossa salapoliisi pääsee rikoksen tekijän jäljille kiinnittämällä huomiota sellaisiin pikkuseikkoihin, jotka yleensä jäävät huomiotta muilta. Morellin menetelmällä on merkittävä asema psykoanalyysin varhaiskehityksessä. Freud tutkii oireita, Holmes johtolankoja ja Morelli siveltimenvetoja. Pieniä yksityiskohtia tutkimalla saavutetaan syvempi todellisuus. (Ginzburg 1996, 38 – 45.) Ernst Gombrichin teos *Art and Illusion* vuodelta 1960 on vaikuttanut voimakkaasti Ginzburgin metodologiseen ajatteluun (Peltonen 1999, 41). Omassa tutkimuksessa suunnataan huomio Rautiaisen siveltimenvetöjen vaihteluun.

Mikrohistorian, samoin kuin kulttuuriantropologiankin, tavoitteena on ymmärtää menneisyyden ihmisten kokemuksia. Amerikkalainen Clifford Geertz on kehittänyt menetelmän nimeltään *tihä kuvaus*, jossa kulttuuria kuvataan ja samalla yritetään tulkita ilmiötä ja niiden symbolisia merkityksiä. Ilmiö liitetään myös laajempaan kulttuuriseen kontekstiin tavoitteena ymmärtää tutkittavana olevaa kulttuuria paremmin. (Elomaa 2001, 68 – 69.) Ginzburg varoittaa yleistämästä yksittäistapauksia sellaisenaan. Lainalaisuudet makrotasolla eivät ole sovitettavissa mikrotasolle, koska todellisuus on muuttuvaa ja epäyhtenäistä. (Ginzburg 1996, 186.) Mikrohistoriassa halutaan ottaa huomioon todellisuuden ristiriitaisuus, monimutkaisuus ja moniselitteisyys. Tutkimustuloksia ei pyritä esittämään aukottomana tai yksiselitteisinä. Tutkimuksen etenemistapa pyritään tuomaan päivänvaloon epäilyksineen ja epävarmuuksineen. (Elomaa 2001, 70.) Tutkimuksen rinnalla kulkee kertomus tutkimusprosessin vaiheista (Peltonen 1999, 41). Esimerkiksi Ginzburgin mikrohistoriallisissa tutkimuksissa prosessin epäilykset ja epävarmuudet ovat osa tutkimusta (Ginzburg 1996, 183).

”Uudeksi mikrohistoriaksi” kutsutaan esimerkiksi ranskalaisen Emmanuel Le Roy Ladurien kirjaa *Montaillou, ranskalainen kylä 1294 - 1324*, joka ilmestyi vuonna 1975. Samoihin aikoihin ilmestyi myös Gabriel Garcia Marquezin romaani *Sadan vuoden yksinäisyys*. Mikrohistorian kannalta kirja on mielenkiintoinen kolmesta syystä. Ensiksi maailman tarkastelun lähtökohtia on periferia, toiseksi naisten, kotitalouden ja perheen maailma kuvataan yhtä tärkeäksi kuin poliittinen elämä, ja kolmanneksi kirjan aikakäsitys on historian tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen. (Peltonen 1999, 11.)

13 Morelli pyrki menetelmällään erottamaan alkuperäiset taideteokset signeerattomista, huonokuntoisista tai uudelleen maalatuista taideteoksista. Huomiota ei kiinnitetä maalausten kaikkein silmiinpistävimpiin piirteisiin, joita on helppoin jäljitellä, vaan epäolennaisimpiin kohtiin. Näitä voivat olla korvalehdet, kynnet tai sormien ja varpaiden muoto, joissa taiteilijan koulukunnan vaikutus ei näy selvästi. Morellin menetelmässä esitetään tulkintamalli, jossa valokeilaan otetaan marginaaliset ja merkityksettöminä pidetyt ominaisuudet. Marginaaliset seikat ovat paljastavia Morellin mukaan, koska taiteilijan persoonallinen kädenjälki paljastuu tahattomasti siveltimenvetoissa yksityiskohdissa, joissa kulttuuriperinnettä ei noudateta. (Ginzburg 1996, 38.)

Mikrohistorioitsija Giovanni Levi on tutkinut 1600-luvun Santenan kylää ja siellä eläneen papin, Giovan Battista Chiesan tapausta kirjassaan *Aineeton perintö*. Papin tapauksesta Levi etenee kylän sosiaalirakenteen ja maakauppojen tutkimiseen. Levin pyrkimyksenä on selvittää menneisyyden ihmisten selviytymisstrategioita mikrohistoriallisella tarkastelutavalla. Levi haluaa tietää, mitkä olivat aiemmin eläneiden ihmisten päämäärät ja pyrkimykset ja millä tavoin he kykenivät saavuttamaan päämääränsä ja luovimaan vaikeissa oloissa. Levin tarkoituksena on osoittaa, etteivät ihmiset aiemmin olleet yhteiskunnan rakenteiden vankeja vaan että ihmisillä oli liikkumatilaa. Joissakin tilanteissa ihmiset pystyivät jopa ”taivuttamaan” yhteiskunnan rakenteita saavuttaakseen pyrkimyksensä. Myös Natalie Zemon Davis käsittelee kirjassaan *The Return of Martin Guerre*¹⁴ yksilön liikkumatilan teemaa. Talonpoikaisnainen Bertrande kääntää edukseen vaikean tilanteen. (Elomaa 2001, 65 – 68.) Teoksessa käsitellään tapahtumaa, joka pysähdyttää arkipäivän kulun. Mikrohistoria punoo juonen tämän tapahtuman ympärille. (Peltonen 1999, 26.)

Kirjassaan *Bereniken hiukset - pohjoisen naistaiteilijan identiteettiä etsimässä* Leena Lohiniva viittaa taiteilija Susan Hilleriin, joka pitää etuoikeutena olla nainen ja taiteilija. Lohiniva lisää, että on myös etuoikeus elää marginaalissa ja tarkoittaa tällä nähdäkseni, että marginaalissa on mahdollista nähdä asioita monista perspektiiveistä. Lohiniva näkee pohjoisen naistaiteilijoiden loistavan taiteen valoa Bereniken hiusten¹⁵ lailla ja olevan moninkertaisesti etuoikeutettuja. (Lohiniva 1999, 7.) Mikrohistoriallinen ote omassa tutkimuksessani merkitsee valokeilan suuntaamista periferiassa asuneeseen, kansainvälisen uran luoneeseen taiteilijaan.

3.2 Elettyä elämää - elämäkertatutkimuksen taustaa

Erilaiset teoreettiset lähtökohdat vaikuttavat elämäkertatutkimuksen taustalla. Suuntauksena hermeneutiikka on fenomenologiaa vanhempi ja perustuu Raamatun ja vanhojen tekstien tulkintaan, toteaa Hannu Huotelin (1992) ja syventää hermeneutiikan käsitettä Wilhelm Diltheyn ajatuksiin pohjautuen. Diltheyn mukaan luonnontieteet ovat luonteeltaan selittäviä ja ihmistieteiden pyrkimyksenä on ymmärtää ihmisen henkistä toimintaa ja kulttuuria. Hermeneutiikan päämääränä on selittää, analysoida ja tulkita merkityksiä ja sisältöä, jotka liittyvät käsitteisiin ja ilmauksiin. Taustalla on näkemys siitä, että sosiaalinen ja kulttuurinen todellisuus muodostuu merkityksistä. (Huotelin 1992, 18 – 19.)

¹⁴ Teosta Martin Guerrin paluu (alkuteos 1983), pidetään mikrohistorian klassikkona (Kortelainen 2004, 80).

¹⁵ 1 Bereniken hiukset on tähdistö pohjoisella tähtitaivaalla. Berenik (k. 221 eKr) uhrasi hiuksensa Afroditelle saadakseen puolisolleen onnea Syyrian sodassa. Tarun mukaan jumalat muuttivat hiukset tähdiksi. (Lohiniva 1999, 4.)

Elämäkerrallista lähestymistapaa on käytetty useissa teoriaperinteissä. Yhteiskunta-tieteissä ja humanistisissa tutkimuksissa elämäkertatutkimuksen traditio on vankka. Sosiologit, antropologit, psykologit, historioitsijat ja kirjallisuustieteilijät ovat olleet kiinnostuneita elämäkertojen tuottamasta aineistosta. Elämäkeroissa päähuomio kohdistuu ihmisten sosiaaliseen toimintaan, kulttuuriseen kokemukseen ja persoonallisiin valintoihin. (Huotelin 1992, 14.) Kiinnostus elämäkertoja kohtaan on voimistunut viime aikoina eri tieteenalojen tutkimuksessa, niin että voidaan puhua *elämäkerrallisesta käänteestä*. Ilmiössä on kyse paradigman vaihtumisesta ja kulttuurisesta käänteestä, jossa huomio kiinnitetään henkilökohtaisiin ja sosiaalisiin merkityksiin toimintaa ohjaavina tekijöinä. (Syrjälä 2001, 203.)

Leena Syrjälän (2001) mukaan elämäkertatutkimuksen juuret löytyvät Chicagon koulukunnan antropologian ja sosiologian käyttämistä menetelmistä 1920- ja 1930-luvuilla. Hän pitää puolalaista sosiologia Florian Znanieckia on uranuurtajana elämäkertatutkimuksessa. Elämäkerrallisen tutkimusotteen lähtökohdat ovat Thomasin ja Znanieckin 1918 - 1920-luvuilla julkaisemassa *The Polish Peasant in Europe and America*. (Syrjälä 2001, 205.) Altti Kuusamo (1997) tähdentää, että Giorgio Vasarin 1580 kirjoitettu teos *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon* on vaikuttanut eniten siihen, miten taiteesta ja taiteilijoista on kirjoitettu. Vasarin teos oli ensimmäinen taiteen periodihistoria ja lisäksi se on ollut myös esikuvana esineiden systemaattisen kuvailun ja luokittelun perinteelle. (Kuusamo 1997, 9.)

Oscar Lewisin teos *Sanhezen lapset* ja C.W. Millsin ajatukset innoittivat ranskalaista Daniel Bertauxia (1981) innoittivat kokoamaan elämäntarinoita (Bertaux 1981, 30). Huotelin mainitsee, että jo 1800-luvulla antropologiassa kerättiin intiaanien elämäkertoja Yhdysvalloissa (Huotelin 1992, 14). Denzin (1989b) puolestaan on kehittänyt useita teoreettisia ja metodisia näkökulmia yhdistävää tulkinnallista interaktionismia elämäkerrallisten tarinoiden tutkimiseen. Tutkittavien ääni, tunteet, toiminta ja kokemukset ovat keskeisellä sijalla. Elämän käännekohtia tarkastellaan erityisesti. (Denzin 1989b, 11 – 19.)

J. P. Roos, uranuurtaja suomalaisessa sosiologiassa, on tutkinut elämäntarinoita. Roosin mukaan (1988) elämäntarinat on nähtävä kompleksisina kokonaisuuksina: samanaikaisesti sekä historiallisina että sosiaalisina tosiasioina eikä pelkästään 'naivistit' välittöminä, subjektiivisina tosiasioina. Kuvaukset tapahtumista sisältävät historiallisia ja sosiaalisia tosiseikkoja tapahtumista ja miljöistä, mutta myös subjektiivista tulkintaa. (Roos 1988, 146.)

Kerrotaessa tarinoita yksilölliset kokemukset ilmaistaan sosiaalisesti ymmärrettävässä muodossa. Sosiologisen elämäkertatutkimusperinteen mukaan tarinoiden avulla yksilö tuo esille oman merkityksensä ja ajatuksensa. Sosiologiassa elämäkerrallisen metodin käyttö voidaan jakaa kausiin: 1. kasvavan kiinnostuksen kausi 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun. 2. heikkenevän kiinnostuksen kausi toisesta maa-

ilmansodasta 1960-luvulle. 3. Hiljaiselosta elpymisen ja uuden kukoistuksen kausi 1970-luvulta nykypäivään asti, jolloin kiinnostus elämäkertametodin käyttöä kohtaan on kasvanut voimakkaasti. (Huotelin 1992, 12 – 15.)

Sosiologiassa elämäkertomuksia on lähestytty menetelmällisesti kahdella tavalla. Saksassa ja anglosaksisissa maissa näkökulma on ollut fenomenologinen, jolloin kiinnostus kohdistuu sosiaalisen elämän symboliikkaan ja yksilöllisen kokemuksen merkitysten tutkimiseen. Euroopassa ja Amerikan latinalaisissa maissa päähuomio suuntautuu yksilöllisiä elämäntilanteita ja sosiaalisia rakenteita määrääviin tekijöihin. Nykyisissä sosiologia- ja kulttuuriteorioissa nähdään, että yksilö ja yhteiskunta ovat vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa. Yksilö vaikuttaa sosiaaliseen todellisuuteen, joka puolestaan vaikuttaa ihmiseen. Sosiaalistumiseen sisältyy sekä roolin ottaminen, että roolin tekeminen. Erilaiset näkemykset muokkaavat minäkäsityksiä ja identiteettiä. (Huotelin 1992, 12 – 15.)

Perinteisesti historian tutkimuksessa elämäkertoissa on kuvattu kuuluisien miesten elämää ja menneitä aikoja. *Elämäkerrallinen käänne* vaikutti suullisen historian (*oral history*) kehittymiseen. Näin voitiin tutkia kirjoitustaidottomia yhteisöjä, mutta myös lähimenneisyyttä, josta muuta tietoa ei ollut saatavilla. (Syrjälä 2001, 207.) Suullinen historiankirjoittaminen halusi antaa äänen vähemmistöryhmille, sorretuille ryhmille tai työläiskirjoittajille. Voimistuessaan 1980-luvulla siitä tuli emansipaation väline. Taustalla vaikuttavan näkemyksen mukaan suullisen historiankirjoittamisen avulla saadaan uutta ja erilaista tietoa, jolla voidaan vaikuttaa sosiaaliseen muutokseen. (Syrjälä 2001, 207.) Suullinen historiankirjoitus tuo esille iäkkäiden ihmisten muistoja menneiltä ajoilta (Tesch, 1990,69).

Elämän ajatellaan rakentuvan tarinoina, on näkemys elämäkerrallisen lähestymistavan taustalla. Yksittäisen ihmisen ainutkertaista tapaa kokea asioita, ajatella ja toimia maailmassa pidetään kiinnostavana. Ihmisten kokemukset ovat kuin tarinoita, jotka muotoillaan uudelleen kerrottaessa. Koko elämän voi ajatella rakentuvan eri tilanteissa kerrottujen tarinoiden kautta. Omaa minuutta rakennetaan kertomalla tarinoita itsestä ja elämästä. Samalla tavoin tarinat auttavat kasvamaan ammatillisesti. Oman elämän reflektointi, pohtiminen näyttää kuuluvan ihmisenä olemiseen. (Syrjälä 2001, 204.)

Bruner (1986) jakaa ihmisen ajattelun paradigmaattiseen ja narratiiviseen tapaan jäsentää kokemuksia ja maailmaa. Edellinen tietämisen tapa liittyy tieteeseen, jolle on tunnusomaista muodolliset selitykset, käsitteellistäminen, luokittelu, lainalaisuuksien etsintä ja pyrkimys objektiivisuuteen ja totuuteen. Narratiivisissa yritetään ymmärtää maailmaa eri tavoin, juonen paljastuessa vähä vähältä ja tapahtumien välisten yhteyksien selkiytyessä. (Bruner 1986, 11 – 13.) Elämäntarina muodostuu oman minän ympärille kietoutuvista pienemmistä enemmän tai vähemmän yhtenäisistä tarinoista. Kertomuksilla jäsenetään eletyn elämän tapahtumia ja kokemuksia ymmärrettävään, muistettavaan ja toisten kanssa jaettavaan muotoon. Kertoessaan elämästään ihminen samalla luo elämäänsä eheyttä, pysyvyyttä ja mielekkyyttä. (Syrjälä 2001, 207.)

Syrjälä (2001) lisää, että opettajien elämäntarinoita tutkimalla on mahdollista ymmärtää heidän työtään ja sen toteuttamistapaa. Yksittäisen kokemuksen ja koko elämän välillä nähdään yhteys narratiivisuudessa. Opettajien persoonallinen tapa ajatella ja toimia on tutkimuksessa nähtävä laajemmasta koko elämän ja identiteetin sisältävästä näkökulmasta. Elämäntarinat myös opettavat uusia opettajia ja tutkijoita. Deweyn ajattelun mukaan kasvatus, koulutus ja elämä ovat sulautuneet kokonaisuudeksi. Kasvatusta tutkittaessa huomio kiinnitetään kokemuksiin eli jokapäiväisen toiminnan, rituaalien, rutiinien ja metaforien tutkimiseen. Elämäntarinoissa kaikuvat ja kuvastuvat ihmisten kokemukset ja elämän äänet. (Syrjälä 2001, 208 – 209.)

Elämäkerta tai elämänhistoriaa, jossa ihminen itse kertoo tai kuvaa elämänsä tärkeimpiä tapahtumia ja kokemuksia, pidetään narratiivin yhtenä erityisenä muotona. Ihmisten kuvauksissa ja kertomuksissa tulee usein esille esimerkiksi vaikutelmia uuteen työyhteisöön, koulutukseen tai uudelle paikkakunnalle saapumisen kokemuksista ja havainnoista. Tulokkaat kuvailevat, miten he ovat sopeutuneet uusiin tilanteisiin, sulautuneet uusiin yhteisöihin, saaneet ystäviä, solmineet ystävyysuhteita ja menestyneet. Myös menetykset ja epäonni tulevat esille. (Anttila 2005, 327.)

Elämäkerta-analyysin avulla saadaan ihmisen omiin näkemyksiin ja kokemuksiin perustuva kuva kulttuurista, sosiaalisista suhteista, perhesuhteista ja työhistorioista. Ihmisen oman kertomuksen kautta saadaan kuva aivan kuin sisältä päin ihmisen elämästä, myös ihmisen tunteista, näkemyksistä, menneisyyden arvioinnista tai tulevaisuuden näkymistä. Elämäkerta-analyysia voidaan käyttää kuvattaessa jonkin henkilön kasvua ja kehittymistä jossakin kulttuurissa. Elämäkerta sopii myös aineistoksi, jonka avulla voidaan teoretisoida ihmisen kasvua ja kehitystä. (Anttila 2005, 327.)

3.3 Elämäkertatutkimuksen periaatteet

Elämäkertatutkimuksessa elämäkerrat ja omaelämäkerrat on järjesteltävä ja tulkittava Denzinin (1989b) mukaan. Elämäkerta-aineiston tulkintatavat voidaan jakaa kahteen pääryhmään, jotka ovat objektiivien ja tulkitseva lähestymistapa. Objektiivisen lähestymistavan periaatteisiin kuuluu arvioida tutkimuksen luotettavuutta, pätevyyttä, totuutta, virheellisyyttä, harhoja, poikkeamia, edustavuutta ja yleistettävyyttä. Tulkitsevassa lähestymistavassa ei hyväksytä edellä mainittuja arviointiperusteita, vaan katsotaan aineistoa kirjallisuuden ja fiktion näkökulmasta. (Denzin 1989a, 49.)

Huotelin puolestaan jakaa elämäkertojen lähestymistavat seuraavasti: 1. objektiivinen elämäkerta, joka vaatii useita haastattelukertoja ja muuta dokumenttiaineistoa. Pyrkimyksenä on kuvata todellisten tapahtumien ja vaiheiden kokonaisuutta. 2. Subjektiivisessa elämäkerrassa haastateltava kertoo itsestään eli minä- ja identiteetti-kuvastaan. Tutkimus kohdistuu haastateltavan subjektiiviseen eli ”ajateltuun” kuvaan

itsestä. 3. Kirjallisuuden tutkimuksessa lähestytään elämäkertaa ”tarinana” eli yksilön kerrotun elämänjäsennyksen muoto on kiinnostuksen kohteena. (Huotelin 1992, 21.)

Elämäkertametodin käyttöön ei ole olemassa valmiita vastauksia tai yhtä oikeaa tapaa. Käytännön ongelmia voivat olla elämäkertojen määrä useista henkilöistä tehtävissä tutkimuksissa, kirjalliset vai haastattelemalla saadut materiaalit ja kysymys muiden dokumenttien mukaan ottamisesta. (Huotelin 1992, 9.) Jotta voitaisiin täyttää monimuotoiselle ja -särmäiselle elämäkertatutkimukselle asetetut tulkinnalliset vaatimukset, on kohdetta tarkasteltava, tutkittava ja katsottava monesta perspektiivistä ja näkökulmasta Erbenin (1998) mukaan. Vaikka elämäkertatutkimuksessa ei ole tarkoin määrättyjä tutkimusmenetelmiä, on kuitenkin olemassa lähtökohtia, joita tutkijan on syytä seurata. (Erben 1998, 5.) Roosin mukaan (1998) elämäkerta on kuvattava tietystä näkökulmasta, mikä merkitsee, että elämäkertatutkimuksessa on oltava tietty koherenssin¹⁶ taso. Koherenssi on illusorinen ja konstruoitu, koska elämä itsessään on hajanainen ja koostuu irrallisista yksityiskohdista. Vaatimus koherenssista on keskeinen elämäkertatutkimuksen metodologiassa. (Roos 1988, 140.)

Elämäkertametodissa kerätään useita erilaisia dokumentteja, joita ovat omaelämäkerrat, elämäkerrat, valokuvat, videot, filmit, suulliset kertomukset, viralliset paperit, kirjeet, postikortit ja sukupuut. Nämä empiiriset lähtökohdat (*empirical particularities*) ovat tärkeitä erityisesti tutkittaessa pieniä ryhmiä, toteaa Erben. (1998, 5.) Vaikka dokumentit voivat olla monenmuotoisia, haastattelu on kasvatustieteellisessä tutkimuksessa erityisen tärkeä. Haastattelun koko määräytyy tutkimuksen tarkoituksen mukaan. Informantin tieto ja kokemus ammattinsa valo- ja varjopuolista kertoo ammatillisesta identiteetistä. Ammatillinen identiteetti on vuorovaikutuksessa persoonallisuuden ja elämän muiden piirteiden ja puolien kanssa. Tarpeellisen tietomäärän voidaan katsoa saavutetun, kun sekä haastateltava tuntee kertoneensa kaiken tarpeellisen että haastatteliija tuntee saaneensa tarpeeksi tietoa. Haastattelemalla kootun elämäkerrallisen aineiston jakaminen tiukasti eri kategorioihin voi vaikeuttaa kokonaisuuden ymmärtämistä. (Erben 1998, 5 - 7.)

Erben viittaa Diltheyyn ja Sartreen, jotka toteavat, että eri aihepiirit ulottuvat laajemmalle, kuin millään kysymyksillä voidaan niitä kokonaisuudessaan hahmottaa tai tavoittaa, ja se, millä tavoin ne voivat vaikuttaa yksilöön, ovat lukemattomat. Abstrakti käsitys yksilöllisestä minuudesta ja abstrakti käsitys jonkin ryhmän identiteetistä ovat rajoiltaan sekoittuneet ja limittyneet. Minuus (*the self*) muodostuu toisiinsa kietoutuneesta ja sulautuneesta egosta ja sosiaalisuudesta. Yksilöllisessä elämäkerrassa molemmat osat ovat sulautuneet ja limittyneet toisiinsa erityisellä tavalla. Yksilön elämästä voidaan tutkimuksessa piirtää kuva tarkastelemalla sitä, miten persoonallisuus ja sosiaalisuus ilmenevät yksilön elämässä. (Erben 1998, 5 - 7.)

16 koherenssi (lat. cohaere'ntia = yhteenkuuluvuus), koherenssiteoria perustuu oletukseen, että kaikki asiat liittyvät toisiinsa

Haastattelemalla muotoutuviin elämäkertomuksiin vaikuttavat monet tekijät. Huotelinin (1992) mukaan aineiston sisältöön vaikuttavia tekijöitä on mahdotonta ennalta vakioida, joten elämäkertomuksia on pidetty subjektiivisina, puutteellisina ja epäluotettavina. Vuorovaikutus haastattelijan ja haastateltavan välillä, motiivi esittämiseksi, muisti, esitystilanne ja kertomuksen jäsenitys tekevät elämäkertomuksista erilaisia. Tutkimusaineiston luonteeseen oleellisesti vaikuttava ja usein laiminlyöty tekijä on vuorovaikutus haastattelijan ja haastateltavan välillä. Elämäkertomuksista tehtävissä tutkimustuloksissa ja johtopäätöksissä näkyvät vuorovaikutuksen luonne ja haastattelun onnistumisen laatu. Elämäkertametodia pidetään työläänä ja aikaa vievänä menetelmänä. (Huotelin 1992, 9 – 10.)

Erben (1998) korostaa, kuinka haastatteluteksti on elämäkertatutkimusta tekeväälle tutkijalle erityisen tärkeä, koska se on kuin todiste tapahtumista, ja haastattelun juuret ovat eletyssä elämässä. Kuitenkin saatua subjektiivista informaatiota tarkastellaan suhteessa objektiiviseen ulkopuoliseen maailmaan ja tutkimuksellisiin tavoitteisiin ja kysymyksiin. Yksilöllisten pyrkimysten ja tavoitteiden ja ulkopuolisen maailman väliset ristiriidat ovat kohtia, joihin tutkija voi kiinnittää huomiota. (Erben 1998, 9.)

Erben suosittelee käytettäväksi elämäkerrallisen aineiston tulkinnessa erilaisia hermeneuttisia suuntauksia, erityisesti Gadamerin ja Ricoeurin ajatuksia sekä sosiaalisen fenomenologian suuntauksia, jota Weber on käsitellyt *Verstehen*-menetelmässään. Tätä menetelmää voisi kutsua ymmärtämiseen perustuvaksi hermeneutiikaksi, *verstehen hermeneutics*, koska tapahtumia ja niiden merkityksiä tarkastellaan hermeneuttisesta perspektiivistä. Hermeneuttiseen suuntaukseen nojaututaan perinteisesti estetiikan ja teologian alueilla, mutta se soveltuu myös elämäkertatutkimuksen taustalle, jos siihen lisätään ajatuksia fenomenologisesta tutkimustavasta. Elämäkerrallisen tutkimuksen pätevyyden tausta on metodologinen johdonmukaisuus. Tutkimustulosten tulkintojen luotettavuus määräytyy tekstin sisäisen johdonmukaisuuden, viittausten tarkkuuden ja sopivien tutkimusmenetelmien valintojen perusteella. (Erben 1998, 7 – 8.)

Erbenin (1998) mukaan elämäkertatutkimuksessa otetaan huomioon jatkuvasti suhteet perheeseen, läheisiin ihmisiin, yhteisöön ja sosiaalitaloudellisiin seikkoihin. Jos kaikkia alueita ei huomioida, tulkinta jää yksipuoliseksi. On kuitenkin sallittua painottaa eri asioita, jotta kyettäisiin valaisemaan elämää eri perspektiiveistä. Elämäkerrallisissa analyysissä keskeisin seikka on päättää, mitä piirteitä painotetaan sosiaalisen rakenteen ja yksilöllisen identiteetin välillä. Tutkijan on otettava huomioon taloudelliset olosuhteet ja selvitettävä niiden ominaisuudet ja piirteet. Kuitenkin myös monet muut sattumanvaraiset seikat vaikuttavat yksilön kehitykseen ja kasvuun, ja niistä taloudelliset olosuhteet ja perintötekijät ovat osa. Sartre kutsuu jokaisen yksilön ainutlaatuisuutta käsitteellä *the internal coloration of individual expectation*. (Erben 1998, 8 – 9.)

Laadullisessa tutkimuksessa huomio kohdistetaan pääosaltaan tulkintojen teke-

miseen eikä informaation toistamiseen. Kyetäkseen tekemään tulkintoja on tutkijan mietittävä ja pohdittava ja rakenneltava teorioita tutkimustekstistä eli aineistosta, joko kirjoitetusta, visuaalisesta, numeerisesta, äänitetystä tai muusta. Toisin sanoen, tutkija käyttää mielikuvitustaan, jolla Erben tarkoittaa kykyä pohdiskella ideoita ja ajatuksia, joita nousee esille tutkimusaineistosta. Mielikuvitusta Erben pitää keinona, joka auttaa tunnistamaan aineistosta merkittäviä hetkiä ja kohtia, ymmärtämään ja näkemään ne suhteessa muuhun aineistoon ja tutkittavan elämään. Voidaan ajatella, että mielikuvituksella on mahdollista nähdä mahdollisuuksia tapahtumien välillä ja rakentaa järjestys, systeemi tai arkkitehtuuri tutkimusaineistosta, kuten Erben asian ilmaisee. Tutkijan on kuitenkin sitouduttava empiiriseen aineistoon eikä tehtävä päätelmiä vailla vastuullisuutta. (Erben 1998, 10 – 11.)

Kantin (2000, 102 – 103) mukaan ilman mielikuvitusta meillä ei ole mitään tietoa. Hume (1938) puolestaan on sanonut, että ilman mielikuvitusta olisi mahdotonta käsittää maailmaa ja sen ilmiöitä pelkästään järjen avulla. Humen mukaan juuri mielikuvituksen avulla on mahdollista asettua muiden ihmisten asemaan ja nähdä asioita heidän kannaltaan. Humen mielestä mielikuvitus auttaa löytämään enemmän informaatiota empiirisestä aineistosta, jos kyseessä on tavallisen elämän (*common life*) tutkiminen. Humen näkee mielikuvituksen keskeisessä roolissa päätellessä ja järkeiltäessä asioita. (Hume 1938, 94 – 113.) Humen mukaan juuri mielikuvituksen avulla on mahdollista asettua muiden ihmisten asemaan ja nähdä asioita heidän kannaltaan. Humen mielestä mielikuvitus auttaa löytämään enemmän informaatiota empiirisestä aineistosta, jos kyseessä on tavallisen elämän (*common life*) tutkiminen. Vicon mukaan mielikuvitusta tarvitaan, kun yritetään ymmärtää erilaisten kulttuurien elämää. (Erben 1998, 10 – 11.)

Elämäkertatutkimuksessa elämän muodollisten piirteiden ja mielikuvituksen käytön lisäksi on huomattava, että eletty elämä saatetaan käsitettävään muotoon narratiivien avulla. Paul Ricoeurin ajatukset ovat erityisen tärkeitä elämäkertatutkimuksessa. Hän tähdentää, että yksilön tahto ja sosiaalinen vaikutus ympärillä ovat sulautuneet toisiinsa ja kiteyttää ajatuksensa näin: *'the structure of existence that reaches language in narrativity'*. (Erben 1998, 12 – 16.) Ricoeurin (1992) mukaan narratiivisuuteen ja kertomukseen elämästä sisältyy tietoisuus ajan kulusta. Hän luonnehtii ihmisten kertomuksia elämästään tarinoiksi, joilla on jokin juoni. Kertoessaan elämästään ihmiset valitsevat tapahtumia niin, että ne muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden. (Ricoeur 1992, 140 – 168.)

Erbenin (1998) mukaan tutkijan tehtävä sen sijaan on rakentaa uusi kokonaisuus aineistosta. Toisin sanoen tutkija kirjoittaa uudelleen tutkittavan kertoman ottaen huomioon tutkimuksen tarkoituksen ja tutkimuskysymykset, eikä mitään tutkimusmenetelmää pitäisi pitää parempana kuin toisia. Monet menetelmät auttavat näkemään kohteen eri puolia, niin ettei tulkinta jää liian ahtaaksi. Huolimatta siitä,

mitä tutkimusmenetelmiä käytetään tai miten aineistoa tulkitaan, on tutkijan otettava huomioon erilaisin painotuksin empiirinen informaatio ja käytettävä mielikuvitusta eläytymisessä toisen ihmisen elämään. (Erben 1998, 12 – 16.) Ricoeur (1992, 165) tähdentää, että tulkinnassa on otettava huomioon eettiset seikat. Ricoeur huomauttaa, että epäselvyys ja ristiriitaisuus kuuluvat elämään eikä niitä voi välttää myöskään tutkimuksessa. (Ricoeur 1992, 140 – 168; Ricoeur 1988, 180 – 192.)

3.4 Elämäkertatutkimuksen vaiheet

Erbenin jakaa elämäkertatutkimuksen vaiheet taulukon 2 mukaisesti seuraavasti ottaen huomioon ympäröivän yhteiskunnan tapahtumiseen:

Taulukko 2. Elämäkertatutkimuksen vaiheet Erbenin mukaan (Erben 1998, 6).

1. Merkittävät tapahtumat, jotka liittyvät tutkimuksen tarkoitukseen (mikä se oli?... mitä ne olivat?)	K	K	K
	u	r	o
2. Paikalliset erityiset tapahtumat	l	o	k
	t	n	n
3. Sosiaalinen tausta	t	o	a
	u	l	i
4. Dokumentit (yksityiset ja julkiset)	u	o	s
	r	g	u
	i	i	u
		a	s

Elämäkertatutkimuksen ensimmäinen vaihe on *Merkittävät tapahtumat (specific Events)*, joiden voidaan sanoa liittyvän tutkimuksen alkuperäiseen tai varsinaiseen tavoitteeseen. Siihen voivat kuulua myös oivallukset (*thoughts - events*). *Merkittävät tapahtumat* ovat sukua Denzinin termille *Epiphany* eli *ilmestys* tai *oivallus*. *Merkittävät tapahtumat* ovat tutkittavan elämän hetkiä, josta voidaan sanoa alkavan *uusi ajanjakso (a line of thought)* ja joka liittyy tutkimuksen tarkoitukseen ja päämäärään. Esimerkiksi kysymyksillä Mikä oli...? tai Keitä olivat...? päästään tapahtumien lähteille. Toinen elämäkertatutkimuksen vaihe on *Paikalliset erityiset tapahtumat (Local Context of Specific Events)*, mikä merkitsee esimerkiksi perhettä, muita tärkeitä henkilöitä, paikkaa, yhteisöä, koulutusta, harrastuksia, kotia, menetyksiä, romansseja, syntymää, kuolemaa, ammattia, ystävyyttä, lapsuutta, avioliittoa, terveyttä, muistoja, taloudellisia olosuhteita, eläkkeelle siirtymistä, saavutuksia, hajaannuksia, toivoa, nostalgiaa, tyytyväisyyttä jne.

Kolmas vaihe on *Yhteisöllinen tausta (Societal Context)*, millä tarkoitetaan sosiaalisia, maantieteellisiä, poliittisia tai taloudellisia piirteitä ympäröivässä yhteisössä. Näitä voivat olla sosiaalinen rakenne, poliittinen järjestelmä, sota, puute tai nälänhätä. Neljäs vaihe käsittää *Henkilökohtaiset tai julkiset dokumentit (Documentary, personal and public)*, joita ovat esimerkiksi nauhoitetut haastattelut, yksityiset päiväkirjat tai elämäkertatiedot. (Erben 1998, 6 – 7.)

Taulukon 2 oikealla puolella on kolme saraketta *Kulttuuri (Cultural System)*, *Kronologia (Chronology)* ja *Kokonaisuus (Reheasal)*. Kulttuuri- sarakkeeseen viittaa siihen, että informaatio on jaettava eri osa-alueisiin, jotta kyettäisiin ymmärtämään mistä tekijöistä persoonallisuus muodostuu. *Kronologia* puolestaan viittaa tärkeisiin yleisiin päämääriin ja tapahtumiin, jotka ovat vaikuttaneet henkilön elämään (esimerkiksi yleinen asevelvollisuus tai Kuuban kriisi jne.) Tämä sarakkeeseen viittaa siitä, että kulttuurin piirteet muovautuvat paikan ja historiallisen ajanjakson mukaan. Aika, eletty elämä, poliittiset päätökset ja ihmisten tavat yhdistyessään määrättyllä tavalla vaikuttavat kulttuuriin ja elämisen tapoihin. Toisin sanoen historiallisen ajanjakso lyö leimansa ihmisten elämään. Kolmas sarakkeeseen viittaa, miten kaikkia osa-alueita tulee huolellisesti punnita ja harkita ja miten kaikki osa-alueet vaikuttavat toisiinsa eivätkä ne ole erillisiä toisistaan. Eri osien painotusarvo riippuu tutkimuksesta, mutta kaikki on jollakin tavalla otettava huomioon. (Erben 1998, 6.)

Sosiaaliset ja kulttuuriset ympäristöt, historiallinen ajanjakso, vallitsevan aikakauden henki ja kaksi sosiaalistumisen vaihetta sekä näiden tekijöiden vuorovaikutus määrittävät yksilön elämän tavoitteita ja keinoja. Taiteilijat omaksuvat käsityksiä ja merkityksiä taiteilijuudesta ja taiteellisesta toiminnasta taideyhteisöissä vallitsevan kulttuurin ja kollektiivisten representaatioiden mukaisesti. Taiteilijayhteisön tulkintamalleja peilataan, tulkitaan ja merkityksellistetään ihmisen omia peruserkityksiä vasten. Näiden on vastattava toisiaan, jotta taiteilija omaksuisi taidemaailman kollektiiviset representaatiot. Soitonopettajina toimivia pianisteja käsittelevässä väitöstutkimuksessaan *Pianistista soitonopettajaksi* Kaija Huhtanen mainitsee, että soitonopettajat vaikuttavat oppilaisiinsa arvoillaan ja käsityksillään. Lisäksi soitonopettajat välittävät musiikkikasvatuksen institutionaalisia näkemyksiä. (Huhtanen 2004, 29.) Denzin tarkoittaa, miten historia näyttäytyy tutkimuksessa moninkertaisesti; neljällä tavalla. Ensin tapahtumilla ja prosesseilla on oma historiansa. Toiseksi tapahtumat sisältyvät laajempaan historialliseen rakenteeseen. Kolmanneksi historialliset seikat vaikuttavat henkilön yksityiseen elämään. Neljänneksi myös tutkijalla on oma suhteensa historiallisiin tapahtumiin. Kaikki erilaiset historian perspektiivit on otettava huomioon tutkimuksessa. (Denzin 1989b, 28.)

3.5 Keskeisten metodisten käsitteiden vertailua

Elämäkertatutkimuksissa käytetään useita käsitteitä rinnakkain. Käsitteet voidaan jakaa elämää sisällöllisesti kuvaaviin ja metodisiin käsitteisiin. Sisällöllisiä käsitteitä ovat esimerkiksi elämänkulku, elämäнкаari, elämänura, elämänsykli ja elämänprosessi. Metodisia käsitteitä ovat biografia ja elämänkertomus. Käsitteet, joilla määritellään elämää sisällöllisesti, voidaan jakaa rakennetta ja prosessia kuvaaviin. Elämän rakenteellista luonnetta kuvaavat käsitteet liittyvät elämän biologisiin ja geneettisiin lainalaisuuksiin, joita voidaan kuvata käsitteellä elämäнкаari. Elämänkulun käsite on elämän sisältöä kuvaava käsite, joka kuvaa erityisesti elämän prosessiluonnetta. Elämänkulun käsitteeseen kuuluvat yksilön elämäntoimintojen lisäksi hänen tietoisuutensa määräytyissä historiallis-yhteiskunnallisissa oloissa. Elämänkulun käsitteessä elämän ajatellaan olevan kokonaisuus, jossa yhdistyvät sekä yksilöllinen aika että historiallinen muutosprosessi ainutlaatuisella tavalla. Elämänkulku on näin ollen yleiskäsite, jossa aikakausi, yhteiskunnallinen tilanne ja sukupolvi määrittävät osaltaan elämään. Yksilön elämänkulusta kirjoitettu kokonaisuus on elämäkerta eli biografia. Elämäkerran kirjoittaja on joku muu kuin henkilö itse. (Huotelin 1992, 16 – 17.)

Käsitteitä elämäkertamethodi, elämäkerrallinen lähestymistapa ja elämäkertatutkimus käytetään puhuttaessa methodista, jossa voidaan käyttää useita menetelmiä valottamaan tutkittavan elämää. Haastatteluaiaineiston lisäksi tutkija voi käyttää muuta dokumenttiaineistoa, esimerkiksi päiväkirjoja, kirjeitä ja muuta materiaalia. Elämänhistoria käsitettä voidaan käyttää kuvaamaan haastattelemalla saatua informaatiota yksilön elämästä. Muiden perheenjäsenten haastattelut tai asiakirjat täydentävät informaatiota. Elämänhistoria käsitettä voidaan käyttää myös elämäntapahtumien kuvauksesta. (Huotelin 1992, 17.)

Huotelin viittaa Titoniin, joka erottelee kertomuksen ja historian toisistaan *'a story is made, but history is found'*. Sitaatti sisältää ajatuksen, että henkilön kertomukseen omasta elämästä liittyy kuvitteellinen komponentti. Ajatuksen mukaan historia sen sijaan pohjautuu ”tosiasioihin”, jotka on mahdollista löytää. Usein yksilön kertomusta elämästään on nimitetty elämäntarinaksi. Huotelin viittaa Siikalaan, joka arvostelee tarinanimitystä tässä yhteydessä. Huotelin käyttää käsitettä elämänkertomus kuvaamaan henkilön vapaamuotoista kertomusta omasta elämästä. Elämänkertomus muodostuu asioista, joita yksilö pitää merkittävänä ja kertomisen arvoisina ja jotka hahmottuvat haastattelijan ja haastateltavan kielellisessä vuorovaikutuksessa. Pyrkimyksenä on saada haastateltavan oma ääni kuuluviin. Elämänkertomus heijastaa ja vahvistaa kertojan persoonallisuutta, minä-käsitystä ja identiteettiä. (Huotelin 1992, 17.)

Sosialisaatioprosessi jakaantuu kahteen osaan, joista ensimmäisen vaiheen sosialisatio eli primaarisosialisatio alkaa heti lapsen synnyttyä, kun tärkeiltä ihmisiltä, tavallisesti vanhemmilta, omaksutaan tiedostamattomasti merkityksiä. Lapsuuden perheen

maailmankuva opitaan ja hyväksytään kyseenalaistamatta omaksi tavaksi havaita ja tulkita maailmaa. Voimakas emotionaalinen lataus leimaa tätä pitkäkestoista, oppimisen kaltaista prosessia. Koulun aloittaminen, harrastukset ja opiskelu käynnistävät toisen vaiheen sosialisointia eli sekundaarisosialisointia, jolloin muodostuu käsityksiä institutionaalisista tavoista, järjestelmistä ja osamaailmoista. Sekundaarisosialisointi rakentuu kuitenkin primaarisosialisointia aikana syntyneille mielikuville minän olemuksesta ja todellisuudesta. Molempien sosialisointiprosessien aikana läheisten ihmisten ohjauksen, esimerkkien ja arvojen vaikutus on voimakasta. (Huhtanen 2004, 28 – 31.) Bruner (1987) painottaa, että primaarisosialisointin merkitys ja perheen piirissä omaksuttu tapa havaita maailmaa säilyvät sitkeästi samanlaisina, vaikka olosuhteet muuttuisivat Bruner lisää, että varhaiset vuorovaikutukselliset, kognitiiviset prosessit luovat leimansa käsityksiin ja näkemyksiin elämän tapahtumista, niiden jaotteluun, muistin jäsentymiseen sekä havaintoihin uusista tilanteista. (Bruner 1987, 81 – 95.)

Monenlaiset termit kuvaavat muistelemista riippuen näkökulmasta: muistitieto, muistelmia, henkilökohtainen kertonta, kokemukskertonta, elämäkertomus, muistelupuhe ja muistelukertonta. Kortelainen käyttää termiä muistelukertonta väitöskirjassaan Penttilän sahayhteisöstä. (Kortelainen 2008, 27.) Termi sopii hyvin myös omaan tutkimukseeni.

Muisti ymmärretään rakennetuiksi merkityksiksi ja tulkinnoiksi, jotka tehdään nykyhetken valossa. Historiallisten kokemusten ja muistojen välinen suhde tekee muistoista erityisiä. Kulttuuristen kertomusten ja muistitiedon sulautuminen toisiinsa ja muistamiseen liittyvien tiedostamattomien prosessien tunnistaminen ovat tärkeitä muistitiedon ymmärtämisessä. Muistitietoaineistoilla tarkoitetaan suullisia, kirjoitettuja, piirrettyjä tai valokuvattuja aineistoja, joihin sisältyy henkilökohtaisten kokemusten lisäksi yhteisöllistä ja kollektiivista tietoa. Yleisimmin muistitietoaineisto on puhuttua tai kirjoitettua ja kerätty haastattelemalla tai kyselyvastauksina. Verrattuna kirjoitettuun tekstiin suullinen muistitieto voi olla hajanaisempaa, koska se perustuu enemmän assosiaatioille ja miellelyhtymille huolimatta jo vakiintuneista ilmauksista. Muistelukertontaan vaikuttaa haastattelussa käytetty aika, koska haastateltava ei voi samalla tavoin pohtia ajatuksiaan kuin kirjoittaessaan tekstiä. (Kortelainen 2008, 27 – 30.)

Muistitieto ja muistelemine ymmärretään konstruktiona, jossa kietoutuvat yhteen yksilölliset ja yhteisölliset, menneisyyteen liittyvät ja tulevaisuuteen viittaavat sekä reflektiiviset ja representatiiviset kerrostumat. Kaikki nämä muovaavat muistitietoa. Hahmottaakseen menneisyyden ja nykyisyyden loogiseksi kokonaisuudeksi kertojat tulkitsevat omia kokemuksiaan ja peilaavat niitä ympäröivään maailmaan ja kulttuuriin. Tästä syystä elämästä ja kokemuksista saatetaan kertoa eri tavoin eri aikoina, koska kokemukset saavat uusia merkityksiä ja painotuksia. (Kortelainen 2008, 28 – 30.)

Kerronnan lajina muistitieto ei ole yksiselitteistä, koska aineistossa sekoittuvat

omaelämäkerrallinen kerronta, omat kokemukset ihmisistä ja tapahtumista, muiden kertomat tapahtumat, tiedotusvälineistä luetut ja kuullut tapahtumat sekä elämykset, tunteet ja mielipiteet. Konstruktiiivisuus merkitsee, että elämää kerrotaan ja muotoillaan yhä uudelleen, vaikka jotkut osa pysyvät samanlaisina. Konstruktiiivisen rakenteen lisäksi muistitietoon sisältyy dekonstruktion¹⁷ väline, koska se voi osoittaa menneisyyteen liittyviä väärinkäsityksiä ja ristiriitoja. Termi ”*divided memory*” on Alessandro Portellin käyttämä termi, joka ilmentää hallitsevan kertomuksen ja vastakertomuksen eroja. (Kortelainen 2008, 28 – 29.)

3.6 Elämäkertatutkimuksen analyysi

3.6.1 Elämäkertojen käännekohtat

Nojaudun tutkimuksessani Norman K. Denzinin teoriaan elämän käännekohdista eli epifaneista¹⁸. Termin epifani Denzin on lainannut James Joycelta. Denzin määrittelee biografisen metodin sellaisten elämäkertadokumenttien keräämiseksi ja tutkimiseksi, jotka kuvaavat käännekohtia yksilön elämässä. Elämäkertametodin arvo mitataan sen käyttäjän kyvyllä kuvata, selvittää ja saada vangituksi tärkeitä hetkiä. (Denzin 1989a, 69; Denzin 1989b, 125.) Epifani tarkoittaa nähdäkseeni melkein samaa kuin Aristoteleen Runousopissa käyttämä termi peripetia¹⁹, joka merkitsee myös äkillistä, toiminnan suunnan muutosta tai kääntymistä vastakkaiseksi (Aristoteles 1998, 35).

Denzin jakaa olemassaolon kannalta merkitykselliset hetket, epifanit, neljään eri tyyppiin: 1. *Suuri epifani (The Major Epipfany)* vaikuttaa jokaisella elämäanalueella dramaattisesti. Se vaikuttaa heti ja vaikutus on pitkä, eikä elämä ole koskaan enää samanlaista kuin ennen. 2. *Kumulatiivinen epifani (The Cumulative Epipfany)* on kuin pitkän kehityksen huipentuma. 3. *Pieni, valaiseva epifani (The Illuminative, Minor Epipfany)* näyttää tilanteen uudessa valossa. 4. *Uudelleen eletty epifani (The Relived, Retrospectively Meaningful Epipfany)* merkitsee käännekohdan muistelemista ja sen uudelleen elämistä. Vaikutukset uudelleen eletyssä epifanissa voivat olla välittömiä, mutta sen merkitys voi paljastua vasta vähitellen. Kaikki epifanit liittyvät toisiinsa. Tapahtumien merkitys voi myös vaihtua suurista epifaneista pienemmiksi epifaneiksi ja lopuksi uudelleen eletyiksi epifaneiksi. Epifanit ovat joko onnentäyteisiä menestyksen

17 Dekonstruktio on ranskalaisen filosofin Jacques Derridan termi ja lukemisen menetelmä, joka merkitsee esimerkiksi ristiriitaisten elementtien hyväksymistä (Efland 1998, 130).

18 Epifania (kreik. epipha'neia = ilmestyminen), Vapahtajan ilmestyminen, loppiainen (Uusi sivistyssanakirja 1990).

19 1 Peripetiat ovat juonen osia tragediassa ja niihin perustuu suureksi osaksi tragedian lumousvoima. Peripetia on vakiintunut kirjallisuuden tutkimuksessa käytetty termi. (Aristoteles 1998, 24, 76.) Peripetia (kreik. peripeteia) = ratkaiseva kohtalon käännekohta elämässä ja näytelmä- tai kertomarusonoudessa (Uusi sivistyssanakirja 1990).

hetkiä tai vastoinkäymisiä kriiseineen. Hetket muuttavat ihmisen ajatuksia itsestä ja elämästä, ja ihminen muuttuu näiden oivallusten myötä. (Denzin 1989b, 17, 129.)

Esimerkkinä positiivisesta epifanista Denzin kertoo Martin Luther Kingin kuuleman äänen unettomana yönä vaikeina aikoina. King piti ääntä Kristuksen äänenä, joka sanoi, ettei Kristus koskaan jättäisi häntä. King palasi usein tähän hetkeen elämässään. (Denzin 1989b, 125; Denzin 1989b, 15; King 1970, 140.) Esimerkki suuresta epifanista taiteilijan elämässä on vaikkapa Giotton pääseminen 10-vuotiaana Cimabuen oppiin tämän havaitessa nuoren pojan lahjakkuuden. Tapahtuma muutti Giotton elämän suunnan. Paimentaessaan lampaita Giotto piirsi jatkuvasti kivilaatoille, multa tai hiekkaan kuvioita. Cimabue näki Giotton piirtävän lampaan kuvaa terävällä kivellä kivilaatalle. (Vasari 1997, 56.) Suurena epifanina voidaan pitää mielestäni myös Vincent van Goghin epäonnistumista papin ammatissa 27-vuotiaana, koska silloin hän päätti antautua taiteelliselle alalle (Wallace 1973, 16 – 29).

Epifanit ovat osa laajempaa historiallista, institutionaalista ja kulttuurista maailmaa (Denzinin 1989b, 20). Henkilökohtaiset kokemukset voidaan yhdistää osaksi laajempia sosiaalisia ja julkisia aiheita (Huhtanen 2004, 54). Käännekohtat elämässä voidaan tulkita seurauksiksi yhteiskunnallisista tapahtumista tai muutoksista (Kortelainen 2008, 30). Elämän muuttuminen merkityksellisten vaiheiden tai tapahtumien seurauksena on syvälle juurtunut aihe länsimaisessa ajattelussa. Augustinuksesta asti elämäkerroissa on muutos ollut keskeinen teema. Hetket voivat vaihdella pienistä tapahtumista, esimerkiksi siitä, miten Augustinus varasti päärynän päärynäpuusta ja tunsu syyllisyyttä sen jälkeen, vähemmän rajattuihin ja vaikeasti määriteltäviin hetkiin. Oleellista on, että tapahtuma muuttaa henkilön käsityksiä. Elämä nähdään ennen ja jälkeen tämän tapahtuman. (Denzin 1989a, 22.)

Käännekohtia voidaan kutsua myös avainhetkiksi, *critical incidents*. Ne eivät ole aina rajattuja hetkiä, vaan kerrottuja tulkintoja tapahtumien merkityksellisyydestä. Avainhetkinä ja tärkeiden jaksojen aikana kulminoituvat päätöksentekoprosessit, joita tapahtumat sysäävät liikkeelle ja joita leimaavat muutokset ja valintojen tekeminen. (Huhtanen 2004, 53.) Vuoden 2010 kirjallisuuden Nobel-voittaja Ian McEwan tutkii useissa romaaneissaan päähenkilöiden elämän käännteentekeviä kohtia (Kantola 2010).

Epifanit ovat Denzinin mukaan vuorovaikutuksellisia hetkiä ja kokemuksia, jotka jättävät jäljen ihmisen elämään. Ne ovat käännekohtia, joissa ihmisen luonne tulee esille. Ne ovat usein kriisejä, jotka muuttavat ihmisen elämän rakenteet. Epifaniien vaikutukset voivat olla positiivisia tai negatiivisia. Ne ovat kuin ”kokemuksia psyykkisistä kynnyksistä”, kuten Victor Turner asian ilmaisee. Epifaneja voidaan kutsua luonteeltaan eksistentiaalisiksi. Ne voivat myös liittyä rituaalinomaiseen yhteiskunnalliseen kanssakäymiseen, tai ne voivat olla vakiintuneita tapoja. Toiset epifaneista ilmaantuvat äkillisesti ja jäsentymättöminä, eikä niihin voida valmistautua. Epifaniien merkitykset ymmärretään jälkeenpäin, kun niitä muistellaan ja kerrotaan. (Denzin

1989a, 70.) Sarte nimittää näitä hetkiä eksistentialisiksi sysäyksiksi, *existential thrust*. Ne muuttavat radikaalisti yksilön elämän suuntaa ja käsityksiä (Denzin 1989b, 15).

Tutkiessaan alkoholistien elämäntarinoita Denzin käyttää Sartren (1968, 85 – 166) progressiivis-regressiivisen menetelmän muunnelmaa, jossa lähtökohta on ihmisen avainkokemuksessa, merkittävässä tapahtumassa. Keskeistä tapahtumaa voidaan verrata napa-akseliin, joka pyörittää elämää ja jota vasten koko elämä peilautuu ja josta katsotaan elämää eteen- ja taaksepäin. Menetelmällään Denzin haluaa selvittää, miten tapahtumasta tuli keskeinen ja miten tapahtuman merkitykset muuttuvat. Menetelmän tarkoitus on myös liittää tapahtumat laajempaan kontekstiin eli massamediaan, populaarikulttuuriin ja ryhmiin, joiden kanssa yksilöllä on vuorovaikutusta. (Denzin 1989a, 66.)

Denzinin tarkoitus ei ole ratkaista, selvittää, purkaa ihmisen elämää tai löytää todellisia merkityksiä tai paljastaa, kuka ihminen on todella on. Sen sijaan hän tutkii, miten alkoholistit kertovat toisille itsestään ja olettaa, että keskeisten elämän tapahtumien tutkiminen auttaa ymmärtämään elämän kulkua. Toisin kuin Sartre, Denzin ei tutki aiempaa historiaa, eikä yritä löytää ”todellista” ihmistä tarinoiden takana. Kuitenkin hän olettaa, että ihmisten pinnan alle kätkeytyvä sisäinen minä kuvastuu kertomuksissa. (Denzin 1989a, 67 – 68.)

Kaija Huhtasen käyttämän virta-tekniikan lähtökohtana ovat pianistien ammatin kannalta merkitykselliset hetket. Tätä menetelmää ovat kehittäneet englantilaiset kasvatustieteilijät Pam Denicolo ja Maureen Pope (1990, 155 - 160). Virta-tekniikassa haastateltavaa pyydetään muistelemaan elämän ja ammatin kannalta tärkeitä ja merkityksellisiä hetkiä. Huhtanen kehotti haastateltaviaan tuomaan esille musiikillisen elämänsä suuntaa muuttaneita kohtia ja hetkiä. Huhtanen pyysi myös visualisoimaan ja piirtämään tämän elämänvirran käännekohtineen, suunnanmuutoksineen ja virran leveyden vaihteluineen. Suunnanmuutokset virrassa kuvastavat samalla päämäärän vaihtumista ja virran leveys kertoo elinvoimaisuuden kokemuksista. Elämänvirran käännekohdat piti tarkentaa lyhyillä tapahtumia valaisevilla teksteillä. (Huhtanen 2004, 52 – 53.) Huhtanen keskusteli haastateltavien kanssa virta-kuvista ja niihin lisätyistä huomautuksista. Hän antoi haastateltavien kertoa tärkein pitämiään asioita esittäen kysymyksiä vähälle huomiolle jääneistä käännteistä, opettajaesikuvista tai tulevaisuuden näkymistä. Vaikka Huhtanen keskittyi vain musiikilliseen elämäntarinaansa, liittyivät muut elämän alueet yhteen musiikin ja soittamisen kanssa. (Huhtanen 2004, 54.)

3.6.2 Moninkertaiset tarinat

Denzinin näkemyksen mukaan kerrottu elämänhistoria ei ole koskaan sama kuin kuultu, koska jokainen puhuu omaa kertomustaan omista yksityisistä ja jakamattomista lähtökohdistaan käsin. Jokainen myös kuulee kertomuksen omista lähtökohdistaan

käsin. Kerrottu ja kuultu elämänhistoria sekoittuvat. Koska myös kerrottuihin ja kuultuihin tarinoihin sisältyy useita tarinoita, on olemassa useita variaatioita jaettavista kokemuksista sekä sellaisista kokemuksista, joita ei voi jakaa toisten kanssa. Elämäkertaan ei voi koskaan sisältyä koko elämää. On vain useita tarinoita kerrottavaksi. Heideggerin sanoin olemme ”*talking beings*”. (Denzin 1989a, 72.)

Kertoessaan itsestään henkilön kuva aivan kuin kaksinkertaistuu – toinen kuva itsestä nähdään peilautuvan kertomuksista, joita kerrotaan. Peilautuva toinen kuva on ajallinen kokonaisuus (*a temporal production*), kerrottu nykyisyydessä, mutta menneisyyteen jäänyt. Ajallisessa prosessissa yhdistyvät ja puhuvat useat henkilön minät eli kertova minä, menneisyydessä toiminut minä, menneisyyttä pohtiva minä ja haastattelussa puhuva minä. Eri minän ulottuvuudet lomittuvat ja yhdistyvät toisiinsa ja levittyvät laajemmalle, kuin voidaan sanoin ilmaista tai kertoa. Moninkertaisten tarinoiden rajat eivät ole koskaan selkeitä ja toisen loppuessa toinen alkaa. Tarinoihin sisältyy enemmän, kuin kertoja on aikonutkaan kertoa. Ymmärtääksemme elämää käännekohtineen ja kokemuksineen on otettava huomioon laajempi ympäröivä konteksti eli kieli, tunteet, ideologiat, itsestään selvyyksinä pidetyt asiat ja jaetut kokemukset. Denzin tähdentää, että kertomus on aina tulkintaa, jossa asioita katsotaan yhdestä näkökulmasta ja jotakin jätetään kertomatta. Denzin varoittaa romantisoimasta yksilöllisyyttä. (Denzin 1989a, 73 – 75.) Bertaux (1981) huomauttaa, että elämäkertatutkimuksessa on huomioitava ympäröivät rakenteet: sosiaaliset, taloudelliset, kulttuuriset ja historialliset rakenteet, jotka muovaavat elämää (Bertaux 1981, 6).

Denzinin mukaan ihmistieteiden kaikki kertomukset ovat tulkintoja. Oikeastaan kaikki tarinat ovat fiktiota. Denzinin mielestä sosiologien tehtävänä ei ole tutkia tosien ja epätosien tarinoiden ja kertomusten eroa, vaan tutkia, miten ihmisten tarinat sopivat ympäröivän kulttuurin normeihin totuudesta. Denzin kiteyttää sanomansa kolmeen kohtaan 1) Kertomuksilla on monia versioita, eikä niillä ole selkeää alkua tai loppua. 2) Kertomukset ovat ympäröivän kulttuurin normeja totuudesta. 3) Kerrotut tarinat eivät ole koskaan samoja kuin kuullut tarinat. 4) Kertomuksiin vaikuttavat ympärillä vallitsevat ideologiat, jotka vaikuttavat ihmisiin näiden etsiessä omaa individualismiaan. Denzin viittaa Sartreen, joka muistuttaa, että meillä on oikeastaan vain sanoja, joilla määritämme itsemme ja ihmisyytemme (*humaness*). Elämäkertametodissa tulee esille, että kaikki, mitä meillä on, on sanoja. Denzin tähdentää, että elämäkertametsodi jää aina vajaaksi ja epätäydelliseksi, koska elämään ei voi vangita sanoihin täydellisesti. (Denzin 1989a, 77 -80.)

Elämää kokemuksineen kuvataan tarinoina. Denzin vertaa elämästä kerrottuja tarinoita maalaukseen, josta voidaan raaputtaa esille peitettyjä kohtia, jolloin jotain uutta tulee esille. Termi *pertimento*²⁰ kuvaa tällaista maalausta. Uudet asiat ja puolet

20 Termi *pertimento* tarkoittaa ilmiötä, jossa päällemaalatun maalauksen alta ilmaantuu vanhan maalauksen osia näkyviin maalauksen kuivuessa (Mayer 1982, 663).

tulevat esille ja korvaavat jo kuullut asiat. Elämän maalauksessa ei ole totuutta, vain kerroksia ja jälkiä aiemmista kuvista ja nykyisestä kuvasta. Elämäkerran täytyy Denzinin mukaan aina heijastaa yksilön tarinaa ja sitoutua tarinaan ja sanoihin, joilla hän kuvaa elämäänsä. (Denzin 1989a, 81.)

3.6.3 Tulkintaprosessi

Denzin kutsuu tulkintatapaansa tulkitsevaksi vuorovaikutukseksi, *interpretive interactionism*. Menetelmän taustalla on Heideggerin fenomenologia, hermeneuttinen traditio, postmoderni teoria, fenimistinen teoria, kriittinen-biografinen metodi sekä C.W. Millsin, Sartren ja Merleau-Pontyn ajatukset. Tulkintaprosessissa Denzin pitää tärkeänä miten-kysymyksiä, ei miksi-kysymyksiä. Miten-kysymyksen ajatellaan sisältävän miksi-kysymyksen ja subjektiivisen tulkinnan ja selityksen tapahtumaan. Miten-kysymys siis aloittaa tulkintaprosessin ensimmäisen vaiheen. (Denzin 1989b, 13, 126.) Kirjansa *Interpretive Interactionism* pääsanoma Denzinin mukaan on ymmärtää, että keskeistä sosiaalisessa elämässä on tulkinta. Sosiaalinen elämä ja suhteet perustuvat ainoastaan tulkintaan ja usein tulkinnat ovat virheellisiä. Tulkitseva tutkimusote alkaa tutkijan oman elämän ja itsen pohdinnalla ja päättyy myös tähän. (Denzin 1989b, 11.) Koska itse olen ammatiltani kuvataiteilija ja kuvataideopettaja, vaikuttaa taustani tulkintaan.

Denzinin mukaan kuvailu muodostaa raamit tulkinnalle. Tämä merkitsee prosessia, jossa asioita ja ilmiöitä kuvaillaan tulkintaa varten. Kuvailu voi olla *tiheä* tai *ohut*. Denzinin mukaan *ohut* kuvaus tarkoittaa vain asioiden raportointia²¹. *Tiheä* kuvaus on yksityiskohtaisempi kuvaus²². Tiheä kuvaus sisältää seuraavia ulottuvuuksia: 1. se liittyy tapauksen muuhun kontekstiin ja yhteyteen, 2. aikomukset ja merkitykset tulevat ilmi, 3. se selvittää tapahtumaan johtaneen kehityksen, 4. tapahtuma on tekstin muodossa. Ohut kuvaus vain raportoi tapahtuman selittämättä sitä millään tavalla. (Denzin 1989b, 32 – 33.)

Tiheän kuvauksen tyyppisiä on useita. Jotkut *tiheät* kuvaukset keskittyvät kuvaamaan ihmissuhteita tai toiset ihmisiä erilaisissa tilanteissa – ne voivat olla elämäkerrallisia, historiallisia tilanteita koskevia tai ihmisten välisiä suhteita kuvaavia. Ne voivat olla myös epätäydellisiä, jolloin tutkijan tulkinta voi vaikuttaa kuvaukseen tai tilannetta voidaan kaunistella. Täydellinen *tiheä* kuvaus on elämäkerrallinen, historiallinen,

21 Esimerkiksi ”X joi kupin kahvia klo 8 aamulla tiistaina, marraskuun 24. päivä 1987 kirjoittamaan kirjeen kustantajalle (Denzin 1989b, 32).

22 ”Kaataessaan kahvia X muisti, että kustantaja oli pyytänyt häntä kirjoittamaan kirjeen ja selvittämään, koska käsikirjoitus olisi valmiina. Otaessaan kahvinsa työpöytänsä ääreen X aloitti kirjeen tarkoituksenaan selvittää, miksi käsikirjoitus oli myöhässä ja miksi uusi deadline oli myöhässä ja miksi uusi deadline pitäisi asettaa. Kirjoittaessaan kirjettä hänen vanhin tyttärensä soitti ja pyysi häntä kertomaan, miten sanan voi lisätä tekstiin tietokoneella kirjoitettaessa. Hän vastasi tyttärensä kysymykseen ja jatkoi kirjeen kirjoittamista kustantajalle. Vihaisena siitä, että oli käyttänyt niin paljon aikaa kirjeen kirjoittamiseen, hän ei enää selittänyt viivästymistä vaan ilmoitti vain uuden deadline-ajan.” (Denzin 1989b, 32 – 33.)

ihmissuhteita, tilannetta ja vuorovaikutusta kuvaava. Nämä kaikki eri ulottuvuudet painottuvat eri tavoilla kuvauksissa. *Tiheät* kuvaukset voidaan jakaa kymmeneen erilaiseen luokkaan riippuen siitä, millaista tilannetta ne kuvaavat:

- 1) *Mikroskooppinen kuvaus (Micro Description)* on pienen hetken kuvausta. Se on tarkka kuvaus kokemuksesta tai tapahtumasta, joka liittyy ohikiitävään hetkeen.
- 2) *Makrohistoriallinen kuvaus (Macro Historical)* kuvaa historiallista tilannetta yksityiskohtaisesti.
- 3) *Elämäkerrallisessa (Biographical)* kuvauksessa kohteena ovat henkilöt tai ihmissuhteet erilaisissa tilanteissa. Visuaaliset muistikuvat näkymistä, äänet, aistikokemukset, tunteet, ihmiset, paikat ja kokemukset tuodaan tarkasti esille kokijan näkökulmasta.
- 4) *Tilanteeseen tai paikkoihin* liittyvä kuvaus (*Situational*) voi kuvata vaikutelmia paikoista ihmisineen tai pelkkiä paikkoja.
- 5) *Ihmisten välisiin suhteisiin* liittyvät kuvaukset (*Relational*) tekevät ihmissuhteet eläviksi ja näkyviksi. Niihin voi kuulua dialogia tai vuorovaikutusta.
- 6) *Vuorovaikutukselliset* kuvaukset (*Interactional*) eli monien ihmisten välisiin suhteisiin liittyvä kuvaus.
- 7) *Tunkeilevassa* kuvauksessa (*Intrusive Descriptive*) tutkijan näkökulma sekoittuu.
- 8) *Epätäydellinen* kuvaus (*Incomplete*) merkitsee, että kaikkea ei haluta kertoa.
- 9) *Kaunisteleva* kuvaus (*Glossed*) muuttaa tilannetta.
- 10) *Puhdas* kuvaus (*Purely Descriptive*) on melkein mahdoton, koska kaikessa kuvauksessa on jonkin verran tulkintaa.
- 11) *Kuvaus, jossa on mukana tulkintaa (Descriptive and Interpretive)*. Denzin pitää tällaista kuvausta verrattomana.

Hyvä *tiheä* kuvaus ei kuitenkaan ole kaunisteleva, tunkeileva tai epätäydellinen. (Denzin 1989b, 91 - 99.)

Elämäkertatutkimuksessa *tiheä* kuvaus tarkoittaa, että haastateltava kuvaa tarkoin tunteuksiaan joissakin elämäntilanteissa. Hän kuvaa näkymiä, tilanteita äänineen sekä ihmisiä, tunteita ja paikkoja. *Tiheän* kuvauksen avulla tilanne tai kokemus on mahdollista nähdä haastateltavan kannalta. Juuri *tiheä* kuvaus tekee elämäntarinat arvokkaiksi. (Denzin 1989b, 92.) Rautiaisen haastattelujen *tiheät* kuvaukset elämästä johdattelevat elämän käännekohtiin.

Vilkko sijoittaa elämäkerran *tiheät* kuvaukset aivan kuin elämäkerran horisontaaliseen jatkumoon. Haastateltavan muistaessa elävästi jonkun tapahtuman kerrontahetken ja tapahtumahetken etäisyys aivan kuin kaventuvat. Kun jotain muistetaan elävästi, tapahtumat nähdään ja kuuloelämykset kuullaan ja tuoksut eletään uudelleen; muistosta tulee eloisa. Vilkon mukaan juuri tällaiset ainutkertaiset muistot ovat identiteetin ankkuripaikkoja. Muisteleminen muuttaa hetket yhtenäisiksi ja ehjiksi. (Vilkko 1997, 168 – 170.)

Tulkinta johdattelee ymmärtämään asioita ja ilmiöitä. Denzin jakaa tulkinnan kahteen erilaiseen tapaan, emotionaaliseen ja kognitiiviseen tulkintaan. Autenttinen ja syvä ymmärtäminen (*deep understanding*) edellyttävät emotionaalisesti jaettuina kokemuksia. Kognitiivinen tulkinta ja ymmärtäminen merkitsee esimerkiksi matemaattisen yhtälön käsittämistä ilman emotionaalista tulkintaa. Tulkinnallisen vuorovaikutuksen keskiössä on tiheä kuvaus ja syvä, autenttinen ymmärtäminen. *Tiheä* kuvaus on tulkinnan kulmakivi. (Denzin 1989b, 33.)

Jokainen yksilö on yhdistelmä, jossa sulautuvat yhteen universaalit ja yksilölliset piirteet. Ihminen on aina aikansa lapsi Sartren mukaan, mutta myös muista erottuva persoonallisuus. Yksilöä ei voi erottaa muusta sosiaalisesta ympäristöstä ja prosesseista. Tulkitseva vuorovaikutus, *interpretive interactionism*, näkee jokaisen yksilön universaalina singulaarina, *a universal singular*. Tulkitsevan otteen taustalla on pyrkimys hahmottaa universaalien ja singulaaristen välisiä suhteita keskittymällä käännekohtiin eli epifaneihin. (Denzin 1989b, 19.)

Roos on jakanut elämäkerta-aineistot neljään erilaiseen typologiaan eli subjektiviteettitason ulottuvuuteen, jotka ovat 1. elämänhallinta 2. perustavat elämäkokemukset 3. kysymys julkisivusta ja 4. keskeinen elämänalue (Roos 1988, 205). Tutkimuksessani on piirteitä Roosin elämäkerta-aineiston typologiasta. Sartren (1968, 85 – 166) progressiivis-regressiivisessä menetelmässä liikutaan aika-akselilla edestakaisin etenevästi ja takautuvasti ja valaistetaan yksilön persoonallista tapaa suhtautua elämäntilanteisiinsa. Tällä menetelmällä halutaan ymmärtää tilannetta, jossa yksilö toimii ottamalla huomioon historiallisen tilanteen. Myös henkilön toimintatapaan ja ratkaisuihin kiinnitetään huomiota eli progressiivisellä menetelmällä viitataan yksilön tulkintaan tilanteesta. Menetelmällä huomioidaan takautuvasti historialliset, kulttuuriset ja biografiset olosuhteet, joissa tulkittava yksilö eli ja toimi. (Sartre 1968, 85 – 166; Denzin 1989b, 21.) Yhdistän omassa tutkimuksessani Denzin teoriaan piirteitä Sartren progressiivis-regressiivisestä menetelmästä. Nojaudun myös Janet Wolffin (1988) näkemykseen, jonka mukaan taiteilijan elämän ja tuotannon analyysissä tulee ottaa huomioon kaikki tasot, joilla voi olla vaikutusta taiteilijan tuotantoon. Taideteoksen mikrotasoa tutkimalla voidaan edetä yhä laajempiin elämässä vaikuttaviin alueisiin.

4 Tutkimuksen empiirinen toteutus

4.1 Syvähaastattelu tiedonhankintatapana

Haastattelin syvähaastattelumenetelmällä Liisa Rautiaista. Anttila määrittelee syvähaastattelun ”tarkoitukselliseksi keskusteluksi, jossa aineisto kerätään tavallista keskustelua tarkemmin ja huolellisemmin”. Syvähaastattelussa käsitellään esimerkiksi tunteita, asenteita, näkemyksiä tai historiaa. (Anttila 2005, 196 – 197.) Monissa tutkimuksissa haastattelukertoja on useita, jolloin uusia kysymyksiä herää alkuperäisten lisäksi. Useat haastattelukerrat edesauttavat tutkittavan asian kokonaisvaltaista ymmärtämistä. (Maykut & Morehouse 1994, 81.)

Haastattelu määritellään laadullisessa tutkimuksessa sellaiseksi keskustelun muodoksi, jolla tarkoitus ja päämäärä. Se muodostuu siitä, mitä ja miten haastattelija ja haastateltava keskustelevat keskenään. Sen erityispiirteitä tutkimuksessa ovat keskustelun syvyyden liikkuminen pinnalliselta tasolta syvemmälle tasolle, jolloin voidaan käsitellä ajatuksia ja tunteita. Siirtymistä syvemmälle tasolle mahdollistavat haastattelun kesto ja luottamuksellisen ilmapiirin syntyminen. Haastattelun kestäessä puolestatoista kahteen tuntiin haastattelija voi keskittyä ja syventyä haastateltavan elämään. (Maycut & Morehouse 1994, 80.)

Haastattelijan tehtävänä on luoda luottamuksellinen suhde haastateltavaan, jotta vuorovaikutus toimisi (Huhtanen 2004, 49). Tavoitteena on ymmärtää puhujan näkemyksiä. Haastattelutilanteessa on syytä kuunnella tarkasti, olla läsnä, ymmärtää ja hyväksyä ilman arviointia. Tavoitteena on kuunnella, kun viisaat puhuvat, koska haastateltava on tilanteessa se, jonka tietämystä tavoitellaan. Tutkijan suurimpana haasteena on järjestää tilanne sellaiseksi, että kertoja saavuttaa emotionaalisen tason, joka mahdollistaa kertomisen elämästä. Tällaisen tilanteen mahdollistavat avoin, rehellinen ja empaattinen läsnäolo. (Huhtanen 2004, 50.)

Haastattelua kutsutaan Anttilan määritelmän mukaan strukturoimattomaksi tai ”löyhästi strukturoiduksi”, jos haastattelu muotoutuu tilanteen mukaan. Strukturoimaton haastattelu muistuttaa epämuodollista keskustelua haastateltavan ja haastattelijan välillä. Samalla, kun tutkija tahdikkaasti kuuntelee, mitä haastateltava puhuu, on hänen pidettävä mielessään aiheensa ja huomioitava tarpeelliset näkökulmat. (Anttila 2005, 196 – 197.) Erityisen merkittäviä haastattelussa ovat sellaiset hetket, jolloin puhuja on aivan kuin dialogissa itsensä kanssa. Tämä merkitsee sitä, että kertoja tulee tietoiseksi joistakin asioista ensimmäistä kertaa. (Huhtanen 2004, 50.)

Huhtanen toteaa, ettei haastattelija ole passiivinen tai neutraali osapuoli haastattelussa, vaan päinvastoin sosiaalinen vuorovaikutus osapuolten välillä auttaa haastattelua

onnistumaan. Jo haastattelun kuluessa haastattelija tulkitsee kerrottua, mikä puolestaan vaikuttaa haastattelun etenemiseen. Emotionaalisten seikkojen ja tunteiden olemassaoloa ei voi sivuuttaa haastattelutilanteessa. Huhtanen tähdentää, että tästä on oltava tietoinen. Kunnioitus haastateltavaa kohtaan on säilytettävä kaiken aikaa, eikä haastateltavalle saa aiheuttaa vahinkoa. Huhtanen lisää, että haastattelun terapeuttisista vaikutuksista on oltava tietoinen. (Huhtanen 2004, 50.)

Kvale (1996) vertaa haastattelijaa kaivostyöläiseen tai matkailijaan. Kaivostyöläinen etsii maanalle hautautunutta metallia. Joskus löytyy suuria kokonaisia metallin kappaleita, joskus taas pieniä metallin hiukkasia tai murusia. Haastattelija voi löytää ”aineis-tohippusia” ja merkityshiukkasia ilman johdattelevia kysymyksiä. (Kvale 1996, 3 - 4.)

4.1.1 Elämäkertahaastattelun erityispiirteitä

Stanley Payne (1980) on sanonut kysymysten esittämisen olevan taito, joka kuten muutkin taidot paranee sinnikkään harjoittelun myötä. Hän pitää kysymysten esittämistä pikemminkin taiteena, kuin tieteenä. Hän korostaa, miten tärkeää on huomioida kysymysten selkeys eikä olettaa, että tulemme ymmärretyksi, kuten luulemme. Payne varoittaa pitämästä asioita itsestään selvyyksinä ja kehottaa tulemaan tietoiseksi, että kysymyksiämme ymmärretään. (Payne 1980, ix, 16, 26.)

Maykut ja Morehouse (1994) varoittavat, että aloittelevat tutkijat voivat sortua kolmeen sudenkuoppaan haastattelukysymyksiä tehdessään eli suljettuihin, epämääräisiin tai monimutkaisiin kysymyksiin. Liian pitkiin ja monimutkaisiin kysymyksiin on vaikea vastata. Jokaisen kysymyksen tulisi olla yksi kysymys, eikä sarja kysymyksiä. Tutkimustehtävän pitäisi olla selkeä, jotta oikeanlaista tietoa osattaisi kysyä ja saada. Epäselvät kysymykset johtuvat usein määrittelemättömistä tutkimustehtävistä. (Maykut & Morehouse 1994, 88.)

Laadullisessa tutkimuksessa tärkein seikka kysymyksiä laadittaessa on, että ne ovat avoimia ja herättävät vastaajassa halun kertoa ja keskustella. Ennen avointa kysymystä haastattelija voi muutamalla lauseella taustoittaa kysymystään ja esittää sitten kysymyksen esimerkiksi ”Miten kuvailisit...?”, ”Miltä sinusta tuntuu...?” , ”Millä tavalla ajattelet...?” Suljettuihin kysymyksiin on mahdollista vastata yhdellä sanalla, hyvin lyhyesti. Silloin keskustelu voi loppua, ja on vaikea saada selvää vastaajan näkökulmasta. Avoimissa kysymyksissä vastaukset ovat pitempiä, eikä niihin voi vastata vain yhdellä sanalla. Avoimet kysymykset ovat oleellisia tarkoituksellisen keskustelun aikaansaamiseksi. (Maykut & Morehouse 1994, 88, 93.)

Patton (1980) on jakanut kysymystyyppit kuuteen erilaiseen ryhmään: 1. kokemus- ja käyttäytymiskysymykset, 2. mielipide- ja arvokysymykset, 3. tunteita koskevat kysymykset, 4. tietokysymykset, 5. aistimukseen liittyvät kysymykset sekä 6. taustatietoihin liittyvät kysymykset.

1. Kokemuksiin ja käyttäytymiseen liittyvillä kysymyksillä voidaan aloittaa haastattelu. Tällöin voidaan pyytää haastateltavaa kertomaan, mitä hän juuri parhaillaan on tekemässä tai mitä on tehnyt aiemmin.

2. Mieli- ja arvokysymyksillä halutaan ymmärtää haastateltavan kognitiivisia prosesseja ja tapaa tulkita maailmaa. Näillä kysymyksillä pyritään selvittämään haastateltavan tavoitteita, pyrkimyksiä, toiveita tai arvoja. Voidaan kysyä mielipiteitä erilaisista asioista ja ilmiöistä, esimerkiksi ”Mitä mieltä olet...?” ”Mitä ajattelet...?” ”Mihin uskot?” Patton tähdentää mieli- ja arvokysymysten erottamista tunteisiin liittyvistä kysymyksistä.

3. Tunteita koskevilla kysymyksillä haetaan vastauksia erilaisten ilmiöiden, kokemusten ja ajatusten herättämistä mielentiloista ja emotionaalista reaktioista. Erityisesti etsitään adjektiivisia vastauksia, esimerkiksi ”Olitko iloinen, peloissasi, säikähtänyt, luottavainen...?”

4. Tietoa tavoittelevat kysymykset keskittyvät tosiasioihin, joiden tiedetään tapahtuneen. Joskus tosiasioita tiedustelevat kysymykset voivat olla piinallisia tai jopa uhkaavia haastateltavalle, jos hän ei tiedä mielestään tarpeeksi jostain asiasta, eikä osaa valaista enempää jotain asiaa.

5. Aistimuksiin tai tuntemuksiin liittyvät kysymykset paljastavat, mitä haastateltava näkee, tuntee, haistaa tai maistaa. Nämä kysymykset, kuten esimerkiksi ”Mitä näit ensimmäiseksi, kun astuit ovesta sisään?”, auttavat haastattelijaa astumaan haastateltavan asemaan. Ne helpottavat haastattelijaa näkemään erilaisia tilanteita haastateltavan kannalta.

6. Taustatiedot selvittävät haastattelijalle haastateltavan asemaa suhteessa muihin ihmisiin. Ne liittyvät ikään, asemaan, ammattiin, sosiaalisiin suhteisiin, aviosäätyyn ja asuinpaikkaan. Niitä ei tulisi kysyä rutiininomaisesti pitkänä sarjana kysymyksiä haastattelun alussa, vaan ne tulisi kysyä haastattelun loppupuolella. Edellä mainittuja seikkoja voidaan käsitellä myös haastattelun kuluessa hienotunteisesti muiden kysymysten lomassa, jos ne selventävät kyseessä olevaa asiaa. (Patton 1980, 207 - 211.)

Patton (1980) ehdottaa seuraavanlaisesta järjestystä. Haastattelu kannattaa alkaa vähän kiistanalaisilla, ristiriidattomilla ja nykyhetken tilannetta käsittelevillä kysymyksillä, jossa tiedustellaan haastateltavan kokemuksia. Toiseksi tietopuoliset, mahdollisesti uhkaavat kysymykset on parasta esittää kun hyvät suhteet on solmittu haastateltavaan. Kolmanneksi Patton ehdottaa, että taustakysymykset on hyvä minimoida ja sirotella sopiviin kohtiin haastattelua. Patton lisää vielä, että haastattelukysymysten huolellinen laadinta edesauttaa hyvän keskustelun ja haastattelun heräämistä. Kaikkein tärkeintä on kuitenkin tuntea haastattelukysymykset hyvin. Haastattelijan on oltava haastattelutilanteessa valpas aistiakseen, milloin on sopiva hetki esittää lisäkysymyksiä. Patton suosittelee käyttämään lisäkysymyksiä, jotta aiheista saisi enemmän tietoja. Hän määrittelee *probe*-termin keinoksi saada enemmän ja syvempää tietoa. Laadullisessa

tutkimuksessa on tavoitteena saada syvempi ymmärrys haastateltavan näkökulmasta ja kokemuksista, jolloin on erityisen tärkeää esittää tarkentavia lisäkysymyksiä. Niitä ei ole kirjoitettu valmiiksi, vaan ne syntyvät haastattelutilanteessa tarkkaavaisen kuuntelun seurauksena. *Probe*- termi merkitsee Pattonin mukaan tarkkaavaista ilmapiirin tunnustelua, myös sen kuuntelemista, mitä ei sanota. Sanallinen ja sanaton kommunikaatio yhdistyvät. Pysähtyminen ja odottaminen vastauksen jälkeen ennen seuraavaa kysymystä kertovat esimerkiksi, että haastatteliija haluaisi kuulla asiasta lisää. (Patton 1980, 210 – 211, 240.)

Patton (1980) on jakanut tarkentavat lisäkysymykset kolmeen erilaiseen tyyppiin eli 1. yksityiskohtia selventävät lisäkysymykset (*detail-oriented probes*), 2. huolellisesti laaditut lisäkysymykset (*elaboration probes*) ja 3. selventävät lisäkysymykset (*clarification probes*).

1. Yksityiskohtia selventävillä lisäkysymyksillä yritetään täydentää tutkittavasta asiasta. Esimerkiksi: ”Kenen kanssa olit siellä?”, ”Minkälaista siellä oli?”, ”Mihin menit sitten?”, ”Milloin tämä tapahtui elämässäsi?” ”Miten olet ajatellut suhtautua tilanteeseen?”

2. Tarkentavat lisäkysymykset on tarkoitettu rohkaisemaan haastateltavaa kertomaan enemmän. Nyökkäys, äännähdys tai vain tarkkaavainen hiljaisuus osoittavat halua kuulla enemmän. Esimerkiksi: ”Kertoisitko enemmän tästä asiasta.” ”Voisitko antaa esimerkin.” ”Ymmärrän, mitä tarkoitat.” ”Puhuisitko vielä tuosta asiasta.” ”Kuulisin mielelläni lisää sinulta tuosta asiasta.”

3. Selventävillä lisäkysymyksillä halutaan tarkentaa epäselviksi jääneitä kohtia. Niissä on korostettava, että kyseessä on haastattelijan vaikeus ymmärtää tilannetta, eikä haastateltavan virhe. Haastateltavaa ei ole syytä saada tuntemaan itseään epäselväksi tai sekavaksi missään vaiheessa. Esimerkiksi: ”En ole varman ymmärsinkö oikein. Voisitko auttaa minua?” Selventäviä lisäkysymyksiä tulisi tehdä hienovaraisesti ja luontevasti. Yhden tai kahden yrityksen jälkeen kannattaa jättää kysymys ja ehkä palata siihen myöhemmin. Patton lisää vielä, että haastattelijan palaute haastateltavalle – kiitos, kannustus ja tuki auttavat haastattelua onnistumaan. (Patton 1980, 238 - 242.)

Laadullisessa tutkimuksessa tutkija huomioi haastattelussa esiin tulevat yllättävät ja odottamattomat seikat. Maykut & Morehouse viittaavat Mishleriin, joka mainitsee, miten yhteistyö haastattelijan ja haastateltavat välillä johtaa uusien merkityksien löytymiseen. (Maykut & Morehouse 1994, 96 – 98.)

4.1.2 Valmistautuminen

Perehdyin Liisa Rautiaisen elämään lukemalla kahta hänestä kirjoitettua kirjaa, Tuija Hautala-Hirviojan teosta *Liisa Rautiainen* (1999) ja Tarja Turpeisen kirjaa *Liisa Rautiainen, teoksia vuosilta 1948 – 1988* (1988). Ensimmäistä haastattelukertaa varten laadin

kysymyksiä, joita noudatin kronologisesti, mutta annoin samalla haastateltavan vapaasti kertoa elämästään ja mieleensä tulevista asioista ja muistoista, jotka liittyvät taiteelliseen kasvuun. Olen lisäksi tutustunut Liisa Rautiaisen, Pirkko Seitamaa-Oravalan ja Liisa Vanaksen kirjoittamaan Nina Vanaksesta kertovaan teokseen *Tuuppa kattoon* (1986) sekä Rautiaisen laatimaan kuvaamataiteen opetuksenohjelmaan *Johdatus moderniin taiteeseen* (1995).

Toista haastattelukertaa varten tutustuin huolellisesti Liisa Rautiaisen elämäkertatietoihin ja tuotantoon sekä kerrasin Suomen taidehistorian vaiheita sodan jälkeen *Ars Suomen taide 5 ja 6* (1990) ja *Kauneuden jäljillä - Suomen taiteen vuosituhanneet* (1999) -kirjoista. Laadin useita kysymyksiä ja tein luettelon maalauksista, jotka liittyivät opiskelujan jälkeen tehtyihin maalauksiin. Kysymysten laatimisessa käytin myöhemmin avukseni myös Margareta Willner-Rönholmin väitöstutkimuksessa *Konsten eller livet* (1990), olleita kysymyksiä sekä taidehistorian käytäntökurssilla saatua taiteilijahaastattelun runkoa. Tarkoitukseni oli tehdä kolmesta neljään haastattelua taiteilijan kotona Keminmaalla kesällä 2008. Ensimmäinen haastattelu oli 12.6.2008 ja toinen kerta 18.7.2008. Kolmas haastattelukerta oli 22.8.2008. Lopulta haastattelumatkoja Keminmaalle kertyi kaksitoista kappaletta.

Lähetin Liisa Rautiaiselle neljä kirjettä ensimmäisen esittelykirjeeni jälkeen kahden vuoden aikana. Kysyin kirjeissä kuulumisia, pohjustin seuraavaa haastattelua hieman tai kysyin mahdollisuutta katsoa valokuvia seuraavalla haastattelukerralla. Kysyin kirjeessäni keväällä 2010 hänen halukkuuttaan visualisoida oma elämänsä Kaija Huhtasen (2004) virta-tekniikan mukaisesti. Kerroin tekniikasta myös haastattelussa tavatessamme. Painotin kunnioittavani hänen ratkaisujaan, enkä halunnut vaikuttaa liian vaativalta missään vaiheessa.

4.1.3 Toteutus

Haastattelutilanteet olivat lämminhenkisiä ja Rautiaisen asenne haastattelua ja tutkimustani kohtaan oli myönteinen. Puolestatoista kahteen tuntiin kestävä haastattelu-aika tuntui sopivalta, sillä haastattelutilanne vaati keskittymistä ja oli intensiivinen. Istuimme joka kerran samoilla paikoilla Rautiaisen mielenkiintoisen kodin olohuoneessa, keskellä hänen omia maalauksiaan ja toisten taiteilijoiden taideteoksia ja veistoksia.

Suuri ateljeen ikkuna avautuu kohti metsämaisemaa. Haastattelun puolella välissä pidimme aina kahvitauon. Ensimmäisellä haastattelutapaamisellamme teitittelin haastateltavaani, mutta seuraavalla kerralla hän halusi minun sinuttelevan itseään. Ensimmäisen haastattelun alussa tein muistiinpanoja äänityksen lisäksi. Huomasin kuitenkin pian, että muistiinpanoja tehdessäni en pystynyt seuraamaan vastauksia ja keskittymään kuuntelemiseen, joten päätin lopettaa samanaikaisen kirjoittamisen. Keskittyessäni kuuntelemaan keskustelu muistutti enemmän tavallista keskustelua.

Näin pystyin myös tarkentamaan kysymyksiä ja esittämään tarpeen tullen lisäkysymyksiä. Haastattelussa otin huomioon Lumme-Sandtin ajatukset (2005) iäkkäämpien ihmisten haastattelusta. Hän toteaa, että iäkkäämpien ihmisten tarinat ja kertomukset elämästä on pohdittu ja ajateltu valmiiksi useammin kuin nuorempien. (Lumme-Sandt 2005, 125, 139.)

Kesästä 2008 huhtikuun 2010 välisenä aikana olin käynyt haastattelemassa Rautiaista kaksitoista kertaa. Kesäkuusta 2008 marraskuuhun asti kävin Keminmaalla kerran kuussa ja vuonna 2009 tammi-, huhti-, kesä- ja marraskuussa sekä tammi- ja huhtikuussa vuonna 2010. Alkuvaiheen haastatteluissa tuli esille taiteeseen liittyviä muistoja lapsuudesta ja muistikuvia ensimmäisistä piirustuksista. Musiikin, luonnon ja liikunnan suuri merkitys Rautiaisen elämässä ja lapsuudessa tuli myös ilmi, samoin sodan vaikutus nuoreen ihmiseen. Ensimmäisellä haastattelukerralla puhuimme myös opiskelusta Helsingissä ja katselimme alkuvaiheen kubistisia maalauksia. Haastattelujen lisäksi minut kutsuttiin Liisa Rautiaisen 90-vuotispäiville Aineen taidemuseoon 16.9.2009. Samassa tilanteessa esitettiin Jussi Vilkun tekemä filmi Liisa Rautiaisen. Saman aikaan taidemuseossa oli esillä näyttely, jossa oli mukana Liisa Rautiaisen akvarelli vuodelta 1952. Kuvasin Rautiaisen akvarellin, joka on asetelma.

Yritin litteroida haastattelut välittömästi niiden jälkeen kyetäkseni suunnittelemaan seuraavan haastattelun kysymyksiä. Aina se ei kuitenkaan onnistunut. Helmikuussa 2010 sain litteroitua koko siihenastisen haastatteluaineiston. Litteroitua tekstiä tuli 243 sivua pistekoolla 12. Laadin joka haastattelukerraksi oman suunnitelman ja haastattelurungon (ks. haastatteluteemat liitteessä 2). Keskusteluissa tuli esille paljon täydentävää tietoa. Litteroidessani haastattelunauhoja kirjoitin samalla muistiini mieleeni tulevia uusia, tarkentavia kysymyksiä. Kiinnitin myös huomiota tapaani kysyä ja yritin yksinkertaistaa kysymyksiäni. Paikoin kysymysteni monipolvisuus sekä joskus tahaton haastateltavan puheen keskeyttäminen harmittivat. Mielestäni haastattelun vapaus ja keskustelunomaisuus olivat kuitenkin tarpeen. Halusin antaa tilaa myös tauoille huomattuaani, että kiirehtiessäni kysymään kaikki suunnittelemani kysymykset, tilanne alkoi tuntua ahdistavalta ja liian kiireiseltä. Hiljaisuus kysymysten välillä antoi tilaa ajatuksille ja samalla oli mahdollisuus odottaa, josko kysymyksestä virisi vielä jotain uutta Rautiaisen mieleen. Merkitsin huolellisesti päivämäärän esittämieni kysymysten kohdalle pitäen näin huolta siitä, etten kysyisi uudelleen samoja kysymyksiä.

Sain Rautiaiselta lainaksi marraskuussa 2008 hänen omia dokumenttejaan sekä kirjeenvaihtoaan neljä kansiollista eli yhteensä 469 erilaista dokumenttia. Osa kirjeenvaihtoa oli saksaksi. Niiden luenta jäi odottamaan vähäisen saksan kielen taitoni johdosta. Muut dokumentit olivat näyttelyiden arvosteluja, lehtiartikkeleita, näyttelyluetteloja ja -kutsukortteja ja muita taiteelliseen toimintaan liittyviä papereita. Luin dokumentit kaksi kertaa, numeroin, skannasin ja kopioin osan tutkittavakseni myöhemmin. Toukokuussa 2009 sain lainaksi kaksi perhealbumia 1920-1940 -luvulta,

joissa oli kuvia perheestä, lapsuudesta ja nuoruudesta. Skannasin näitä mustavalkoisia valokuvia. Tammikuussa 2010 sain lainaksi Rautiaisen opetustyön, matkojen ja sukulaisten kuvia sisältävän valokuvakansion, josta skannasin kuvia. Tavatessamme seuraavissa haastattelutilanteissa tarkistin aina kuvia koskevat tiedot Rautiaiselta.

Marraskuussa 2008 halusin näyttää Liisalle kansiota, jossa on valokuvia omista piirustuksistani ja maalauksistani. Tämä oli merkittävä kokemus, koska hän piti niistä ja kannusti sekä rohkaisi minua kovasti pitämään oman näyttelyn mitä pikimmin. Mielestäni omien töitteni näyttäminen lähensi meitä toisiinsa. Kysyin Liisalta, että häiritsikö tämä haastattelua, mutta hän sanoi, että *se päinvastoin antaa inhimillistä syvyyttä haastatteluun*. Muuten pidin oman taiteellisen työskentelyni sivummalla.

Huhtikuun 2010 haastattelussa varmistin vielä Liisalta, mitkä asiat hän halusi pitää vain meidän välillämme. Lupasin olla kirjoittamatta näistä tutkimusraporttiin. Huhtikuun 2010 haastattelun litteroimisen jälkeen kesällä 2010 mieleeni tuli vielä joitakin kysymyksiä, jotka liittyivät näyttelyihin, ja kysyin ne sähköpostilla Liisa Rautiaiselta. Niiden myötä tuli vaikutelma, että saturaatiopiste oli saavutettu. Olimmehan jo keskustelleet kaksitoista kertaa. Kesäkuussa 2010 sain litteroitua viimeisenkin haastattelun ja sivuja oli kertynyt 263 pistekoolla 12. Huhtikuussa 2010 haastattelin Rautiaisen ystävää, valokuvaaja Detlef Trefziä ja hän kertoi heidän tapaamisestaan ja ystävyystään.

4.2 Maalaukset ja niiden valinta

Tutkimuksen kannalta on ollut oleellista nähdä mahdollisimman paljon Rautiaisen teoksia, ja olen siksi käynyt lukuisissa näyttelyissä ja museoissa. Haastatellessani Rautiaista hänen kotonaan puhuimme myös aina uusista töistä, jotka olivat työn alla ja valokuvasin myös näitä töitä. Aineen taidemuseossa on laaja kokoelma Rautiaisen teoksia ja vierailin Aineen taidemuseossa kaksi kertaa, 10.10.2008 ja 10.11.2008, kuvaamassa ja katsomassa näitä teoksia.

Vieraillessani Aineen taidemuseossa 10.10.2008 museokonservaattori Liisa Hänninen-Pelz näytti minulle näyttelyssä *Aineellista - Aineetonta* (8.2.2008 – 25.1.2009) olleita Rautiaisen teoksia, *Kolme sanaa* (kuva 52) ja *Inri*, (kuva 4) sekä kertoi näistä teoksista. Hän kertoi, että *Inri* –teos on Rautiaisen ensimmäinen tussipiirros. Lisäksi hän näytti minulle Rautiaisen teoksia, joita oli varastossa. Hänninen-Pelz järjesti 10.11. 2008 minulle mahdollisuuden tutustua viiteen isokokoiseen maalaukseen. Ne purettiin paketeistaan ja sain tutkia ja valokuvata niitä taidemuseon alakerrassa. Katsoin maalauksia *Heinät* (1996), *Passio* (kuva 48), *Kolme* (1994), *Gravita* (kuva 45) ja *Sirtyminen* (kuva 39), ja kirjoitin huomioita niiden sommittelusta. Lisäksi kuvasin varastossa piirustuksia ja kollaaseja sekä Rautiaisen luonnoslehtiöitä, jotka hän on

lahjoittanut museolle maalaustensa lisäksi. Hänninen-Pelz antoi minulle monistetut sivut Aineen taidemuseossa olevista teoksista sekä kaikista Liisa Rautiaisen luonnoslehtiöistä, joita on 39.

Tutustuin 15.11.2008 Tampereen taidemuseossa 6.9. - 16.11.2008 pidettyyn näyttelyyn, *Pitkältä tieltä – vanhenemisen ja vanhuuden kohtaamisia*, jossa kuvasin maalaukset *Stigma* (kuva 51), *Tuskan kiilat* (kuva 47), *Colla parte* (kuva 49), *Col basso* (kuva 50) ja *Andante espressivo* (kuva 46). Katselin jokaista teosta tarkkaan ja kirjoitin huomioita muistiin. Maaliskuun 16. päivä 2009 olin Rautiaisen ja Trefzin, *Liisa Rautiainen & Detlef Trefz*, näyttelyn avajaisissa Kemlin taidemuseossa. Kävin ottamassa kaksi kertaa valokuvia Rautiaisen teoksista tässä 17.3. - 19.4.2009 kestäneessä näyttelyssä. Teokset oli lainattu Saksasta, joten tilaisuus oli ainutlaatuinen. Sain museoamanuensilta luettelon Rautiaisen teoksista, joita on Kemlin kaupungin kokoelmissa.

Rovaniemen taidemuseosta sain luettelon teoksista, joita on Rovaniemen kaupungin kokoelmissa. Kävin myös Rovaniemen kaupungintalolla katsomassa ja kuvaamassa *Sydäntalvi* (kuva 43) maalauksen syksyllä 2008 ja kuvasin Lapin yliopiston aulassa olevan teoksen *Toinen suuri* (kuva 49). Keväällä 2009 tutustuin Rovaniemen taidemuseossa 15.2.-8.3. järjestettyyn näyttelyyn *Ajatusluomuksia* ja valokuvasin teokset *Kolmas Andante* vuodelta 1991 ja *Ihon kipu* (kuva 57) vuodelta 2002. Tammikuussa 2010 vierailin Liisa Rautiaisen entisten oppilaiden taidenäyttelyssä *Taide kasvatti, koulu kantoi*, joka järjestettiin Kemlin taidemuseossa 24.11.09 - 24.01.2010. Näyttelyssä oli esillä Kemlin tyttölyseon 13 entisen oppilaan teosten lisäksi Kemlin tyttölyseon taidekokoelma. Syyskuussa 2010 vierailin Detlef Trefzin galleriassa Mikä Maku Artworld Kemlinmaassa tutustumassa näyttelyyn nimeltä *Liisa... ja muu maailma* ja kirjoitin kuvataidekritiikin näyttelystä. Kritiikki ilmestyi Lapin Kansassa 15.9.2010 nimellä *Maalauksessa koko elämänkaari*. Näyttelyssä oli Liisa Rautiaisen silloisia uusimpia teoksia amarylliksista sekä varhaisimpia teoksia.

Toukokuussa 2011 kävin uusintakuvaamassa Aineen taidemuseossa niitä teoksia, joiden osalta kuvieni laatu ei ollut onnistunut. Kuvasin myös teoksia, joita en ollut nähnyt aiemmin, esimerkiksi *Komposition* (kuva 19) vuodelta 1965 sekä akvarellit vuodelta 1954 (kuva 10) ja 1953 (kuva 12). Samalla kerralla kävin kuvaamassa Kemlin kaupungin perheneuvolassa olevia Rautiaisen maalauksia, jotka kuuluvat Kemlin taidemuseon kokoelmiin. Toukokuussa kuvasin uudelleen Rovaniemen kaupungintalon aulassa sijaitsevan *Sydäntalvi* -maalauksen kuvan epätarkkuuden vuoksi. Samalla sain mahdollisuuden kuvata sihteerin huoneessa olevan teoksen nimeltä *Valon aalto* (kuva 42). Vierailin heinäkuun lopulla 2011 Lapin taiteen aluenäyttelyssä *Lappia!*, jossa oli kaksi Liisa Rautiaisen vuonna 2011 valmistamaa maalausta nimeltä *Singing trees 1* (kuva 74) ja *Singing trees 2* (kuva 75). Kuvasin nämä teokset.

Yhteensä minulla on ollut käytössä yli 200 kuvaa maalauksista. Haastatteluissa olemme keskustelleet Liisa Rautiaisen kanssa yli 52 teoksesta. Ne kulkevat mukana hänen

elämänsä vaiheiden kuvauksessa. Valitsin tutkimukseeni 75 maalausta ja piirustusta. Puhelinkeskustelussa 25.8.2011 Liisa Rautiaisen kertoi, että on tehnyt maalauksia ja piirustuksia vuodesta 1939 lähtien vuoteen 2011 asti eli 72 vuotta. Hän arvioi, että niitä on valmistunut noin joka kolmas päivä. Tämän arvion mukaan maalauksia ja piirustuksia on kertynyt yhteensä noin 8760.

5 Liisa Rautiaisen elämänvaiheet ja käännekohdat kuvataiteilijaksi kehittyemisessä

5.1 Lapsuus Kemissä 1920-luvulla

5.1.1 Pikkukaupunki Perämeren rannalla

Liisa Rautiaisen syntyi kaksikieliseen perheeseen vuonna 1919 Kemissä. *”Minä olen syntynyt Kemissä... ja syntymävuosi ratkas sen, että olen syntynyt suomalaiseksi... tai Suomen kansalaiseksi. Vanhemmat lapset olivat Venäjän vallan aikana syntyneitä.”*



Kuva 1. Kaupunkinäkömä Kemistä 1940-luvulta kaupungintalon katolta kuvattuna. Takana Selkäsaari. Kemin kaupunginarkiston valokuvakokoelma. Maisteri Tyyni Tanin kokoelma, s.65.

Liisa Rautiainen kertoo lapsuutensa Kemistä ja sen idyllistä kesämuistoinen meren rannalla ystäväperheen kanssa: *”Sellanen pikkukaupunki... ihan pikkukaupunki. Ja isä oli purjehtija ja meillä oli purjevene ja oli kesäpaikka erikseen. Sekin... Urhon opiskelutoveri oli nimeltään Granö ja he yhdessä vuokrasivat kesäpaikan tai ottivat haltuun sen ja sitten molemmat perheet kävivät sunnuntaisin siellä... että meitä oli sitten heidän lapset ja meidän lapset.”*



Kuva 2. Liisa Rautiaisen äiti (vasem.), äidin äiti, äidin sisko ja pikkuveli 1920-luvulla Emma-veneessä.

Kemin kaupunki on perustettu vuonna 1869 (Lavia 2009). Venäjän keisari Aleksanteri II halusi parantaa valtakuntansa toimintaedellytyksiä kaupan, teollisuuden ja merenkulun alalla Krimin sodan jälkeen. Suomessa tämä merkitsi oman rahan, Suomen markan, käyttöönottoa vuonna 1860 sekä uusien kaupunkien perustamista. Kenraalikuvernööri Berg pyysi Oulun läänin maaherraa Alexander Lavoniusta selvittämään suotuisaa paikkaa tapulikaupungille Kemijoensuun alueelta. Parhaaksi paikaksi valittiin Sauvonsaarenniemi, joka sijaitsee Kemijoen itäpuolella merenrannalla. Lääninarkkitehti Ludvig Lindquist sai tehtäväkseen laatia kaupungille asemakaavan. (Hedman 1969, 202 - 212). Keisarillisen Majesteetin asetuksella perustettiin Kemin kaupunki 5. maaliskuuta 1869. Samaan aikaan Kemi sai tapulikaupunkioikeudet eli oikeuden käydä ulkomaankauppaa. Myös satama perustettiin kaupunkiin. (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kemi>)

Puunjalostusteollisuudella on ollut aina vahva asema kaupungin taloudessa. Muita teollisuuden ja käsiteollisuuden aloja on ollut vähemmän. Kemiin muuttaneiden käsityöläisten lukumäärä kasvoi 1890-luvun voimakkaan noususuhdanteen aikana. Käsityö- ja tehdasyhdistyksen kantokirjan mukaan 8.6.1890 oli Kemin kaupungissa tuolloin 42 käsityöläisammattin harjoittajaa. J. Rautiainen mainitaan toiseksi levysepäksi O. Kempin lisäksi tässä luettelossa. (Hedman 1976, 11, 26 – 27.) Oletan, että hän on Urho Rautiaisen isä eli Liisa Rautiaisen isoisä. Olipa kaupunkiin perustettu kaksi limonaditehdastakin, jotka mainostivat ”vaarain-, mansikka-, appelsiini-,

ananas-, keisari-, kirsikka-, vanilja-, sekä sitroonalimonadia”. Toinen tehtaista sijaitsi Maantienkadun ja Kaivokadun kulmauksessa tontilla, jossa oli erittäin hyvä ja runsasvetinen kaivo. (Hedman 1976, 38.) Kemi kasvoi yhdeksi Suomen merkittävimmistä metsäteollisuuskaupungeista. Laitakarin höyrysahan lisäksi rakensi norjalainen Holst & Fleischer yhtiö Karihaaran sahan vuosina 1873 - 1874. (Hedman 1969, 408, 427, 438.) Kemi-yhtiön sulfittiselluloosatehdas perustettiin vuonna 1919, Veitsiluodon saha perustettiin vuonna 1922, ja Veitsiluodon sulfaattiselluloosatehdas vuonna 1930 (Hedman 1969, 485, 521).

Kemin väestöhistorian tutkijan Mauri Kirstinän mukaan 1920-luvulla väestö kasvoi runsaasti. Asukasmäärä nousi kantakaupungilla yli tuhannella hengellä. Vuonna 1920 oli Kemissä 2079 asukasta. Seuraavassa taulukossa 3 on Kirstinän ryhmittely kaupungin sosiaalisesta rakenteesta 1920-luvulla. (Hedman 1976, 493, 500.)

Taulukko 3. Kemin kaupungin sosiaalinen rakenne 1920-luvulla Mauri Kirstinän mukaan.

Ammatti	1920 henkeä
Kauppiaita ja liikemiehiä	53
Käsityöläisiä	47
Konttoristeja, liikeapulaisia	51
Virkamiehiä	85
Teollisuuden palveluksessa	48
Vapaiden ammattien harj.	17
Työmiehiä	173
Kotiapulaisia	62
Mäkitupalaisia	22
Köyhäinhoidossa olleita	91
Muita	75
Yhteensä	765
Perheenjäseniä	1314
Kaupungin väkiluku	2079

Kemin ensimmäinen kansakoulu aloitti toimintansa vuonna 1878. Uusi koulurakennus valmistui vuonna 1899. Peräpohjolan ensimmäisen yliopistoon johtavan oppikoulun, Kemin Suomalainen-Porvari Yhteiskoulun, ovet avautuivat oppilaille vuonna 1897. Myöhemmin koulun nimi muuttui ja siitä tuli Kemin Suomalainen Yhteiskoulu. Vuonna 1904 sen ensimmäiset ylioppilaat valmistuivat. (Hedman 1976, 889 - 894.) Vuonna 1902 valmistui rautatie ja ns. sekajuna eli tavara- ja matkustajajuna alkoi kulkea Oulun ja Kemin välillä kerran päivässä kumpaankin suuntaan. Vuotta myöhemmin vihittiin käyttöön arkkitehti Josef Stenbäckin suunnittelema kirkko (Hedman 1976, 377, 903).

VPK:n Voimistelu- ja Urheiluseura Kunto perustettiin vuonna 1903 Kemiin. VPK:n saavutuksiin kuului myös Elävätkuvat -nimisen elokuvateatterin saaminen kaupunkiin 1920-luvulla. Pirtin tontille rakennettiin myöhemmin oma rakennus elokuvateatterille. Kemin Purjehdusseura perustettiin vuonna 1905 ja vuodesta 1923 seuralla oli oma paviljonki Sauvonsaaren edustalla, Pikkuleton saarella. Eläinlääkäri Arthur Hellsberg teki aloitteen jousiyhtyeen kokoamisesta vuonna 1902. Soitannollinen Seura perustettiin Kemiin vuonna 1930. (Hedman 1976, 868 - 882.) Kulttuurielämä oli vilkasta Kemissä jo 1900-luvun alkupuolella, jolloin kemiläinen oopperalaulaja ja taidemaalari Otto Wallenius järjesti paljon konsertteja (Rönkkö 2001, 307).

5.1.2 Ättapojkarnas släkt ja vanhempien tarina

Liisa Rautiaisen isoäiti eli äidinäiti Maja-Greta Nyberg oli kotoisin Ähtävältä, Etelä-Pohjanmaan ruotsalaisalueelta, perheestä, jota kutsuttiin nimellä ättapojkarnas släkt, koska perheessä oli kahdeksan poikaa ja vain yksi tytär. *”Että tämä ättapojkarnas släkt on ollut hyvin harvinainen suku. Kaikki, jotka sieltä tulee, ne on ollut kirjallisesti ja kuvallisesti lahjakkaita. Siellä on useampia näitä tohtoriksi väitelleitä ynnä muita.”* Veljessarjan pojista osa kouluttautui mm. rakennusmestareiksi ja yksi työskenteli Eestissä. Nuorena äidin äiti huomasi tarvitsevansa suomen kieltä ja alkoi käydä kirkossa kuuntelemassa jumalanpalveluksia oppiakseen suomen kieltä. Liisa Rautiaisen isänpuoleinen sukulainen, maalarimestari, Jeremias Alin²³, on maalannut Merijärven kirkon alttaritaulun kisälliaikanaan 1870-luvulla (Alaranta 1979, 82).

Rautiasen äiti, Olga Maria Rautiainen (os. Nyberg), oli torpparin tytär Espoon Kivenlahdelta. Päivätyötä vastaan perhe sai Espoon kartanosta paikan, jolle he rakensivat pienen mökin. Rautiainen kuuli äidiltään, miten perhe haki metsästä tilkkeitä, jolla tilkitsivät mökkiä. Perheeseen syntyi kolme lasta. Kun Olga Rautiaisen isä kuoli, joutui muu perhe muuttamaan pois torpasta Helsinkiin, Pitkämäkeen, jossa yksi äidin veljistä huolehti koko perheestä. Olga Rautiainen hankki itselleen ammatin. *”Ja minun äitini valmistui Helsingissä kätilöksi ja silloin lähti suomalaiset Venäjälle sotakorkeakouluihin. Ruotsinkielissyntyinen kapteeni, sai komennuksen Kiinaan, Mantsuriaan ja äiti palkattiin heille mukaan, jotta kun lapsi syntyy niin silloin on asiantuntija paikalla.”* Rautiasen isä, Urho Juho Zefanias Rautiainen, oli kotoisin Kemistä. Hän oli käynyt

23 Jeremias Alin (1850 – 1916) lähti Merijärveltä maalarinoppiin velipuolensa luokse Ouluun vuonna 1866. Hän kulki matkan kävellen evänään vain pettuleipää. Valmistuttuaan kisälliksi Alin lähti Tukholmaan opiskelemaan ja sai kolmen opiskelu vuoden jälkeen maalarimestarin arvonimen. Alin meni naimisiin raahelaisen Matilda Wilhelmina Westerbackin kanssa ja pariskunta muutti Ouluun, josta Alin hankki talon ja perusti maalausliikkeen. Perheeseen syntyi kymmenen lasta, mutta neljä lapsista kuoli pieninä. Alin oli lupautunut takuumieheksi velipuolelleen ja menetti koko omaisuutensa tämän konkurssissa, vaikka hänen oma maalausliikkeensä menestyi hyvin ja perhe muutti Raaheen. Alinin vaimo vaimo menehtyi odottaessaan 11. lasta. Myös Alinin toinen vaimo kuoli. Alin teki maalarin työn lisäksi puusepän ja tapiseraajan työtä ja hänet muistetaan taitavana käsityöntekijänä. Hän oli pienikokoinen ja tummasilmäinen ulkomuodoltaan. (Alaranta 1979, 82 - 85.)

viisi luokkaa oppikoulua ja oppinut koulussa ruotsia ja venäjää. Ammatiltaan hän oli seppä ja tekniikko ja valmistunut Helsingin teollisuuskoulusta vuonna 1908. *”Ja minä muistan, minun isä oli seppä. Hän oli käynyt Helsingissä teollisuuskoulun ja sitten hän oli ollut Pietarissa töissä. Siihen aikaan vielä oli kiinteät siteet Venäjään. Se ei ollut vieras valtakunta.”* Myös ilmeisesti Urho Rautiaisen isä oli levyseppä, kuten jo aiemmin mainitsin. Liisa Rautiaisen kertoman mukaan Urho Rautiaisen isä hukkui 40-vuotiaana.

Rautiaisen äiti ja isä tapasivat Helsingissä tuttavien luona, mutta Olga Rautiainen ei suostunut menemään naimisiin ennen Kiinan matkaansa. Matkallaan hän kävi lomalla Harbinissa ja Baikal-järvellä. Olga Rautiainen asui ja työskenteli Mantsuriassa noin kaksi vuotta ennen naimisiin menoaan. *”Minun käsittääkseni hän on ollut siellä lähellä kahta vuotta. Sitten hän halus palata sieltä. Hänellä oli jo tämä aviomies olemassa tai hän ei ollut aviomies, tämä rakkaussuhde oli alkamassa. Tietysti hänellä tuli kiire omaan elämään.”*



Kuva 3. Olga Rautiainen (oik. takana), isän siskot Martta Alin, Tyyne Rautiainen ja Urho Rautiainen. Edessä molemmat isoäidit sylissänsä sylissänsä Osmo ja Irma n. vuonna 1919.

Naimisiin mentyyään pariskunta asettui Kemiin. *”Äiti sanoi, että kun häntä saatettiin asemalle, että hän tulee tänne, niin hänelle serkut sanoivat, että ”Du ska inte glömma bort ditt modersmål!” Se oli tärkein ohje”*, nauraa Liisa Rautiainen kertoessaan äitinsä elämästä. Olga Rautiainen työskenteli vähän aikaa kättilönä, kunnes Urho Rautiainen

kielsi työnteon. Hänen mielestään kotityöt ja perheen neljän lapsen hoitaminen riittivät. *”Ja mahoton olis ollu, kun meitä oli neljä. Olis ollu seitsemän, jos kaikki olis saanut syntyä. Että hyvä on, ettei ollu enempää. Kyllä siinä ei ois jäänyt kyllyks sylitilaa. Ihan ehdottomasti. Ihan liian vähälle henkilökohtainen kosketus”*, Liisa Rautiainen muistelee.

Urho Rautiainen perusti oman pajan kotinsa pihapiiriin Kemiin toisen teknikon, Paavo Granön kanssa. Pajassaan hän teki pelti- ja rautasepän töitä ja oli urakoimassa Kemin Uuden kirkon kattopeltejä, mikä tuli ilmi Liisa Rautiaisen haastatteluista. Maistraatin pöytäkirjoissa on maininta, että levyseppä Urho Rautiainen on jättänyt elinkeinoilmoituksensa vuonna 1913. Vuonna 1915 Rautiainen on anonut rahatoimikamarilta 7.500 - 10.000 neliömetrin vuokratonttia Pajarinrannan alueelta. Paavo Granö puolestaan perusti vuonna 1923 mekaanisen korjauspajan, jossa aluksi korjattiin enimmäkseen veneitä, mutta myöhemmin tehtiin myös muita korjauksia. (Hedman 1976, 48.) Rautiaisen lapset saivat käydä pajassa katselemassa työntekoa. Pieni Liisa seisoi katselemassa, miten rauta muuttui punaiseksi ahjossa. Muistikuviin on jäänyt lekan ääni, noen mustuus ja savun hajut pajassa. (Rautiainen 1995b, 9.)



Kuva 4. Urho Rautiainen (vasemm.) Ulenin konepajalla.

Kansalaissodan aikana Urho Rautiainen oli vastustanut jyrkästi väkivaltaa eikä hyväksynyt omien kansalaisten tappamista. Liisa Rautiainen kertoi, miten 2008 maalauksen paljastustilaisuudessa Kemin entisessä yhteiskoulussa kuuli isästään puheessa, jonka

Pentti Puro piti. *”Hän kertoi, että hänen isänsä on ollut Oulun eteläpuolella jossain ja oli rautavaluri ja minun isä oli tavannut hänet ja kehottanut häntä tulemaan ja perustamaan Kemiin valimon, Puron Pentti. Ja isä tuli ja perusti Puron Valimon. Ja sitten tuli kansalaissota, joka minulle on ollu siitä asti, siitä lähtien, kun olen tiennyt, että me ollaan tapettu toisiamme, on ollu kipeä paikka. Ja olen ihmetelly, miten isän veli, kuoli haavoihinsa Tampereella ja miksei isä ollu siellä. Ja laskin sen, että silloin äiti on odottanut toista lasta, että se ei ole varmasti sen vuoksi, mutta se ei ollukaan näin. Puron Pentti... minä häneen tutustuin ja tiesin, mitä hän tietää. Olin kuullu, että isä oli käynyt usein siellä Purolla. Ennen kansalaissotaa isä oli kirjoittanut Pentti Puron isälle, että todistan, tätä miestä ei saa ampua: Tämä on hyvä mies. Pannu nimensä alle. Kemissä on ollu kuulemma kaks porvaria, joilla on ollu täysi kielteisyyys omien kansalaisten tappamiseen. Ne ei ollu hyväksyneet kansalaissotaa ja koko sitä liikettä. Ja ne on ollu Kemppainen ja Rautiainen. Kemppainen oli kauppias. Ja Pentti Puro kertoi tämän eilen kaikille ihmisille, koko joukolle. Minusta se oli niin hirviän hyvä ja olisin voinut halata sitä Penttiä.”*

5.1.3 Aina tänne soppii! - kuvaus perheestä

Liisa Rautiainen on perheestään ainoa elossa oleva. Vanhin sisaruksista oli Osmo, vanhin sisko Irma ja nuorin lapsista oli Heikki. *”Olen kolmas lapsi. Meitä oli neljä. Minun äitini kotikieli oli ruotsi ja silloin, kun olin lapsi meillä oli isä, äiti ja äidinäiti, joka oli minun mummoni. Ja hän ei osannut yhtään sanaa suomea, niin meillä oli kaksikielinen koti. Ja se on ollut kyllä rikkaus. Silloin ”Nouse, riennä suomenkieli”- aikana kylläkin vähän hävetti, että oli ruotsin kielikin. Se oli ajan henki. Kyllä siitä on ollut hirveän paljon hyötyäkin. On luontaisesti semmonen asenne, että kieli on asia, minkä oppii ja myös hallitsee. Sitä vaan pitää opiskella. Näin on.”* Liisa Rautiaisen mielestä kaksikielisyyden on kulttuurilahja.

Liisan ollessa kolmevuotias perhe asui jonkun aikaa Oulaisissa, koska isä ilmeisesti halusi elää itsenäisempää elämää etäämpänä sukulaisistaan. Perhe palasi kuitenkin Kemiin, jossa asuivat Urho Rautiaisen siskot ja äiti. Urho Rautiaisen äiti oli ostanut tontin Keskuspuistokadulta ja tarvitsi apua. Myös Olga Rautiaisen äiti asui samassa pihapiirissä. Sukulaiset olivat innokkaita raittiusseuralaisia ja Urho Rautiainen toimi Raittiusseura Toivo III pitkäaikaisena puheenjohtajana (Hedman 1976, 866). Perheellä oli käytössään Kemien ensimmäinen auto.

Kannamme sisäistä kuvaa lapsuuden kodista mukanaamme. Lapsuudenkoti luo käsityksemme oikeasta ja väärästä, yhteispelistä ihmisten välillä sekä tunteesta, että kuulumme johonkin. (Mazzarella 1995, 55 – 57.) Rautiaisen kodin ilmapiiri oli hyväksyvä ja sydämellinen. *”Siis, että minä olen ollu aina hyväksyty. (tauko) Tai oikeastaan niin, että... (tauko) siis olen ollu pieni lapsi, joka viihtyi hirveän hyvin miesten sylissä, mutta naisten syliin en liemmin mennyt, kun se oli liukas ja ahdas. Minun äiti ootti*



Kuva 5. Perhettä ja sukua Selkäsaarella 1926. Liisa valkoisessa "hörhelöme-kossa" ja rusetti päässään keskellä.

toista lasta, niin ei siihen mahtunut. Sitten piti mennä miesten syltiin. Kaiken varalta piti mennä syltiin kuitenkin." Lapsia ja heidän kummelluksiaan ymmärrettiin kotona. *"Siis, että perusasiat on hirveän kunnossa, että minulle sai sattua vahinkoja, koskaan ei toruttu, ei huudettu. Ja aina ymmärrettiin, jos joku meni rikki, niin se oli vahinko."*

Myös naapurit ja ystävät toivotettiin tervetulleeksi ja saivat avun tai yösjän, jos oli tarvis. *"Joka vain oli vaikeuksissa, niin kaikki aina hoidettiin meillä. Jos samassa talossa oli joku, jonka mies juopotteli, niin se vaimo tuli lasten kanssa meille."* Samassa haastattelussa Rautiaiselle muistuu mieleen toisen maailman sodan ajalta tapaus, jolloin Rautiainen oli jo aikuinen. Tapauksesta kuvastuu kodin ilmapiiri ja henki. *"Ja aatella yks, näistä minun ikätovereista, niin se odotti saksalaiselle lasta. Kerroin kotona, että sen äiti oli niin vihanen, että se pelkää olla kotona. Saako se tulla meille. Saa. Ja se tuli meille. Ystävätär sai asua Rautiaisten kotona, niin kauan, kun tilanne meni ohi. Urho Rautiainen sanoi tarvitsijoille: Aina tänne soppii!"*

Tärkeä aikuinen pienelle Liisalle oli isän sisko, Iidi Rautiainen, joka oli postivirkailija. Iitille kuusivuotias Liisa kirjoitti kortin Helsinkiin: *"Tuu pois sieltä Helsingistä, meillä on Heikin kanssa sua ikävä."* Liisa ihaili Iiti-tätiä ja halusi tulla juuri samanlaiseksi kuin hän. Nauraen Liisa Rautiainen kertoo: *"Hän oli semmoinen aikuinen, joka osasi antaa lahjoja ilman, että pitää olla kiitollinen. Minusta se, että jos olet nyt semmoinen ja semmoinen, niin saat tämmösen ja tämmösen, niin minusta se on semmosella lahjottamisella kaupantekoa, joka ei ole reilua. Eikä kyllä ole!"*

Kodin kuvamaailmasta puhuttaessa tulee esille, että kodin seinillä oli joidenkin



Kuva 6. Maailman paras ja rakkain täti lidi Rautiainen ja Liisa uimassa.

kylämaalarien maalausten lisäksi valokuvia perheen omista purjeveneistä sekä äidin kutomia taidokkaita käsi- ja kirjailutöitä. Myös itsenäisyysjulistus oli seinällä ja sen teksti, jossa mainittiin *riippumaton tasavalta*, ihmetytti pientä Liisaa. *”Minä ihmettelin, että mikä on riippumaton tasavalta... se oli mulle lapsuudessa ihme. Riippumatto ja se tasavalta. Tämmönen se on lapsi, ei ymmärrä kysyä, että mikä on se riippumatto, joka on tasavalta.”* Olga Rautiainen oli tilannut Suomen Käsityönystävistä Gallen-Kallelan suunnitteleman gobeliinin mallin, jossa teksti oli Kalevalasta: ”Pohjan ehtoisa emäntä, keitä kaljat kelvolliset juotavaksi joukon suuren, Lemminkäisen liiatenkin” (kuva 7). Liisa näki äidin kirjailevan käsityötä, jonka koristeellisuus teki vaikutuksen pieneen noin kahdeksan vuotiaaseen tyttöön. *”Sitä luki niin monta kertaa tuon lauseen ja sitten, kun se valmistui, niin aina tiesi, että tästä tulee liekki ja sitten koko tämä jugend-kauden maailma tuli ihan lähelle ja Kalevala tuli ihan lähelle.”*

Jugend-tyyliä yhdistettiin kansallisromantiikkaan ja arkkitehtuuriin ja lisäksi se oli nähtävissä taideteollisuudessa. Gallen-Kallela suunnitteli huonekalujen lisäksi kansallisromanttisia ja jugend-henkisiä malleja Fanny Churbergin perustamalle Suomen käsityönystävien yhdistykselle. (Bagh 2007, 21) Kotona Liisa Rautiainen oppi kutomaan kangaspuilla: itse kudottiin matot ja jopa pyyheliinat. *”Ei ollu niin paljon työvoimaa, oltiin niin paljon kaiken kotitekoisuuden varassa.”*

Varhaisiin visuaalisiin muistoihin kuuluvat varpuluudan kierteiset kuviot pihalla, kun isä oli lakaissut pihan lauantaisin. Pihan täyttivät varpuluudan jäljet, jotka merkitsivät myös pyhäpäivää. (Rautiainen 1995b, 9.)



Kuva 7. Akseli Gallen-Kallelan suunnittelema ryijy, jonka Olga Rautiainen kirjaili.

5.1.4 Ajatuksiinsa unohtuva poikatyttö

Herkästi nauravan taiteilijan lapsuus on ollut huoleton. ”Minulla on ollut hyvin onnellinen lapsuus. Sinne ei oikeastaan kuulu minkäänlaisia murheita. Ja olin semmoinen lapsi, joka unohtu, unohtu aina johonkin. Muistan kerran mut pantiin viemään mattoja ulos. Ja minä... olin ajatellut, että minähän voin kääriytyä tähän mattoon. Ja niin olin sen maton sisällä ja siinä oli aukko ja siitä aukosta tutkin heiniä ja niiden liikkeitä ja olin nukahdannut siihen. Sisko tuli ja haki. Aina tuota Liisaa pittää vahtia... eikun aina tuota tyttöä pittää vahtia.”



Kuva 8. Lapsuuden kesä. Liisa keskellä.

Viisivuotiaana tuleva taiteilija oli päättäväinen löytäessään viisipennisen ja pyysi mukaan toverinsa; hän halusi maailmalle ja tiesi mistä junat lähtivät. *”Minä olen kerran... mulla oli sellainen vanhanaikainen viisipenninen ja sitten kymmen... tai kolme kuparikolikkoa tietämättä mittään niitten arvosta, olin niin pieni, mutta tiesin, missä oli asema ja miten pääsee matkustamaan. Olin nähny junan ja tiesin junan, niin sanoin leikkiverilleni, että lähetään junalla jonnekin. Ja ajatella minä nuoremman leikkiverin otin matkaan ja lähettiin asemalle.”* Onneksi junat olivat odottamassa lähtöä asemalla ja kaikki junien ovet olivat kiinni, joten matkalaisten reissu loppui lyhyeen.

Prinsessamaailma ei kiinnostanut Liisaa, vaan mieluummin juoksukilpailut tai muut urheilulliset leikit. Ruumiinkulttuuria edistivät Paavo Nurmen, Ville Ritolan ja muiden suomalaisten menestys 1920-luvulla Antwerpenissa, Pariisissa ja Amsterdamissa. Yrjö Jylhä, runoilija ja kääntäjä, kirjoitti urheilevasta nuorisosta, ”jeunesse sportive” kannustavaan sävyyn. Jylhä teki kuvittaja Rudolf Koivun kanssa kirjan *Meidän pihan urheilijat* (1932), jossa kannustetaan urheilemaan ja harrastamaan ruumiinkulttuuria. (Bagh 2007, 90 – 91.)



Kuva 9. Uimaliikkeitä harjoittelemassa 1926. Liisa vasemmalla.

Pieni Liisa suri, ettei ollut poika, koska pojat saivat elää hänen mielestään paljon vapaammin kuin tytöt. Poikien ei tarvinnut luututa lattiaa eikä siivota ruokapöytiä. *”Ja kuitenkin osallistuin kaikkeen, mihin pojat osallistu. Että myös sirklasin puita. Meillä oli oma sirkkeli ja halot oli sirkkeloitava ja minä tein senkin. Osallistuin kaikkeen, mihin pojat osallistu.”*

Jo lapsena Rautiainen kertoo kaihoisan tunteen vallanneen hänet joskus iltaisin. Melankolinen tunne liittyi valoisan kesäyön tunnelmaan. *”Ja on semmonen tunne tulee, että ihmisessä on tietty hiljainen, vähän melankolinen kaiho, joka tuli silloinkin kun oli lapsi. Ihmeellistä, että sellainen valaistus on olemassa, että tulee tällöinen kaiho.”*

5.1.6 Murha seitsemännessä kerroksessa

Rautiainen muistelee lapsuutensa leikkikaluja ja laulunpätkiä, joita lauleskeli. *”Jotenkin jotkut leikkikalutkin... oli parempia, että niille antoi etuuksia. Minulla oli esimerkiksi semmonen maalattu faneri, maalattu sätkyukko, jota näin veti, niin kädet ja jalat nousi. Ja esiliina ja sen esiliinan taskussa näkyi leikkikaluja ja muistan, kun minä sitten rallatin, että ”maha suuri ja avara, kaikki on sen tavara!”. Tämä oli minun rallatuslaulu. Yks rallatuslaulu oli se, että luin pyyheliinasta, että ”Olkaa hyvä O N H A N D D U K K I N O N. Sitä saattoi vatvoa vaikka kuinka monta kertaa.”*



Kuva 10. Mannerheimin Lastensuojeluliiton Kemin osaston kesäjuhlan näytelmä Morsiussaatto 1926. Liisa ylioppilaslakki päässään.

Naapurin lasten kanssa tehtiin näytelmiä, joita esitettiin makasiinissa tai jossakin ulkorakennuksessa koko väelle. Yksi näytelmistä oli nimeltään Murha seitsemännessä kerroksessa. Joku lapsista selosti tapahtumia toisten kiertäessä ryhmään asetettuja tuoleja seitsemän kertaa ympäri ikään kuin noustaisi kierreportaita seitsemänteen kerrokseen. *”Ne oli suunniteltu niin, että porraskäytävään menee tuolit ympäri ja kun ne seitsemän kertaa kiersi ennen kuin murha tapahtui... (naurua) Se oli minusta niin*

hirveän hyvä näytös. Lapset esitti murhan seitsemännessä kerroksessa. Ja samalla joku selosti, mitä tapahtui.”

”Ja me lapsena soitettiin pirunviulua ihmisten ikkunan takana ja meistä se oli hirveän hauskaa. Siis... karhunlanka ja tuo tulitikku pannan ikkunanrakoon ja se karhunlanka vedetään ja sitä pitkin, se kuuluu kaikuna siellä sisällä.”

5.1.7 Koulutiellä

Liisa aloitti koulun kuunteluoppilaana Kemin kaupungin kansakoulussa. *”Silloin, kun minun vanhempi sisareni kävi koulua, minä en tietenkään ollut koulussa. Silloin oli tapana, että joilla oli pikkusisko, niin saivat tuoda mukanaan sen kouluun, niin minutkin sisko vei kouluun, luokkaansa. Ja istuin siellä. Ja minä ihan muistan, istuin siellä pulpetissa ja minulle tuli aika pitkäksi ja menin taululle ja otin liitua ja rupesin piirtämään. Ja sitten piirsin väärin ja huusin, että antakaa luutua. Ja ne rupes sanomaan mua LuutuLiisaks... eiks ollu hyvä! LuutuLiisa!”* Kansakoulun jälkeen kaikki Rautiaisen perheen lapset jatkoivat oppikoulussa. *”Niin. Ja sitten minulla oli useampia sisaruksia ja meidät lähetettiin kaikki sitte oppikouluun. Se oli helppoa kun oppikoulu oli kahden kolmen sadan metrin päässä. Ei maksanu paljon mittään ja kun me oltiin näin iso perhe, niin me oltiin aina vapaaoppilaita.”*

5.1.8 Ajoksen kainalossa ja luontoelämykset

Luonto on ollut aina tärkeä innoituksen lähde Rautiaiselle. Värikkäät kukat ovat varhaisimpia visuaalisia muistoja (Rautiainen 1995b, 9). Kun kysyin häneltä, muistaako hän lapsuudestaan värejä vai muotoja, Rautiainen kertoo: *”Ehkä kaikkein vahvin, mikä on vaikuttanut, semmoset polut mettässä, joissa on se metsän rakenne näkyvissä, että juuristot ja metsän olemukseen kuuluva eri-ikäinen kasvullisuus, joka on meille ominaista, mutta esimerkiksi Saksassa metsät ovat vähän niin kuin viljelymaita. Siellä ei juuristossa kasva juuri mitään. On vaan tämä korkea holvi ja ne latvat siellä, ei pienkasvillisuutta paljon mittään. Ei pieniä puita yhtä aikoja. Ei ainakaan niissä metsissä, joissa minä olin, Alpeilla voi olla toisin.”*

Kävely kahisevien ruokohelppien²⁴ keskellä on myös jäänyt mieleen voimakkaana elämyksenä. *”... osasin ihailla semmosta kasvavaa ruokohelppiä, sen liikkumista, sen kuvastumista veteen. Siellä ruokohelppien joukossa kävelin, se oli elämys, että kun Ajoksessa... Se on tuo suuri saari Kemijoen edustalla, siellä oli semmosia suomalaisia alueita, jossa kuitenkin täytyy olla suolasta vettä, niin siellä ne semmoset ruokohelvit, tiiviit alueet, niin siellä joukossa kävelin, niin se oli kyllä elämys.”* Kesämökki oli Ajoksessa. *”Ajoksen*

²⁴ Tarkoittaa järviruovikkoa tai kaislikkoa (Kurtto jne. 1992, 164).

kainalossa, yhdessä poukamassa se kesämökki siellä... että jos menee sinne maitse, niin pitää sitten olla siellä rannalla vene, että pääsee sata metriä leveään salmen yli. Ei me sitä koskaan käytetty, koska meillä oli aina vene. Moottorivene tai purjeverene.” Ajoksen rakentaminen oli järkytys pienelle tytölle. ”Aatella silloin, kun se Ajos oli vielä... siis hyvin rakentamaton, niin siellä lähinnä Kemiä olevan niemen kärjessä oli jatulintarha. Ja sitten siihen rakensi Veitsiluoto massavaraston päälle. Muistan pikkutyttöinä, olin niin loukkaantunut, että pilataan Jatulintarha. Sitä ei ois saanut tehdä. Mutta eihän lapsi semmisiin ossaa puuttua.”

Meri äänineen on ollut tärkeä elementti. ”Meri oli hyvin, hyvin läheinen. Se on vieläkin tärkeä. Se on... koko se maininkien äänen tulo rantaan, rantakivikoihin, kun se ottaa matkassa hiekkaa ja vie sen takaisin... se on niitä kuuloelämyksiä, jotka vieläkin viehättävät.” Pieni Liisa viihtyi yksin luonnossa. ”Kävin iltaisin yksin ulkona ja kiertelin rantoja pitkin, hypin kiveltä toiselle ja kahlasin. Viihdyin kyllä hyvin yksin. Niin kuin viihdyn vieläkin. En tartte mitään viihdyttäjää, en edes televisiota tartte.”



Kuva 11. Kalkkinokan kalastajaranta. Kemin museon kuvakokoelma.

Lapsuudesta on jäänyt mieleen myös jäätyneiden lätäköiden jää. ”Ja kun ajattelen omaa lapsuutta. Ja muistan miten mua kiinnosti hirveästi lätäkön jää... Ja, kun se meni rikki, se ääni. Ja sitte se veden ääni siellä alla. Ja ne kauniit palaset, jotka siitä syntyy. Ja

*myöskin se, että jään alla saattoi olla ilmakuplia...” Jään lähtöä tultiin joukolla katso-
maan. ”Se oli semmonen tapaus, että jäidenlähtö, silloin kun ei ollut vielä noita voimalai-
toksia, se oli paljon kapeampi. Nyt se on levee, se on melkein kuin järvi. Ja tuota Kemistä,
kun kuultiin, että jäät lähtee, niin kaikki linja-autoon, jotka vain sopivat ja kattomaan
tänne rantaan jäiden lähtöä. Ja muistan, siellä oli joskus riistäytynyt latokin matkaan.”*

5.1.9 Puotipaperia, kynttiläntalia ja vannetta pyörittävä tyttö

Kotona oli aina piirustusvälineitä, kyniä ja värejä, lapsille. Liisa Rautiainen kertoo, että on piirtänyt paljon lapsena. Piirustuspaperia saatiin puotipapereista, joihin leivät oli kääritty. Ne silitettiin kädellä pöydän pinnalla, jotta olisi helpompi piirtää. *”Niin, että piirtämään vaan!”*, hän kertoo nauraen. Sisaruksilla oli vinttikamarissa valkoinen pöytä, jonka kanteen he myös piirsivät. *”Me otettiin kynä näin kätteen ja kuka vetää suorimman puun syyn myötäisesti suorimman viivan ja siihen syntyi kaikkien viivoja rykelmät. Aina vaan suoria viivoja, kuka vettää suorimman. (naurua) Se oli ihana hauska pöytä.” (naurua)*

Suvussa on ollut monia lahjakkaita piirtäjiä. Lapsena Rautiainen kertoo ihailleensa ja jäljitelleensä sisarensa piirustuksia, jotka kuvasivat ilmeisesti paperinukkeja. *”Minä ihailin sisartani. Minusta hän piirsi niin hyvin, että hänellä oli tiettyjä kaavoja, joita minä koitin myös jäljitellä.”* Kaavoilla Rautiainen kertoo tarkoittavansa otsatukan aaltoviivaa. *”Ottatukka oli aaltoviivaa.” (naurua)* Paperinukkeja, tikku-ukkoja tai prinsessoja Rautiainen ei muista koskaan piirtäneensä. Muovailuvahaa ei ollut, mutta kynttilöistä valunut tali kelpasi tarkoitukseen. *”Muistan sen hirveän hyvin, kun keräsin joulun aikaan kynttilöistä niitä valumia ja lämmitin sen massan ja tein pikkusia päitä, ehkä pikkurillin kokoisia päitä. Ne oli ensimmäiset muotokuvat.” (naurua).* Mutta viisivuotias Liisa ei kuulemma tehnyt pieniä viiden millin päänmuotokuvia nukkekotia varten.

Piirrettyään vannetta pyörittävän tytön Liisa Rautiainen huomasi ensimmäisen ker-
ran osaavansa piirtää. *”Oikeastaan... muistan sen kun minä ensimmäisen kerran ihailin omaa piirustustani. Olin piirtänyt vannetta pyörittävän tytön. Ja se on hirveän vaikea ja se oli hyvä piirustus. Aatella! Joku sellanen viis kuusivuotias piirtää vannetta pyörittävän tytön. En ole koskaan piirtänyt kauniita naisia, mitä tytöt paljon tekee. En nähnyt niissä mitään hohtoa niissä kauniissa naisissa.”* Lasten piirustuksia ei ymmärretty säilyttää, eikä niitä ole enää jäljellä. Myös myöhemmin haastatteluisissa tulee esille ensimmäisen piirustuksen merkitys. *”Jälkeenpäin lapsuutta ajatellen, se oli ensimmäinen työ, jossa näin, että olin hyvä...”* Piirustuksen aihe liittyi lasten leikkeihin. *”Ja se on kuitenkin omaa toimintaa, että sitä tehtiin... lapset teki sitä pihamaalla. Se oli taito, joka piti saavuttaa. Siitä kuva!”* Aihe oli vaikea ja selvästi pieni Liisa oli havainnoinut tarkasti kiinnostavaa pyörivää vannetta. *”... minä näin, että se oli hirveän vaikeaa. Koska se oli jo itselle vaikeaa, että miten se pyörii ja miten kauan se pysyy pystyssä se vanne. Se oli*



Kuva 12. Perhettä ja sukua puutarhassa vuonna 1931. Liisa isoäidin sylissä. Vanne nojaa puuhun takana.

itse omana liikkeenä, se oli vaikea. Ja niin vaikea hallita.” Piirustustilanne ei ole jäänyt mieleen, mutta vanteen vieressä juoksevan tytön piirtämisen onnistuminen on vahvana muistoissa. ”*Se vaan, että suunnattoman vaikea aihe ja olin sitä mieltä, että olen ratkaissut sen hyvin. Siis jalkojen ja käsien asennon oikeen ja juokseva.*” Piirustuksen aihe ihmetyttää Liisa Rautiaista vieläkin. ”*Vähän vieressä juokseva, vannetta pyörittävä tyttö. (naurua) Se on varmasti aika outo aihe.*”

5.1.10 Yhteenveto käännekohdista

Bardy näkee lapsuuden väistämättömänä ja hedelmällisenä heijastuspintana, joka ei katoa aikuisuudessa. Lapsuus voidaan määritellä myös mielen rakenteeksi aikuisuudessa tai aikuispolvien lapsuuksista koostuneeksi kulttuuriseksi rakenteeksi. Lapsuus on näkymättömiin painunut ja varastoitunut olotila, ”kulttuurin syli”, joka voi olla maaperä ja kasvualusta taiteelle. Lapsuudesta kertomalla voidaan tavoittaa tunteita ja mentaalisia tiloja, melankoliasta haltioitumiseen. (Bardy 1998, 181 – 183, 196.)

Tiheät, seikkaperäiset kuvaukset ovat tulkinnan kulmakiviä Denzinin (1989b) mukaan. Pystyäkseni määrittelemään merkittäviä lapsuuden *käännekohtia* eli *epifaneja* (*suuria epifaneja, kumuloituvia epifaneja, pieniä valaisevia epifaneja* ja *uudelleen elottyjä epifaneja*, ks. luku 3.6.3) etsin ensin *tihettä* kuvauksia haastatteluaineistosta. Tarkkoja

kuvauksia luonnonelämyksistä voisi luonnehtia *mikroskooppisiksi tiheiksi* kuvauksiksi. Ne ovat mielestäni *pieniä, valaisevia epifaneja* eli *käännekohtia*, koska ne näyttävät luonnon ilmiötä erilaisista perspektiiveistä. Liisa Rautiainen tavoittaa lapsuuden tunnelmat elävästi ja seikkaperäisesti. Luonnon kokeminen on jäänyt hänelle mieleen monta kertaa, esimerkiksi tuulussa liikkuvien heinien liike rullalle käärityn maton sisältä nähtynä. Kääriytyminen maton sisälle näytti maailman sammakkoperspektiivistä ja huomio kiinnittyi mattorullan rajoittamaan ympyränmuotoiseen kohtaan, josta näkyi vain heinien liike. Ilmiötä voi kuvailla myös *paikkaan liittyvänä tiheänä* kuvauksena. Kävely ruokohelppien keskellä on myös *pieni valaiseva epifani* luonnosta. Ruokohelppien keskellä kävely, ruokohelppien risahtelu ja kuvastuminen veteen on *mikroskooppinen tiheä* kuvaus luonnon paikasta äänineen ja visuaalisine muistoineen. Meren ranta äänineen, rantakivineen ja hiekkaa kuljettavine aaltoineen on ollut Rautiaisen lapsuuden maisemaa.

Vannetta pyörittävän tytön piirtämistä voidaan pitää Rautiaisen lapsuuden *suurena epifanina* eli *käännekohtana* Denzinin määrittelemällä tavalla, koska hetki näyttää muuttaneen Liisan käsityksiään itsestään piirtäjänä. *Tiheä* kuvaus on *elämäkerrallinen* ja kuvaa tilannetta Rautiaisen näkökulmasta. Hän kuvaili tarkasti, miten ratkaisi vaikean aiheen piirtää vanteen vieressä juoksevat tytön raajojen asennot. Hän kuvasi myös tarkasti ajatuksiaan ja tunteitaan onnistuttuaan piirtämään vannetta pyörittävän tytön. Vanteen pyörittäminen pihalla oli onnistunut, ja siitä piti piirtää kuva. Silloin hän oivalsi osaavansa piirtää. Hän näyttää saavutteen jotain itse eikä matkinut ketään muuta tai ottanut mallia keneltäkään muulta.

Milbrath (1998) näkee, että lasten taiteelliseen kypsyyteen vaikuttaa pääasiassa kolme asiaa: 1) käsitteellinen ajattelu, erityisesti avaruudellinen ajattelu ja kuvallinen kypsyyt ovat pidemmälle edennyttä kuin vähemmän lahjakkaiden lasten, 2) kuvallisesti lahjakkaat lapset havainnoivat tarkemmin ympäristöään, heidän visuaalinen muistinsa on tarkempaa ja he piirtävät aiemmin kuin samanikäiset muut lapset ja 3) kuvallisesti lahjakkaat lapset ovat tuotteliaita, heillä on useita kiinnostuksen kohteita sekä voimakas taipumus kuvalliseen ilmaisuun. (Milbrath 1998, 9 – 45.) Yksinäisyyden tunne on tyyppillistä luovalle lapselle, mutta usein lähellä on myös ollut turvallinen, luotettava aikuinen, joka on tukenut (Uusikylä 2003, 77).

Bardy kutsuu lapsuuden peilitaloksi mentaalista tilaa, joka syntyy lapsuudesta, aikuisuudesta ja niiden välisistä suhteista. Ihmissuhteet ovat peilejä, jotka vaikuttavat kasvuun lapsuudessa. (Bardy 1998, 183.) Rautiaisen mentaalinen tila lapsuudessa on ollut hyväksyvä. Suhteet sukulaisiin ja vanhempiin ovat olleet lämpimät ja tiiviit, eikä lapsuudessa ole ollut suuria murheita. Koti on ollut avoin, jos joku on tarvinnut yösijaa tai turvaa.

5.2 Nuoruus

5.2.1 Yksinäiset vaellukset, musiikki ja muut harrastukset

Kasvien keruu ja vaeltelu rannoilla ovat painuneet Rautiaisen mieleen ja vaikuttaneet hänen taiteelliseen kasvuunsa. *”Luulen, että minua ovat kasvattaneet hyvin paljon yksinäiset vaellukset ns. kasvienkeruun merkeissä... Siksi että, kun niitä kasveja keräämään sai aina lähteä, kun se oli koulutyö. Ei tarvinnut mihinkään muuhun lähteä kuin kasveja keräämään. Ja sai olla ihan vapaana ja vaeltaa yksin missä halus.”* Kemin rannoilla Karjalahdella ja Brännissa Liisa seurasi syksyisin muuttolintujen lähtöä ja ihmetteli Takajärvelle mennessään soiden ihmeellisiä kasveja: *”...sitten olin oppinu myös koulu-aikoina, että syksyllä siellä näkee muuttolintuja, niin että aina Karjalahden yli mennessä syntyi tietynlainen luonnontieteellinen retki ja siitä pääsi eteenpäin Takajärvelle, joka nyt on asutusalue. Takajärvelle mennessä oli soita. Siellä oli suokasvillisuus ja ihmeellisiä mädänsyöjäkasveja, kihokki ja yökkö, yökkönen... Että loppujen lopuksi, olin niin kiinnostunut luonnontieteistä, että oli ajoittain haaveena ruveta opiskelemaan luonnontiedettä.”* Rautiainen muisteli opettajaansa: *”Hyvä, että on ollut sellainen opettaja koulussa, että se suhde luontoon, on vain koko koululaitoksenajan vahvistunut... .. että se kaikki kasvien etsintä ja kaikki lintujen tutkiminen, se oli jottain.”*

Kotona luettiin ja arvostettiin kirjoja - mm. Topeliuksen kootut teokset, vuoden 1918 tietosanakirja, Kumpujen yöstä ja Maamme-kirja löytyivät hyllystä. Kemin etapiteokset olivat ahkerassa käytössä. Urho Rautiainen oli ostanut jostakin huutokaupasta kirjat, joiden joukosta Liisa löysi ensimmäisen saksankielisen kirjan luettavakseen. Ruotsalaisia lehtiä isä oli tilannut äidille ja niitä sai vapaasti lukea. Suomenkielistä kaunokirjallisuutta ei kouluaikoina saanut lukea, ja Liisa Rautiainen pahoittelee tätä. Elokvista Rautiainen muistaa Ben Hurin, jonka katsominen järkytti ja itketti, niin että piti kääntyä pois päin. *”Se oli järkyttävä ennen kaikkea. Se oli se elokuva, jossa Kristus yrittää juoda lätäköstä ja se jalalla polki sen lätäkön pois, joku sotamies.”*

Soitto- ja muita harrastuksia kannustettiin, ja Rautiainen on kiitollinen tästä saamastaan tuesta. *”Olen kyllä kauhean kiitollinen kaikesta avuista, joita on syntymälahjana saanut. Niitten kanssa on ollu hyvä elää. Ja kun koti niin paljon tukee lapsia heidän harrastuksissaan, niin on se suuremmoinen eväs koko elämälle.”* Musiikki on kuulunut Rautiaisen elämään jo nuoresta alkaen. *”...mutta minulla oli siinäkin mielessä onnellinen lapsuus, että meille ostettiin ensin yks vanha harmoni ja kukaan ei muut lapsista käyttänyt, koskenut siihen kuin minä. Ja sitten kun ne näkivät, että otan itte selvää nuoteista ja soitan sitä käyttökelpoisesti, niin sitten ostettiin vanha piano. Ja sain ottaa soittotunteja ja se oli musta upeaa. Se on kyllä ollu niin upeaa! ... Että minä sitten ihan... kaks kolmetoistavuotiaasta olen kyllä soittanu niin paljon...”*

Konserteissa Rautiainen on käynyt jo kouluajoista lähtien. *”Sitten opin jo kouluaikana*

käymään konserteissa, koska nämä Granön pojat ja isä Granö soittivat kaikki soitannollisen seuran konserteissa. Että jo koulutyttönä oon alottanut sen, että konsertti on tärkeä paikka.” Rautiaisen mukaan soitannollinen seura koostui vapaaehtoisista soittajista. *”...siellä oli sellaisia sukuja, niin kuin Granöt, sitten Ulenit ...että se oli sellaisia todella sukuja, jotka suvuittain soittivat sukupolvesta eteenpäin, aina vaan, aina vaan.”* Rautiainen kertoi myöhemmässä haastattelussa, että musiikin kuunteleminen ja konserteissa käyminen on hänelle tarve ja välttämättömyys. *”Olen käynyt 15 - 16-vuotiaasta lähtien aina jokaisessa konsertissa. Siis minä en niitä kyllä jätä, ennen ne jättää minut. (naurua) Ja luulen, että kaikki tämä tulee siitä, että sain ottaa soittotunteja. Että jonkinlainen tieto, että mitä merkitsee, että on kolme p:tä peräkkäin, piano pianissimo nuoteissa. Että kyllä se saattaa olla ihan käännteentekevä merkitys asenteessa taiteisiin, jos jotakin erikoisopetusta saa.”*

Myös oppikoulun²⁵ joulujuhlassa esitetty tonttuleikki on jäänyt mieleen. Se ei ollut mikään tavallinen tonttuleikki, vaan taiteellinen elämys. *”Yksi sellainen elämyksellinen musiikki oli Persialaisella torilla. Meillä oli semmonen voimistelun opettaja, ettei sille koskaan kelvannut tonttuleikit, sellaiset Tip tap tipe tipe tip tap... ei milloinkaan tämmöisiä, vaan se, komponoi ite ja valitsi musiikin. Ja koulun kolmasluokkalaiset, jotka oli jo harjaantuneita voimistelijoita, niin niistä koottiin se tonttuleikki. Yhen kerran se oli valinnut musiikiksi Persialaisella torilla. Ja muistan siinä alussa, kun bassolaulut tulee, niin ne askeleet... niin ne tontut tuli näyttämölle, niin että toinen tonttu oli toisen selässä. Ja se meni näin, se alla oleva tonttu ja sitte siellä selässä oli käppyrässä toinen tonttu. Niin ne tuli sillä tavalla näyttämölle ja sain olla siinä mukana. (naurua) Ja se oli kyllä elämys! Ja sitten, kun on itte soittanut, niin aina muistaa, että miten, on ollu siellä tontun selässä. Ja sitten lopuksi heitetty kärrynpyörää, ja mitä kaikkea!”*

Vaatteet ja lavasteet tehtiin itse. Keijuleikissä Liisa eläytyi niin, että unohti seurata muita. *”Muistan, kun sitten minut valittiin kerran keijuleikkiin. Sillon olin toisella luokalla. Niin me kyllä ite tehtiin hame, joka on pikkusen tästä näin ja valkoinen pikkunen liivi. Ja sitten oli langat joka sormesta nilkkaan ja niissä oli pumpulipalloja, että kaikilla nämä pallot liikku. Yhden kerran unohduin tanssimaan sinne, näyttämön etuosassa, ihan yksinään ja muut jatkoi sitä leikkiä ja sitten huomasin, että hyvänen aika nehän mennee jo eri paikassa ja menin mukkaan ja sitten, kun se räihinä, mikä alkoi siellä pukuhuoneessa: ’Taas tuo Liisa!’ (naurua) Ja sitten yks tyttö lopulta sanoi: Älkää aina tuota Liisaa!’ (naurua) ... Voitko sä kuvitella, luulin, että olen niin kaunis siinä tanssiessa... Aatella, miten kaunis voi olla ykstoistavuotias tyttö, kakstoistavuotias... jolla ei ole vielä rintoja eikä mitään.”*

25 Oppikoulu oli ylioppilastutkintoon johtava, joko kunnallinen, valtiollinen tai yksityinen koulu, ennen peruskoulua Suomessa. Se jakautui viisivuotiseen keskikouluun ja kolmivuotiseen lukioon. Oppikouluun pyrittiin pääsykokeilla 10-vuotiaana neljävuotisen kansakoulun jälkeen. (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Oppikoulu#Ope>, luettu 29.6.2011)



Kuva 13. Liisa voimistelemassa laiturilla.



Kuva 14. Purjehtimassa.

Liisa Rautiainen kuului nuorena Kemin Naisvoimistelijoihin. Uiminen on myös ollut harrastuksena nuoruudesta lähtien. ”Se oli intohimo! Aatella, että me yhen tytön kanssa lähettiin uimaan. Siellä Selkäsaaren lähellä oli Kojukallio, semmonen, jossa oli vain muutama ruohotupsu ja kiviä, me uitiin sinne mutkitellen. Oiskohan siitä tullut jotain kaks kilometriä. Ja meitä huvitti, Rapelille kerrottiin, että me uitiin Kojukalliolle eestakaisin, niin se sanoi, että kuka antoi luvan. Tämä mies sanoi, että kuka antoi luvan, minä sanoin, että ei kai siihen oo luppaa kysyttävä. (naurua) Ei ajateltukaan sitä, että ois pitänyt olla lupa.” Perheellä oli oma purjevene, jota myös Liisa sai käyttää. ”Sitten kun täytin viistoista alkoi kesät, kun olin töissä, ja kaksi viikkoa loppukesästä sai pitää lomaa. Ja isä antoi minulle ohjeeksi: ’Jos menet purjehtimaan, niin ilmoita minulle. Äitille ei tarvitse kertoa, koska hän turhanpäiten pelkää.’”

5.2.2 Kiinnostus taiteeseen herää ja oman ammatin merkitys

Piirustus oli oppikoulussa todistuksessa aina kymmenen. Koulussa kuvaamataidon opetus oli kuitenkin vähäistä. ”Mut kuvaamataidon opetus oli hyvin heikkoa. Että ei edes opetettu minkäänlaista taidesanastoa. Piirrä mielimaisemasi. Sommittele sohvatyyny. Ympyrän perspektiivi. Näitä kaiken näköisiä malleja, ilman että mitään opetettiin. Ei edes koskaan puhuttu, mitä on taide ja milloin on taide. Kemissä ei ollut taidenäyttelyitäkään koskaan.” Tuleva taiteilija löysi tiensä kuitenkin taidenäyttelyyn ensimmäisen kerran 14-vuotiaana eli vuonna 1933. ”Sitten kun olin neljännellä luokalla oppikoulussa, niin

*kuulin, että Kemin klubilla oli Yrjö Saarisen näyttely. Ja kun niissä oli alastomia, niin niitä ei pidetty siellä kahvilatilassa, vaan ne oli niissä klubin sellasissa yksityistiloissa. Ja minä kävin ne kattomassa. Minusta se oli upea. Se oli aivan upea elämys; koko se siveltimen ronski käyttö. Ja kun silloin oli vähän sellanen mentaliteetti, että ravintola on synnin paikka, ei sitä pidetty ruokailutilana. En kellekään edes kertonu, että oon käyny kattomassa alastomien naisten kuvia. Onhan niitä kotonaki!” (naurua). Yrjö Saarinen (1899 – 1958) oli ekspressionistinen maalari, jonka maalaustapa oli kiihkeää ja voimakasta. Saarinen oli kansallisen ekspressionismin selväpiirteisimpiä edustajia. Saarisen maalaus *Tanssiva Pariisi* kuuluu 30-luvun tunnetuimpiin maalauksiin. Mika Waltari kuvasi maalausta eläväksi, hehkuvaksi teokseksi, joka lähestyy neroutta. (Bagh 2007, 105.) Saarisen lahjakkuus tunnustettiin Suomessa vasta Ruotsissa ja Norjassa vuosina 1939 ja 1940 saavutetun menestyksen jälkeen. Vaikka Saarisen maalaustapa oli tunnepitoinen ja kiihkeä, kuvien sommittelu oli lujaa, siveltimenkäyttö täsmällistä ja piirustus johdonmukaista. (Kruskopf 1990, 84.)*

Jo yksitoistavuotiaana Liisa Rautiainen oli oppinut, että oma ammatti kannattaa hankkia: *”Olin melkein ykstoista... olin yhden oppilaan kotona kylässä, niin se äiti sanoi meille kahdelle ykstoistavuotiaalle tytölle: Pitäkää huoli siitä, että ette ole koskaan taloudellisesti riippuvainen miehen tuloista. (naurua) Se on opetettu minulle sen ikäisenä, vieras äiti opetti. Se kyllä muistui mieleen. Se oli niin tiukasti sanottu ja kylän täti. (naurua) Tiedän kyllä, miks hän sen sanoi. Se mies oli kyllä vähän muihinkin naisiin menevä.”*



Kuva 15. Liisa tirolilaispuvussa.

5.2.3 Sota keskeyttää kaiken



Kuva 16. Ylioppilas vuodelta 1939.



Kuva 17. Lottatyössä sodan aikana.

Tuleva kuvaamataidon opettaja pääsi ylioppilaaksi vuonna 1939 ja kiinnostuksen kohteita oli monia: luonnontieteet, arkkitehtuuri ja liikunta. Ammatinvalinnanohjausta ei saanut koulussa, eikä vanhemmilla ollut yliopistokoulutusta. Jatko-opiskelun tarve oli kuitenkin suuri. *”Mutta oli kuitenkin tarve mennä jatkokoulutukseen, koska minä olin piirtäjä, niin aattelin, että voi kyllä olla hyvä myös arkkitehtuuri ja arkkitehtuuria päästäkseen mun pitäis olla hyvä myöskin matematiikassa. Minä sitten menin matematiikkaa opiskelemaan...”* Opiskeluaika oli katkonaista, koska kaksi sotaa, talvi- ja jatkosota, keskeyttivät opiskelut. *”Kyllähän tuommonen... kun opiskeluaikaan sattuu kaksi sotaa, talvisota ja jatkosota ja molemmissa on mukana, palveluksessa.”* Matematiikan opiskelu loppui jo 10. lokakuuta 1939, jolloin annettiin liikekannallepanomääräys. *”Lähdin heti paikalla Kemiin ja jouduin lottatöihin ja en joutunut, halusin tehdä oman velvollisuuteni. Ja minun työpaikkani oli IVAK, joka oli Ilmavalvonta-aluekeskus.”* Lotat välittivät puhelinviestejä kahdeksan tuntia ja joutuivat olemaan kahdeksan tuntia paikalla päivystämässä. Päivystystyö öisin oli raskasta kaksikymmentävuotiaalle nuorelle. Erityisesti monien raskaiden kokemusten kuuleminen ja ihmiskohtaloiden näkeminen järkyttivät mieltä.

Jatkosodan aikana Rautiainen siirrettiin saksalaisten tulkiksi Kemin lentoasemalle (Rautiainen 1995b, 12). Saksalaisen esimiehen Werner Böddekerin ja Rautiaisen välille syntyi ystävyys. *”Semmonen asia, joka kuuluu minun elämäni ja joka on hyvin paljon*

merkinny ja se on tämä miehen olemassaolo. Että mies on ollut olemassa. Niin kai se on kaikilla. Ja silloin kun minä olin noin kaksikymppinen ja täällä oli saksalaisia ja mulla oli saksalainen lähin mies. Hän oli ammatiltaan opettaja. Hänen pääharrastuksensa tai päätaidealueensa oli urut. Ja hän soitti pianoa ja me jopa soitimme nelinkätisesti. Ja sitten toinen alue, joka oli tärkeä tämmönen psykologinen analysointi. (tauko) Ja nämä jo on semmoisia, että ne sitoo. Ja silloin katsottiin kaikkia naisia, jotka oli saksalaisten kanssa vihamielisesti. Ja kun hän oli semmonen, joka oli lentovoimien palveluksessa, niin hän sai usein siirtoja, hän oli milloin Sisiliassa, milloin Pohjois-Norjassa eikä edes joka lomalla mennyt kotiin vaan tuli minun luokseni. (tauko)

Ja kun asiat pitkistyy, ne mutkistuu. (tauko) Että kaikki tämmöset mahdolliset yhdessä olemiset ja tapaamiset väheni ja väheni.”

Sota-ajan vaikeudet katkaisivat suhteen, mutta myös pohjoisen luonto oli Liisalle tärkeä. ”Se oli sota ja sodanajan vaikeuksia, että siitä ei tullut mitään. Se oli kerta kaikkiaan Hitlerin syy. Koko tämän rotuopin ja kaiken semmosen syy. Ja myöskin sen syy, että minä opin sen, etten pysty jättämään tätä luontoa. Että siihen en tule koskaan pystymään. Kaikki magentat ja taivaat ne elää minussa niin voimakkaina, että minä en olisi pystynyt jäämään Helsinkiin. Se on sula mahdottomuus. Eihän siellä mitään taivaita ole. Vaikka menis kuinka Hietaniemen rannalle, ei ole. Ja sen vuoksi en voi elää missään muualla kuin tässä Perämeren läheisyydessä. Sitä on niin kotiseurakkautta, että olispa se ollu se mies mistä hyvänsä muualta, siitä ei ois tullu loppujen lopuksi mitään.” Yhteydenpito saksalaisiin ystäviin on jatkunut kuitenkin vuosikymmeniä ystäväpiirin yhä laajetentuessa.



Kuva 18. Kemin räjäytetty kaupungintalo 7.10. 1944.



Kuva 19. Kemijokisuun sillat vuonna 1944.

5.2.4 Elämää varten - opiskelu Helsingin yliopistossa

Sodan jälkeistä aikakautta leimaa jälleenrakennus sekä aineellisella että henkisellä tasolla. Aikaa on kuvattu nimellä rauhan kriisi, joka alkoi sodan jälkeen: puutetta oli kaikesta ja karjalaisten evakkojen asuttaminen oli haastava tehtävä. Kulttuurin merkitys nähtiin merkittävänä ja Suomen Akatemia perustettiin vuonna 1947 edesauttamaan suomalaista tiedettä ja sivistystä. Kaukokaipuu näkyi kirjallisuudessa, esimerkiksi Göran Schildtin matkakuvauksissa Kreikan saaristosta ja Mika Waltarin *Sinuhe*, egyptiläisessä, jossa tarinan taakse kätkeytyy kuva sotien ajan Suomesta. (Bagh 2007, 219.) *”Kaikki me rakastimme Sinuheea”*, kuvailee Eeva Kilpi. Romaani ylsi ainutlaatuiseen kansainväliseen menestykseen. Aila Meriluoto kertoo, miten sodan jälkeen kirjat menivät kaupaksi hyvin, koska muuta ostettavaa ei ollut. *”Kirjallisuus auttoi henkisen tien pois arjesta”*, kertoo Kirsi Kunnas. (Bagh 2007, 221.) Myös Liisa Rautiaiselle *Sinuhe* egyptiläinen merkitsi paljon. *”Olin saanut sen vuonna -39 lahjaksi. Siellä se on kirjahyllyssä monesti luettu. Kyllä se Waltari on hyvä! Ja se oli kyllä jännä, kun Euroopassa kiersi näissä isoissa kaupungeissa, kirjakauppojen ikkunoissa oli aina Sinuhe egyptiläinen jollakin kielellä.”* Haastattelussa 22.1.2010 Rautiainen kertoi lukeneensa *Sinuhe* Egyptiläisen vielä kerran. *”Olen lukenut uudestaan Sinuhe Egyptiläisen ja se on yhä edelleen hämmästyttävän hyvä, että meillä on yks maailman kirjailija, ainakin yks. Ja minä olen nyt lukenut sen, oliskohan se kolmas tai neljä kerta.”*

Sodan loputtua Liisa Rautiaisen tiedon ja oppimisen halu oli kasvanut palavaksi

ja hänen halusi lähteä Helsinkiin opiskelemaan. Matematiikka oli unohtunut, mutta Liisan tutkiessa Helsingin yliopiston ilmoitustaulua, joku suositteli hänelle historialliskielitieteellistä tiedekuntaa. *”Mutta voi sitä onnettomuutta, joka on ihmisessä, joka ei mitään tiedä, kun on siellä ilmoitustaulun vieressä - mitä tehdä ja mihin mennä. Tiedän yhden, joka sanoi, että minä en tiedä minne menisin. Ja joku sanoi, että meen historian laitokselle, että tuu matkaan. Ja menihän se matkaan.”* Rahaa oli säästössä ja maailma avoimena. *”Ja sitten ajattelin, että se on sama, mitä minä opiskelen, aivan saman tekevää! Olin säästänyt rahaa ja... siis ei ollu rahasta kiinni. Tiesin ihan tarkkaan, että sepän lapsella, neljä lasta, ei kouluteta... hyvä, että niitä on koulutettu ylioppilaaksi asti. Sekin on niin positiivista.”*

Opiskeluvuosi yliopistossa oli rikas ja antoi elämälle paljon. *”Valitsin mielestäni sellaisia aineita, jotka kiinnosti minua ja kävin Kailan filosofian luennoilla, Kai von Fieandtin psykologian luennoilla, sitten siellä oli saksankielen luennot, sitten kävin englanninkielen intonaation. Kaikkia, jotka oli niin kuin elämää varten tärkeitä! Ja nautin! Nautiskelin vaan!”* Tiedonhalu oli valtava. *”Se on kyllä niin, että jokaisen pitäis joskus kokea, että ottaa semmonen asenne, että ottaa vaan... kyllä sitä aina johonkin pääsee... mennee vaan ja mennee joka paikkaan, joka kiinnostaa.”* Liisa luki Pessimistin elämäviisauksia, Schopenhaueria, Nietzeä ja kävi myös Helsingin yliopiston piirustussalilla piirtämässä alastonmallia.

Piirustussalissa Liisaa kuitenkin tunsu olonsa vaikeaksi. *”Ja se oli mulle katasrofi. Siinä mielessä, että näin miten hirveän vähän tiedän. En yleensä yhtään mitään. Että ne, jotka siellä kävivät piirtämässä, ne osasivat asennoitua kipsiin ja osasivat asennoitua malliin, siis niin varmoina piirtäjinä. Ajattelin, että voi, miten paljon mun pitää oppia. Ja Erkki Koponen oli ensimmäinen, joka minua oikealla tavalla opetti. Se on ollu hyvä.”* Koponen piti taiteen opiskelussa piirustustaitoa ensimmäisenä asiana, mikä tuli oppia. *”Hän oli ehdottomasti sitä mieltä, että piirtäminen on kaiken alku. Ja osaa piirtää niin, että hahmo sopii kankaalle, ettei mitään jää ulkopuolelle. Ja sitten myöskin ehkä hänen kauttaan tuli tämä liikkeen, rytmin, kokonaisuuden tajuaminen ja sen on hän opettanut. Ja ehkä myös se että, ei riitä, että tietää ääriiviivat, täytyy tietää myös, mikä luo hallitsee ihmistä. Miten luusto... se täytyy tietää, se pitää näkyä.”* (naurua)

5.2.5 Kemistä Ateneumiin opiskelemaan

Sota-aikaa seurasi kulttuurinälkä materiaali- ja muusta pulasta huolimatta. Kuvataideharrastus kasvoi ja taideyhdistyksiä perustettiin monelle paikkakunnalle. Kulutusyödykkeiden säännöstely vaikutti taidemarkkinoiden virkistymiseen, mikä puolestaan kiihdytti taiteilijoiden tuotantoa. Sota oli jättänyt jälkensä taiteilijoiden sisäiseen maailmaan, eikä modernistinen taide juurikaan ollut löytänyt tietään Suomeen. Taidehistoriassa 1940-lukua voidaan sanoa käännekohtaksi ja taiteen tunnelmaa voidaan

kuvata ”suureksi henkiseksi vapautumiseksi” sodasta ja siitä seuranneesta pula-ajasta. (Bagh 2007, 219, 232 – 234.)

Myös Lapissa kulttuuriharrastukset elpyivät sodan raunioiden keskellä, vaikka kokoontumispaikat olivat vähissä, sähkövalon toiminta ei ollut varmaa eikä posti kulkenut aina sujuvasti. Torniossa järjestettiin samanaikaisesti laulujuhlat ja Lapin taiteen vuosinäyttely vuonna 1946. Näyttely oli Lapin taiteilijoiden ensimmäinen yhteinen näyttely. Rovaniemellä perustettiin taideyhdistys Lapin Seitapiiri vuonna 1947. (Ruonaniemi 1983, 77.) Kemissä Eini Karjalainen aloitti taidemuseotoiminnan aluksi kroonikkosairaalan yläkerrassa (Kaila 1991). P.A.Rantaniemi eli Ape Rantaniemi oli kulttuurimies ja opettaja, joka keräsi taidekokoelman. Kemin taidemuseo sai alkunsa juuri tästä kokoelmasta vuonna 1947. (Rönkkö 2001, 306.)

Rovaniemi oli valittu Lapin läänin pääkaupungiksi vuonna 1936, mikä aiheutti katkeruutta Kemissä. Vuonna 1945 Kemin kaupunginhallitus anoi eduskunnalta, että lääninhallitus pitäisi siirtää Kemiin. (Lavia 2009.) Traagiselta yhteiskunnalliselta tapahtumalta ei välttytty Kemissä vuonna 1949, sillä yhteenotossa lakkolaisten ja poliisien välillä kaksi henkilöä sai surmansa. Kemi kasvoi puuteollisuuden ansiosta ja 1960-lukuun mennessä kaupungissa oli asukkaita 30 000 henkeä. (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kemi>, luettu 27.7.2011).

Helsingin opiskeluvuoden jälkeen Liisa Rautiaisen säästöt olivat loppuneet ja hänen oli mentävä töihin. Hän sai opettajan paikan Kemin ammattikoulusta. (Hautala-Hirvioja 1999b, 4.) Vuonna 1947 Liisa Rautiaisen kiinnostus maalaukseen ja piirustukseen heräsi uudelleen muiden esimerkin myötä (Rautiainen 1986, 29). ”*Siellä oli semmosia perheitä, joiden lapset piirsi ja maalasi. Ja aattelin, että näin voi viettää aikaa ja rupesin myös piirtämään ja maalaamaan. Sillon olin jo oikeastaan aikuisten kirjoissa. Ja sitten tuli tarve, että pitää oppia, pitää tietää, ennen kuin voi opiskella eteenpäin. Pitää tietää jotakin edes... Ja sitten haettiin, tiedettiin, että siirtolaisopettaja, joka oli Lappeenrannasta, on myös hyvä opettaja ja hakeuduttiin ryhmänä hänen luokseen, että hän opettaa meille maalaustaiteen alkeita. Ja hän yksityisesti rupes opettamaan. Ja sitten nämä muut eivät enää välittäneet, heidän mielestään se opetus riitti, mutta minulla alkoi silloin hirveän vahva työkausi ja mikkään päivä ei ollu onnistunut jos ei ollu maalannu.*” Opettaja oli nimeltään Nina Vanas, ja hän toimi Kemin tyttölyseon kuvaamataidonopettajana (Hautala-Hirvioja 1999b, 4).

Juurakko (kuva 1) on ensimmäisiä Rautiaisen maalaamia maisemia vuodelta 1948. ”*Ja tossa on Juurakko, se on ensimmäisiä maisemia. Lähettiin polkupyörällä ja haettiin metsäinen maisema. Se on yks... kemiläisistä saarista, jossa on sitten työntekijöiden, tukin-uittajien ja muiden asuntoja. Siellä ei asu enää kukaan.*” Ensimmäisiä muotokuvia, jonka Rautiainen maalasi, oli nimeltään *Pekka* (kuva 3). ”*Se oli Pekka ja se oli pieni poika ja se oli meillä mallina. Ja se maalattiin ja ne halus lapsen muotokuvan... ja ite Vana maalas sen muotokuvan ja minä menin siihen viereen ja minulla oli siinä samalla myös*

oma työ ja siitä tuli vain noin hyvä.” Rautiainen kertoo, miten Cezannen maalausten ja tekniikan tutkiminen oli auttanut maalaamisessa. Muotokuvan onnistuminen oli ollut elämys. *”Minä muistan, siinä on hirviän hyvät kaikki nämä rakenteet. Siis täältä tämä... cezannemainen rakenne... joo olen kyllä niin tutkinut Cezannen ettei kyllä moni ole.”*



Kuva 20. Liisa piirtää.

Ystävystymien taiteilija Nina Vanaksen kanssa ja Vanaksen kannustaminen oli käännekohta Liisa Rautiaisen elämässä ja taiteellisessa kehityksessä. *”Hän... vähän aikaa oltiin tunnettu niin ”Mää Ateneumiin, oot lahjakas!” (naurua) Ei mulle kukkaan ennen sanonut sellasta.*” Vanaksen kannustus ja sanat olivat ratkaisevia Liisan tulevalle uralle, eikä hän olisi koskaan mennyt pyrkimään Ateneumiin, ellei olisi saanut tätä kannustusta. Kotona hyväksyttiin myös lasten ratkaisut, eikä rajoja asetettu. *”...kai-kille on omien mahdollisuuksien puitteissa annettu opiskelumahdollisuus ja eikä siihen ole koskaan suhtauduttu millään lailla kriittisesti, mitä valitsee.”*

Liisa Rautiainen opiskeli Taideteollisen oppilaitoksen kuvaamataidon opettajien linjalla vuodesta 1949 vuoteen 1952. Hän pääsi poikkeuskoulutukseen, koska oli ollut sodassa lottatyössä ja opiskeluaika oli tavallista lyhyempi. Taideteollista oppilaitosta kutsuttiin tuolloin nimellä ”Atski”, ja se sijaitsi vanhassa Ateneumin rakennuksessa. Tapio Wirkkala toimi koulun taiteellisena johtajana vuodesta 1951 vuoteen 1960. Tätä ajanjaksoa on kutsuttu oppilaitoksen kultaiseksi kaudeksi. Wirkkalan näkemyksen mukaan kaikilla ammateilla tuli olla yhteinen pohja, mikä merkitsi, että kaikki osallistuivat ensimmäisenä vuonna samoille kursseille. (Bagh 2007, 314, 395.)

Liisa Rautiaisen opettajia olivat Per Åke Laurén ja Aarno Ahtaja elävän mallin piirustuksessa, Emil Filen kuvanveistossa, Arttu Brummer sommittelussa ja muoto-opissa, Anna-Liisa Saalas kuvaamataidon metodiikassa ja Runar Engblom sommittelussa. (Hautala-Hirvioja 1999b, 4.) Liisa opiskeli ahkerasti, luki taidekirjoja ja tutustui kaikkiin Helsingin taidenäyttelyihin. Vincent van Goghista, Cézannesta, Munchista ja impressionisteista tuli lempitaiteilijoita. (Rautiainen 1995b, 15.) Myös ensimmäisen vuoden Österbonian osakunnassa vietetyt joulujuhlat ja osakunnan juhlat kuuluivat opiskelijaelämään. ”Sitten, kun siellä esiintyivät nämä tähtipojat ja kun sen esiintymisen jälkeen: emme ole viekkauksella ja vääryydellä tulleet laulamaan, vaan pyydämme tähteeksi jäänyttä kynttilän pätkää. Ja kun sitten osakunnan väki rupes heittämään tähteeksi jääneitä kynttilänpätkiä laulajille, jotka lauloivat tahallaan väärin. (naurua) Että olisi mahdollisimman aitoja tähtipoikia.”



Kuva 21. Ateneum, Helsinki 1890. Valokuva Daniel Nyblin, Kuvataiteen keskusarkisto.

Opiskelijoita Rautiaisen kurssilla oli neljätoista. ”Me kyllä viihdyttiin kauhean hyvin yhdessä. Ajatella monta sataa pyrkijää ja otetaan neljätoista. Ja vielä oli sitten se ensimmäinen lukukausi, jos joku lintsasi, niin se pullautettiin pois. Ja se oli oikein. Jos ei ota vakavasti opiskelua, kyllä joutaa panemaan pois.” Liisalla oli itsellään jo silloin halu ja intohimo suorittaa perusteellisesti se, mihin ryhtyy. Kun elävänmallin tunneilla Ateneumissa oli hälinää ahtauden lisäksi, Liisa tuskastui. ”Hermostuin siihen, että siellä puhutaan. Ja sitten huusin siltä omalta paikalta: ”Käytävään ne joitten pitää puhella!”” Ilmapiiri opiskeluajalla oli hyvä, mutta joillekin elämä tuntui liian rankalta. ”Kyllä

ne oli ne opiskelijat, ne oli kyllä jotenkin mentaalisesti heikompia kuin mitä yliopistossa opiskelevat. Ne oli hauraampia, ihan ehtottomasti...” Järkyttävää oli opiskelutoverin joutuminen mielisairaalaan. Rahavaikeudet kuuluivat myös opiskeluelämään. Liisa otti lainan rahoittaakseen opiskelunsa ja kotoa lähetettiin ruokapaketteja. ”*Ja sitten minun nuorempi veljeni meni naimisiin, niin se rouva oli oppinut, että minä tykkään kauheasti pikkuleipätaikinasta. Ja se lähetti minulle paketin, jossa oli pikkuleipätaikinaa muitten tuliaisten ohella. (naurua) Se oli aivan ihanaa!*”



Kuva 22. Kurssitovereita Ateneumista. Amos Suomela Haukiputaalta vasemmalla ja Eva Deinert seuraavana.



Kuva 23. Liisa ja Amos Suomela Ateneumin pihalla.

Taiteilijaksi kehittymisen kannalta paras kiitos, jonka Liisa muistaa saaneensa taideteollisen ajalta, olivat taiteilija Engblomin sanat. ”...*opettaja kiersi siellä pöytien välissä ja otti yhen minun piirustuksen, vei sen nastalla taululle ja kirjoitti alle lapun: ”Tämä henkilö on taiteilija.” Voi, että olin onnellinen. Se on paras kiitos, mitä minä olen koskaan saanut. Ei voi sen kauniimmin tehdä.*” Piirustus oli suunnitelma antependiumiksi (kuva 4), alttariliinaksi, johon oli tyyllitelty enkeleitä. Tätä hetkeä voi pitää myös käännekohtana Liisa Rautiaisen elämässä. ”*Se vaikutti! Se vaikuttaa hirveän paljon. Tuli jotenkin niin turvallinen olo.*”

5.2.6 Yhteenvedo käännekohtista

Kouluaikaisia tonttu- ja keijuleikkejä pidän *pieninä, valaisevina epifaneina eli käännekohtina* Rautiaisen elämässä, koska ne liittyvät kokemuksiin musiikista kuvaten musiikkielämysten erilaisia vivahteita. Niissä yhdistyvät niin visuaaliset kuin kinesteettiset että auditiiviset muistot voimakkaasti. Tonttuleikki on selvästi *tihettä*,

elämäkerrallinen, koska haastattelussa Liisa kuvaa tilanteen tarkasti. Hän muistaa tonttuleikin musiikin, Persialaisella torilla, ja kuvailee yksityiskohtaisesti, missä kohden musiikkia, bassojen soidessa, tultiin näyttämölle. Myös tonttuleikin askeleet ovat painuneet kinesteettiseen muistiin ja se, miten toiset tontut istuivat kumarassa toisten selässä näiden tullessaan näyttämölle ja miten lopuksi kaikki heittivät kärnynpöyrää. Kuvauksesta voi päätellä, mitä pieni Liisa tunsu, näki ja kuuli. Myös keijuleikin hameen Liisa muistaa tarkasti; minkä muotoinen valkoinen hame oli ja millainen oli liivi sekä jokaisesta sormesta lähtevät nilkkoihin ulottuvat langat, joissa oli pumpulipalloja. *Tiheässä* kuvauksessa tulee myös ilmi suhteet toisiin oppilaisiin, kun Liisa oli uppounut ja eläytynyt tanssin pyörteisiin huomaamatta tanssin kulkua. *Pieniin, valaiseviin epifaneihin* kuuluu mielestäni myös pianonsoiton opiskelu ja konserteissa käyminen, koska musiikin kuunteleminen ja musiikkiin eläytyminen tuli tärkeäksi Liisa Rautiaiselle.

Hetkeä, jolloin ystävättären äiti suositteli oman ammatin hankkimista, voi määrittellä *kumuloituvaksi epifaniksi* näkemykseni mukaan: se osoittaa pitemmän kehityksen huipentuman, jossa oman ammatin merkitys paljastuu. Se on *tiheä* kuvaus *vuorovaikutuksellisesta* hetkestä ystävän, ystävättären äidin ja Liisan välillä. Kuvaus kertoo 11-vuotiaan tytön yllättyneen ystävänsä äidin tiukasta puheen sävystä tämän tähden-täessä ammatin merkitystä itsenäiselle elämälle. Rautiaisen äidillä oli oma ammatti, vaikkei hän harjoittanutkaan ammattiaan lasten saamisen jälkeen. Hän on varmasti kuitenkin kertonut työstään ja ajastaan Kiinassa. Isän työn näkeminen ja tutustuminen lähellä kotia on voinut vaikuttaa myös ammatin merkityksen ymmärtämiseen jo lapsesta asti. Käsityön tekeminen oli myös tuttua, koska kangaspuilla tehtiin kaikki tarpeellinen kotona. Ahkeruutta opittiin kotona. Kaikenlaisiin toimiin tarttumiseen ja yrittämiseen kannustettiin.

Suuri epifani eli *käännekohta* taiteellisessa kehityksessä oli ensimmäinen käynti taidenäyttelyssä, joka järjestettiin Kemin klubilla. Kuvaus on *elämäkerrallinen tiheä* kuvaus, jossa kuvataan myös paikkaa. Siitä tulee ilmi aikakauden tapa ajatella. Yrjö Saarisen maalauksia pidettiin liian rohkeina ja ne oli sijoitettu kabinettiin, eikä kaikkien näkyville ravintolasaliin. Myös ravintolaa pidettiin paheellisena paikkana 1930-luvulla. Kuvauksessa taidenäyttelyssä käynnistä tulee esille myös, että Liisa ei pitänyt maalauksia liian sopimattomina. Liisa meni näyttelyyn ilmeisesti salaa eikä kertonut kenellekään. *Käännekohta* vaikuttaa mielestäni myös *uudelleen eletyiltä epifanilta*, jonka merkityksen Rautiaisen on ymmärtänyt vasta myöhemmin. Käynti Saarisen taidenäyttelyssä 14-vuotiaana osoittaa itsenäisyyttä, päättäväisyyttä ja suurta kiinnostusta taiteeseen.

Sota on selkeästi *suuri epifani* Rautiaisen elämässä ja vaikutti elämään kaikilla tasoilla, niin opiskelussa kuin ihmissuhteissakin. Kuvaus suhteesta saksalaisen nuoreen mieheen, Werner Böddekeriin, on kahden ihmisen välistä suhdetta kuvaava *tiheä* kuvaus. Liisa Rautiaisella ja Böddekerillä oli yhteisiä kiinnostuksen kohteita. He soittivat

nelinkätisesti pianoa ja keskustelivat syvällisistä asioista. Suhde katkesi vaikeuksien takia, mutta jatkui kuitenkin myöhemmin ystävyyttenä.

Rautiaisen tiedon halu oli valtava sotakokemuksen ja sodan aiheuttamien traumojen ja ristiriitaisuuksien jälkeen. Ehkä sota sai yrittämään entistä sitkeämmin kaikesta huolimatta, niin mieltä järkkyyttävät kuin sen vaikutukset olivatkin. Opiskelua Helsingin yliopistossa voi pitää *pieninä, valaisevina epifaneina*, joissa opiskelun ja tiedon merkitys sodan järkytyksen unohtamisessa auttoi. Kuvauksessa myös opiskelun merkitys näyttäytyy uudesta perspektiivistä mieltä virkistäväenä ja ehkä lohduttavana tekijänä sodan menetyksen jälkeen. Liisan kuvailee opiskeluaan ja erityisesti siihen liittyviä tunteita tarkasti. *Elämäkerrallisessa tiheässä* kuvauksessa tunne opiskelun ilosta ja nautinnosta tulee voimakkaasti esille. Siitä käy ilmi opiskelun merkitys koko elämälle.

Elävänmallin piirtämisen opiskelu Helsingin yliopiston piirustussalissa ja Erkki Koposen piirustusopetus oli selvästi *suuri epifani*, jolloin Rautiainen ymmärsi, että hänen on opittava vielä paljon lisää piirtämisestä. *Vuorovaikutuksellinen tiheä* kuvaus piirtämisen opiskelusta paljastaa järkytyksen tai muutoksen, jossa Rautiaisen usko omiin taitoihin horjui. *Tiheä* kuvaus liittyy myös ihmisten välisiin suhteisiin. Kokemustaan piirustussalissa Rautiainen kuvaa katastrofiksi. Ehkä tilanteessa oli vertailua toisiin piirtäjiin, jotka olivat pitemmälle edenneitä. Toisaalta myös tulee ilmi, että piirtäminen siinä, kuin mikä muukin taito, on opittavissa ja vaatii harjoitusta. Koponen oli ensimmäinen opettaja, joka antoi Rautiaiselle käytännöllisiä neuvoja elävänmallin piirtämisestä: miten alastoman mallin kuva on mahdollista paperille, miten kokonaisuus liikkeineen ja rytmineen on ymmärrettävä sekä miten ääriviivan lisäksi luuston piirtäminen on olennaista elävänmallin piirustuksessa.

Ystävyystyminen Nina Vanakseen ja tämän kannustus on *suuri epifani* Liisa Rautiaisen elämässä, koska Vanaksen sanat ”Mää Ateneumiin” saivat hänet ymmärtämään, että taidealalta voisi löytyä ammatti. Hetki vaikuttaa kaikilla elämän aloilla ja muuttaa elämän suunnan kokonaan. Keneltäkään toiselta hän ei ollut saanut sellaista kannustusta ja toteamusta lahjakkuudestaan. Vanas oli auktoriteetti, johon Rautiainen luotti, ja hän noudatti tämän neuvoa. Jos Rautiainen ei olisi kuullut näitä sanoja ja yksinkertaista kehoitusta pyrkiä Ateneumiin, hän ei olisi sitä varmaankaan tehnyt. Tämä *tiheä* kuvaus on yksityiskohtainen ja liittyy voimakkaasti ihmissuhteeseen ja tilanteeseen, koska Vanaksen karjalan murteella lausumat sanat ovat piirtyneet mieleen tarkasti.

Hetkeä, jolloin taiteilija Engblom kiinnitti Liisa Rautiaisen työn alapuolelle paperille kirjoittamansa lauseen ”Tämä henkilö on taiteilija” voi tulkita *suureksi epifaniksi* Rautiaisen taiteellisessa kasvussa. Se vakuuttaa oikean alan valinnasta. *Tiheä* kuvaus on *vuorovaikutuksellinen*, koska kirjoitettu paperi kertoo kaikille muille opiskelijoille, mitä mieltä opettaja on, ja se alleviivaa mielipiteen. Se ei ole vain lausahdus tunnilla, vaan teko, josta kuvastuu arvostus opiskelijan työhön. Opettajan teko oli poikkeuksellinen ja merkittävä ja viitoittaa tietä taiteilijan uralla. Paperille kirjoitetut sanat painottavat

lahjakkuutta. Tilanne on selvästi myös *uudelleen eletty epifani*, joka seuraa Rautiaisen eri elämänvaiheissa ja tulee myös esille Rautiaisesta kirjoitetuissa lehtiartikkeleissa. Kirjoitettua tunnustusta hän pitää parhaana kiitoksena, jonka on koskaan saanut.

5.3 Kuvaamataidon opettajana Kemin tyttölyseossa

5.3.1 Opetustyö - ei pelkkä rahanansaitsemiskeino

Valmistuttuaan vuonna 1952 kuvaamataidon²⁶ opettajaksi Liisa Rautiainen palasi Kemiin. *”En ole tykännyt koskaan Helsingistä. Että siellä käy, mutta ei ole. Että ne taivaat, joihin täällä tutustuu, niitä ei nää Helsingissä koskaan. Että se on... Että, kun ajattelee esimerkiksi, kun tuo läntinen taivas on puhdas magenta, sitä ei ole etelässä koskaan. En ainakaan ole nähnyt. Tässä jokunen, oiskohan siitä viikko, oli puoli yhen aikaa yöllä puhdas magenta. Se oli niin kaunis! Että tuo kuusi piirtyi tummana pitsinä magentaa vasten. Se ois tietenkin pitänyt maalata, mutta magentaa ei saa sekoittamalla mistään! Ja kun täällä menee aukeelle paikalle, kun kääntyy yhdeksän kymmentä astetta, on aina eessä uudenlainen taivas. Ei sitä ole Etelä-Suomessa. En ainakaan ole nähnyt. Ja se sitoo minut tähän paikkaan... Erilaiset taivaat. (taukoa). Oikeastaan meri. Se sitoo myöskin, koska siihen on kasvanut ja nää saaret kivikkorantoineen. Ja maan kohoaminen, jonka on joutunut näkemään ja elämään. On olemassa kotiseuturakkaus. Kaikilla ei sitä ole.”*

Rautiainen sai paikan Kemin tyttölyseon kuvaamataidon opettajana. Hän toimi kuvaamataidon opettajana Kemin tyttölyseossa vuosina 1953 – 72 ja Sauvonsaaren yläasteella ja Kemin lukiossa 1972 – 79. Vuodesta 1977 – 1986 hän opetti Keminmaan kansalaisopistossa kuvataiteen harrastajia. (Pohjolan Sanomat 1991.) Sortavalan tyttökoulu oli siirretty Kemiin Värtsilästä vuonna 1940 talvisodan jälkeen, ja siitä oli tullut Kemin tyttölyseo heinäkuun 26. päivänä 1940 annetulla asetuksella. Kaikki opettajat olivat myös siirtyneet Kemiin. (Seitamaa-Oravala 1986, 24.)

”Valmistuin. Kouluun perustettiin toinen kuvaamataidon opettajan virka ja minä hain sitä ja sain paikan.” Opettajan työn taloudellinen turva poisti huolen toimeentulosta. *”Sain opettaa erittäin hyviä oppilaita, ei ole tarttenut tulla toimeen omine piirustuksineen, palkka on juossut, möi tai ei. Toimeentulo oli täysin turvattu ja se on hyvä asia.”* Kuvaamataidon opettajantyö ei kuitenkaan ollut pelkkä rahanansaitsemiskeino Liisa Rautiaiselle, vaan se oli elämäntehtävä. *”Ammatti ei ole pelkkä rahanansaitsemiskeino vaan se on elämäntehtävä. Se on upeaa.”*

Tavoitteenaan opetustyössä Liisa Rautiainen kertoo olleen tehdä työ hyvin. Oma-

²⁶ Aikaisemmin kouluaineen nimi oli kuvaamataito. Aineen nimi muuttui vuonna 1999 kuvataiteeksi. Käytän nimeä kuvaamataito.

na kouluaikanaan kuvaamataidon tunneilla annetut aiheet tuntuivat liian vähäiseltä ohjaukselta, esimerkiksi *”Piirrä lempimaisemasi, eikä mitään muuta. Nämä kaksi sanaa ja tee sitten kaksi tuntia töitä. Ajattelin mielessäni, että jos olen joskus opettaja, niin teen kyllä työni hyvin (naurua) ja niin minä olen kyllä tehnyt.”* Rautiainen halusi opettaa kuvaamataidon sanastoa, kertoa taiteilijoista ja tutustuttaa oppilaansa taidemuseoon. *”En ole oppinut koulussa kuvaamataidosta oikeastaan yhtään mitään, siis mulla on ollu niin heikko opettaja, ettei edes sanasto ollu tuttua. Kuvataidesanasto. Ja vakioaiheet, sohvatyynyn sommittelu ja piirrä mielimaisemasi. Että ajattelin, että ikinä ei kyllä lähe yhtään työtä oppilaille, ennen kun ne on valmistettu ne työt ja ohjattu ja mitkä on tavoitteet ja mitkä on rajat.”*



Kuva 24. Varjojen piirtämistä Kemin tyttölyseon pihalla.



Kuva 25. Raidallisia varjoja.

Kysyn, miten Rautiainen oli kyennyt syyttämään taiteen kipinän moniin oppilaisiinsa. *”Näin on! Ja se johtuu vain siitä, että minun tielleni sattui kirja Georg Schmidt, sveitsiläinen professori, joka kirjoitti pienen kirjan modenin taiteen historiasta ja käännsin sen. Ja se on... Keminmaan silloinen kansalaisopiston johtaja antoi painattaa ohjekirjaksi kansalaisopistoille, miten opetetaan kuvaamataittoa.”* Kirjan ajatukset, joissa taideteokset nähtiin väleistä, muodoista ja viivoista koostuvina kokonaisuuksina, kiinnostivat Rautiaista (Hautala-Hirvioja 1999b, 16). Opetustyön lisäksi hän kokeili itse kaikkia kirjassa esitettyjä ismejä omissa maalauksissaan. Sveitsiläisen professorin George Schmidin taidehistorian kirjan nimi on *Kleine Geschichte der Modernen Malerei von Daumier bis Chagall*, ja se on vuodelta 1955. Sveitsiläisestä professorista tuli Rautiaisen esikuva taidekasvattajana. *”Hän on... hän on taidehistorioitsija, kirjoittaa*

*esitelmän, joka esitetään radiossa, jossa on syntynyt samalla kuvasto taiteesta, niin sehän on silloin taidekasvatusta. Se on... oleellisella tavalla vaikuttanut kaikkeen, miten minä oon työstänyt tiettyjä ismejä... ja päätynyt tähän ehdottomaan modernismiin.*²⁷ Rautiainen käytti Schmidin kirjaan pohjautuvaa opetusohjelmaa 1950-luvulta lähtien kaikilla oppikoulun luokilla ja lukioluokille. Silloin kuvaamataittoa oli 9-vuotisessa²⁸ oppikoulussa kaksi tuntia viikossa. Opetusohjelmaa käytettiin erityisesti lukiossa taidehistorian opetuksen yhteydessä. Myös varhaisimmilla luokka-asteilla, esimerkiksi 12-vuotiaiden kuvaamataiteen opetuksessa, saatiin onnistuneita tuloksia.

Peruskouluun siirryttäessä kuvaamataidon tuntimäärät supistuiivat, eivätkä oppilaat olleet enää yhtä kauan saman opettajan opettavina. Päämääränä opetusohjelmassa oli välittää mahdollisimman paljon tietoa kuvataiteesta, jotta oppilas voisi hyötyä opetuksesta tulevassa ammatissaan tai rikastuttaa elämäänsä muuten oppiessaan tuntemaan kuvataidetta. Tarkoituksena ei ollut luoda ainutkertaisia taideteoksia, vaan oppia käyttämään erilaisia työvälineitä ja materiaaleja. Erityisen tärkeää oli opettaa modernin taiteen historiaa. Jokaisen ismin²⁹ periaatteet ja tavoitteet käsiteltiin, minkä jälkeen oppilaat saivat soveltaa tietoja omissa maalauksissaan. Tietoa kuvataiteesta pyrittiin laajentamaan ja syventämään. Vaikeasti ymmärrettäviä nykytaiteen alueita ei sivuutettu opetuksessa. Oppilasta autettiin hyväksymään myös näitä alueita. (Rautiainen 1995a, 11.) Liisa Rautiainen käänsi Schmidin kirjan suomeksi ja sitä käyttivät opetuksessaan sekä Nina Vanas, että Keminmaan kansalaisopisto ja siitä painatettiin kuvaamataidon opetuksen oppikirja myös muille kansalaisopistoille. Kirja on nimeltään suomeksi *Johdatus moderniin taiteeseen*, ja siinä on käsitelty modernin taiteen historiaa laajemmin kuin Schmidin kirjassa. Kirjassa analysoidaan taideteoksia modernin taiteen eri aikakausilta ja jokaisen luvun lopussa on maalaustehtäviä.

27 Termi moderni tarkoittaa uutta taidettyliä, jonka on seurauksena vanhat, traditionaaliset tyylit ovat menettäneet merkityksensä. Filosofiasena sen ajatellaan alkavan jo renessanssin aikana, mutta se voidaan liittää myös 1600- ja 1700-luvuilla syntyneeseen valistuksen aikakauteen. Modernistinen ajattelu suuntautuu tulevaisuuteen niin yhdyskuntasuunnittelussa, taiteessa kuin kasvatuksessakin. Tulevaisuus nähdään aina parempana kuin nykyisyys. Modernismi haluaa tehdä selvän eron kaikkiin edeltäviin aikakausiin ja tyyliin, jotka nähdään taantumuksellisina ja vanhanaikaisina. (Efland 1998, 7 – 8.) Yleensä modernismi merkitsee 1900-luvun keskeisiä suuntauksia kuvataiteen lisäksi kirjallisuudessa, musiikissa ja arkkitehtuurissa. Uusi muotokieli katkaisi kuvataiteen ja kirjallisten aiheiden yhteyden eli ns. ut pictura poesi tradition. Taiteen rajoja haluttiin rikkoa: kuvan esittävydestä haluttiin eroon, pyrittiin aikaperspektiivin luomiseen ja monidimensionaalisuuteen. (Kallio 1993, 420.) Modernissa taiteessa käsitys perspektiivistä muuttui, eikä kolmiulotteista syvyysoikeutelmää enää tavoiteltu (Arnason 2003, 2). Modernismin amerikkalainen teoreetikko Clement Greenberg, piti maalauksen liitteitä ja kaksiulotteisuutta modernistisen maalauksen oleellisempänä piirteenä. Hänen mukaansa modernistista maalausta katsottaessa oli ensin nähtävä se kuvana eikä katsottava sisältö. (Greenberg 1961, 135 – 138.) Taidekasvatuksessa modernismin yksi tehtävä on ollut opettaa suurta yleisöä ymmärtämään uutta taidetta. 1960-luvulla Arthur Efland opetti yläasteen oppilaille hyvän ja huonon muotoilun erottamista näyttämällä kaksi teekannua, joista toinen oli elefantin muotoinen ja toinen funktionaalisen muotoinen, valkoiseksi lasitettu kannu. Kone-estetiikka perustui suorien tai kaarevien muotojen vaihteluun ja koriste-elementtien puuttumiseen. (Efland 1998, 124 – 125.)

28 Tyttökouluissa keskikoulu saattoi olla kuusivuotinen (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Oppikoulu#Ope>, luettu 29.6.2011).

29 Impressionismi, ekspressionismi, symbolismi, fauvismi, abstrakti ekspressionismi, kubismi, surrealisismi, neoplastismi, suprematismi, amerikkalainen ekspressionismi, Cezannen vaikutus, pop-taide, kineettinen taide ja Italian avantgarde.



Kuva 26. Oppilastyö Toulouse-Lautrecin maalauksen innottamana.

Niissä käytettiin esimerkiksi luokkahuoneeseen rakennettuja asetelmia, henkilöille tai opettajan diakuvia. Diakuvat olivat vain alkulähtökohtana tehtävien toteuttamisessa. Jäljentämisen Rautiainen ei katsonut edistävän oppimista, vaikka se saattoikin olla houkuttelevaa. Hän kirjoitti kirjan esipuheessa, että aktiivinen maalaminen samanaikaisesti opetustyön rinnalla oli vaikuttanut hänen omaan työskentelyynsä. Oppilaiden tehtävissä hän käytti samanlaisia aihepiirejä kuin omissa maalauksissaan. Omien kuvallisten kysymysten sanallistaminen auttoi ratkaisuihin pääsemisessä. Oppilaat toteuttivat samaa opetusohjelmaa useina vuosina peräkkäin. Rautiainen huomautti, että oppilaat eivät jääneet paikoilleen toistamaan entisiä tekemisiään, vaan taidesuuntausten ja ismien uudelleen käsittely johti oman työskentelyn syvenemiseen ja uusiin ajatuksiin ja ideoihin. Rautiainen opetti Keminmaan kansalaisopistossa noin kymmenen vuotta. Jotkut entisistä oppilaista halusivat opiskella uudelleen ismejä ymmärtääkseen ja nähdäkseen asioita uusilla ja tuoreilla tavoilla. (Rautiainen 1995a, 11, 85.)



Kuva 27. Seinämaalaus Pajusaaren kouluun.

5.3.2 Modernin taiteen museon ovet

Modernin taiteen historian opettamisen Rautiaisen koki erityisen tärkeäksi. *”Oikeastaan jos en olisi opettanut modernin taiteen historiaa, niin tuskin tietäisin niin paljon mihin oman työn ratkaisut pohjaa. Olen kaikille oppilaille pitänyt päämääränä modernin taiteen historian opettamisen, ja pitänyt sitä ehdottoman tärkeänä. Ennen kaikkea ajatellen sitä, että ne oppivat sen puitteissa aukaisemaan missä tahansa maailmassa modernin taiteen taidemuseon ovet, se on ollut tärkeintä. Niin että olen joskus saanut oppilailta postia. Vielä viime talvena sain sellaisen pikku kirjeen, että sinä ja taiteilija Vanas opetitte meille työläisten lapsille sen, mitä aarteita on modernin taiteen näyttelyissä. Ja että me osaisimme käyttää ja että me osaisimme aukaista oven. Kiitos. Ja se kauniimpaa kiitosta ei voi saada.”*

Tärkeimpänä opetuksessa hän piti taiteilijoiden ja heidän tuotantonsa tuntemista. *”Että jokainen oppi tuntemaan asianomaisen taiteilijan ja sen miten hän on rikastanut taidemuseon tiedostoa tai miten hän on luonut jotakin todella uutta.”* Joskus Rautiainen kutsui oppilaansa oman näyttelynsä avajaisiin. *”Ja yhen kerran kutsuin yhen luokan minun omiin avajaisiin... Ja voi... Sitten se luokka oli kuullu tämän kutsun, niin yks tyttö nousi seisomaan ja sanoi: ”Sinnehän mennään!” Ja voi hyvä ihme, kun ne pojat, ne tuli niissä farkuissaan ja hiihtokampeissaan ja kaikissa ja kävi kiireesti kirjoittamassa nimensä, että varmasti on käyny ja painelivat ulos. Nehän pelkäs avajaisia aivan hirveästi, ei ne voineet tietää, että siellä voi viihtyä ja olla, tavata ystäviä ja kaikkea semmosta.”*



Kuva 28. Seinämaalauk Karihaaran kouluun.

Opetustyö ja taiteilijan työ eivät aiheuttaneet ristiriitoja. Esimerkiksi taiteen ismi-
 en selvittäminen oppilaille tuki taiteilijan työtä, koska asiat piti käsitellä selkeästi ja
 tarkasti, niin että jokainen ymmärtäisi ne. *”Se oli oikeastaan hyvä, se opettajan työ,
 koska jouduin opettamaan kaikki ismit, tai halusin opettaa kaikki ismit. Niin, jos opetus
 ei mennyt perille tai jouduin opettamaan sen useamman kerran, esimerkiksi kubismin
 opettaminen on suunnattoman vaikeaa. Niin sen opettaessa, kun sen opettaa rinnakkais-
 luokille ja koittaa saada niihin vähän eroa ja variaatiota siihen omaan sanankäyttöön,
 niin se oli tehokasta, se oli positiivista. Joutui ehkä jonkun oppilaan sanoista hakemaan
 tukea, että se menee toisella tavalla ja sen jokainen opettaja kyllä löytää, jos on vähänkään
 ittelleen rebellinen, niin sen kyllä löytää.”* (tauko) Rautiainen kertoo, että taidesuuntien
 vaihtuminen omassa kuvataiteellisessa työssä heijastui myös opetukseen. Tätä edelsi
 kuitenkin esikuvien tarkka ja huolellinen tutkiminen. *”Heijastui, ihan ehdottomasti.
 Kyllä.”*

Kuvaamataidon opetus Kemin tyttölyseossa oli palkitsevaa, sillä Ateneumiin
 pääsi opiskelemaan poikkeuksellisen suuri määrä kemiläisiä. Nina Vanaksen ja Liisa
 Rautiaisen opettajauran aikana Kemin tyttölyseon oppilaat menestyivät Ateneumin
 pääsykokeissa erittäin hyvin, ja Kemistä pääsi opiskelemaan Ateneumiin enemmän

oppilaita kuin mistään muusta koulusta³⁰. Vain Somerolta Olavi Lanun oppilaat menestyivät yhtä hyvin, muisteli Rautiainen artikkelissa. (Heikkilä 1999.) *”Aatella kerran muistaakseni... Olikohan niitä kuus alkavaa oli kemiläisiä. Ja kun niitä yleensä otettiin noin viistoista silloin. Niin melkein puolet oli kemiläisiä.”*



Kuva 29. 5A-luokka ulkona piirtämässä vuonna 1963. Kuva: Pohjolan Sanomat 1963.

5.3.3 Kemian tyttölyseon taidekokoelma

Kemin tyttölyseon uusi koulurakennus vihittiin käyttöön 18.10.1953. Samana syksynä koululle saatiin valtion avustuksella hankittua taideteos Helsingin Taidehallissa olleesta *Ravennan mosaiikkeja* näyttelystä. Suomen Taideyhdistyksen sihteeri fil.tri Bertel Hinze puolsi teoksen sijoittamista Kemin tyttölyseon toisen vaihtoehdon ollessa Vaasan taidemuseo. Teos oli nimeltään *Juudaksen suudelma*, ja Nina Vanas ja Liisa Rautiainen valitsivat sen. Syys- ja kevätlukukausien lopulla alettiin järjestää oppilastöiden näyttelyjä kuvaamataidon luokassa. Ensimmäisessä näyttelyssä jotkut vanhemmat olivat kiinnostuneita ostamaan oppilastöitä. Rahojen käytöstä neuvoteltiin rehtori Eeva Karisen, kuvaamataidon opettajien ja oppilaiden kesken, ja rahat päätettiin käyttää kuvaamataidon opetuksen kehittämiseen. Pankkiin avattiin Kemin tyttölyseon taidekassa. Molemmat kuvaamataidon opettajat lahjoittivat koululle teoksensa – Vanas

30 Liisa Rautiaisen entinen oppilas sisustusarkkitehti Leila Erholtz kertoi puhelinkeskusteluissa syyskuussa 2011, että vuonna 1967 Ateneumiin pääsi opiskelemaan yhteensä viisi opiskelijaa Kemin tyttölyseosta. Erholtz kuvaili Rautiaisen opetusta ”innostavaksi” ja lisäsi, että se oli ”täyttä tavaraa Ateneumin rinnalla”. Rautiainen oli osannut innostuttaa myös sellaisia oppilaita kuvaamataidon opiskeluun, jotka eivät aiemmin olleet kiinnostuneita kuvataiteesta Erholtzin mukaan. Erholtz kertoi myös, että oli itse yksi oppilaista Pohjolan Sanomien kuvassa vuodelta 1963 (kuva 29) ja että oli piirtänyt näky-mää Valtakadulta (kuva 33). (ks. myös s. 241)

maalauksen *Välitunnilla* ja Rautiainen maalauksen *Kuusikko* (kuva). Lisäksi Vanas lahjoitti maalauksen *Pihanäkymä Kemistä* -tyttölyseon ikkunasta maalatun näkymän – kiertopalkinnoksi hiihtokilpailuihin vuonna 1954. Myöhemmin myös tämä maalaus liitettiin taidekokoelmaan. (Rautiainen 1972.)

Oppilastöiden näyttelyt järjestettiin aina vapaaehtoisten oppilaiden avustuksella. Valkoisilla kehyskartongeilla kehystetyt oppilaiden työt levitettiin viikon viimeisenä koulupäivänä eli lauantaina koulun jälkeen kuvaamataidon luokkaan, juhla-aulaan ja juhlasaliin, jotta oppilaan ja opettajat saivat mahdollisuuden tutustua niihin. Oppilaat veivät tiedon näyttelystä vanhemmilleen. Lisäksi paikalle saapui toimittaja ja valokuvaaja Pohjolan Sanomista. Varsinaisena näyttelypäivänä saattoi olla tungosta.

Päivystävät oppilaat ja opettajat myivät teoksia ja paketoivat ne ostajille. Rehtori tarjosi kahvit opettajanhuoneessa, mikä oli päivän kohokohta rahojen laskemisen lisäksi. VI-luokkalainen Pirjo Rautiainen kuvaili saatua summaa hauskaasti: ”Noin seitsemän sentin pino löysäsi pakattuja setelirahoja, sataset alimmaisena, kolikot lisäksi.” Ilmoitustaululle merkittiin myydyt työt ja oppilaat olivat iloisia ja ylpeitä, kun töitä myytiin. ”Minun työni myytiin” kasvoi yhteishengeksi ”meidän luokalta myytiin” ja vielä laajeni ”meidän koulu möi”. (Rautiainen 1972.)

Vuoden 1954 joulunäyttelyssä myytiin 53 teosta, mikä oli ennätysmäärä. Vuonna 1955 ostettiin ensimmäiset taideteokset, joita olivat oppilaiden valitsemat grafiikanvedokset Kemissä järjestetystä grafiikan näyttelystä, Erkki Hervon *Syksy* ja Hans Björklindin *Raivaajat*. Seuraavaksi ostettiin Rut Brykin keramiikkaveistokset *Madonna* ja *Lasten kulkue*, koska haluttiin kokoelman edustavan kuvataidetta laajasti. Anitra Lukanderin teos *Kaupunkikuva* oli ensimmäinen öljyvärimaalaus. Maailman taiteen mestarien teoksia saatiin kokoelmaan, kun kuvaamataidon opettajat ostivat 1956 George Braquen *Asetelman* ja Marc Chagallin *Äitiyden, La Maternité*. Lisäksi taiteilija Christina Snellman valitsi Pablo Picasson *Tyttö ruudullisessa puserossa* sekä *Taiteilija ja lapsi* grafiikan lehdet. Myös taiteilija Christina Snellman lahjoitti kokoelmaan maalauksensa *Espanjalainen tyttö*. Suomen Käsityönystävistä tilattiin Eva Brummerin *Öinen lehto*- ja Kirsti Ilvessalon *Kahdenlaisia puita* -ryijyjen mallit ja teko-ohjeet. Ryijyjä oppilaat alkoivat kutoa kuvaamataidon luokassa piirtämisen ja maalaamisen välillä, joskus jopa välituntien aikana. Ryijyjen valmistuessa IV-luokkalainen Tuire Toivanen sanoi leikillisesti: ”... ja sitten me vanhoina tutisevina mummoina tulemma tänne lastenlastemme kanssa, näytämme koinsoyömiä ryijyjä ja sanomme: ’Katso lapsi, tämän kohdan isoäiti on kutonut.’” Vuonna 1972 taidekokoelmassa oli 32 teosta, jotka oli ripustettu koulun juhla-aulan seinille, ruokasaliin ja portaikkoon. Grafiikan töitä piti ripustaa kolme päällekkäin, jotta kaikki mahtuivat. Antonio Tapietin grafiikan vedos oli arvokkain hankituista teoksista. (Rautiainen 1972.)

Kotiliedessä oli Arja Luukelan kirjoitus Kemin tyttölyseon kokoelmasta ja kuvaamataidon opetuksesta vuonna 1964 lehden numerossa 21. ”Piirustuksen opettajien työtä



Kuva 30. Pablo Picasso; Tyttö ruudullisessa puserossa 1957, litografia. Kemin taidemuseon kokoelmat. Kuva: Pentti Korpela, 2002. Julkaisulupa saatu Kemin taidemuseon museotoimenjohtajalta Kari Silvennoiselta.

vaikeuttaa usein se, ettei ole mahdollisuutta osoittaa oppilaille alkuperäisiä taideteoksia, tutustuttaa heitä konkreettisesti oikeaan taiteeseen. Juuri tämä tilanne on Kemin tyttölyseon piirustuksen opettajien ja oppilaiden yhteistyön turvin ratkaistu tavalla, joka on mahdollistanut taideteosten hankkimisen itse kouluun. Samalla on pidetty tärkeänä itse koulun kaunistamista. Niiden yhdentoista vuoden aikana, joina koulu on toiminut nykyisessä talossaan, sinne on kertynyt arvokkaiden taideteosten kokoelma. Tuskin ne oppilaiden vanhemmat, jotka toistakymmentä vuotta sitten pyysivät saada ostaa piirustuksia oppilastöiden näyttelystä, arvasivat, miten kauaskantoinen heidän ajatuksensa oli.” (Rautiainen 1972.)

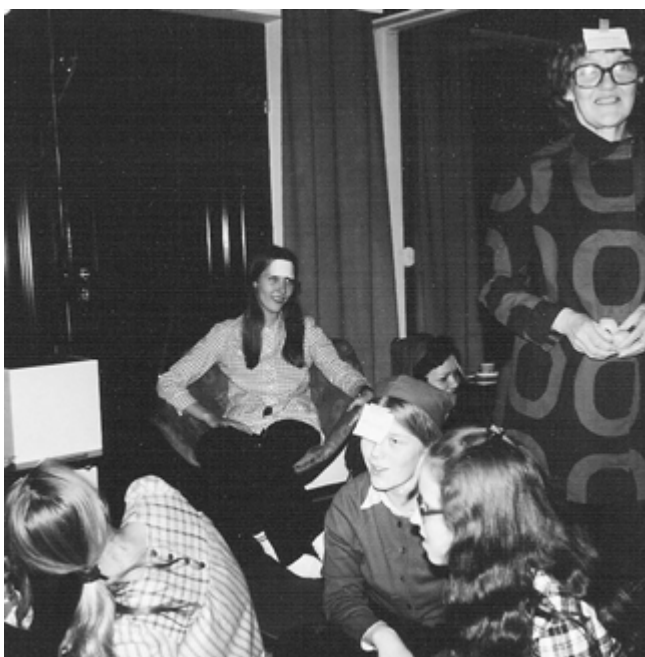
Peruskoulun myötä Kemin tyttölyseosta eli Tipulasta tuli Sauvonsaaren yläaste ja lukio. Rautiainen kertoi lehtihaastattelussa arvelleensa, etteivät toisista kouluista tulleet oppilaat ymmärtäneet taideteosten arvoa ja merkitystä. Saman päivän aikana, yhden taideteoksen pudotessa seinältä kolmannen kerran, ei Rautiainen enää voinut antaa teosten jäädä kouluun. Hän vaati rehtorilta teosten siirtämistä turvallisempaan paikkaan. Taideteoskokoelma siirrettiin Kemin taidemuseoon³¹. (Vakkuri 1992.)

³¹ Kemin taidemuseosta tuli Pohjois-Suomen ensimmäinen aluetaidemuseo vuonna 1972, jolloin se sai kokeiluluvan aluetaidemuseoksi opetusministeriöltä (Kaila 1991).

Rautiainen piti peruskouluun siirtymistä käännekohtana kuvaamataidon opetuksessa, koska tuntimäärät vähenivät. Työskentely ei voisi olla enää samanlaista kuin aiemmin. ”Yksi rikas vaihe koulun muotoutumisessa on päättymässä, uutta emme vielä kykene näkemään”, hän kirjoitti Kemian tyttölyseon kokoelman vaiheita kuvaavassa kirjoituksessaan. (Rautiainen 1972.)

5.3.4 Kadulla masurkkua

Oppilaiden ja Liisa Rautiaisen suhde näyttää olleen lämmin ja sydämellinen. Tästä on esimerkkinä tapahtuma, jolloin oppilaat koputtivat yöllä Liisan ikkunaan. ”*Ne oli kyllä jänniä ne... siellä oli ne sellaiset oppilaat, kun Arvilan tytöt, niin ne kerran koputti yöllä minun ikkunaan ja sitten menin kattomaan, että kuka siellä on, niin siellä oli nämä kaksi, jotka olivat voimistelijoita ja sanoivat: kato meitä, me tanssitaan sulle täällä kadulla masurkkua ja ne tanssi kadulla yöllä masurkan ja minä katoin sen... (naurua) ovelta. (naurua) Ja sitten ne lähtivät pois. Eik oo kivoja oppilaita?*”



Kuva 31. Leikkiä illanvietossa.

Taiteilijan työ ja kuvaamataidon opettajantyön yhdistäminen auttoi opetustyössä. ”*Jos... opettaja on myös aktiivitaiteilija, niin oppilaat voivat saada huomattavasti enemmän tietoa ja kokemusta kuin tavalliselta kuvaamataidon opettajalta saisi.*” Aktiivitaiteilijana

toimiminen ei vienyt auktoriteettia. ”Ei se ainakaan auktoriteettia vienyt, ehkä lisäsi hieman enemmän hymyjä. (naurua) Jotenkin joissakin tilanteissa saattoi syntyä niin välitön tunnelma, että varsinkin lukioikäisten poikien kanssa. Ne on niin huumorintajuisia, että kun tämmösen joku yllätysääni voi saada kurin aikaan. Kun muuta keinoja ei enää ole, kun ne tulee hajanaisena röykkiönä eri luokista kuvaamataidon luokkaan ja kestää aina jonkun aikaa ennen kuin siellä rauhoittuu, että kuulee oman äänensä. Täyty keksiä keino, miten sen saa, heti. No minä sen keksin.”

Liisa keksi keinon rauhoittaa meluisa oppilasjoukko. ”Otin... meillä oli taipuva viivotin ja vedin sen tälleen ylös ja annoin kaarelta pudota pöydän pintaan. Se oli semmoinen rämähdys, että kun ne näki vaan sen viivottimen, niin ne oli heti hiljaa. Ne pelkäs sitä ääntä. Yhen kerran yks tyttö oli melkein fiksumpi kuin ne pojat, kun se ääni tuli, niin se tyttö sanoi: osu. (naurua) Se oli melkein kuin poikien reagointia. Mutta se oli kyllä niin selvä merkki, että piti olla hiljaa, niin silloin ne oli hiljaa.” Hän vaati ehdotonta työrauhaa ja hiljaisuutta puhuessaan. ”Minä en rupea puhumaan äänekkäälle joukolle, en ikinä. En rupea kilpalaulajaks koskaan. Kyllä minä yksin puhun.”

Opettajan työ oli mielekästä ja palkitsevaa. ”Se oli hyvin kiinnostava ja suunnattoman paljon lahjoittavaa työtä. Nähdä innostuminen ja kestävyys oppilaissa. Se oli arvokasta työtä ja kokea huumorintajun merkitys. Miten hirveän tärkeää on, että osaa myös itselleen nauraa.” Liisa piti tärkeänä huumorintajua ja omalle itselleen nauramista työssään. ”Se on niin hirveän tärkeää. Jos ei pysty seuraamaan jotakin asiaa leikin kannalta, paljon vaikeampaa. Jos ei itelleen naura, niin silloin on menettänyt pelin. Kerran kun olin... kun ne ei poikatyttöluokassa ei saa sellaista aikaan, että ottaa oppilaan malliksi ja että se ottais eri asentoja, niin kuin croquis-piirustusta, niin se ei onnistu. Ja olin leikannut kuvia lehdistä, että tehtäis niistä. Ja yks poika ilmoitti, että ei ois kannattanut liimata niitä kuvia molemmille puolille paperia, kun ei niitä voi silloinkaan käyttää kuitenkaan kaks. (naurua) Ja nauroin kovasti sille pojalle, kun ajattelin, että miten fiksu, kohteli-aasti se ilmoitti, että tyhmästi tehty, niin silloin piti ite nauraa itelleen. (naurua) Ja ihan niin kuin olis vuosikausiksi syntynyt huumorintajuinen suhde minun tyhmyyteeni, tällä pojalla ja minulla. Ja vielä muistan, kuka tämä poika oli: se oli Soppela, joka on nyt Kemin palolaitoksen päällikkö.” (naurua)

Toisinaan Liisa saattoi olla äidin korvikkeena koulupäivien aikana, esimerkiksi ensimmäisten kuukautisten yllättäessä oppilaan. ”Ensimmäkin oli upeaa kokea yksitoistavuotiaat oppilaat. Ne suhtautui opettajaan kuin äitiin. Muistan, kun jouduin yhen yksitoistavuotiaan saattelemaan pois luokasta. Kun hän portaissa mulle sanoi, että menishän tämä muuten, mutta kun minä en näe mitään. Minä otin sen lapsen syltiin ja vein sen kuvaamataidon luokan viereiseen luokkaan paareille makaamaan. Ihan niin kuin äiti. Menishän tämä muuten, mutta kun minä en näe mitään, sanoi tyttö.” Kerran yksi oppilas toi kouluun lapun äidiltään, jossa oli kuvaamataidon opettajaa järkyttävä poissaolon syy. ”Muistan yhen kerran, yks ensiluokkalainen tyttö oli pois koulusta ja sitten

tuli seuraavana päivänä kouluun ja hänellä oli mukana äitiltä lappu, että Tytti joutui olemaan eilen poissa koulusta, kun minä synnytin ja Tytti joutui auttamaan ja se tuli jo sillon yöllä ja sen ois pitänyt tulla niiltä silmiltä kouluun.”

Joskus taiteilija Vanas ja Liisa Rautiainen kannustivat lahjakkaita oppilaita pyrki-
mään oppikouluun ja joskus jopa lainasivat auton hakeakseen oppilaan kotoa pää-
sykokeisiin. ”...siellä oli päätetty, että hänen nuorempi sisarensa pannaan oppikouluun.
Hänen vanhempi sisarpuolensa oli käynyt koulua taiteilija Vanaksen luota. Se nuorempi
tytär tuotiin pääsykuulusteluihin. Hänestä tuli äidinkielen opettaja. Ja kun se tuotiin se
lapsi sinne Vanakselle, niin missä Kaisa on, että miksi se ei tuu kouluun. Niin se Kaisan
pikkusisko sanoi, eihän sillä ole liiviäkkään, eihän se mitenkään voi tulla kouluun. Eikä
sitä ole ilmoitettuakaan. Niin se Vanas, hänellä oli tuttava, jolla oli auto, meillä ei ollut
sillon kummalakaan autoa. ’Ja nyt lähetään hakemaan Kaisaa kouluun!’ Ja niin se ha-
ettiin kouluun. Ja piti mennä vielä opettajan luo ja hakea se opettajan antama todistus.
Ja sitten ”minähän kysyin kaikilta, ketkä pyrkii oppikouluun, miksi sitä ei sanottu”, sano
opettaja. Saihan se sille paperit. Ja niin pantiin Kaisakin kouluun ja niinhän ne aloitti
yhtä aikaa koulun.”

5.3.5 Suojatteja ja läheisiä

*”Minulla on ollu kautta koko elämän, mulle on sattunu semmosia ihmisiä tielle, joihin
on voinut luottaa ja jotka jollakin tavalla ovat olleet henkisenä tukena ja niitä on kyllä
ihan paljon. Entisiä oppilaita, joitten kanssa on elänyt yhdeksän vuotta ja ne on kaikki
suunnilleen hyviä piirtäjiä, kymppin tyttöjä, mieluummin kakstoista, jos olis kakstoista
arvostelussa olemassa.”*

Liisa Rautiainen kertoi oppilaastaan Arja Pitkämäestä, joka muutti hänen luokseen
asumaan viisitoistavuotiaana eli vuonna 1958. ”Arja on yksi niistä. Arja oli toisella
luokalla, kun hänen äitinsä kuoli. Sitten, kun hän oli kolmannella niin kotoa tuli lappu,
että Arja ei jatka enää koulua. Ja sitten rupesin ihmettelemään, että kun siinä lapussa oli
muutoksia ja ylliviivauksia ja taas muutoksia, niin kuin sitä olis moneen kertaan mietitty
ja täytetty. Ja pyysin Arjan erikseen luokseni ja mitä tämä kaikki merkitsee: se merkitsee
sitä, että isä on sanonu, että hän ei saa enää jatkaa koulua, että koulu on äidin hömpö-
tyksiä ja että minun pitää lähteä pois kotoa ja mentävä Ruotsiin aikuisen sisareni, aikuisen
puolisareni luokse ja että kotona ei ole enää olemista.

*Me käytiin siellä kotona ja pyysin Vanaksen avuksi, että mennään sinne puhumaan. Se
on niin lahjakas lapsi, että kyllä sille koulu kuuluu. Ja me mentiin sinne, niin siellä oli
kaks miestä, isä ja äidin poika ja ne pelas korttia siellä ja Vanas istui siihen penkille viereen
ja otti tupakin; minäpä paan tässä tupakiksi ja sillähän se jo heti puikahoi sinne miesten
elämään ja sitten puhuttiin tästä Arjan lahjakkuudesta ja seuraavana maanantaina...
sitten lopulta se isä: menköön sitten kouluun. Se halus päästä meistä erilleen. Arja tuli*

seuraavana päivänä, isä sanoi, että minä en saa teille sanoa, mutta en saa käydä koulua. Ja niin sitten meni Ruotsiin. Sieltä Arja kirjoitti minulle kirjeen, että minä olen tehtaalla juoksutyttönä ja että minut viimeksi tulleenä on irtisanottu ja mulla on äidin perintöä sen ja sen verran, voinko tulla kouluun.”

”Eik oo liikuttavaa. Ja mullahan meni veteläksi koko sydän ja tuota sitten puhuin meidän rehtorin kanssa ja opettajakunta piti kokouksen, niin aatella yks nuori opettaja sanoi: tänne perintöjään tuhlaamaan kouluun. Mieleetöntä! Säästäköön tyttö rahat ja minä olin aivan ällistynyt, eihän suurempaa asiaa ole olemassa kuin koulu! Ja niinhän se tyttö tuli sitten kouluun. Se oli kielilahjakkuus, esiintymislahjakas, ja hirveän huumorintajuinen. Kerronko lisää?”

”Hän oli ensin luokkatoverin luona, mutta siellä tuli vaikeuksia. Se äiti rupes... tietysti vieraassa lapsessa oli virheitä, ja oma lapsi oli virheetön. Näin se yleensä on. Ja siellä tuli epäsopu ja kerran se Arja mulle soitti kymmenen aikaan illalla: saanko tulla teille. Saat tietysti, tule meille ja niinhän se tuli ja sitten se jäi sille tielle.”

”Se oli niin kiva; kerran se tuli koulusta, sillä oli farkut jalassa ja taskussa kilisi rahat. Ja sanoi, että minä tienasin koulussa ja mulla on paljon rahaa, kaikilta sain kaksyötä penniä, löin vetoa, no mistä löit vetoa? Löin vetoa, että istun historian opettajan Kallion tunnilla, ikkunalla koko tunnin ja hän oli vetänyt verhon eteen ja istui keskimmaisella ikkunalla ja näki sieltä koko ajan luokan ilmeet ja Kaartinen selitti, ei huomannu lainkaan. Hän sanoi, oli niin ihana läimistellä siellä ikkunalla niille perällä istujille. Tehä kaikkia ilmeitä ja temppuja, kun se opettaja ei tiennyt mitään. Ja minä sain tunnin päätteeksi, jokainen oppilas antoi minulle kaksyötä penniä. Tämöinen tyttö, olihan se ihana! Se oli kyllä ihana!”

”Hän kirjoitti ylioppilaaksi meiltä ja kyllä se oli upeaa, sitten kun sitä otettiin osaa kaikkiin penkinpainajaisiin ja miten...ylioppilaan lakinsaamis, puuteroida käsivarret, kaikki seremoniat... Seremoniat, kaikki käytiin läpi, että lapsella oli ilo ja hyvä olla.”

”Muistan, kun se Arja... sitten yhden kerran tarvittiin... oli joku juhla koulussa ja hän sanoi, saanko tehdä vanhasta takista itelleni juhlapuvun. Sanoin, että se nyt kyllä ei onnistu. Silloin mejän Nella oli opiskelemassa Turussa ja sanoin, että kuule Arja tarvitsisi juhlapuvun: osta sille marimekko, paras mahdollinen marimekko, annetaan se hänelle yllätykseksi jouluksi. Hän sai sen. Ja voi, että sillä sitten pikkujouluissa tanssittiin. (naurua) Se oli kyllä niin onnellinen, kun sillä oli kaunis uusi puku, eikä takista itse tehty.”

”Niin minä sain työn, oman työn. Minulla oli hyvä olla. Elämämme sujui arkisena edelleen. Arja oli kumppani. Olin kiitollinen. Ja onnellinen. Vastuullinen.” (Rautiainen 1995b, 17) Arja asui Liisa Rautiaisen luona, kunnes lähti opiskelemaan Taideteolliseen korkeakouluun kuvaamataidon opettajaksi 1960-luvun alussa (Hautala-Hirvioja 1999b, 18).

Sisarentytär Sinikka Rautiainen eli Nella oli toinen tärkeä ihminen Liisa Rautiaiselle. *”Aatella, että kun hän oli neljätoistavuotias, hän sanoi minulle: ’Kuule Liisa, sinä*

*keskustelet liian vähän minun kanssani.’ (naurua) Aatella, eihän meiän kans ole koskaan keskusteltu! En minä semmosesta tiennyt mitään. Siis minun sukupolveni. Oli vain mää-
räyksiä: elä niin, ole niin. Että nyt voi tai silloinkin noin saattoi sanoa: ’Sinä et keskustele
minun kanssani’. Eikö ole viisaasti sanottu? Ja se on niin viisaasti sanottu, että olen kyllä
sen muistanut sen jälkeen aina, mutta oonko aina sitä tarpeeksi tehnyt, en tiedä.”*

*”Kyllä yritin ja onhan se, että hän on... siis minä olen ensimmäiseksi pessyt hänet ja sen
jälkeen, kun hän on aikuistunut niin hän on ollu aina mun ystävä. Semmonen, johon
varmasti luottaa, joka varmasti on läsnä, ainoa, siis henkisesti läsnä.”*

*”Oli. Ehdottomasti läheisin. (tauko) Ei ole kukkaan päässy niin lähelle. Ei voinu
päästä. (tauko)”*

*”Ja kun lapsena jo saattaa syntyä semmosia lauseita, joista tietää, että miten kaunis.
Muistan yhen Nellan lauseen: ’Kuusi kukki, nauroi ja helisi.’ Miten kaunis!”*



**Kuva 32. Nella ja
Elina Rautiainen.**

5.3.6 "Koulu kasvatti, taide kantoi"

Kemin tyttölyseon kolmetoista entistä oppilasta järjesti yhteisen näyttelyn Kemin taidemuseossa 24.11.09-24.01.2010 nimeltä *Koulu kasvatti, taide kantoi*. Näyttelyn esitelehtisessä he muistelivat kouluaikinsa kuvaamataidon opetusta. Monet heistä saivat

ammatin kuvataiteen piiristä ja monille kuvataiteesta tuli rakas harrastus. Leila Erholtz katsoi, että kuvataideopetus ja Kemin tyttölyseon taidekokoelman näkeminen joka päivä on antanut suunnan elämälle. Erholtz valmistui sisustusarkkitehdiksi vuonna 1971 ja on kirjoittanut ja kuvittanut *Jälleenrakennuksen perintö Lapissa* -kirjan. Sirkka Ilvo kertoi myös, miten oli katsellut Liisa Rautiaisen abstraktia maisemaa aamuhartauteen mennessään ja nähnyt maalauksessa jotain uutta. Hän muisteli, että taideopetuksessa käytettiin havaintovälineinä taidepostikortteja, taidekuvia heijastettiin taidekirjoista ja oppilaat maalasivat lavasteita ja kutoivat ryijyjä. Taiteen merkitys ammattina avautui, ja myyntinäyttelyistä kehittyi ymmärrys taiteen taloudellisesta arvosta. Ilvosta tuli tekstiilitaiteilija. (Erholtz ym. 2010.)



Kuva 33. Leila Erholtz: Näkymä Valtakadulta, 1963.

Myös Marja-Leena Hyvärinen muisteli juhlasalin aulan taidekokoelmaa ja piirustusluokan seinään, taulun yläpuolelle kiinnitettyjä Henri Toulouse-Lautrecin revyy- ja teatterijulisteita. Hänen mukaansa seinälle ripustettu taide on osa oppimista ja taidekasvatusta. Hyvärinen on kuvaamataidon opettaja ja kuvataidekriitikko. Liisa Kanerva puolestaan piti Liisa Rautiaisen ohjenuoraa ”Lapsi ei kasva, jollei se saa ruokaa” elämänsä saavutusten edistäjinä. Tällä Liisa Rautiainen tarkoitti, että mielikuvitusta täytyy käyttää, jotta se kehittyisi. Liisa Kanerva on pitänyt näitä sanoja ohjenuoranaan ja valmistui arkkitehdiksi.

Liisa Pirilä osallistui koulun lisäksi Liisa Rautiaisen ja Nike Vanaksen pitämään

taidekerhoon illalla. ”Taiteen lintu on arka lintu, sitä on lähestyttävä varoen”, luki kerrostalon pohjakerroksen ovessa, jossa kerhoa pidettiin. Kuvaamataidon tunnit olivat hänelle viikon kohokohta. Sirkka Raikamo oli puolestaan kiitollinen Liisa Rautiaiselle, koska oli tullut keskustelemaan Raikamon äidin kanssa ja vaatinut Raikamo tulemaan takaisin kouluun tämän jäätyä pois keskikoulun jälkeen: ”Sanokaa Sirkkaliisalle, että syksyllä on tultava kouluun. Teemme hänestä kuvaamataidon opettajan.” Raikamo valmistui kuvaamataidon opettajaksi ja oli kehittämässä kuvaamataidon lukiodiplomia myöhemmin. Marjo Remes muisteli taidenäyttelyssä käyntejä, joissa piti kiinnittää huomiota koko näyttelyyn ja sen ideaan. Lisäksi piti tarkastella yksittäistä teosta tarkemmin. Remes valmistui kuvaamataidon opettajaksi Wienin taideteollisesta yliopistosta. Mirjami Ylitalo muisti klassisen musiikin kuuntelun kuvaamataidon tunneilla ja sen, miten onnistuneesta kuvaamataidon työstä oli saanut arvosanaksi yksitoista. (Erholtz ym. 2010.)

Tarja Turpeiselle lukion viimeinen kuvaamataidon tehtävä merkitsi lahjaa, josta hän on vieläkin kiitollinen. Tehtävän saadessaan vuonna 1977 hän ei voinut välttyä liikutukselta. Tehtävän nimi oli Ihmisestä ihmiseen – konkretistinen kollaasi, jossa materiaaleja olivat rakkaus, ilo, ystävällisyys, anteeksianto ja ymmärrys. Kompositiota hallitsevan ensimmäisen suoran viivan tuli kuvata rakkautta toiseen ihmiseen ja työhön. Toiset suorat ja tasot piti rakentaa rakkautta ilmentävän suoran varaan, niin että syntyisi rytminen ja rikas kokonaisuus. Mutkaisia viivoja tai rosoisiakaan pintoja ei tarvinnut välttää, sillä ne ovat osa elämää ja niistä seuraisi suurempi rakkaus ja nöyryys elämässä. Konkretistien vaihtoehtoista näkemistä tuli käyttää tehtävässä, ja se auttaisi saavuttamaan ymmärtämystä ja anteeksiantoa. Väreinä tuli käyttää iloittelevaa punaista, kaipaavaa sinistä, pelon mustaa, jännityksen violetta ja ikävää kuvaavaa harmaata. Väriratkaisuiden tekoon Liisa tähdensi, että värit saavat voimaa toisistaan. Mustaa voisi käyttää intensiivisenä voimana, jonka rinnalla muiden värien heleys korostuu. Lopuksi Liisa Rautiainen myös itse kiittää oppilastaan ja tuo esille, miten oppilaan osaaminen on palkinnut opettajankin onnistumisen ilolla. Turpeinen kertoo, että elämän ja taiteen yhdistäminen tehtävässä sekä Rautiaisen elämänasenne innoittivat häntä opiskelemaan kuvaamataidon opettajaksi. (Erholtz ym. 2010.)

Vuodesta 1959 Limingan taidekoulussa toiminut opettaja Viesti Siilasvuo on Kemin tyttölyseon entinen oppilas. Koulun rehtori Rolf Siilasvuo jäi eläkkeelle toimittuaan rehtorina koulussa 37 vuotta. Hän muisteli lehtiartikkelissa, miten Limingan taidekoulun perustamisen ajatus sai alkunsa Liisa Rautiaisen kesäkurssista 1960-luvun alussa. Rehtori Siilasvuo mainitsi, miten Kemin tyttölyseon opettajien Nina Vanaksen ja Liisa Rautiaisen maine on legendaarinen taiteilijoiden, taiteen opettajien ja harrastajien kasvattajina. (Mäkelä 1991.)

5.3.7 Yhteenvedo käännekohdista

Kuvaamataidon opettajan viran saaminen heti opiskelun jälkeen Kemin tyttölyseosta on *suuri epifani* eli *käännekohta* Rautiaisen elämässä. Opettajan työ taloudellinen turva poisti huolet toimeentulosta, eikä oman taiteen myyminen ollut välttämätöntä. Hän pääsi takaisin kotikaupunkiinsa Perämeren rannalle. Sen maisemissa viihtyi ja niitä hän oli Helsingissä ollessaan kaivannut. Luonto merkitsi enemmän kuin elämä suuressa kaupungissa. *Tiheä* kuvaus muutosta takaisin pohjoiseen kuvaa paikan merkitystä. Perämeren rantojen avaruus ja magentan väriset taivaat vetivät takaisin Kemiin.

Rautiainen halusi tehdä opetustyönsä hyvin ja opettaa enemmän omille oppilailleen kuin omalla kouluajallaan oli itse oppinut kuvaamataidon tunneilla. Kuvauksessa tunnelmista opettajan uran alussa kuultaa tavoite, jonka Rautiainen asetti itselleen. Kuvaus on *elämäkerrallinen* ja *vuorovaikutuksellinen tiheä* kuvaus, koska tunne opetustyön merkityksestä ja tärkeydestä tulee esille. Kuvataiteen sanasto piti selvittää oppilaille samoin kuin tehtävien tavoitteiden ja rajojen asettaminen ja selventäminen. Tavoitetta opetustyössä voi tulkita *kumulatiiviseksi epifaniksi*, koska se on kuin pitkän kehityksen huipentuma. Sitaatista tulee vaikutelma siitä, miten Rautiainen on pohtinut ja ajatellut asiaa. Oma hämmennys kuvaamataidon tunnilla on vaihtunut päättäväisyydeksi tehdä itse toisin.

George Schmidtin kirjan löytyminen ratkaisi tavan opettaa modernin taiteen historiaa. Kirjan avulla Rautiainen sai myös omaan taiteeseensa ymmärrystä modernista taiteesta. Kirjan löytyminen on mielestäni *pieni, valaiseva käännekohta* Rautiaisen opetustyössä. Kirjassa esitetyt ajatukset olivat kuin vastaus tavoitteeseen, jonka Rautiainen oli itselleen asettanut. *Tiheä* kuvaus keskittyy kuvaamaan *vuorovaikutusta*, Rautiaisen omia tunteita ja innostusta kiinnostavasta kirjasta. Rautiainen halusi opettaa oppilailleen modernin taiteen museon ovien avaamista. Lisäksi hän halusi opettaa, että taiteesta voi sekä oppia nauttimaan harrastuksena, että siitä voi myös tulla ammatti.

Kuvaamataidon opettajaksi valmistuneelle Tarja Turpeiselle Liisa Rautiaisen antama lukion viimeinen kuvataiteen tehtävä näyttää olevan *suuri käännekohta*, jota hän muisteli vieläkin liikutuksella *Koulu kasvatti, taide kantoi* -näyttelyn esittelylehtisessä. Tehtävän materiaalit ovat poikkeuksellisia – rakkaus, ilo, ystävällisyys, anteeksianto ja ymmärrys, ja niistä piti tehdä kollaasi. Näistä käsitteistä piti tehtävässä tehdä eri luonteisia viivoja ja pintoja, joista ensimmäisen viivan tuli kuvata rakkautta toiseen ihmiseen, iloon ja työhön. Rautiainen johdatti tekemään visuaalisia metaforia käsitteistä, jotka kannattavat elämää. Vaihtoehtoisen näkemisen huomioimisella tässä tehtävässä Rautiainen nähdäkseen halusi tuoda esille, että maailmaa voi katsella monesta eri perspektiivistä.

Huumorintajun merkitys luokkahuonetilanteissa ja suhteissa oppilaisiin tulee ilmi *vuorovaikutuksellisessa tiheissä* kuvauksissa. Rautiainen kertoo croquis-piirustuksesta

tunnillaan. Hän oli liimannut kuvia ihmisistä molemmille puolille paperia, jolloin oppilas huomautti, ettei siitä ollut mitään hyötyä, koska kaksi oppilasta ei voinut käyttää samaa pahvia yhtä aikaa. Rautiainen ymmärsi oppilasta ja nauroi omalle virheelleen. Hän piti tärkeänä itselleen nauramista. Huumori ja kannustaminen tulevat esille Rautiaisen persoonallisesta tavasta antaa palautetta. Hyvästä piirustuksesta hän antoi arvosanan yksitoista. Työrauhasta Rautiainen ei kuitenkaan tinkinyt ja piti huolen, että sai opettaa ilman hälinää. Tulkitsen tilanteet oppilaiden kanssa *pieniksi, valaiseviksi epifaneiksi*, koska ne näyttävät erilaisia puolia suhteessa oppilaisiin.

Vuorovaikutuksellisia tiheitä kuvauksia ovat lisäksi oppilaiden kutsuminen taide näyttelyn avajaisiin, huolenpito oppilaista vaikeina hetkinä sekä oppilaiden kannustaminen koulunkäyntiin tai koulun jatkamiseen tai jopa vanhemmille puhuminen. Kollegansa Vanaksen kanssa Rautiainen haki lahjakkaan oppilaan autolla oppikoulun pääsykokeisiin. Rautiainen kannusti koulun keskeyttäneitä oppilasta jatkamaan ja opiskelemaan kuvaamataidon opettajaksi. Oppilaiden luonteva ja mutkaton suhde tulee esille kahden voimistelijatytön koputtaessa myöhään illalla Rautiaisen ikkunaan; he halusivat näyttää opettajalleen, että olivat oppineet tanssimaan masurkkaa. Ehkä he olivat nähneet valoa Rautiaisen ikkunassa ja ajattelivat, että kadulla oli hyvä tila tanssia masurkkaa. Kaikki ovat *pieniä, valaisevia epifaneja* ymmärrykseni mukaan, koska ne kuvaavat suhdetta oppilaisiin eri perspektiiveistä. Omien suojattien merkitys on ollut Rautiaiselle suuri. Hänellä ei ollut omia lapsia, mutta suhtautuminen oppilaisiin ja Arja Pitkämäestä huolehtiminen ja sisaren tytär Sinikka Rautiainen korvasivat asiaa. *Tiheä* kuvaus Arjasta kuvaa suhdetta lapseen, joka tukeutui opettajaansa vaikeuksien kohdatessa. Tapahtuma on *suuri epifani* Rautiaisen elämässä.

Kemin tyttölyseon taidekokoelman kerääminen on *suuri epifani* Rautiaisen opetustyössä. Kokoelma vaikutti monien oppilaiden käsitykseen taiteesta ja jäi monien Kemin tyttölyseon oppilaisen mieleen. Kokoelman merkitystä voisi pitää *uudelleen elettyinä epifanina* myös oppilaille, koska useat Kemin tyttölyseon oppilaat mainitsevat kokoelman muistelmassaan *Koulu kasvatti, taide kantoi* -näyttelylehtisessä. Useat entisistä oppilaista muistelivat katsoensa kokoelmaa mennessään aamunavaukseen juhlasaliin ja olivat ylpeitä kokoelmaan kuuluneesta Picassosta. Heille oli yllätys, ettei kaikissa kouluissa suinkaan ollut taidekokoelmaa.

Huomionarvoista on, että poikkeuksellisen suuri määrä Kemin tyttölyseon opiskelijoita menestyi Ateneumin pääsykokeissa. Jokainen onnistuminen on varmasti ollut *suuri käännekohta* Ateneumiin päässeen oppilaan elemässä.

6 Tie abstraktin taiteen tekijäksi ja abstraktin taiteen käännekohdat

6.1 Kohti kubismia 1950-luvulla

1950-luku oli hengeltään kulttuurioptimista aikaa huolimatta kylmästä sodasta maailmalla, Korean sodasta tai itäisen ja läntisen blokin muodostumisesta. Ulkomailta opittuja moderneja taidesuuntauksia kokeiltiin ja Helsingissä nähtiin kansainvälisiä näyttelyjä. Nuoret taiteilijat pääsivät katselemaan taidetta ulkomaanmatkoillaan pohjoismaihin tai aina Pariisiin, taiteen pääkaupunkiin saakka. (Kruskopf 1990, 92.)

”Jokainen vapaapäivä ja jokainen kesäpäivä oli tärkeä. Ne käytettiin aina siihen, että tutustuu muitten taiteeseen ja maalattiin itse.” Palattuaan Kemiin opiskeluaan (1949 – 52) jälkeen Liisa alkoi maalata ystävänsä Nina Vanaksen eli Niken kanssa yhdessä. He saivat 5x5 metriä kokoisen työhuoneen Urho ja Olga Rautiaisen kiinteistöstä. Työtahti oli tiivis, ja joskus maalattiin öisinkin. Maalausten aiheina olivat maisemat, asetelmat ja ihmiset. Malleiksi pyydettiin Nina Vanaksen adoptiotyttäriä Liisukkaa ja Eevaa sekä Liisa Rautiaisen sisarentytärtä Sinikka Rautiaista eli Nella. Niken neuvoja selkeitä ja tinkimättömiä neuvoja kuunneltiin maalariystäväpiirin laajetessa. Nike jakoi piirustukset ja maalaukset kahteen kasaan suorasukaisesti: ”Hyvvee ja paskoo”. Niken tähdentämä ohje maalauskaan jokaisen osan tärkeydestä, vaikka vain tulitikunpään kokoisen kohdan merkityksestä, tuntui Liisasta jopa pelottavalta. Ystävykset tekivät maalausretkiä Kemin lähiympäristöön, Röyttään, Saarijärvelle, Laihialle ja aina Kilpisjärven maisemiin asti. (Rautiainen 1986, 29 – 32.) Ystävykset tutustuivat taiteilija Christina Snellmaniin ja he maalasivat yhdessä (Rautiainen 1995b, 16). *”Meidän kanssamme tuttava oli silloin Christina Snellman ja hänellä oli auto ja hän tutustui meihin ja sitten me käytiin yhdessä maalaamassa. Tuo on Röytän matkalta. Sinne pääsi autolla, Tornion joen varteen.”* Röyttä on Tornion edustalla, semmonen teollisuusväen asuma saarialue ja sinne oltiin tehty omakotitaloja. Ja siellä on vanha leima ja elin tuolloin jotain likimain jotain van Gogh-kautta. Siitä siinä on vaikutteita. Ja ihan on hyvä! Kaikki nämä valossa olevat... kaikki nämä harmaitten sävyt ja maaston liike. Voin ihan täysin hyväksyä sen. Ja se on ihan alkutuotantoa. Vastaava suunnilleen samanlainen rakenne on ns. Iin haminassa. Iissä on Vanha Ii olemassa ja siellä on vanhaa rakennusta yhen tien varteen rakennettu taloja. Ja ne on määrätyn ne tonttien koot sen talon tontin mukaisesti. Että tuossa on paljon samaa.” Röyttä-nimisen maalauksen siveltimenvetoja ja käsittelytapa muistuttavat maalausten *Juurakko* (kuva 1), taloryhmä vuodelta 1949 (kuva 2) ja *Puu*-nimisen maalauksen (kuva 5) siveltimenvetoja.

Maalaus nimeltä *Haapoja* (kuva 8) on vuodelta 1953. *”Ne on tuolta Paattiosta,*

muistan ihan tarkkaan, missä ne on. Kyllä ne on haapoja.” Rautiainen kertoo, miten haapojen värit ovat kiinnostaneet häntä. ”Yhteen aikaan minusta haapojen värit, runkojen värit, oli hyvin mielenkiintoisia. Ne on hirveän mielenkiintoisia... ... ja sitten haapojen rungoissa, jossa on se keltainen jäkälä... ... se on aivan upea... Ajattele kerran, kun minä tulin kotiin, tossa pihan kynnyksellä, oli semmonen keltainen pläntti ja sitten muutaman päivän päästä se oli musta ja sitten hain tietosanakirjasta sitä asiaa ja se oli haapajäkälä. (naurua) Sen jälkeen rupesin näkemään haavoissakin jäkälää, enkä pelkäästään maassa. Hyvä, että on ollut sellainen opettaja koulussa, että se suhde luontoon, on vain koko koululaitoksenajan vahvistunut... että se kaikki kasvien etsintä ja kaikki lintujen tutkiminen, se oli jottain.”

Rautiainen kertoo, miten ihailee haapoja myös toisessa haastattelussa. Hän kertoo vuodelta 1953 olevasta maalauksestaan, jossa on kaksi poikaa, toinen aidan edessä ja toinen aidan takana (kuva 9). *”Muistan kyllä mistä olen käynyt piirtämässä nuo puut. Ne on Paattiosta, tuosta ennen Kemijoen siltoja. Siellä oli niin kauniita haapoja. Ennen kuin niihin tulee lehdet niiden väri on erikoisen kaunis. Ja halusin niitten rakenteet. Minä olen luonnosta käynyt piirtämässä. Pojat on kuviteltuja, aita on kuviteltu ja kaikki muu. (tauko) Mutta vois olla, että Picassosta on otettu vähän nenänmallia. Olin vain onnellinen, pelkäästään onnellinen. Ja varmasti on ollut ajatuksissa, miten Nike Vanas maalasi.”*

Liisa Rautiainen kertoo ensimmäisten maalaustensa vastaanotosta ja odotuksista kotonaan. *”Muistan, kun vein ensimmäisiä omia töitani ja minun äitini ihmetteli, että hän olisi halunnut, että olisit maalannut rannan ja veneen. Sitten vähän ajan päästä, kun hän eli sen minun maalaaman rannan ja veneen kanssa, saat viiä pois, tuo se entinen takas. (naurua) Eihän sitä ollut tietysti sydämellä tehty.”* Pyydettyessä Rautiainen oli maalannut perinteisen maalauksen rannasta ja veneestä, mutta aihe ei tuntunut omalta, eikä tulos ilmeisesti miellyttänyt äitiäkään. *”Ei, kyllä se oli niin, että sen piti olla joku ranta ja vene. Ja ajattelin, että tehhään ranta ja vene ja vähän ajan päästä: vie pois. Ja ne kelpas ne gladioluksetkin, jotka... kukkataulun olin maalannut. Sen jälkeen alkoi kaikki kelvata, kun ranta ja vene oli koettu. Enhän tietysti halunnut maalata rantaa ja venettä. Se oli vaan kuva.”*

Nike ja Liisa järjestivät ensimmäisen yhteisen näyttelyn Kemin Pirtillä vuonna 1949 Kemin Taideyhdistyksen juhlassa. Maalaukset oli ripustettu ovien ja ikkunoiden väliin ravintolasaliin ja yleisöllä oli mahdollisuus tutustua teoksiin väliajalla tarkemmin. Taiteilijoiden suureksi hämmästykseksi taiteilija Aale Hakava nousi pöydälle esittelemään maalauksia. Myyty-lappuja alkoi ilmestyä maalausten alle Hakavan kertoessa teosten ansioista. Ensiesiintymisestä tuli menestys. (Rautiainen 1986, 29.)

Ammatillisena käännekohtana voidaan pitää Rautiaisen ensimmäistä näyttelyä Helsingissä. Näyttely oli Galleria Pinxissä 29.11. - 11.12.1958, ja kritiikissä arvostettu kriitikko Einari J. Vehmas kutsui Liisa Rautiaista löydöksi. *”Löytö. Olin löytö.”* Ensimmäisen näyttelynsä Helsingissä pitivät Vanas ja Rautiainen yhdessä. Näyttelyn

järjestäminen tuntui ystävyksistä vieraalta ja pelottavalta, eivätkä he menneet ripustamaan teoksiaan eivätkä edes lähteneet avajaisiin. (Rautiainen 1995b, 17.)



Kuva 34. Kutsukortti näyttelyyn Pinxiin.

Vehmas määritteli kritiikissään Rautiaisen kuuluvan modernistien joukkoon ja näki maalauksissa viitteitä Maria Elena Viera de Silvan esikuvasta. Vehmas kuvaili Rautiaisen viivan käyttöä: ”terävä, särmikkäästi värisevä viiva, joka on maalausten musikaalisena elementtinä, jäsenellen ne samalla matemaattisen täsmällisesti, niin että kokonaisuudessa on lujutta huolimatta sirosta naisellisesta hentoudesta.” (Turpeinen 1988, 5.) ”Minut oli hyväksytty taiteilijoitten, maalareitten joukkoon. Mieleni oli hyvä.” (Rautiainen 1995b, 17). Pariisilaisen Maria Elena Vieira da Silvan (1908 – 92) teoksissa 1940-luvulla yhdistyivät perspektiivinen tilankäsittely ja perspektiiviä vailla oleva tila. Aiheena maalauksissa olivat arkkitehtoniset kaupunkinäkömät ja sisätilat. 1950-luvulla kaupunkinäkömät muuttuivat abstrakteiksi, verkkoa muistuttaviksi sommitelmiksi, jotka muistuttivat Picasson synteettistä kubismia häilyen renessanssiperspektiivin ja kubistisen verkkomaisuuden välillä. (Arnason 2003, 459.) Rautiainen kertoo muistelmissaan, miten Vieira da Silvan teosten viivastot ja sommitelmien rytmit näyttivät tietä kubismiin. Maalausten sommitelmat muistuttivat Cezannen maalausten sommitelmia ja niiden tutkiminen johdatteli Rautiaisen kohti abstraktia maalaustaidetta. (Rautiainen 1995b, 17.)

L I I S A R A U T I A I N E N		N I N A V A N A S			
ÖLJYMAALAUKSIA - OLJEMÅLNINGAR		ÖLJYMAALAUKSIA - OLJEMÅLNINGAR			
1	Soile	60 000:--	1	Soile	50 000:--
2	Leila	45 000:--	2	Ranskalaisia rippikoulupoikia Franska konfirmander	60 000:--
3	Kuusia Granar	40 000:--	3	Poika ja puuhevonen Pojke med trähäst	30 000:--
4	Kristiina	33 000:--	4	Istuva nainen Sittande kvinna	40 000:--
5	Valkoisia taloja Vita hus	35 000:--	5	Nunna	30 000:--
6	Haapoja Aspar	25 000:--	6	Kemiti Från Kemi	30 000:--
7	Arja	55 000:--	7	Kevät Vår	40 000:--
8	Lofoteilta Vy från Lofoten	30 000:--	8	Lepohetki Vila	23 000:--
9	Satama Hamn	22 000:--	9	Arja	30 000:--
10	Asetelma Nature morte	24 000:--	10	Miehen kasvat Ansikte	25 000:--
11	Tymnokka Kvist av havstorn	30 000:--	11	Eeva	23 000:--
12	Räyttää	30 000:--	12	Ikkunalta Från mitt fönster	30 000:--
13	Parisisista Från Paris	50 000:--	13	Ohdakkeita Tistlar	32 000:--
14	Saarenkyliä	-	14	Soittajapoikia Spelande pojkar	50 000:--
PIIRUSTUKSIA - TECKNINGAR					
15	Soile	-	15	Metsänreunaa Skogsbyn	23 000:--
16	Leila	8 000:--	16	Asetelma Nature morte	30 000:--
17	Kristiina	10 000:--	17	Nellukka	35 000:--
18	Kasvat Ansikte	8 000:--	18	Seppo	-
			19	Naisen kasvat Kvinnans ansikte	30 000:--
			20	Ranskalainen nunna Fransk nunna	-

Kuva 35. Pinxin näyttelyluettelo vuodelta 1958.

6.1.1 Pariisissa Fontainebleaun metsässä, Venetsian biennaalissa ja muita matkoja

Toisen maailmansodan katkaisemat yhteydet Eurooppaan oli solmittu uudelleen 1950-luvulla, ja taiteilijoilla oli mahdollisuus matkustaa Pohjoismaihin ja Ranskaan, enimmäkseen Pariisiin (Karjalainen 1990, 50). Rautiainen teki ensimmäisen ulkomaanmatkansa yhdessä Nina Vanaksen ja tämän tyttären Liisukan kanssa vuonna 1950. Matka suuntautui Tukholmaan, Kööpenhaminaan ja Osloon, ja kohteena olivat kaupunkien taidemuseot. Suuren vaikutuksen taiteilijoihin tekivät Kööpenhaminan Valtion Taidemuseon kirjastossa nähdyt Cezannen akvarellit. ”Tämä oli meille sakraalinen lahja. Saimme elää taiteen suuren uudistajan siveltimen kosketuksen ja värien herkät rinnastukset. Tiedostimme töitten komposition ehdottomuuden.” (Rautiainen 1986, 30.) *”Minä niin kuin tajusin koko sen Cezannen panoksen nykytaiteeseen. Että koko tämä St Victoire-sarja ja kaikki nämä. Niistä tajusin, että sieltä tulee kubismi. Olen lukenut kaiken, mitä suomen, ruotsin ja saksan kielellä on Cezannesta kirjoitettu, niin kyllä se on... ja koko se Cezannen akvarellitekniikka... Hän osasi löytää ne oleelliset osat, jotka minäkin olen tuossa, noissa olen löytänyt.”* Paul Cezannen (1839 – 1906) ajatukset taiteesta olivat vallankumouksellisia. Hänen taiteessaan yhdistyvät tunne ja järki. Pyrkimyksenä oli aikaansaada maalauksen todellisuus, joka ei kuvaisi maailmaa valokuvan tarkasti, eikä olisi maailmasta kokonaan irrallaan. Lähtökohtana olivat luonto ja todelliset esineet. (Arnason 2003, 50)

Pariisin matkan jälkeen 1950-luvulla syntyi maalaus *Pariisista* (kuva 13), jonka Rautiainen maalasi Suomessa luonnostensa pohjalta. Rautiainen kertoi tunnelmistaan ja maalauksen syntymiseen johtaneista elämyksistä Pariisissa. *”Siis minä olen ollu Pariisissa Fontainebleaun metsässä ja muistan, kun kävelin siellä, nämä krookukset kukki kenttänä siinä polun vieressä ja sitten kuulin sieltä torvisoittoa ja kun menin etteenpäin niin joku oli suuren torven kanssa siellä metässä, siellä puistossa. Se oli lyöny nuotit puuhun ja soitti torvea siellä. Tietysti ei voinut kotona soittaa. Mikäs siinä meni mettään ja soitti siellä.”* Maalauksen sommittelun perustan muodostaa vaaka- ja pystysuorien linjojen ristikko. Kaupunkinäkö on pelkistetty sykkiväksi mosaiikiksi. (Turpeinen 1988, 5.) Cezannen taide vaikutti myös tämän työn syntymiseen. *”Joo, on se syntynyt, siis ihailin aina valtavasti Cezannea. Minä olen oppinu häneltä hyvin paljon. Hänellä on esimerkiksi akvarellin teossa sellainen jännä taito, että kun hänellä on joku siveltimen veto, niin kun hän vetää sen puoleksi, toinen veto päälle, että toinen peittyi puoleksi, niin kahdella vedolla syntyy kolmisointu. Ja se on minusta niin upea teknillinen keino saada värillistä rikkautta. Niin silloin, kun näihin tekniikoihin tutustuin, näin minä sitä ajattelin. Ja se näkyy kaikissa Cezannen akvarelleissa.”* Cezannen tavoitteena oli maalata värialueita päällekkäin, niin että ne toisaalta sulautuvat toisiinsa ja toisaalta taas synnyttävät tarkkoja rajoja maalaukseen (Arnason 2003, 51). Cezannen maalauksissa

värillä oli kolme tehtävää: 1. saada aikaan mielikuva ulkoisesta todellisuudesta, 2. synnyttää yhtenäinen maalauksellinen kokonaisuus sekä 3. luoda kontrastit pintojen välille. Maalausten viivakompositio syntyy värikontrastien avulla. (Schildt 1984, 65, 131). Cezannen paletilla on kuusi punaista, viisi keltaista, kolme sinistä, kolme vihreää ja yksi musta (Merleau-Ponty 1993, 37).



Kuva 36. Postikortti Pariisista. Paris... en flanant. La Tour Eiffel. Edition d'Art 15, Rue Martel, Paris.

Pariisissa Rautiainen tutustui myös impressionistien tuotantoon sekä Picasson ja Rodinin teoksiin, mutta erityisen suuren vaikutuksen teki Ferdinand Lègèrin tuotanto (Hautala-Hirvioja 1999b, 15). ”...*ensimmäkin epälooginen piirtäminen, että ne oli niin kuin näytteillä ne kaikki ne henkilöt. Ne ei ollu paljon toistensa kanssa tekemisissä, vaikka ne saattoi muodostaa ryhmiä. Se näyttämöllinen asetelma, se siinä lähellä... Ja sitten, näitten koristeellisten materiaalien - köydet, rakenne - niitten käyttö.*”

Venetsian biennaalista vuodelta 1958 saatiin tietoa arkkitehti Reima Pietilän kirjoittamasta Suomen taide 1958 - 1959 -vuosikirjasta. Pietilä kuvailee uutta vapaamuotoista

ilmaisua rohkeaksi ja kumoukselliseksi maalaustavan aineellisuuden ja reliefinomaisuuden vuoksi. (Sinisalo 1990, 181) Rautiainen on käynyt Venetsian Biennaalissa monta kertaa, mutta ensimmäinen vierailu oli ikimuistoinen ja tapahtui 1950-luvun lopulla. *”Ja voi se ensimmäinen kerta. Menin sinne - niin koitin saada Taidemaalariilitosta etukäteislippuja, että pääsen avajaisiin, mutta eihän niitä kenelläkään ollu. En saanut mistään Suomesta mitään apua. No ajattelin, että minä lähen paikan päälle. Ja olin siellä avajaispäivänä. Ja sinne tulvi ihmisiä ja monilla oli jottain lippuja matkassa. Ja kerran se vahti... siis se ovivahti, porttivahti se oli, se avas portit sepposen selälleen ja otti vastaan jonkun delegaation ja päästi ne sissään. Minähän sitten, että tuon ryhmän mukana meen sisälle. Ja mie siitä sivusta, jotenkin takaviistoon menin yhden herran jäljessä ja kukaan ei tiennyt, että minä olen yleisöstä. Menin sinne jonkun mukana. Ja olin sisällä ja tiesin, ettei kukaan aja mua pois. Joka paikassa oli... ajatella siellä oli näitä taiteilijoita paikalla ja ne piti mua sellasena avajaisvieraana ja toivoivat, että sanoisin jotakin, mutta enhän osannu niille mittään sanoa. Mutta kaikkien hyllystöissä ja pöydillä oli luetteloita, joita sai ilmaiseksi ottaa niin paljon kuin halus ja minähän keräsin materiaalia. Ja siellä oli niin kiva olla.”* Myös Kasselin Documentassa Rautiainen alkoi käydä. *”Sittenhän otin myös tavakseni, että kävin Dokumentassa.”*

6.1.2 Ryhmä Kemi ja yhteiset näyttelyt

Suomen taidemaailman piirteitä 1950-luvulla olivat taiteilijoiden muodostamat ryhmittymät. Ryhmittymät auttoivat jäseniään asettamaan taidetta esille. Myös Taiteilijain vuosinäyttely sekä Nuorten näyttely olivat foorumeita, joissa voitiin laittaa töitä yleisön nähtäväksi. Vuonna 1956 perustettiin Prisma-ryhmä. Turussa perustettiin Ryhmä 9 Otto Mäkilän ajatusten ympärille. Surrealistikoulukunta liittyi Pro Arte -ryhmäksi Turussa vuonna 1957 ja Botnia-ryhmä perustettiin Vaasaan samoihin aikoihin. (Kruskopf 1990, 98 – 99.)

Ensimmäinen modernistinen kuvataiteilija Kemissä oli Nina Vanas, joka opetti ja auttoi nuorempia kollegoitaan. Taiteilijat alkoivat käydä toistensa luona kylässä ja vaihtaa ajatuksiaan taiteesta. Liisa Rautiaisen ja Nina Vanaksen lisäksi taiteilijapiiriin liittyivät Lea Kauppi, Olavi Korolainen ja Christina Snellman. Nina Vanaksen eli Niken arvosteluun luotettiin. (Rautiainen 1986, 6, 30.) Ryhmä Kemi perustettiin 1960-luvulla ja siihen kuuluivat Liisa Rautiaisen lisäksi Toivo Hoskari (s.1937), Lea Kauppi (1917 – 1999), Olavi Korolainen (s.1931), Harry Porko (1923 – 1982), Pauli Pyykölä (1937), Osmo Rautiainen (1914 – 1982) sekä Nina Vanas (1906 – 1977).

Ryhmäläisistä kaikki muut paitsi Vanas ja Rautiainen olivat itseoppineita taiteilijoita; he olivat sellunkeittäjiä, sähkömiehiä, ylipostimiehiä, asemapäälliköitä ja konttoristeja. Ryhmä perustettiin Kemin taideyhdistyksen piirissä näyttelytarkoituksiin ja se oli ensimmäinen lappilainen näyttelyryhmittymä. ”Meillä oli kova halu mennä maailman

turuille näyttään kuvia”, muisteli Korolainen vuonna 2007 lehtiartikkelissa. Ryhmä Kemi toimi vuosina 1966 – 1973. Maanalainen taide oli ryhmän lempinimi, koska, ateljeetit sijaittivat Sauvonsaareissa kellareissa. ”Me ei oltu koskaan vaatimattomia. Kyllä me osattiin kehua itteämme”, sanoi Rautiainen lehtiartikkelissa vuonna 2007. (Niskala 2007; Laitila 2007; Sarrala 2007.)

Ensimmäinen yhteinen näyttely pidettiin pääsiäisenä 9. – 13.4. 1966 Tornion ammattikoulun juhlasalissa. Abstraktit teokset otettiin myönteisesti vastaan, ja ryhmän jäsenet pitivät asennetta ennakkoluulottomana. Hämeenlinnan taidemuseossa oli vuonna 1966 näytteillä 45, teosta ja ryhmän naiskolmikko kiiteltiin Hämeen Sanomissa. Vuonna 1967 teoksia oli esillä Rovaniemen kirjastossa ja samana vuonna Lahden taidemuseossa. Lahden näyttelyn teosten värimaailmojen sanottiin muistuttavan enemmän eurooppalaisia kuin pohjoissuomalaisia värimaailmoja. Näyttelyjä pidettiin Kemin taidemuseossa vuonna 1968, Raahen kauppakamarilla vuonna 1968, Joensuun taidemuseossa vuonna 1970, Ylitornion kunnantalossa vuonna 1970 sekä Lapinlahden yhteiskoulussa vuonna 1973. Ulkomailla Ryhmä Kemi esiintyi Kööpenhaminassa, Court Galleryssä vuonna 1968, Saksassa Kielissä ja Schosshagenissa vuonna 1971 sekä Hollannissa, Emmenissä ja Blomendaalissa vuonna 1973. (Harju 2007, 4, 37.)

Ryhmä Kemi auttoi nuoria taiteilijoita pääsemään alkuun. ”*Se tuntui niin yksinkertaiselta, kun meitä oli se näyttelyryhmittymä, se Ryhmä Kemi. Että kaikki, jotka siihen kuuluivat... niin siellä ei ollut ketään semmoista itsekästä, ei yhtä ainoaa itsekästä. Aina sanottiin, että paapa sinä nyt ensimmäisenä, kun oot vanhin. Tai nyt on sinun vuoro panna ensimmäisenä. Jos silloin on itekäs, niin ryhmä ei tuu koskaan menestymään, siin ei synny sopuja. Sen kyllä näki hyvin pian. (tauko) Aatella yks harrastelija, hän oli kysynyt Olavi Korolaiselta, että milloin... miten voi hakea Ryhmä Kemin jäseneksi ja hän oli sanonut, että hakemuskavaakkeet ovat loppu. Voi mikä vastaus, eikä se ollut ihmetelty yhtään*”. Ryhmän koko haluttiin pitää pienenä. ”*Massaliikettä siitä ei tehä. Se oli kyllä hirveän hyvää aikaa. Aktiiviteettia ja kaikkea semmosta oli enemmän yhdessä kuin yksin ja se on ihan toista.*”

Liisa Rautiainen kertoo Ryhmä Kemin työskentelytavasta ja toisia taiteilijoita kunnioittava henki tulee useaan otteeseen esille haastatteluissa. ”*Se oli sillä... jokainen teki kyllä omissa kodissaan yksin töitä, että se ei ollu sillä tavalla ryhmä, että... se oli vain näyttelyryhmä. Että järjestettiin yhdessä näyttelyitä, vastattiin yhdessä, pakattiin yhdessä, lähetettiin yhdessä. Yleensä minä hoidin tämän kielitieteen puolen ja jokainen sai valita omat työnsä, jotenkin rajattiin, kuinka saa näyttelyyn panna. Ja sitten ripustustilaisuudessa kukaan ei koskaan etuillu, se oli sen ryhmän pelastus. Että kukaan ei katsonut itseään etuoikeutetuksi valitsemaan parhaita paikkoja. Aina tarjottiin toiselle, tuos on hyvä tila, laita sinä siihen. Ja se oli se... vaan niin voi ryhmä toimia. Huolehtimalla toisistaan, eikä olemalla itse tärkein.*” Rautiainen arveli ryhmän hengen johtuvan perusasenteesta. Eniten yhteyttä pitivät Nina Vanas ja Liisa Rautiainen. Rautiaisen kääntämä kirja Johdatus Moderniin taiteeseen jaettiin kaikille.

Teoksista keskusteltiin ja niitä kritisoitiin. ”Kyllä! Kritisoitiin, kyllä sitä tehtiin. Mutta ei kyllä milloinkaan vaadittu, että niitä ohjeita noudatettaisiin.” Ryhmä Kemin jäsen Pauli Pyykkölä opetti Rautiaiselle, miten värin voi saada näyttämään kolmiulotteiselta. ”Minä ihailin Pauli Pyykkölää, joka oli meidän ryhmässä ja oli valmistunut kuvaamataidonopettajaksi, kemiläinen nuorimies. Ja ihailin hänen kykyään muuntaa väri niin, että se kaareutuu ja että siihen tulee ulottuvuuksia. Ja hän opetti mulle, miten hän sen teknisesti tekee. Että näin sitä opitaan toisilta.” Yhdessä pidetyistä näyttelyistä erityisesti Hollannin näyttely on jäänyt Rautiaisen mieleen. ”Oon nähny jälestäpäin sen Hollanninnäyttelyn paikan. Voi että se oli kaunis! Hirveän kaunis paikka!”

6.1.3 ”Hinku maalata!”

Taiteellisuutta Rautiaisen kuvailee syntymälahjaksi. ”Se on syntymälahja. Se on lahja. Siis se, että on syntynyt myöskin hinku. Se tulee kaikesta siitä mitä olen lyijykynällä tehnyt, koska lyijykynä oli mielestäni yhtä tärkeä kuin sivellin. Siis niin onnellinen olen ollu luonnoslehtiöiden ja siveltimien kanssa, että se on rikastuttanut minun elämäni jokaisen vaiheen.” Taide on määrännyt Liisa Rautiaisen elämän suunnan. ”Se on se, joka määrää. Se on ehdottomasti se. Että tämä synnynnäinen lahjakkuus, se eristää minut omaan yksityisyyteen niin suuresti, ettei siihen muita sovi. Ja osaan kuvitella, että jollakin Sibeliuksella saattoi olla samoja ajatuksia. Tai tunteita. Vaikeahan se oli se hänenkin elämänsä. Ja varmasti Sibeliuksen Ainolla oli hirveän paljon vaikeampaa ... siis semmonen, joka elää yksin, se voi yrittää avioliittoa, mutta jotakin hänessä on, ettei se onnistu, vaikka hän yrittää monta kertaa.” Taide on ollut Liisa Rautiaiselle tärkein asia elämässä. ”Kyllä se on ainoa varma liittolainen, lyijykynä, värit esimerkiksi.” (naurua) ”En muista, kuka se oli, joka sanoi: ’Minun pieni lyijykynätumppuni’, joku opettaja taideteollisessa.” Perusteellisuus on kuljettanut eteenpäin. ”... siis minulla on ollu aina tietty intohimo tehdä perusteellisesti se, minkä teen...”

Kysyessäni, miten Rautiainen virittäytyy työskentelyyn hän vastasi: ”Minä en tiedä tiedä mistä kaikki nämä jutut... joku putkahtaa vain mieleen ja putkahdus tai se asia, jota luulee tarvitsevansa, se vaan syntyy.” Inspiraatiota ei tarvitse odottaa. ”Kyllä melkein aina oon voinut tehdä, se on luova tapahtuma. On niin paljon tärkeää omaa psyykkistä hoitoa. Sitä se on. Se on jokaiselle sitä, mutta ei ne koskaan tiedosta sitä. Ne jotka ovat asian ytimessä, ne ei tiedä, että säästyy mahdollisilta mielenhäiriöiltä. (tauko) Kyllä se on.” Maalaamiseen liittyy myös terapeutinen ulottuvuus ”...että maalaaminen on loppujen lopuksi tällaista henkilökohtaista terapiaa. Se on kaikilla sitä, minä luulisin näin. Itsehoitoa.” Valkoinen kangas ei ole koskaan herättänyt kammoa tai pelkoa. ”Ei ole herättänyt, mutta on kyllä suurenmoista, että henkilöllä on himo piirtämiseen, hinku. Tämä pohjalainen sana, se on niin hyvä.”

Maalaamisen prosessia Rautiainen pitää tärkeämpänä kuin tulosta, produktia.

”Prosessi on ehdottomasti tärkein. Produktio, se on sitten jo... eihän sitä sitten enään... Prosessi on se, joka antaa ne elämykset. Ja se on minusta suurempi asia kuin tulos... ainakin psyykkisesti. Tietysti se tuloskin, se on muutamia päiviä, se on... tai kaks viikkoa. Ja se on satunnaista kuinka kauan se on elämys, mutta se prosessi, kun näkee sen muotoutuvan ja tietää mihin asti vielä pitää tehdä... tai oikeastaan tietää, että se ei ole valmis, niin se kiinnittää tekijän siihen työhön niin lujin sitein, että ei hellitä ennen kuin se on valmis produktio.” Rautiainen haluaa kuitenkin katsella maalauksiaan ennen kuin myy ne pois. *”Kyllä niitä täytyy saada pitää vähän aikaa, ne on niin kuin lapsia. Ei lastakaan voi heti luovuttaa, ei kellekään.”*

Tunnelmaansa työskennellessään Rautiainen kuvailee näin: *”Siis oikeastaan siinä minä olen semmosessa eristyksen tilassa. On niin kuin ois umpiossa, jonne ei mikään kuulu, saavu kuin mahdollisesti musiikki. Ja sitten kävelee ees takaisin ja aattelee tuohon viiva ja tuohon viiva ja tuohon ripaus. Paljon tehdään kädellä.”* Tekemistä Rautiainen kuvailee seuraavasti: *”... silloin tuntuu siltä, että ympärillä on paksu, jonkin aineen kerros, mihin ei kukaan muu ulotu, että mikään ei saavuta silloin. Ei ole kontakteja mihinkään muuhun, ei kontakteja mihinkään ihmiseen, eikä tapahtumiseen, vaan siinä on täysin irrallinen toimiva yksilö. Näin minä ajattelen. Ja olen kerran tuntenu tällaisen prosessin, kun olen liikunnallisesti jotenkin lahjakas... taiteen edustaja, joka liikkuu ja esittää jotakin. Kerran lähin yhestä museosta aikaisemmin kuin muut ja menin sinne museon pihalle ja se oli Pariisissa. Siinä oli korkeat muurit siinä pihan ympärillä ja ajattelin, että hyvänen aika nyt minä olen täysin yksin ja minäpä leikin sellaisen leikin, että olen jääkuution sisällä ja haluan päästä sieltä pois. Ja kuvittelin siinä pihalla yksin, että olen jääkuution sisällä ja kokeilen sen kuution seiniä ja sitten alkaa käsikin palella ja on välillä taskussa ja kaikki tämä. Heräsin tästä ja katoin ympärilleni, niin ohikulkijat olivat nähneet portilta sen. Minulla oli yleisö siinä portilla! Hiljainen yleisö! Kukaan ei puhunu mitään, kattoivat minua! Ja menin äkkiä pakkoon, minunhan olis pitänyt voida ottaa lakki ja kerätä lanteja. Tämä tapahtui Pariisissa Fontainebleaun museon pihalla.”* (naurua) Kysyin, mikä näyttely vaikutti näin. *”Ei se vaikuttanu, se oli minun oma mielikuvitus. Ajattelin, että tässä on tila ja tässä on joutilas paikka, ei ole ketään muita niin silloinhan voin tehdä, mitä haluan.”*

Rautiainen sanoo olevansa matkija. *”Siis minä olen matkija, jossakin mielessä matkija. Kyllä ihailin siellä Välimeren rannallakin niitä matkijoita. Joku mies saattoi mennä toisen miehen lähelle viereen ja tarkkailla sen etuviistossa olevan miehen asentoja. Teki täsmälleen samat liikkeet kuin hän. Hänellä oli yhtäkkiä kaksoisolento. Ja minusta se oli niin hauskaa! Se oli niin hauskaa katsoa! Ja sitten yks mies, juuri tällainen samanlainen teki sillä tavalla, että se rupes kulkemaan sellaisen tepastelevan kyyhkyn vieressä ja sitten se samalla kiersi niin kuin lankaa ja päästi sen kyyhkyn menemään sivulle ja meni sivulle ja sitten kun se kyyhkynen lähti lentoon, niin se äkkiä... (naurua) päästikin, kyyhkynen lensi ja se oli hänen mielestään hänen narunsa päässä! (naurua) Se oli kyllä ihana! Se oli*

semmosta eteläeurooppalaista temperamenttia ja, että suuressa joukossa on yhtäkkiä joku tämmönen. Se oli minusta aivan hirveän hyvä!”

”Mutta tiedän omasta kokemuksesta, että oon siis... Cezanne oli mulle niin sanomatoman tärkeä, että osasin maalata melkein kuin Cezanne. (tauko) Että kyllä semmonen jonkun asian täysi omaksuminen, niin että se siirtyi omaksi materiaaliksi, se on täysi luvallista, sitten ei niitä synny kuin pari kappaletta niitä töitä ja sitten se jää pois. Ootko sä kokenut sen?” Pariser ja Zimmerman (2004) toteavat, että lahjakkuuden tärkein piirre (*the key feature of giftedness*) on kulttuurissa liikkuvien ilmiöiden nopea omaksuminen. Myös lahjakkaiden taiteilijoiden kyky omaksua erilaisia tapoja maalata uran alkuvaiheissa, on havaittu. Esimerkiksi asettuessaan nuorena Pariisiin vuonna 1900 Picasso maalasi kuin Lautrec tai Bonnard. (Pariser ja Zimmerman 2004, 386) *”Oikeastaan minä tietoisesti matkin sekä Cezannea, että Gauguinia, kaikkia. Se matkiminen jatkui kaks kolme työtä. Ja sitten se matkiminen siirtyi omaks omaisuudeksi. Kyllä mä oon tutkinut hirveän tarkkaan Cezannen vesivärinkäytön. Aivan pienintä piirtoa myöten. Ja se miten tietoisesti hän hakee aina työhönsä kolmivärisoinnun, siten että jos on kaks siveltimen vetoa, osittain päällekin niin siihen tulee kolmas vielä yli ja silloin syntyy lukuisia värisointuja samanaikaisesti. Se on se rakenne.”* (naurua)

Lahjakkuutta tarvitaan, mutta ahkeruus vie työtä eteenpäin. *”Olen niin tyytyväinen, mitä minulle on annettu matkassa, että itte ei tarte muuta olla kuin ahkera. Siis muita vaatimuksia ei tarte itelle asettaa. Se kaikki tulee myötä, se vaan tulee. Se on juuri näin. Se ahkeruus ei ole pelkästään omaan työhön suhtautumista, vaan se on maailman laajuista suhtautumista, nähdä, missä tahansa, missä tehdään samalla tavalla töitä...”*

Lehtihaastattelussa vuonna 1994 tulee ilmi, että impulsseja maalaamiseen voivat tuoda musiikin lisäksi arjen elämä, ihmissuhteet, jopa vaikeudet kertoi. Lisäksi Rautiainen kuvasi maalaustapaansa kertoen, ettei maalaa vain siveltimellä tai lastoilla, vaan käsillään, koska ihon kosketus oli hänelle tärkeää. Rautiainen kertoi myös, että teoksista muodostuu sarjallisia etukäteen suunnittelemta ja tiedostamatta. Entiseen tapaansa työskennellä hän ei halunnut silloin palata ja vaan piti sitä hedelmättömänä kopioimisena. (Nenola 1994.) Taiteen tekeminen on tehnyt Rautiaisen aina onnelliseksi ja tuonut lohdutusta rakkaiden menetyksiin. Keskittyminen työskentelyyn saa aikaan hartaan tunteen, jota voi kuvata melkein pyhäksi. Abstraktit maalaukset paljastavat eletyn elämän, vaikka katselijat eivät kaikkea näkisikään. (Vakkuri 1999.)

Haastattelussa 18.7.2008 Rautiainen kertoi pohdiskelleensa myös negatiivisten kokemusten vaikutusta tuotantoonsa. *”Sain saksankielisen kirjan, mutta siinä on niin pieni teksti, että minun on siitä vaikea saada selvää ja sanoin tälle kirjan lainaajalle, että en oikein kunnolla pysty sitä lukemaan. Hän sanoi, että ”Lue edes Beyus!” Ja minähän luin sen ja näin, että suunnattoman tärkeää on tutkia ja tietää myöskin elämän vaikeat negatiiviset asiat, koska niistä koko tuotanto on riippuvainen. Ilman niitä moni asia olisi jäänyt maalaamatta.”* Esitän lisäkysymyksen varjojen olemassaolosta. *”Varjoja täytyy*

olla ja niitä täytyy saada olla. Että oikein hyvä, että olen tämän oppinut ennen kuin sinä tulit tapaamaan mua... Se on ehtottomasti näin... että kaikkien meidän elämä, miten ikinä kohtaammekin, niin se on aina... saa vaikutteita tai antaa vaikutteita... Jokainen hyvä keskustelu vie ihmistä lähemmäs jotakin toista ihmistä... Kun meistä ei kuitenkaan kukaan tule yksinään toimeen... ”

6.2 Abstraktin ilmaisun muotoja

Konkreettinen taide kuuluu puristisen abstraktion piiriin. Konkreettinen taide oli toisen maailmansodan jälkeen pääsuuntaus Euroopassa aina 1950-luvun puoliväliin saakka (Karjalainen 1990, 17, myös Kallio 1993, 329). Konkreettisella (lat. *concretio* eli tiivistys) taiteella tai konkretismilla oli useita vastakkaisia merkityksiä. Gustav Courbetin mukaan konkreettinen taide kuvasi todellisia asioita vastakohtana akateemiselle historiamaalauksella 1800-luvulla. Theo van Doesburgin vuonna 1930 julkaiseman manifestin³² mukaan konkreettinen sai päinvastaisen merkityksen. Konkreettista olivat taideteoksen elementit - väri, viiva ja pinta - ja abstraktiota vaadittiin esimerkiksi puun piirtämisessä. De Stilj-ryhmän ja Venäjän konstruktivistien ajatuksia taiteen universaalisuudesta, epäyksilöllisyydestä ja objektiivisesta ilmaisusta sisällytettiin manifestiin. (Kallio 1993, 328.) Yhdysvaltalainen taideteoreetikko Clement Greenberg painotti kuuluisassa näkemyksessään maalauksen litteää pintaa lähtökohtana työskentelylle sekä muotorakenteiden itsenäistä olemusta, vailla kirjallisia viittauksia (Kuusamo 2003, 168).

Konstruktivismilla (lat. *construcitio*, rakennus, suunnitelma) tarkoitettiin 1900-luvun alussa harkiten geometrisista elementeistä koostuvaa ei-esittävää taidetta. Impulsiivisuutta ja ekspressionismia haluttiin vastustaa. Toisen maailmansodan jälkeen konstruktivismin ja konkreettisen taiteen periaatteet olivat samansuuntaisia. (Kallio 1993, 330 – 335.) Konkreettista taidetta pidetään yleensä konstruktivismin alalajina. Nonfiguraatiivisuuden³³ vaatimuksesta ja illusionismin vastaisuudesta ei tingitty. Kuvan elementit eivät saaneet myöskään viitata mihinkään. (Kallio 1993, 330.) Konkreettisesti taiteesta puuttui tunteellisuus, nationalismi ja romantiikka. Sen päämääränä oli selkeys ja symbolismista vapaa täsmällisyys. Se merkitsi geometriska abstraktionismia

32 Konkreettisen taiteen manifestissa kirjoitettiin: ” Me julistamme: 1. Taide on universaaliala. 2. Taideteos tulisi kokonaisuudessaan suunnitella ja muodostaa ajatuksissa ennen kuin se toteutetaan. Siinä ei tulisi olla jälkeäkään luonnon muoto-ominaisuuksista, aistimuksista tai tunteista. Haluamme sulkea pois lyryisyyden, dramatiikan, symboliikan jne. 3. Maalaus tulisi luoda pelkästään plastisista elementeistä eli tasoista ja väreistä. Kuvan elementeillä ei ole ”itsensä” lisäksi muuta merkitystä ja siksi myöskään kuvalle ei ole ”itsensä” lisäksi muuta merkitystä. 4. Maalauksen konstruktion samoin kuin sen elementtien tulisi olla yksinkertaisia ja visuaalisesti hallittavia. 5. Tekniikan tulisi olla mekaanista eli täsmällistä, ei impressionistista. 6. Pyrkimys ehdottomaan selkeyteen.” (Dempsey 2008, 159)

33 Ei-esittävää taidetta kutsuttiin tuolloin non-figuraatiiviseksi taiteeksi tai vapaamuotoiseksi abstraktioksi. (Sinisalo 1990, 181)

ja oli viileää ja persoonatonta. (Dempsey 2008, 160.) Konkretismista kehittyi op- ja kineettinen taide sekä hard edge -taide (Karjalainen 1990,13). Hard edge -taiteella tarkoitetaan kovareunakongretismia eli ehdotonta maalaustapaa, jossa pinnat ovat selkeitä ja geometrisia ja värit täyteläisiä. Sommitelma on suunniteltu ja muodot rajattu tarkasti etukäteen värikenttiin. Taiteilijan kädenjälki ja läsnäolo on häivytetty pois. (Ahtola-Moorehouse 2003, 98.)

Keskeinen kohta konkreettisesti taiteessa oli loogisen ajattelun korostaminen taiteellisessa luomistyössä. Taideteos piti suunnitella ennen sen toteuttamista. Sisäisen maailman maalaamista ei pidetty riittävänä, ja sattumanvaraisuudesta haluttiin sanoutua irti. Konkreettinen taide ei ollut kuitenkaan tunteetonta, vaikka pyrittiin välttämään sensitiivisyyttä ja lyyrisyttä. Tunnelmoinnista haluttiin irti, eikä omia tunteita haluttu päästää valloilleen ekspressionistien tavoin. Päättävöitteenä oli pysyä kahdessa ulottuvuudessa ja irrottautua syvyydimensiosta, jonka katsottiin olevan luonnon jäljittelyä ja illuusion luomista. Kaksidimensionaalisuus merkitsi myös figuratiivisuuden kieltämistä. (Karjalainen 1990,17 – 22.)

Konkreettisisissa maalauksissa väripinnat olivat yleensä tasaisia ja yksittäiset siveltimenvedot olivat sulautuneet toisiinsa. Kirkkaat värit olivat ominaisia, ja värien lukumäärä supistettiin. Väripintojen leikkauskohta oli terävä ja jyrkkä. Väreillä ei haluttu enää herättää assosiaatioita, noudattaa harmonian lakeja tai miellyttää. Tarkkarajaisten maalausten lähtökohtina olivat matemaattiset suhteet. Kultainen leikkaus tai muut tarkat säännöt ohjasivat luomistapahtumaa. (Karjalainen 1990, 20.)

6.2.1 Viileää konstruktivismia 1950-luvulla

Abstrakti taide herätti paljon keskustelua ja vastustusta Suomessa. Abstraktin taiteen läpimurron vuosikymmenenä on pidetty 1950-lukua. Silloin abstraktin taiteen mielipitoisuus, lyyrinen, väreihin perustuva ja luonnonaiheita abstrahoiva suuntaus sävytti suomalaista maalaustaidetta. Tätä suuntausta edusti taiteilijaryhmä Viiva ja väri näyttelyllään Helsingin Taidehallissa vuonna 1951. Mukana olivat esimerkiksi Lars-Gunnar Nordström, T-P Pakkala, Ernst Mether-Borgström, Ina Colliander, Erik Enroth ja Åke Mattas. ”Ranskalaisen koulun” taiteesta käytiin keskustelua. Ranskalainen koulu tarkoitti pehmeämpää väriasteikkoa, mutta myös totunnaissääntöjen rikkomista. (Kruskopf 1990, 92 – 96.)

1950-luvulla konkretismi toi uudenlaista taidetta Suomeen. Se oli nonfiguratiivista ja kansainvälistä ja vaikutti taidekäsitysten muodostumiseen Voidaan ajatella konkretismin läpimurtoa innovaation ja tradition välisenä kamppailuna. Taiteen kentässä valtaa pitävät suosivat traditiota ja nuoret puolestaan kannattivat uutta tapa tehdä taidetta. (Karjalainen 1990, 9.) Konkretismi oli ensimmäinen avantgardistinen kansainvälinen suuntaus, josta suomalaiset innostuivat (Sinisalo 1990, 181).

Sam Vannista (s. 1908) tuli keskeinen hahmo suomalaisen nonfiguraatiivisen maalauksen keskeinen hahmo. Vannin abstraktien maalausten lähtökohtana olivat figuraatiiviset aiheet, jotka perustuvat värisommitteluun. Kuvat olivat teräviä, kirkkaita ja selkeitä. Aavistus syvyydestä antoi tilaa katsoja mielikuvitukselle. Lyyristä kolorismia edustavat esimerkiksi Eva Cederström, Ernst Mether-Borgström, Erik Granfelt ja Rafael Vardi. Maalausten väriasteikko perustui lyyriseen koloriittiin, mikä merkitsi askeettisia, herkkiä ja klassista rauhaa henkiviä värimaailmoja. (Kruskopf 1990, 102 – 103.) Vapaan Taidekoulun opettajilla Unto Pusalla ja Vannilla oli suuri vaikutus konkreettisen taiteen leviämiseen 1950- ja 1960-luvun Suomessa. 1950-luvun taidekäsitykset jakaantuivat toisaalta perinteiseen kansalliseen ja toisaalta kansainväliseen taiteeseen. (Karjalainen 1990, 50.) Muita merkittäviä konkreettisen taiteen edustajia olivat B.J Carlstedt, Ernst Mether-Borgström ja Lars-Gunnar Nordström (Karjalainen 1990,7).

Nonfiguraatiivinen taide oli saanut jalansijaa 1950-luvun loppuun mennessä Suomessa, vaikkei sitä laajasti hyväksytykään. Keskustelua käytiin sen sijaan konkretismin ja informalismin paremmuudesta. Konkretismia pidettiin tunteettomana tai epäinhimillisenä. Sitä pidettiin vileänä, jopa jäätävänä taiteena, josta tunne oli syrjäytetty älyn kustannuksella. Ruotsinkieliset arvostelijat eivät olleet yhtä jyrkkiä mielipiteissään kuin suomenkieliset kollegansa. Erik Kruskopf näki konkretismin ”tilaleikkinä”. (Karjalainen 1990, 70 – 76.) Einari J. Vehmas määritteli konkretismin vuonna 1957 älylliseksi, kurinalaiseksi taiteeksi, josta oli kadonnut intuitiivinen näkemys (Karjalainen 1990,16).

Ulkomaisia näyttelyitä alettiin järjestää säännöllisesti. Näyttelyt nähtiin useimmiten Helsingin Taidehallissa. Vuonna 1952 esitettiin Taidehallissa ranskalaisen nykytaiteen näyttely. Samana vuonna oli mahdollisuus nähdä Rubensin piirustusten näyttely, jota seurasi japanilaisten puupiirrosten, Jugoslavian keskiaikaisten freskojen ja Ravennan mosaiikkien näyttely. Ateneumiin saatiin myös Cezanne-näyttely vuonna 1954. Sitä ennen oli myös nähty Matissen töitä Taidehallissa. Ateneumissa saatiin ihailta norjalaisen laivanvarustaja Ragnar Moltzaumin ranskalaisen nykytaiteen kokoelmaa sekä Solomon R. Guggenheimin taidekokoelmaa vuonna 1957. (Kruskopf 1990, 92.)

Monet vierailunäyttelyt vaikuttivat ja antoivat mahdollisuuden tutustua kansainväliseen konkreettiseen taiteeseen. Italian nykytaiteen näyttelyt nähtiin vuosina 1951 ja 1953. Samoin Pariisiin nykytaiteen näyttely *Klar Form* vuonna 1952 ja amerikkalaisen nykytaiteen näyttely vuonna 1954. Solomon R. Guggenheimin kokoelmien näyttely nähtiin vuonna 1957. Myös Galleria Artekissa järjestettiin 1950-luvulla monien ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyjä, mm. Otto G. Carlsundin 1950 ja Edgar Pilletin 1952 näyttelyt. (Karjalainen 1990, 9, 61.)

Klar Form -näyttelyssä vuonna 1952 oli esillä kansainvälisen konkretismin merkittävimpiä edustajia: ranskalainen Edgar Pillet, tanskalainen Richard Mortensen, italialainen Alberto Magnelli ja unkarilainen Victor Vasarely. Näyttely herätti keskus-

telun nonfiguraatiivisesta taiteesta. Vanni kuvaa näyttelyä käännteentekeväksi. Se herätti ajatuksia ja vapautti ilmaisuun. Näyttelyssä kävi 12000 vierailijaa, mikä oli 1950-luvun ennätys Taidehallissa. (Karjalainen 1990, 9, 61.)

Toisen maailmansodan jälkeen myös Lapissa siirryttiin abstraktiin maalaukseen (Hautala-Hirvioja 1999a, 16). Lapin läänintaiteilijana toimi konstruktivistinen maalari ja kemijärveläinen kuvataideopettaja Pentti Tulla (1937 – 88) vuosina 1974 – 83. Tulla kierrätti aikalaistaiteen kokoelmaansa ympäri lääniä, koska halusi esitellä abstraktia taidetta. (Sinisalo 1990, 108.) Dimensio-ryhmään kuuluneen Tullan maalauksissa Lapin aiheet ovat pelkistyneet kineettisiksi kuvioiksi ja geometrisiksi pinnoiksi, jotka muistuttavat tunturien muotoja tai revontulten liikettä (Hautala-Hirvioja 2003, 209).

6.2.2 Suurten eleiden informalismia 1960-luvulla

1960-luvulla taide-elämässä oli runsaasti erilaisia suuntauksia perinteisen maalaustavan lisäksi: informalistinen maalaustyyli, primitivismi, uusfiguraatiivisuus, surrealismi, esinetyöt, osallistuva taide ja pop-taide. Underground- ja pop-taide muuttivat ajatuksia taiteesta. Harro Koskisen Sika-messias -episodi koettiin tuona aikana. Silja Rantanen kuvaa 60-luvun visuaalista tunnelmaa: ”nuo kirkkaat, kiiltävät pinnat, jotka rajautuvat pop-taiteessa toisiinsa kuin leikaten”. Eila Hiltusen vuonna 1967 valmistunut Sibelius monumentti herätti keskustelua ja kummastutti suurta yleisöä. Taiteilijat halusivat ravistella perinteiden kahleet yltään. Kain Tapperin Surumarssi herätti liikkeelle kulttuuridebatin kysymyksestä ”onko kanto taidetta?”. Laila Pullisen veistokset olivat lennokkaita ja dramaattisia. (Bagh 2007, 381 – 389.)

1950-luvun lopussa Suomeen saapui informalismi, josta tuli yleisnimitys uudelle tyyliin. Muita nimiä tästä Yhdysvaltain abstraktin ekspressionismin eurooppalaisesta hillitymmästä versiosta olivat tasismi, un art autre, spatialismi ja spontanismi. Suuret näyttelyt kiersivät Euroopassa esitellen vapaamuotoista suuntausta. (Sinisalo 1990, 181.) Informalismi (ransk. informalisme, taide ilman muotoa) oli Euroopassa toisen maailmansodan jälkeen syntynyt taidesuunta. Kriitikko Michel Tapié keksi nimen informalismi vuonna 1950. Geometrisia muotoja ei käytetty, ja maalaustekniikka oli spontaania. Maalaukset tehtiin sekatekniikalla, ja niihin yhdistettiin hiekkaa, räsyjä ja muita materiaaleja, mistä tulee nimi materiaalimaalaus. Alfred Wols ja Hans Hartung edustavat tätä suuntausta, samoin italialainen Alberto Burri sekä espanjalainen Antonio Tapiés. (Kallio 1993, 235.) Tasismin lisäksi informalismia kutsuttiin nimillä lyyrinen abstraktio ja materiaalimaalaus. Lyyrinen abstraktio korostaa maalaustapahtumaa. Materiaalimaalaus puolestaan painotti materiaalin herättämiä muistoja ja tunteita, kun taas tasismi huomioi taiteilijan ekspressiivisen kädenjäljen. Informalisticille taiteilijoille yksilöllisyys, aitous ja spontaanisuus olivat keskeisiä seikkoja heidän kuvatessaan ’sisäistä olemusta’. (Dempsey 2008, 184.)

Abstrahoiiva maisemamaalaus oli lähtökohtana informalistiselle maalaukselle. Suurten eleiden rytmi ja vapaan kuvatilán kelluvat elementit olivat ominaisia informalismille, eikä ilmaisu ollut pelkkää maiseman pelkistämistä. Maalausten koko kasvoi monumentaalisiin mittoihin konstruktivistisen monumentaalijattelun tavoin. Tarkoituksena oli saada katsoja uppoamaan teoksen maailmaan. Teoksia voitiin tulkita niin valtavana lähikuvina kuin pienoismalleina avaruudellisista ulottuvuuksista. Detaljit olivat muuttuneet monumentaalisiksi. (Valkonen & Valkonen 1999, 150-151.) Informalistisissa maalauksissa taiteilijan oma minä kuvastui osana kokonaisuutta, johon kuului myös menneiden vuosisatojen perintö. Vanhojen mestareiden, esimerkiksi Michelangelon, Tizianin, Velazquezen ja Rembrandtin töitä tutkittiin. Myös italialaiset informalistit ja Luis Feton karut taivaat innoittivat suomalaisia taiteilijoita. Useat informalistiset teokset nimettiin kreikkalaisen mytologian sankarien mukaan. Suomalaiselle informalismille oli tärkeintä maalauksellisuus. Kohopintaa eli haute pateaa ja metallivärejä kokeiltiin. Informalistinen taiteilija maalasi oman minänsä osaksi kosmosta. (Sinisalo 1990, 185 – 188.)

Varsinaisen läpimurron abstrakti taide saavutti informalismin myötä 1960-luvulla taiteilijoiden ja kriitikoiden keskuudessa Suomessa. Tunnettuja informalisteja olivat Jaakko Somersalo, Lauri Ahlgren ja Jaakko Sievänen. (Kallio 1993, 704.) Vuoden 1960 Venetsian biennaali merkitsi paljon suomalaisille. Einari J. Vehmas tunsikin kirjaimellisesti seisovansa kahden tyylikauden rajalla; vanha klassismi oli jäämässä taakse, ja jotain uutta oli heräämässä. Uusi ilmaisukieli kertoi uudesta maailmasta atomiteorioineen tai halusta paeta sisäiseen maailmaan. (Sinisalo 1990, 182.) Vehmas oli aikakauden johtava kriitikko ja makutuomari ja toimi Uuden Suomen vakinaisena arvostelijana vuosina 1945 – 1967. Hän piti ekspressiivissävyisen taiteen ”tunne-estetiikasta”. Vehmoksen taidemieltymys vaikutti positiivisesti informalismin leviämiseen Suomeen. (Karjalainen 1990, 67.) Informalismin vaikutus on näkyvissä melkein jokaisen 1960-luvulla uraansa aloittaneen taiteilijan tuotannossa (Valkonen & Valkonen 1999, 150).

Vuoden 1961 Ars-näyttelystä Helsingin Ateneumissa muodostui informalismin suosion huippukohta (Valkonen & Valkonen 1999, 150). Näyttely oli yhtä merkittävä taiteelle kuin Helsingin olympialaiset urheilulle. Kansainvälisen taiteen rinnalla nähtiin uutta suomalaista taidetta. (Bagh 2007, 274.) Mukana nähtiin Pariisin koulun konkretistien, Richard Mortensenin, Alberto Magnellin ja Victor Vasarelyn teoksia. Suomalaisista taiteilijoista oli mukana Sam Vanni. Vehmas näki suomalaisessa informalismissa panteistista romantiikkaa. (Sinisalo 1990, 182 – 185.) Ars-näyttely oli ensimmäinen Suomessa, ja espanjalaisen, italialaisen ja ranskalaisen nykytaiteen lisäksi siellä oli esillä seitsemäntoista suomalaisen taiteilijan teoksia. Toukokuussa 2011 kuvataiteilijat Rafael Wardi (s. 1928), Lauri Ahlgren (s. 1929) ja Esko Tirronen (s. 1932) muistelevat ensimmäistä Ars-näyttelyä. Heille espanjalaiset ja italialaiset informalistiset maalarit jäivät parhaiten mieleen. (Heinänen 2011, C3.)

6.2.3 Murros - informalismia ja konkretismia Rautiaisen taiteessa 1960-luvulla

Vuonna 1988 järjestettiin Torniossa, Aineen taidemuseossa siihen asti laajin retrospektiivinen eli takautuva katselmus Rautiaisen tuotannosta. Isomettä kirjoitti Lapin Kansassa näyttelystä, jossa jokainen tyylikausi oli saanut oman huoneensa museoon. Näyttelyn oli koonnut Rautiaisen entinen oppilas, kuvataideopettajaksi opiskellut Tarja Turpeinen. Isomettä kertoi, miten Rautiaisen 40- ja 50-luvun teoksissa oli näkyvissä viittauksia tulevaan tuotantoon, vaikka epävarmuutta oli havaittavissa. Kubistinen tyyllittely johti figuratiivisen hahmottamisen hajoamiseen, ja 60-luvun alussa informalistinen valtavirta kuljetti Rautiaista mukanaan hetken aikaa. Informalismien maalaukselliset siveltimenvedot vaihtuivat konkreettisen taiteen periaatteisiin lukuisine luonnoksineen ja syventymiseen kuvan rakentamiseen geometrisista muodoista Rautiaisen taiteessa. Erityisesti ympyrä hallitsi Rautiaisen maalauksia 70-luvun loppupuolelle asti. Viiltävän tarkkarajaiset ja sileäpintaiset maalaukset olivat seurausta systemaattisesta muodon tutkimisesta. Kineettisten peililaatikoiden rakentamista sekä kollaasi- ja reliefitekniikkaa Rautiainen kokeili myös. 1980-luvulla teosten harkittu tarkkarajaisuus muuttui spontaaneiksi siveltimenvedoiksi, joita musiikin sävelkulut ja alitajunta ohjasivat. (Isomettä 1988)

Venetsian biennaalissa Rautiainen näki ensimmäisen kerran informalistisia maalauksia. Niistä on esimerkkeinä Rautiaisen vuosina 1961 ja 1964 tekemät maalaukset (kuvat 15 - 17). Teoksessa *Kompositio* (kuva 19) vuodelta 1965 on aistittavissa muodon ja sommitelman informalismia selkeämpää jäsentämistä ja rakentamista. 1960-luvun lopun maalauksissa *Kerron sinulle*, *Murros* (kuva 22), *Hopealeikki* (kuva 24) ja *Art-Antiart* (kuva 23) ympyrän muodolla on jo keskeinen rooli. *Hopealeikki*-teoksessa on käytetty lehtihopeaa ja teos *Art-Antiart* on kollaasi, johon on yhdistetty nauvoja. ”Olimme haltioituneita. Kiihkeästi maalasimme abstrakteja kompositioita. Kankaittemme koko suureni. Siveltimenkäyttö tuli meheväksi, väri muodosti kerroksia, kompositio oli rytmiiä. Viiva ja pinta elivät itsenäistä elämää kankaillamme. Riehakasta riemua. Sitä hehkuivat kankaamme, myös pelottomuutta.” (Rautiainen 1995b, 18)

Vuonna 1962 syntyneestä teoksesta *Vaaramaisemaa* Rautiainen kertoi: ”*Siellä on niin hyviä kompositioaineksia. Mutta aina niissä kuitenkin on sitten piirtämisen ilo. Että se on kuitenkin ollut hyvin sellainen suuri voimavara, antaa piirtämisen ilon näkyä. Ja jotenkin vaistonvarainen varmuus näitten tummuuksien valinnassa. Tai sitten oppinu niin paljon Cezannelta.*” (naurua) *Metsä*-nimisessä maalauksessa puolestaan (kuva 20) on vuodelta 1966 Rautiainen on palannut luonnonaiheeseen, mutta sitä on abstrahoitu. ”*Tää on kiva, kun tässä on vielä maisemallisuutta mukana. Ihan kaunista. Tuossakin ihan puhdas maisema.*” Maalaus on luonnonomainen ja osa kankaasta on jätetty valkoiseksi ja käsittelemättä. ”*Se on ihan tarkoituksella, että kyllä ne tiedot aikaa myöten menee perille,*

että liian valmis on liian valmis. Jos ei katselijalle jää mitään epäselväksi, työ ei ole hyvä. Paitsi jos on naivismi kyseessä. Se on parasta aina. Pikkusen keskeneräinen.” Rautiainen on tutustunut Cezannen taiteeseen ja akvarellitekniikkaan. *”Kyllä se tuntee, kun Cezannen akvarellitekniikkaa tuntee hyvin, kyllä se sieltä tulee. Se alkoi vetää ensin yhden värin ja siitä toisen ja kolmannen ja miten rikkaat soinnut se sieltä sai. Kyllä ne kirjani olen lukenut, ilman sitä kielitaitoa mä en koskaan olisi päässyt näin pitkälle.”*

Kasselin Documenta, jossa nähtiin kineettistä taidetta vuonna 1968, merkitsi käännettä kohti uutta ilmaisutapaa. *”Hurmioiduin viivojen leikeistä, niitten peilikuvien viidakosta, monista teknisistä ratkaisuista, jotka antoivat silmille uudenlaisia elämyksiä.”* (Rautiainen 1995b, 19). Haastattelussa 21.11.2008 Rautiainen kertoi Kasselin Documentassa näkemästään teoksesta innostuneesti. Teokseen oli mahdollista ilmeisesti mennä sisälle. *”... olen kerran käynyt yhdessä Kasselin näyttelyssä ja siellä oli tämmösestä aaltopahvinnäköisestä tehty seinä. Ja kun sitä käytävää pitkin meni, niin siinä tuli korkeuseroja, että meni niin kuin sokkelossa. Sitten mentiin yhestä aukosta kattoon sisään ja siellä oli taiteilijan oma kuva tai joku muu kuva. Se oli elämys.”* Rautiainen kokeili itsekin kineettisten teosten tekemistä. *”No minähän rupesin tekemään kineettisiä töitä. Ne vei matkassaan. Ja niitä on kyllä jäljellä Aineen taidemuseossa ja jossain muuallakin. Mutta opin melko pian, että siinä on niin pian loppu lähellä. Siis ei päästä kovin uusiin ratkaisuihin. Se on vaan. Ja sitten rupes kaipaamaan, että saa saa vähän irtautua näistä tiukoista kuvioista ja ellää vähän löysemmin.”*

6.2.4 Musiikki Liisa Rautiaisen abstraktin taiteen osana

Punaisena lankana työssään Rautiainen pitää musiikkia. *”Minä väitän, että se on musiikki, koska aina kun aloitan työn, niin tarvitsen myös musiikkia. Ja sen musiikin kanssa syntyy ehdottomasti parempi työ kuin ilman musiikkia, että se on niin välttämätön. Ja mielellään, joku semmonen, jossa on semmosia satunnaisia hyppäyksiä ja minä oon kuunnellu viime päivinä sitä Saariahoa ja se kyllä vois olla hyvä kompositiossa.”* Musiikki auttaa aina uuden komposition luomisessa. *”Mutta onneksi, en vieläkään kopioi itseäni. Ja se on kyllä onneksi.”* Taiteellisen prosessin alussa Rautiainen kertoo aina kuuntelevansa musiikkia. *”Useimmiten tulen toimeen paremmin, jos minulla on musiikkia, kun alan maalata. Siis musiikki on innoittaja.”* Lehtihaastattelussa vuonna 1994 Rautiainen kertoi, että maalausprosessin edetessä työskentely muuttuu keskusteluksi maalauksen ja hänen välillään (Nenola 1994). Musiikki nostaa ajatukset pois arjesta ja antaa mielikuvitukselle ilmaa. Myöhemmin musiikki on tehnyt tehtävänsä ja alkaa häiritä työskentelyä. Silloin pääosan saa vuoropuhelu teoksen kanssa. (Isomettä 1991)

Musiikki merkitsee Rautiaiselle paljon, ja hän kokee sen voimakkaasti. *”Se Kalervo Ahon Luosto -sinfonia, kuulin sen ensimmäisen kerran. Se on jakautunu kolmeen osaan. Molemmilla kerroilla on ollu semmosta, että siellä tunturissa kielekkeillä on ollu soittajia.*

Sitte tuli yks, joka soitti männyn juurella siellä yleisön lähellä ja sitten näyttämöllä orkesteri itte. Ja ensimmäisen kerran tai ainoan kerran... se oli yks sisätilaisuus... niin ajatella, että... huomasin, että joku osa minusta lähti ja meni ilmatilassa ja meni kattomaan ilmatilassa sitä orkesteria yläviistosta... En ole koskaan ennen sitä kokenu, se oli out-of-body-ilmio. Kuulemma lapsilla se on tavallista.”

Musiikki auttaa maalausten rakenteen ja sommittelun tekemisessä. Maalauksen *Luosto -sinfonia* sommittelun lähtökohtana ollut ollut musiikki. *”Koko tämä kompositio on syntynyt sen kanssa, värit on sitten asia erikseen. Ne syntyy tässä työn myötä.”* Musiikista tulee myös into ja energia maalaamiseen. Joskus musiikki saa näkemään värejä. *”Saa. Se saa kyllä... Se auttaa komposition luomisessa. Se on hyvin, hyvin tärkeää... että luulen, että jos musiikkia ei olisi, multa puuttuis paljon. Se on kyllä ehtottomasti näin.”*

Kysyessäni näkeekö Rautiainen sävelet väreinä hän vastasi: *”En näe tai näen, en näe mittään, minä vain teen... Ja tekeminen on sitä, että käyttää pystysuoria ja käyttää vaakasuoria ja käyttää paksua hiilen pitkää pintaa. Se on sitä ja sivellintä ja lyijykynää ja kaikkea mahdollisia välineitä ja tekee vaan. Se tekeminen johon on jo niin mieltynyt vuosikymmenien mittaan. Ilmeisesti minussa on sen verran musikaalisuutta, että se sävelien kulku ja se rytmi siirtyy työhön... Se on siinä alkuvaiheessa hyvin hyvin tärkeää. Eilen olin meidän Länsipohjan kvartetin konsertissa ja kuulin siellä ihan uuden sävellyksen, tuon... Se on latvialainen Bask... hetkinen... joka tapauksessa se oli niin kaunis se musiikki, se alkoi tämmösillä näppäilyillä ja se oli kvartetti ja jatkui sitten... että ne kaks henkilöä, jotka istui minun molemmilla puolilla, molemmat kuuluivat siinä lintuja ja siellä se toinen, että se oli ihan niin kuin teeri, joka napsuttelee. Kyllä se oli elämys! Siinä oli niin ohuita ja hiljaisia ääniä, joillakin viulun yläkielillä, että se ihan ui sisälle. Ja ajattelin, että hankin tuon levyn ja sitten maalaan sen.*

Synestesia tarkoittaa äänen herättämää väriaistimusta. Ilmiö on tunnettu ainakin kolmesataa vuotta. Synestesian käsite liittyy 1800- ja 1900-luvun taiteen liikkeisiin, esimerkiksi symbolismiin ja syntetismiin. Wassily Kandinsky sai innoitusta abstraktiin maalaukseensa *Impression III, Concert* kuultuaan Arnold Schönbergin atonaalista musiikkia. (Arnkil 2003, 136.) Musiikin ja uuden, ei-esittävän taiteen yhteys inspiroi taiteilijoita 1950-luvulla. Esimerkiksi Birger Carlstedtin teoksen *Uponnut katedraali* taustalla on Debussyn pianokappale. Ajatuksen lähtökohta on käsitys taiteiden yhteisestä rakennejärjestelmästä. Aikaisempi symbolistinen taideteoria on käsityksen taustalla toisenlaiseksi muuttuneena. (Bagh 2007, 237 – 238.)

Haastattelussa tarkennan vielä, syntykö esimerkiksi pianon äänestä väriaistimuksia, hän vastaa: *”En voi sitä sano niin. Minä vaan... siis... oon itte kerran sanonut, että saatan viivaa vetäessä kuunnella jotakin instrumenttia erikseen ja silloin se viiva syntyy ja se on hyvä. Mutta ei koskaan ole semmosta tai en ainakaan tiedä, että pitäis koko ja kaikki... jotenkin saada... joku sinfonia... kolmekymmentä soitinta... sehän on mahdotonta. Ei sieltä voi muuta kuin jonkun ottaa.”*

Erilaiset kaudet Rautiaisen taiteessa ovat vaikuttaneet myös musiikin valitsemiseen. Bachin, Beethovenin ja Schubertin musiikki toimi äänimaailmana 1950-luvulla. Barokkimusiikki soi konstruktivismiin kaudella. Henry Dutilleux, Arvo Pärt ja Mozart ovat olleet tärkeitä. Myös sellokonsertot ovat merkittäviä. Suurten teosten taustalla soi raaka Ciacinto Scelci. 1990-luvun lopulla Palestrina, Pergolesi, Monteverdi ja uudelleen Bach ovat mieleisiä. (Hyttinen 1999a.) Konstruktivistisella kaudella Rautiainen soitti Bachia maalatessaan. Myöhemmin innoituksen lähteenä oli esimerkiksi italialainen Scelci (Vakkuri 1992). Lehtiartikkelissa Rautiainen sanoi vuonna 1999, että kohdattaessaan ristiriitoja itsen tai ympäristön välillä auttaa moderni musiikki, jossa melodiaa on vaikea kuulla (Vakkuri 1999). *Eventa 3* -näyttelyyn Upsalaan lähettämässään tekstissä vuonna 1996 Rautiainen kirjoitti: ”I need music in my art. Above all, I need music at the early stages of a painting. I live in two worlds: the worlds of lines and tunes. These two worlds melt in each other, they accept each other, they grow together. Experiencing that makes me happy. Preferably the cello, the flute and the clarinet.”

Varto kirjoittaa musiikista kirjassaan *Kauneuden taito* ja viittaa Ernest McClainiin, jonka mukaan musiikki on perusmetafora kaikkien muiden ilmiöiden taustalla. Tämän ajattelutavan mukaan matematiikan lukusarjojen takana olisi musiikki eikä päinvastoin. Musiikki sisältää sekä aistittavan, kuultavan että järjellä ymmärrettävän osan siis nuotit. Myös modernin tieteellisen ajattelun juuret ulottuisivat näin musiikkiin. Musiikki on yhteistä kaikille kulttuureille. Uudenlaiset tajunnantilat ovat mahdollista musiikin avulla: irrottautuminen arjesta, rauhoittuminen tai jopa syvempi tietoisuuden tila voidaan saavuttaa. Musiikissa näyttää olevan jotain universaalia. Varto lisää vielä, että musiikkia kuunneltaessa käsitteellinen ajattelu voi unohtua. Musiikkielämys voi vaikuttaa sydämenlyöntiin, hengitykseen tai muistuttaa jostain aiemmin koetusta. Se vastaa sekä ruumiin, että hengen tarpeisiin. Se on kokonaiselämys, joka ehkä muuttaa vähän ihmistä. (Varto 2001, 36 – 54)

6.3 Määrittelemätön tila ja kineettinen liike – konstruktivismi Rautiaisen taiteessa 1970-luvulla

6.3.1 Veitsenterävät reunat, sileät pinnat ja ympyrät

Unkarilaisen Viktor Vasarelyn (1908 – 97) taiteen vaikutus on havaittavissa Rautiaisen konstruktivististen maalausten taustalla. Rautiainen oli nähnyt Ruotsin televisiossa dokumentin Vasarelyn taiteesta, minkä seurauksena hän matkusti vuonna 1971 Ranskan Cordesiin katsomaan Vasarelyn taidetta. ”Halusin nähdä maisemat, jotka olivat johdattaneet hänet valon ja viivojen geometriseen tutkimiseen.” (Hautala-Hirvioja 1999b, 20, Rautiainen 1995b, 20.) Vasarely oli tärkein op-taiteen edustajista ja halusi

hylätä maalauksen yksilölliset piirteet. Taideteoksessa ilmeni vain taiteilijan idea, joka järjestettiin matemaattisesti ja jota voitiin toistaa ja monistaa seinämaalauksissa, kirjoissa, tapeteissa tai mosaiikeissa. Vasarely teki veistoksia lasilevyistä, joihin yhdistyivät piirustusten ja maalausten muodot, esimerkiksi *Sorata-T* vuodelta 1953. Veistoksissaan Vasarely tutki valon taittumisefekttejä ja jatkuvasti vaihtuvia kuvioita. Aluksi Vasarely käytti enimmäkseen mustavalkoisia kuvioita teoksissaan, mutta 1960-luvulla värimaailma pääsi esiin ainutlaatuisella tavalla. Neliöt, kolmiot, vinoneliöt, suorakaiteet, ja ympyrät vahvoilla ja vastakkaisilla väreillä yhdistettyinä häikäisivät, kimaltelivat ja värisivät saaden aikaan hämmäntäviä väriaistimuksia. (Arnason 2003, 536 – 537.) ”... olen siirtynyt sellaseen kineettisyyteen, että vain tuolla tummuusarvoilla leikitään pintojen kaartumista. Maalauksestaan *Neulaspolku* (kuva 25) vuodelta 1975 Rautiainen kertoo näin: *Että tuo veitsenterävä viiva ja pinnan kaareutuminen. Se oli semmonen leikkittelyn kohde.*” Lähtökohtana tälle teokselle toimivat värit. ”*Se on lähinnä sitä, että ihailin kaikkea niitä värejä, jotka syntyvät mettään neulaspolulle. Siellä on tuo syvä vihreä, sitten nämä neulaset ja niiden tarkkuus ja lievä kaartuvuus. Että se oli jonkinlainen lähtökohta ja niissä on kerroksia niin paljon, että ennen ennen kuin se tulee kauniiksi se pinta, siellä on kuus seitsemän kerrosta väriä. Ja sitten se alkaa tyydyttää, että siihen tulee tuo muodon vaihtelevuus tummuusarvoineen. Ja sitte tämä matemaattisen viiltävä tarkka sommitelma, raja- ja, että olin maalarinteipin kerskakuluttaja. Lähinnä teipin kerskakuluttaja.*” Rautiainen teki kineettisiä ja konstruktivistisia maalauksia 1960-luvun lopusta 1980-luvun alkuun (Niskala 1999a).

Maalaukseen *Elämän ykseys* vuodelta 1976 liittyy symboliikkaa. ”*Siinä on kyllä symboliikkaa, että elämän ykseyteen kuuluu sekä pimeys, että valo ja optimismi. Se oli kyllä jännä, täällä yhen kerran muistan... olin unohtanu viimeistellä yhen kappaleen näistä ja joku tuli käymään kylässä ja sanoi teppäs uudelleen...*” (sydämellistä naurua) ”*Ja aatel-la, monia kerroksia maalaamista päällekkäin. Neljä, viis kerrosta vähintään ennen kuin siitä tulee hyvä. Sitkeä minä olen! (naurua) Mutta se nyt on eletty sekini.*” Maalausta voi katsella kahdella tavalla. ”*Elämän ykseys. Voi nähdä kahdella tavalla. Voi nähdä sen syvät painuvina tai kaartuvina ylöspäin. Siinä voi molemmat valita, miten haluaa katsella. Se siin on viehäty.*” Ympyrän muoto on keskeisessä tässä maalauksessa. ”*Ja sitten tuo ympyrän muoto. Että ne onkin yhtäkkiä ympyrässä. Ja ympyrä on tosiaan semmonen, että sen on mahdollista olla ympyrä sellaisenaan. Se on joko staattinen tai sen voi tehdä... sijoittaa kompositioon niin, että se ei ole staattinen. Ja sen voi sijoittaa myös niin, että se pysähtyy. Pienet viivat tarvitaan siihen kompositioon. Ja minusta se filosofia on aika kiva.*” Pienet vinot viivat kompositiossa näyttävät pysäyttävän ympyrän liikkeen. ”*Näissä töissä sitä ei ole, mutta sitten myöhemmissä töissä, missä on ympyrä, niin siellä on semmosta, että olen halunnut, että se on sen näkönen, että se liikkuu. Sillon sen alla on vähän vino viiva, mut sit jos haluan topata sen liikkeen, niin siellä vinon viivan loppu päässä on pieni vino viiva ylöspäin, että se pysähtyy siihen.*”



Kuva 37. Liisa matkalla Bliesheimissa ystävien luona 1975. Taustalla Liisan maalaus.



Kuva 38. Saksalainen ystävä sodan ajalta Werner Bøddeker (oik.) auttaa Liisan näyttelyn pystytyksessä vuonna 1971 Schlosshagenissa.

Ruotsalaisten konkretistien tilakäsite ”*ogripa rummet*”, määrittelemätön tila, merkitsee saman kuvion hahmottamista sekä massana että syvennyksenä, jolloin vaihtelu aikaansaa optisen liikkeen. Staattinen tilakäsitys merkitsi jonkun kuvion sijaitsevan toisen takana tai edessä pysyvästi, ja sitä pidettiin naturalistisena maalaustapana. Konkretistien tavoitteena oli saada aikaan neljäs ulottuvuus eli ajallinen tai optinen dimensio, joka aikaansaa liikevaikutelma tunnun. Haluttiin saada aikaan kineettinen liike. Värehtelevää liikettä saadaan aikaan esimerkiksi yhdistelemällä mustia ja valkoisia shakkiruutuja tai samankokoisia ympyröitä. (Karjalainen 1990, 18 – 19.)

Ympyräteema on ollut lähtökohtana monissa Rautiaisen maalauksissa, esimerkiksi teoksessa *Mikä on sinun ympyräsi* vuodelta 1966. ”*Kaunis sommittelu joka tapauksessa. Erittäin kaunis. Ja se ympyrä on semmosen tietyn filosofoinnin... olin lukenut ympyrästä jossakin analyysissä, että se täydellisin muoto ja se voi oppositiossa olla joko liikkuva tai liikkumaton, toisin sanoen pysäytetty tai vierivä ja se riippuu niitten suorien, jotka siinä kompositiossa on, suunnasta. Että jos se ympyrä on kaltevalla viivalla, niin se ei pysähdy ennen kuin tulee pystysuora vastaan tai vino viiva, joka on kuin mäki, jota ylös... pitkin se ei voi nousta. Että joskus se riitti ihan pikkunen viiva, jolla riittää pysäyttää sen ympyrän. Että kaikkia näitä olen käyttänyt, ne on kaikki niissä sommitelmissa. Että luulen, että jossakin nimessä on, tai jossakin tekstissä Labiili ja stabiili. Että ympyrän kanssa voi leikkiä asioilla Labiili ja stabiili. Eik oo aika kivaa?*”

Konstruktivistisia maalauksia edelsivät lyijykynällä tehdyt suunnitelmat, jotka Rautiainen suurensi samassa suhteessa. ”...siis tuon tekniikan, tuon kaatumisen, jonka voi nähdä kineettisenä. Se menee joko näin tai näin, että vaihtoehtoinen näkeminen on aina

mahdollista, jos haluaa. Jos ei halua, niin voi kieltäytyä. Maalauksessaan Syvä matala vuodelta 1979 Rautiainen näkee maisemallisia ulottuvuuksia. *Ihan selvä maisema. Siinä on veden pinta ja kuvajaiset ja kaikki. Kyllä niissä on hirveän hyvä sommittelu!”*

Soili Sinisalonen arvostelu maalauksesta *Kerron sinulle* vuodelta 1968 muistuu Liisan mieleen. *Voi että Soili Sinisalo! Voi että se oli hyvä ja mahtava nainen! Se oli kyllä upea! Sillon hän käytti näitä ilmaisuja ”silkosileät pinnat”.* Rautiainen tulkitsi teosta Kerron sinulle. *”Lähes abstrakti kerronta... että kyllä se on... tuossa on jo pikkuisen kinetiikkaa mukana. Samalla on kuitenkin maisemamaalaus mukana, että jotenkin se kuuluu kuitenkin kuvioon.”*

Maalauksesta *Pelkistetty informaatio* (kuva 33) vuodelta 1982 Rautiainen kertoo seuraavasti: *”Siis ilmeisesti vain värisommittelu ja pinnan rytmisen jako. Siis näitten etäisyyksien... ja vähän siitä, että tuo okran ruskea on ainoa lämmin pinta, että... On aika jännä etten ole pannut sitä samaan tasoon, että se on ylhäältä ja alhaalta rikki. Se on minusta se juju, jolla se tehdään erikoiseksi.”*

6.3.2 Perhonen kotonani

Haastattelussa 12.9.2008 Rautiainen muisteli teoksia, joissa oli yhdistellyt kasvoja konstruktivistiseen rakenteeseen. Esimerkkejä ovat *Perhonen kotonani* (kuva 31) vuodelta 1981, *Nella* vuodelta 1978 sekä *Kasvot* (kuva 26) ja *Tuulikki* (kuva 27). Samanlainen aihe ja mallin käyttö oli alkanut kiinnostaa häntä uudelleen. *”Piirsin noita kasvoja piirsin tuolla tavalla, että otin tuon ympäristön konstruktivismista. Minä olen aatellu, ettei ois paha asia ottaa tuo asia uudestaan esille, että piirtää ihmisen kasvoja. Siksi ne poikkeaa yleisestä kaavasta.” ...Niin ja sitten on se Tita. Ja ne on kaikki ollu lähellä olevia ihmisiä, jotka vaan on ollu paikoillaan ja antanu minun tehdä töitä ja se että niiden, että ne on arkilla, että ne ei ole sellaisia, että ne toistuu, croquista tai muuta semmosta, vaan ne vapaa aihe ja että on kasvot ja saattaa olla osa kasvoista. Ja ne samalla arkilla kompositioina ja siihen liittyy lievänä konstruktivinen kompositio. Ja olen aatellu, et tuntuu että, nyt hakeutuu jotenkin takaisin, että myös piirtää, käyttää mallia. Ton vois ottaa taas, aina täällä joku on joka on hiljaa. (naurua) Sinäkin olisit ihan hyvä malli.”*

Marraskuussa 2008 keskustelimme vielä näistä teoksista. *”Siis nämä ovat minun töistä niin ainutkertaisia, että niissä on oikeastaan taidehistoriallisesti sellaista, jota en ole ennen tavannu, että ne on jotain hyvin aitoa, ei mitään liikaa tietoa, on vain tutkiminen ja sen synnyttämä ratkaisu.”* Kysyn, miten hän päätyi tähän ratkaisuun. *”Se, että halusin, että ne ovat kompositioita, mahdollisimman rakenteellisia, että ne ei ole pelkästään sen ihmisen kasvoja, vaan ne ovat osa koko pintaa ja että ne toimivat loogisesti, tasapainoisesti, siksi.”*

Kasvojen hajoittaminen ei ollut pelottanut. *”En yhtään. Päinvastoin, olen hakenut niistä sen, että niissä on osa abstraktia ja minusta se on melkein ainoa, joka mulla on todella henkilökohtainen ratkaisu, että se ei ole mistään opittu. Siis koko tämä, siis täs-*

säkin toistuu vähän ja koko pinta on sitä työtä ja se on rakennetta. Henkilö apuna tehdä rakennetta.” (naurua)

Huomautan, miten malli näyttää olevan voimakkaasti läsnä tilanteessa. ”*Joo, niin. Ja se on kyllä jännä, että siitä henkilöstä löytyy aina jotakin hirveän persoonallista. Ja mulla se oli kyllä se tutkiminen niin, että se oli himo, niitten kasvojen piirteleminen*”. Rautiainen pahoittelee, ettei ole tehnyt enemmän tämäntapaisia piirustuksia. ”*En paljon, valitettavasti. Ja nyt on... tekee mieli aloittaa uudestaan, että ihan mielelläni aloittaisin uudestaan ja koittaisin tehdä uudelleen. Että silleen voisi palata kyllä takaisin. Ja se ei aina onnistu, se ei tullu niin hyvä kuin se ois voinut tulla. Se johtu ympäristön odotuksista. Että ne odotti, että siitä tulee ja heti, kun vaistosin, että ympäristö odottaa semmosta mitä ne eivät tule minulta saamaan, niin se ei onnistunut*.” Toisen ihmisen läsnäolo tekee piirustustilanteesta haastavan. ”*Niin on. Se ei kyllä onnistu, että jonkun omaisen läsnäolo häiritsee. Se oli niin intensiivistä se kasvoihin tutustuminen*”.

6.3.3 Marraskuut Villefrancesassa

Vuonna 1979 Rautiainen jäi eläkkeelle kuvaamataidonopettajan työstään (Rautiainen 1995b, 22). Hän oli löytänyt Ranskassa tehtyjä vanhoja piirustuksiaan laatikosta ja halusi antaa yhden niistä minulle haastattelussa 18.7.2008. ”*Nämä on vanhoja ja minä löysin nämä. Että aatella, en ole nähny näitä... olen pannu ne talteen tonne kaappiin, enkä ole muistanut koko asiaa kymmeneen vuosiin... Kauheasti ilahduin... Ja aatella ne on minun*.”

”*Kun minä eläkkeelle jäätyäni rupesin käymään Ranskassa ja kävin aina Villefrancesassa. Katoin rannikkoseutuja Etelä-Ranskasta, Välimeren rannalta ja ajattelin, että sinne! Siellä on marraskuu, siellä voi tehdä ulkona töitä, asennoitua akvarelliin ja elämiseen siellä, kun se marraskuu on täällä ankea ja pimeä... Että yhteensä olen asunut vähän toista vuotta Ranskassa... Se on Villefrance, löysin nuo Villefrancesassa tehdyt piirustukset ja olin niin tyytyväinen oman käteni jälkeen...*” Aivan, ja se valo ja se lämpö ja ne tuoksut siellä, sanoin.

”*Asuin siellä monta vuotta saman ihmisen luona ja hän vuokras asuntoja ja hän oli leski ja ystävästyin hänen kanssaan... niin paljon, että me kirjoitettiin talven mittaan kirjeitä toisillemme...*” Liisa Rautiainen asui monta kaamosaikaa Madame Coustonin vuoralaisena. (Rautiainen 1995b, 24). ”*Minä en ole lukenut koulussa pitkää ranskaa, mutta täällä oli koulussa Helinä Siikala niminen lääkäri ja me ruvettiin Helinän kanssa lukemaan ranskaa... Ja me luettiin yhtenä lukukautena ranskan lukion kurssi... ja opittiin ranskaa, meidän oma ranskan kielen opettaja opetti...*” Lisään, että minustakin ranskan kieli on kaunista. ”*Se on niin kuin musiikkia!...*”

”*Se Villefrance on pikkukaupunki Nizzan lähellä, seitsemän kilometriä Nizzasta, linja-autolla, kävellen pääsee myöskin... Se on niin ihana ja siel on turvallista ja siellä on vanhaa, siellä on molempia, vanhaa ja jonkin verran uutta ja sitte siellä on ns. Vanha Kaupunki ja se on tehty niin, että rakennukset on osittain, vähän maan sisässä ja kun Vanhan Kaupun-*

gin kaduilla kulkee, niin näkee arkkitehtooniston sisälle. Tämmöstä. Siellä on kohteliaita lapsia! Aatella, kun me otettiin valokuva parista lapsesta, niin se siveli tukkaansa se lapsi ja sitte pojat kumarsivat, että kiitos! Rautiaisella oli mukanaan Ranskassa yleensä joku maalariystävä, ja he saivat maalata 40 – 50 neliömetrin kokoisella suurella kattote-rassilla, jossa kummallakin oli oma pöytä. Ensin piti tehdä piirustuksia ja maalauksia ympäristön maisemista, ennen kuin pystyi ”irtautumaan ns. omiin töihin”. Nizzan ympäristö tarjosi luonnonelämysten lisäksi taide- ja musiikkielämyksiä konsertteineen ja taidemuseoineen. (Rautiainen 1995b, 24.)

Valitsen yhden Ranskassa tehdyistä lyijykynä piirustuksista (kuva 21), jossa on näkymä kaupungista ja taloista. *”Tämä on -66 ehkä, en ole varma. Ole hyvä!”* Kiitos tosi paljon!

Myöhemmässä haastattelussa 22.1.2010 Liisa kertoi vielä Villefrancen piirustuk-sista. *”Olin säästännyt iteltäni sellaisia A4 piirustuksia, joita olin tehnyt tuolla Välimeren rannalla ja en ollut antanut niitä kellekkään, vaan olin pitänyt ne itellä ja siellä oli niin suuria täysosumia minun taiteessa, että...”*

6.3.4 Piirtäminen taiteen kulmakivenä

”Ja Valjakko... se Timo Valjakko... Se oli niin jännä se kerran, kun se sano, että hämmäs-tyttävää, että piste tietää minne se menee. Että piste tekee viivaa ja tietää minne se menee. Se oli minusta niin kiva analyysi.” (naurua).

Haastattelussa 21.11.2008 Liisa kertoi alkaneensa piirtää taas tauon jälkeen. *”Huomasin, kun olen niin hirveän paljon piirtänyt, niin huomasin, etä multa puuttuu jotakin. Aloin valvoa ja sitten olen nakertanut noita. Ja on tuntunut hirveän hyvältä ja olen palannut entiseen elämäntapaani. Aina on lyijykynä ja paperi mukana. Aina piir-sin. Ja muistan, että joissakin näissä arvosteluissa joku sanoi, että hän luuli, että kaikki mahdollisuudet on jo tutkittu, mutta niitä ei ole vielä. Aina syntyy. Ja että piste tietää tietää, minne se on matkalla. Minusta se on niin kauniisti sanottu. Piste tietää mihin se on matkalla.”*

Ei-esittävään taiteeseen siirtymistä edelsivät piirretyt luonnokset. *”Se on ollut... ensimmäiset tietynlaisia lyijykynämaalauksia, että lyijykynällä työstää tummuusarvot ja jonkinlaisen komposition, että ne on kyllä syntyneet luonnosvihkoihin yleensä.”*

”Jos ei piirustustaito missään työssä näy, niin ei mikään työ onnistu hyvin, koska piirtä-essä tulee sielu työhön. Se on varmaa, että näin. Ei jopa omaa piirustuksen jäljittäminen onnistu, niin etteikö sielu tulisi... siis häviäisi. Se on kyllä ikävä kyllä näin. Se on täytinen tosi. Näin minusta on ja näin minä olen sen tuntenut. Myös muitten töissä.”

80-vuotta täyttäneen taiteilijan juhlanäyttely Aineen taidemuseossa oli nimeltään *Viva Viiva!* vuonna 1999. Rautiaisen lyijykynän jälkeä kuvattiin elämyksen ja elämisen jäljeksi. (Hyttinen 1999b.)

Vapautetulle, itsenäiselle piirtimen jäljelle, jota ei voi toistaa eikä kahlita, on Rautiainen ollut aina uskollinen pitkän uransa aikana. Piirtimen jäljet vangitsivat hänet taiteelliselle uralle. Hän kertoo, että piirtäminen on ollut aina osa taiteellista työskentelyä. ”Matkoilla, hotelleissa, opettajankokouksissa, minä aina piirsin. Siihen ei vain voi väsyä.” (Pelttari-Heikko 1999.)

6.4 Abstraktin ekspressionismin roiskemaalauksesta uusekspressionismiin 1980-luvulla

Yhdysvalloissa syntyi maalaustyyli nimeltään abstrakti ekspressionismi. Tätä suuntausta kutsutaan myös nimellä action painting eli toimintamaalaus. Lähtökohtana on vapaa, kontrolloimaton ja välitön ilmaisu. Välitön action painting ja pelkistetympi värikenttämaalaus olivat amerikkalaisen taiteen erilaisia voimakkaita suuntauksia. Tärkeimpiä edustajia olivat Jackson Pollock, Willem de Koonig, Franz Kline, Mark Rothko ja Ad Reinhardt. Euroopassa oli vallalla geometrinen abstraktio eli konkretismi, jonka ohella alkoi ilmetä pyrkimyksiä kohti vapaampaa ilmaisu. (Sinisalo 1990, 181.)

Abstraktilla ekspressionismilla tarkoitetaan 1940- ja 50-luvulla työskennelleiden taiteilijoiden tyyliä. Heistä kuuluisimpia olivat Willem de Kooning, Ashile Gorgy, Jackson Pollock. Aiheenaan taiteilijat käyttivät ihmisen sisäisiä tunteita ja mielenmyllerryksiä. Maalausprosessin peruselementit ele, väri, muoto ja pintarakenne olivat keskeisiä lähtökohtia ilmaisullisuuden ja vertauskuvallisuuden tähden. Taiteilijan ruumiillinen mukanaolo ja raju siveltimenkäyttö olivat ominaisia suuntaukselle. Gorgyn ja de Kooningin maalauksia voidaan luonnehtia biomorfisiksi abstraktioiksi ja Pollockia roiskemaalariksi, jonka maalaukset olivat ”näkyväksi muutettua energiaa ja liikettä”. (Dempsey 2008, 188.) Pollockin sommittelultaan avautuvia vyyhtejä muistuttavat maalaukset näyttivät suunnan modernille taiteelle. Ensiksi syntyi käsitys maalauksesta, jonka jokainen osa oli samanarvoinen eli allover-painting. Mikään alue maalauskanalla ei ollut tärkeämpi kuin muut. Toiseksi renessanssin ajalta peräisin oleva käsitys erillisestä katsojasta kumoutui maalauksen hämärtyessä. Tilalle tuli tunne, että katselija voisi astua sisään suureen maalaukseen tai maalaus ympäröisi katselijaa. Pollock oli kirjaimellisesti läsnä työssään painaessaan kämmenen jälkensä maalaukseen. 1950-luvulla valokuvaaja Hans Namuth kuvasi Pollockin työskentelyä, jossa taiteilijan työskentelyn vaiheet vaihtelevat spontaanista ilmaisusta harkintaan ja kontrolloidun työskentelyn vaiheista riemastuttavaan vapauteen. Abstraktin ekspressionismin edustajia voi verrata harjaantuneisiin jazz-muusikoihin. Näennäisen intuitiivisiin ja sattumanvaraisilta vaikuttaviin teoksiin sisältyy vuosien kokemusta, harjoittelua ja pohdiskelua. (Arnason 2003, 416 - 417.)

Subjekttiivinen näkemys maalaustaiteessa valtasi alaa 1980-luvulla Suomessa. Yksilön subjektiivista kokemusta maailmasta alettiin pitää tärkeänä. Leena Luostarinen ja

Marika Mäkelä maalasivat periaatteella ”Maalaan, olen olemassa” ja saivat huomiota. Maalauksen mittakaava oli suurentunut ja maalauksen mahdollisuuksiin herättiin. Myös Kimmo Kaivannon, Jukka Mäkelän, Leena Luostarisen ja Marjatta Tapiolan taiteessa on näkyvissä uudet pyrkimykset maalauksellisuuteen ja murtautumiseen ulos vanhoista asetelmista. 1980-lukua leimasivat monet vahvat naistaiteilijat, niin että aikaa on kutsuttu naistaiteilijoiden vuosikymmeneksi. Taiteen vapautuminen 80-luvulla oli merkittävä ajanjakso Suomen taiteessa. (Bagh 2007, 442.)

Naisten edustamaa 80-luvun uusekspressionismia voidaan luonnehtia voimakkaaksi, mutta väri-ilmmaisultaan harkituksi (Kallio 1993, 707). Luostarisen (s. 1947) maalauksissa on havaittavissa kansainväliselle uusekspressionismille tunnusomainen sisäinen tunnemaailma ja -lataus sekä pohjoisen romantiikan kuulaat sävyt. Luostarisen sivellintekniikka on luonnonmaista ja koloristista. Luonto on usein lähtökohtana Rantasen (s. 1938) voimakkaissa maalauksissa, joissa hiilenmusta vaihtuu lumenvalkoiseksi ja rinnastuu kirkkaisiin värialueisiin. (Bagh 2007, 445.) Kuopion ”koulukunta” – Markku Kolehmainen, Pentti Mecklin, Pauno Pohjolainen, Riitta Rönkkö ja Teemu Saukkonen - puolestaan maalasivat saksalaisen ”villin maalauksen” tapaan ekspressiivisesti (Valkonen & Valkonen 1999, 174).

6.4.1 ”Teipit nurkkaan!”

Rautiainen muistelee, miltä tuntui ensimmäisen kerran maalata suurikokoista työtä, joka oli maalaus nimeltä *Toinen suuri* (kuva 41). *”Minun entinen oppilaani Tarja Turpeinen auttoi minua pohjustamisessa, niin kerran kun oltiin pohjustamassa, niin hän sanoi, mitä ihmettä sinä näität pikkusia läpyköitä maalaat, että maalaa kerran oikein kunnon kokonen työ ja sitten tilasin kiilakehykset, että niissä on todella kunnon koko, en muista, minkä kokoinen. Sitten kun se paljastettiin siellä teillä yliopistolla³⁴ ja kun se hiljalleen se kangas nousi se työ, se oli niin kuin veivattavissa ylöspäin se kangas siitä edestä, niin alkoi tuntua, että yleisö ajatteli, ettekö tuo työn pituus koskaan loppu! (naurua) Näin minusta itestä tuntui ja minä olin siellä paikalla kyllä.”*

Rautiainen väsyi konstruktivismin ankaraan järjestelmällisyyteen. *”Minä vaan halusin, ettei mua enää sidota mihinkään, vaan väsyin tähän tiukkaan kurinalaisuuteen.”* *”Se viehäytys ei enää... en jaksanu sitä toden totta enää ja se näkyi ensimmäisinä luonnoslehtiöissä, että miten riemullista on olla vapaa.”* Yksi syy vapautumiseen taiteessa oli sodanaikaisista traumaista vapautuminen 1980-luvulla. *”Se oli niin vapauttava, onnellinen tunne. (tauko) Ja jollakin tavalla ja se pitkä, pitkä pukertaminen, teippien liimaaminen, kaikki jäi pois. Aivan kuin olis vankeudesta päässy irti, että vapautetaan elikautisesta vankeudesta.”* (naurua)

34 Liisa Rautiaisen maalaus *Toinen Suuri* on Rovaniemellä, Lapin yliopiston aulassa, pääkirjaston sisäänkäynnin vieressä.

”Teipit jouti nurkkaan. Se on kyllä totta. Voi että se oli ihanaa! Sai heittäytyä tekemään mitä vain. (tauko) Mutta ehkä siinä oli jostakin muusta elämässä tapahtuneesta vapautumisesta.”

”Että luulen, että kaikilla maalareilla, jos jollakin muuttuu yhtäkkiä työ, niin se on vain heijastus jonkin alueen... Ja myöskin se konkreettisin valinta, sekin on ollu se, että täytyy olla henkisesti kurinalainen. Kyllä se näin on.”

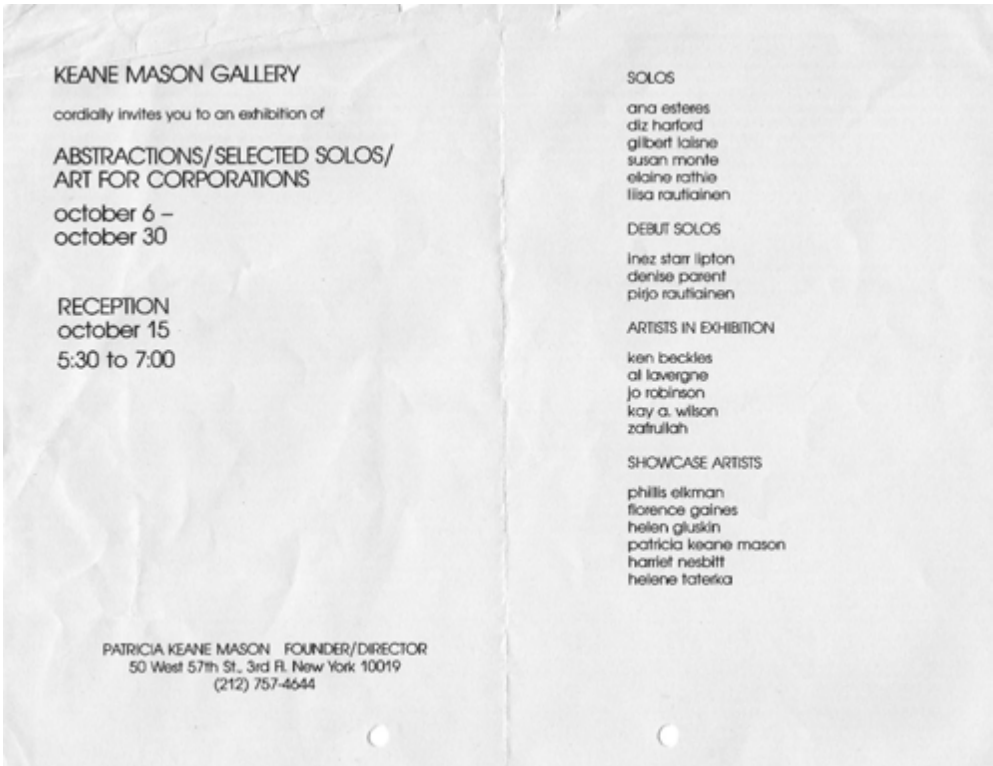
Siirtyminen konstruktivismista vapaaseen työskentelyyn ja materiaalin estetiikkaan pyrkivään ekspressiiviseen ilmaisuun on kiinnostavimpia muutoksia Rautiaisen taiteellisessa kehityksessä Niskalan mukaan. Pinnanajoista ja värimaailmasta voi kuitenkin löytää yhtäläisyyksiä näiden erilaisten ilmaisutapojen vastakohtaisuudesta huolimatta. Alun etsimisen ja väkinäisyydenkin jälkeen ”maalauksen patojen auetessa jälki on huikaisevan komeaa”. (Niskala 1999a.)

6.4.2 Rautiaisen näyttely New Yorkissa - modernin taiteen Mekassa

Yhdessä veljentyttärensä Pirjo Rautiaisen kanssa Liisa Rautiainen teki taidematkoja ulkomaille, ja he saivat teoksiaan esille näyttelyyn New Yorkiin. Pirjo Rautiainen on vaatesuunnittelija ja graafikko. (Varrala 2003.) Näyttely New Yorkiin, taidegalleriaan nimeltä Keane Mason Gallery, järjestyi ja pidettiin 6.- 30.10.1981. Näyttelyn nimi oli *Abstractions/ Selected Solos/ Art for Corporations*, ja se oli jaoteltu neljään teemaan - *Solos, Debut solos, Artists in exhibition ja Showcase artists*. Liisa Rautiainen esitteli maalauksiaan yhdessä viiden muun taiteilijan kanssa teemassa *Solos*. Pirjo Rautiainen oli mukana teemassa *Debut solos*.

”New Yorkissa... olin New Yorkissa veljen tytön kanssa käymässä ja me oltiin yhdessä näyttelyssä ja minulla oli semmonen vähän outo mekko päällä. Ja kun siellä näyttelyssä kuljin työltä työlle, niin se näyttelyn pitäjä sanoi, että te olette varmaan taiteilija... Ja sanoin, että niin minä olen. Että miten niin? No kun te katsotte töitä sillä tavalla, että siitä näkee, te tutkutte kaiken. Ja sitten hän tarjosi näyttelyä, että voisitteko te lähettää töistänne kuvia, että pitäisitte näyttelyn täällä. Ja lähetin ja sitten ne lähetti ne näyttelyehdot ja sitten se alkoi se ja tuli ne näyttelymaksut ja muut ja ajattelin, että hyvänen aika, kun kerran tiedän sen gallerian, että miltä se näyttää ja mitä se tekee, niin minä rupean. Ja maksoin etukäteen sen, mitä he pyysivät ja sitten lähetin työt rullalla. Ja kiilakehykset erikseen. Näin ne meni.” Tiedustelen, mitä ja minkä nimisiä maalauksia näyttelyssä oli. *”En muista minkä nimisiä, joka tapauksessa... se oli sitä konkretismin lopputöitä, konstruktivismia ja niitä lopputöitä...”*

Kysäisen vielä Liisan mainitsemasta oudosta mekosta. *”Se mekko oli Pariisin Mankind-museon mekko. Siellä oli semmonen mekko, että siinä oli piirustukset, kaavat seinällä. Kangas oli pantu näin kaksinkerroin, tästä oli pikkusen matkaa auki, näin... pääaukko ja tässä oli vyötäinen, tähän tuli vyö ja kädet tuli tänne, kädet tuli tänne ja*



Kuva 39. New Yorkin näyttelyn kutsukortti vuodelta 1981.

jalat tuli tänne. Ja siinä se oli valmis ja kun siinä pani kädet välillä näin, niin siinähän oli kuin näyttämö... olin ottanut ihan tarkat mitat siitä kaavasta ja se oli siellä museon seinällä se kaava... Se oli ihan joku alkuasukkaiden ja vielä muistan, kun me oltiin siellä näyttelyssä veljen tytön kanssa, niin hän sanoi mulle, että temppuille nyt sen vaateen kanssa.” (naurua) ”Ja minä panin välillä näin ja näin. (naurua) Ja puku sai näyttelyn.” (naurua) Sanoin, että ei olekaan ihan merkityksetöntä, mitä laittaa päälleen. ”Ei ollenkaan, siellä se ei ole. Kyllä se on puvun ansiosta, että minä sain New Yorkissa näyttelyn. Se on ehdottomasti puvun ansiota. Ja puku on taas, se oli ihmismuseo, mankind-museum, ihmismuseon vaatekappale, kopioitu kaava.”

Kysyessäni, miltä tapahtuma tuntui Rautiainen vastaa: *”No sitten vieraaksi tuli lähetystövirkamiehet ja ne oli aivan ihmeissään, että miten te ootte saaneet tänne näyttelyn. Rahalla saa, se on melko varma, että rahalla saa aina saa jotakin. Ja niin se oli sitten ja tapahtu ja siellä kävi näitä suomalaisia ennen kaikkea, mutta kyllä muutenkin se merkitsi hyvin paljon täällä kotimaassa. Kun oli näyttely New Yorkissa, niin ne kaikki New Yorkin näyttelyn työt menivät kyllä kaupaksi. Maine kasvoi hurjaa vauhtia.”*

6.4.3 Mitä maailma tekee

Rautiainen oli välttämätöntä päästä näkemään ulkomaille näyttelyitä. ”*Pakko oli. Muuten ei opi. Se on kyllä näin. Ei tiedä, mitä maailma tekee.*” Rautiainen on aina halunnut nähdä tämän hetken taidetta matkoilla kierrellessään, eikä ole lähtenyt katsomaan nähtävyyksiä. ”*En ole kyllä koskaan käynyt Egyptissä ja tunnen kyllä... mutta en lähe kattomaan. Minä menen moderniin taiteeseen.*” Hän ei ole ollut kiinnostunut siitä, mitä tehtiin keskiajalla tai muina aikakausina. ”*Olen halunnut elää sitä, että todella olen henkilökohtaisesti nähnyt, miten yhden jo retrospektiivisen näyttelyn kuluessa on käyty... taiteilija on käynyt samalla kaikki nämä ilmaisumuodot ja -tavat omassa kehityksessään ja päätyneet abstraktioon. Ja se on minusta sellainen taiteen alueella niin suuri oppi, että tuntee tämän henkilökohtaisen kehityksen eri vaiheet, että se on niin hirveän tärkeää jo oman taiteen ymmärtämisessä, että kaikkea, kaikkeen pitää henkilökohtaisesti tutustua. Taidehistorian opiskelu ei riitä, vaan se täytyy työstää omissa töissä.*” Muiden teoksiin tutustumista Rautiainen pitää olennaisena osana taiteilijan työtä. ”*Se ahkeruus ei ole pelkästään omaan työhön suhtautumista, vaan se on maailman laajuista suhtautumista, nähdä, missä tahansa, missä tehdään samalla tavalla töitä...*” Mitkä niistä matkoista ovat olleet kaikkein mieleenpainuvimpia, kysyn. ”*New York, se on ollu kaikkein... ja sitten... mutta Nizzaan, Välimeren rannalle menin aina tekemään työtä ja siinä sivussa kyllä näin hyvää maailmantaidetta. Kyllä Amerikka oli... se oli kyllä... Kaikki retrospektiiviset... Siellä Willem de Koonig ja sitten oli... (tauko)*

”*Voi kaikki Amerikan matkat! Ihan kaikki! David Hocney! Voi se!*”

Rautiainen muisteli, miten suomalaisuus ja Marimekon vaatteet joskus avasivat ovia. ”*Ja sitten sanoin niille, voi miten vahinko, sitten en pääse tänne ollenkaan, koska lennän Suomeen huomenna. Mutta eihän se käy, että te ette pääse sitten ollenkaan. Meidän naapurina asuu suomalaisia tai suomalaisten ystäviä tai sukulaisia ja ne on niin mukavia ihmisiä. Kyllä teidän täytyy päästä tänne. Menkää sen ja sen luo tuonne alakertaan ja sanokaa, että te olette suomalaisia ja että teidän pitää päästä tänne. Ja ne antaa teille lipun ja saatte mennä. Ja niin kävi! Ja kun oli marimekko päällä, saatto tulla sanomaan, että näkee, että te ootte suomalaisia. Ja kysyin, että mistä sen näkee. Puvusta! (naurua) Näin tietoisia ne oli.*”

”*...se ripustus oli niin ihmeellinen, että se osa, jolloin se Jon jätti tämän miehen, niin ne taulut, siis niitä ei ollut ripustettu ollenkaan. Ne oli aivan niin kuin ne olis heitetty seinään. Siis se joka... se, joka oli näyttelijä, se oli elävä taiteilija ja se oli sen retrospektiivinen ja se oli pannu ne Jonin aivan lähtemisen aikana syntyneet työt sinne aivan sokin sokin, ihan miten vaan ihan niin kuin ne ois heitelty seinään, että koko se mielenvire näkyi ripustuksessa.*”

”*Se oli niin upea! Kun tiesi koko se elämän, oli lukenut. Ja näkyi sekä elämän onnistumiset että pettymykset näyttelyssä. Että siinä se oli niitten retrospektiivisten näyttelyiden*

tarkoitus. Jotenkin niillä vaiheilla olin oppinut, että retrospektiivinen on kaikkein tärkein.”

”Kaikki tämä Bauhaus ja kaikki ne, jugendin näkeminen Pariisin metroasemilla ja sitten, kun kävin Detleffin luona kylässä, niin se asui semmosessa talossa, että sen porraskäytävät oli jugendia. Se oli kyllä elämys! Jugend, joka on suunniteltu. Siis ei syntynyt taide... se on tehty taidemuoto.”

”Ja minä kykenin säästämään rahkaa, että pääsin kaikkiin mahdollisiin haluamiini Euroopassa oleviin näyttelyihin, ennen kaikkea Länsi-Euroopassa. Ja, että tiesin kaikki ne, tiesin tietokoneesta tai lehdistä, mutta kaikkeen menin. (tauko) Ja tavallisesti otin viikon matkan, esimerkiksi Sveitsiin, Zürichiin yhteen näyttelyyn. Ja kun kävin siellä näyttelyssä useampana päivänä peräkkäin, koska eihän se koskaan yks kerta, eikä kaks kertaa riittä, niin siellä yks vahti tuli minun luokse ja sanoi: että teidän olitte täällä eilen. Sanoin, niin olin. Antaako tämä näyttely teille niin paljon, että teidän pitää... haluatte käydä täällä. Sanoin, että olen Suomesta tullu ja käyn kaikki seitsemän kertaa, niin kauan kuin olen täällä ja se meni heti kertomaan sen yhelle toiselle.”

”Voi että, Baselissa Kleen näyttely! Ja kävin jossakin muuallakin samalla matkalla. Kävin varmaan Nizzassa... Kyllähän niistä kaikista oppii jotakin. Ja Kleestä, se sadunomaisuus! Se hurmioituminen!”

Kasselin Documentan näyttelyistä on jäänyt mieleen saksalainen taitelija Gerhard Richter. Katselimme kirjaa Richteristä haastattelussa 22.8.2008. *”Oikeastaan Richter. Richter... (naurua) vaikuttaa vieläkin! (naurua) Richter on kyllä... Detleff toi yhen tämmösen kirjan Richteristä. Ja hän varmaan ostanu tän mulle syntymäpäivälahjaks. Kaikki nämä muistan. (selaa kirjaa Richteristä) Mulla meni yhtenä yönä kaks tuntia, kun selasin tätä. (taukoa) Se on niin, että ottipa hän minkälaisen tekniikan, niin kuin hän kyllä ottaa, niin se tekee niistä aina persoonallisia maalauksia. Joskus tuntuu, että mitä mielekkyyttä se näki tässä. Tämän ymmärrän... tämä on niin kuin leikkiä näkökyvyn testaamisesta, että minkä erottaa ja mitä ei erota ja milloin se on kaava ja milloin se ei ole kaava. Mutta se on kuitenkin sommittelua. Sitten kaupungin kuva. Onkohan sillä ollut kaupungin kartta mukana. Tää on niin ihana. Voi, että kun nää on ihania! Voi, että nämä oli kauniita! Sehän pani... satoi siveltimen, niin että se oli kahen metrin päässä. Sieltä kahen metrin päästä liikutti sivellintä, niin ettei tuu liian tarkkaa. Rot Blau Gelb. Nää oli hirveän kauniita, voi että ne oli kauniita. Luulen, etten jaksais tota tehdä. Siinä on se lukumäärä. 4096.”*

Chileläisen Roberto Mattan (s. 1911 - 2002) retrospektiivinen näyttely oli elämys Rautiaiselle. Matta oli surrealisti, jonka teoksista amerikkalaiset abstraktit ekspressionistit saivat vaikutteita. Esimerkiksi Mattan maalauksessa *Disasters of Mysticism* moniselitteiset liekit vaihtuvat tummiin avaruudellisiin näkymiin. (Arnason 2003, 302.) *”Keneltä olen myös oppinu hyvin paljon... sellainen vähän raaka ja väkivaltainen... Pariisissa. Ja se nainen, jonka kanssa olin, ei halunnut edes katsoa sitä... hän on niin väkivaltainen, ettei hän halua nähdä. Näissä isoissa töissä on semmosta aggressiivisuutta.*

Matta. Erityisesti nämä pienet lyijykynätyöt ja ihan aavistuksenomaiset akvarellityöt, ne antoi minulle hirveän paljon. Mutta en ole tämmösten kiemuroiden ystävä. Aina on niin tärkeää, että on nähnyt nämä luonnossa, koska kirjan kuva ei koskaan anna samaa kuin luonnossa nähty suuri työ. Joo ja sitten se lyijykynällä maalaamisen taito, että sillä saadaan kaikki nuo valöörit, että väri ei välttämättä ole tärkeä.” Sommitteluratkaisuista Rautiainen ei ollut kiinnostunut, mutta esittävien elementtien häivähdys kiinnosti. *”On siinä jotakin, mutta niin aavistuksenomaisesti, ettei se pääse hallitsemaan, se on vaan jossakin muodossa viittaus johonkin konkreettiseen.”* Akvarelleista Rautiainen piti erityisesti. *”Nämä pienet työt, joita siellä oli erikseen, siis ne oli helmiä, ne oli akvarellitaiteen helmiä.”*

”Voi että se oli pyhä! Se on Louise Nevelsson. Aatella se on kultainen... New Yorkissa... retrospektiivinen ja sillä oli valkoinen huone, musta huone ja sitten oli vielä yhdessä huoneessa peilejä lattialla. Se oli kyllä niin suuri elämys! Se oli jotenkin pyhä. Pyhä hiljaisuus. Kyllä se oli pyhä. Tuntui, että siellä ei saa rämistellä kukaan mitään, eikä hän itsekään rämistellyt.” Louise Nevelson (1899 - 1988) teki assemblaaseja³⁵ hylätyistä taloista löydettyistä vanhoista puuesineistä, jotka hän maalasi valkoisiksi, mustiksi tai myöhemmin kultaisiksi. Tavarat oli järjestetty huolellisesti laatikoihin. *Dawn's Wedding Chapel I* oli osa Modernin taiteen museon installaatiota. Nevelsonin teoksista henkii teatraalisuus ja ne tuovat mieleen muinaisissa seremonioissa käytettyjä alttareita. (Arnason 2003, 441.)

Barcelonassa Rautiainen pääsi näkemään kolmiulotteisen elokuvan, joka oli visuaalinen elämys. *”Ja kyllähän Barcelonassa, kun siellä on se syväulotteinen elokuva nähtävissä, jossa kuulemma... en ole semmosta nähnyt, jossa... se oli jokin amerikkalainen paikkakunta... jossa todellisuus tulee niin lähelle katsojaa, että kun rottalauma pyyhältää lattiaa pitkin, niin ihmiset nostaa jalkansa tuolille. (naurua) Barcelonassa se elokuvateatteri oli semmonen, ne ihmiset tuli niin lähelle, että ois voinut ottaa kädestä kiinni, se kuva. Se tuli meidän joukkoon ja oli yhtäkkiä, että anna kättä! Älä toki mene ohi, anna kättä! Se on mahtava elämys! Mutta niitä ei ole kovin monessa kaupungissa.”* Tiedustelen, mitä taidenäyttelyjä jäi mieleen Barcelonasta. *”Oli, voi! Tämä Gaudi! Gaudi! Voi että se on mahtava... ja ne Gaudin tekniikat. Se Gaudin rakennus, joka on jäänyt kesken häneltä. Sen ulkopuolella oli sellaisia puiston penkkejä, jotka oli niin sanomattoman kauniita kaikkine niine pienine posliinilevykkeineen... siis voi että! Ne on kyllä upeita taideteoksia! Vaikea olla jäljittelemättä! (naurahdus) Että ei kannata kyllä yrittää, ei pääse kyllä koskaan paremmaksi kuin Gaudi.”* (nauru)

Joseph Beyusin piirustusten näkeminen on ollut tärkeää Rautiaiselle. *”Hän on ennen kaikkea... kun näin hänen näyttelyn piirustukset ja pienten luonnosten näyttelyn Pariisissa... Baden-Badenissa. Valitettavasti ne oli hirveän paljon korkeammalla kuin minun pää ja ne oli kahdessa kerroksessa. Ja kun en nähnyt läheltä ja vielä se sinne meno... mistähän*

³⁵ Assemblaasi (ransk. assemblage) merkitsee esineistä koottua taideteosta, joka on kuin kolmiulotteinen kollaasi (Kallio 1993, 47).

minä menin sinne? Se oli Sveitsin rajalla. Minä menin sinne jonkun tuttavan luo Saksasta ja kun minä en tiennyt missä se on se museo, niin otin tietysti taksin. Kun se taksi suuttui minulle, kun eihän sinne ollu kuin kaksi sataa metriä matkaa. (naurua) Sanoin hänelle, että mistä ihmeestä voin tietää miten lähellä se museo on, olen Suomesta. Niin hän sanoi, minä olen New Yorkista. Näin loukkaantunut hän oli. Hampurissa kerran olen tilannut taksin Modernin taiteen museoon. Kun menin siihen taksiin, niin se taksi sanoi, että se on tuo. Ja se oli kadun toisella puolella.” (naurua)

Beyusin piirustusten näkeminen korvasivat kaikki vaikeudet. ”Se korvas! Se korvas kyllä, mutta ikävä kyllä muistan vieläkin miten kiusallista oli, kun ei voinut nähdä kyllin korkealle. Liian pieni olin. Ne oli liian korkealla. Ylempää olisi varmasti nähnyt tarkkaan. Siis niissä oli se lyijykynän ja siveltimen viiva. Niitä ei unohda. Ne on niin täynnä piirtämisen iloa, hyvää piirtämisen iloa, että siinä oikeastaan olis voinu samalla voinut olla oppitunti, miten piirustus voi olla taideteos ja miten vähäinen, muutamia viivoja ja sillä siisti. (tauko) Kun hänellä oli keppi. Sillä oli kaikki työt kepillä tehty, ilmeisesti.”

Cy Twomblyn (s.1928) taide herätti kysymyksiä. ”Se oli se mies, jota kaikkein eniten hain, että missä on pysty ja vaakaasuora ja miksi joku taideteos on taideteos.” Kysyn, löytyikö niistä vastauksia. ”Kyllä... kyllä löysin. Että esimerkiksi kerran, että hänelle sommittelu ei ollu niin varma, että pysykö se tasapainossa vai ei. Niin hän käänsi tästä kulman ja sai tästä pystysuoran ja vaakasuoran...³⁶ Se on aivan totta. Ja kävin kattomassa ensimmäisen kerran sen näyttelyn Sveitsissä ja toisen kerran näin sen Pariisissa ja valitettavasti sillä toisella kerralla ne oli jotenkin... ne ei ollu minulle enää niin uusia ja elämyksellisiä kuin ensimmäisellä kerralla. Että tämmöinen se on tämä ihminen. Ilmeisesti olin niin paljon tutkinut kaikkea, mitä hän oli tehny, että tunsin ne liiankin hyvin. Se ei antanu enää uusia elämyksiä.” Ensimmäisellä kerralla Twomblyn teokset puhuttelivat enemmän. ”Siis, se vapaamuotoisuus ja siitä huolimatta sommittelun varmuus. Siis semmosta mikä hetkessä syntyy ja säilyttää sen hetken tuoreuden siinä kuvassa. Ja uskallus jättä se silleen. Onhan se aika aika... kyllä siinä täytyy olla luonnonlahjakkuus niin syvällä, että eihän sitä muuta voi kuin hyväksyä. Ja sen minä kyllä luulisin näin. Mulla on joistakin näistä taiteilijoista videoita, joita olen kattonu aika moneen kertaan.”

Haastattelussa 17.6.2009 kysyin, mitä Rautiainen ajattelee kuvataiteesta Suomessa. ”Nykytaiteesta, siis kaikista näistä installaatioista ynnä muista, olen melko ulkopuolinen. Että jos ajattelee näitä tapahtumasarjoja, joita taiteilijat esittää. Niin kuin ensimmäiseksi oli hatun pyöritystä Venetsiassa. Ei niitä osaa pitää taiteena, ei tällä tavalla, joka on välinetaiteilija ja elänyt siveltimenvetojen maalareitten kanssa, että kyllä olen ulkopuolinen. Hyvin paljon ja eikä minua osaa kiinnostaa tietokoneella tehty uusi luominen ja muokkaaminen, ei tippaakaan. Että minulle riittää lyijykynän ja värin maailma. Muuta

36 Kirjassa Modernin ulottuvuuksia Roland Barthesin (1989, 148) artikkelissa, Cy Twombly eli non multa sed multum, on kaksi esimerkkiä maalauksista, joissa on käytetty vaakasuoraa ja pystysuoraa tähän tapaan – Mars ja taiteilija vuodelta 1975 (s. 149) sekä 24 lyhyttä kappaletta (s. 165).

en tartte.” Jatkoin vielä kysymyksellä läheisestä maalarista Suomessa. ”En tiedä onko... että näen sitä tuotantoa ihan liian vähän, että on parempi, että olen vähän erillään omine ajatuksineni. Kyllä se tarvitsis henkilökohtaisen kosketuksen Helsinkiin ja sinne minä en enää koskaan lähde. Ei Emmoja, eikä muita. Että kyllä se tämä Kemi ja Tornion ympäristö mulle riittävät, mutta upiaa, että käy vieraita ja viihtyvät ja käyvät minun luonani.”

Suomalaisista taiteilijoita Rautiainen pitää impressionisteista. *”Kaikki nämä Rissaset ja nämä... on hirviän hyviä, Edelfeltit... ja meidän impressionistinen aika... Schjerfbeck. Siis Schjerfbeckin omat kuvat, ne on kyllä huippuhyviä.”*

6.4.4 ”Komposition a ja o”

Pysty- ja vaakasuorat viivat ovat maalausten sommittelun kannalta oleellisia. *”...siis ne on niin oleellisia sommittelun vakauttajia, että ne pitää aina olla, vaakasuorat ja pystysuorat.”*

Myös ensimmäisen vaakasuoran viivan paikan valinnalla on merkitystä. Asia tulee ilmi Rautiainen kertoessa haastattelussa 10.10.2008 teoksensa *Sininen* (kuva 64) paljastustilaisuudesta Kemin entisessä yhteiskoulussa, jossa oli kuvaillut puheessaan maalauksensa syntymävaiheita. *”Kerroin komposition perusteet, että mihin olen valinnut ensimmäisen vaakasuoran, mahdollisimman vaikeaan paikkaan, että kompositio muodostuu vaikeaksi, koska vain vaikeaa työtä on mukava tehdä.”* Teoksen *Toinen suuri* (kuva 41) sommittelusta Rautiainen kertoo seuraavasti: *”... ja justiin, miten kaikki pystysuorat ja vaakasuorat on niin hyvässä paikassa, että ne on sen komposition a ja o. Alfa ja omega. (naurua) Ja jollakin tavalla siinä on länsimaisen kirjoittamisen periaate, että vasemmalta oikealle. Katseen suunnalle annetaan tilaa, oikealla ei ole koskaan esteitä. Se on niin kuin kirjoitus, länsimainen kirjoitus.”*

Teoksesta *Infinito* vuodelta 1992 Rautiainen kertoi seuraavasti: *”Se loputtomuus. Siis niin kauniisti tulee tämä keltanen taso. Sitten jostain väliltä lähtee tämä taso ja kiertää tästä ja tämä tästä muuttuu keltaiseksi komposition materiaaliksi. Kummallista niissä ei tarvinnu yhtään mieltä, ne vaan tuli. Se syntyi vaan. Että siis jotakin on tehty ensin, joku ratkaisu, ehkä näitten vaakojen toistuminen on syntynyt ensin. Sitten olen huomannut, että tää on taso, joka tulee eteenpäin ja olen aateellu, että sieltä jostain lähtee taso tänne keskimaastoon. En ole koskaan tullu toimeen ilman näitä vaakasuoria viivoja. Ne on ollu oleellisia. Niistä syntyy statistiikka. Tai mikä lie, vakuus. Mutta kyllä niin paljon puhtaasti vaistonvaraista.”*

Jackson Pollocin toimintamaalauksen spontaanisuus oli tehnyt vaikutuksen Rautiainen. *”Että räiskyttelä vaan kankaalle jotakin. Että se on hyvin helppo alku niille töille. Sitten myöskin se, että kesti aika kauan loppujen lopuksi ennen kuin kokonaan tajusin hänen töittensä merkityksen. Että ensin tuntui siltä, että tuohan on vaan tuommosta kävelyä ja räiskyttelyä, mutta se oli kumminkin hyvin määrätietoista, suunnitelmallista.”*

Että löysi kuitenkin sen, mikä on tarkoitus ja mikä on tulos. Ja syyt, miksi sen tekee. Siinä se on.” Pyydän kertomaan vielä tarkemmin ajatuksesta: *”Siinä... siis esimerkiksi olen huomannu, että jossakin räiskäyksessä saattaa syntyä puhdas paraabeli. Siis, se on kummallista, että niissä voi syntyä jokin semmoinen matemaattinen rakenne. Ja se on aika ihme, että jossakin minun töissäni, nykyisissäkin töissäni, olen jäänyt ihailemaan sitä paraabelia... Että se on nähny, että hyvänen aika, noin säännönmukainen kuvio ja sitte ruvennu valuttelemaan sitä, täydentynyt sitten tähän tiheikköön.”*

”Mitä kultainen leikkaus merkitsee sinulle?”

”Siis se on niin ajettu loppuun, että teoreettisesti sen osaan, mutta en koskaan toteuta. Siis siinä... ei kyllä se pitää jotenkin rikkoo. Säännöt on niin vaikeita, että niitten sääntöjen mukaan eläminen ei onnistu, itsenäisyys menee.”

”Kenen abstraktin maalarin koet olevan lähimpänä?” kysyin haastattelussa 5.11.2010. *”Cy Twombly. Se on hirviän läheinen. ”Olen kerran tutkinut Cy Twomblyn kaikki teokset läpi, joista on joku jäljennös ja totesin, että hän ei tule missään kompositiossa toimeen ilman joko tiukkaa vaakasuoraa tai tiukkaa pystysuoraa. Ja yhen kerran tämä tulee... hän korvaa sen... ettei siellä kompositiossa ole tiukkaa vaakasuoraa ja tiukkaa pystysuoraa. Tekee sen... hän taittaa siitä sommittelusta yhen kulman näin, että sinne tulee sekä vaakasuora että pystysuora. Eik oo jännä!”*

22.1. 2010 haastattelussa ilmenee, että vaakasuorat viivat olivat alkaneet kyllästyttää Liisaa. *”Olen käyttänyt vaakasuoria jakoja ja minun täytyy päästä siitä irti, sen täytyy muuttua, siis, että siitä tulee kaava ja kaava ei ole tervettä, ei minusta ainakaan. (tauko) Vähän kadehdin kato tuota Detleffiä, että se keksii uusia tekniikoita ja ratkaisuita: kahvinporoja ja maalial joukkoon ja kolmiulotteisia maalauksia. Olen minä itekkin näitä kollaaseja tehny. Kyllähän sitä kaikkea yrittää, mutta semmosta, jotakin teknisesti uutta... ”*

6.5 Tuskan kiiloista kohti pelkistystä 1990-luvulla

1990-luku toi mukanaan sekä suurta surua että iloa. Rautiainen menetti rakkaita ystäviä ja läheisiä. Arja Pitkämäen menehtyminen sairauteen vuonna 1991 oli raskas suru. ”Vanhan ihmisen lähtö oli minulle luonnollista, mutta että nämä nuoret ahde-taan kuolemiseen. Kesken elämän kuolemiseen. Kesken elämän siitä vaan, pois pois. Minä etsin käytäviä surun maisemaan. Maalasin. Upposin työhön, annoin kuvan muotoutua vapaana kaikesta ajattelemisen taakasta. Piirsin raskasta hiiliviivaa. Hiilen tukeva liikkuminen rankensi synkkiä tiheikköjä. Monin paikoin viivat sulivat yhteen tiiviiksi, mustiksi kentiksi.” (Rautiainen 1995b, 27.) Ranskalainen ystävä Mm Couston nukkui pois samoihin aikoihin. Käydessään Villefrancesassa myöhemmin Rautiainen yritti etsiä Mm Coustonin hautaa, muttei löytänyt sitä. *”Ja siellä asuin yksityisasunnossa vanhan naisen luona ja opin tuntemaan sen vanhuksen elämän kohtalon, kaiken mitä*

siihen liittyy. Ja jopa satuin olemaan puhelinyhteydessä Kemistä häneen niinä päivinä, jolloin hän sairastui ja sain kuulla, että hän joutuu menemään sairaalaan. Sitten hän... kun seuraavan kerran kävin... hain hautuumaalta hänen hautaansa, mutten löytänyt. Mutta sille... mutta enhän voinut tietää mihin hänen on voitu haudata. Ei semmosta mahdollisuutta koskaan voi tietää. Ja se liikuttavuus, millä hän, kun hän tiesi, että opiskelen ja en osaa ranskaa, millä hän opetti minua ja luki ranskalaista kirjaa. Se oli vielä joku rakkausromaani. Sitten hän sanoi, että toistakaa, lukekaa te nyt. Mutta eihän sillä opi mitään.”

län myötä näkö alkoi heiketä, mikä aiheutti maalausten viivastojen himmenemisen ja joidenkin värien sammumisen. Molemmissa silmissä todettiin kaihi, joka saatiin kuitenkin parannettua leikkauksella. (Hautala-Hirvioja 1999b, 27.) ”Pieni muovilinsi muutti minua ympäröivän maailman.” (Rautiainen 1995b, 26). Keskustellessamme teoksesta *For the Export only*, Liisa kertoi kaihista ja miten se liittyi juuri tähän työhön. ”*Olin sen pingottanut ja kun käänsin sen ympäri, niin siellä luki kankaassa For export only. Siis se oli tehtaan painama. Ja se on englantilaista purjekangasta. (naurua) Totta kai, riemu miellä se piti jättää sinne. Sehän sopi minulle kauhea hyvin! Kun mulla aikoi tää harmakaihi, niin asetin sen työn tohon vasempaan laitaan ja otin tänne tuttavvan mukaan ja kysyin, että miltä etäisyydeltä näkyy nuo viivat, nuo pienimmät viivat. Että toisella ihmisellä... panin tarkastamaan, mikä viivan vahvuus näkyy normaalille katsojalle, kun en itse pystynyt sitä päättelemään.” (tauko)*

6.5.1 Taiteen kunniatohtoriksi

Keväällä 1992 Rautiaiselle myönnettiin Lapin yliopiston kunniatohtorin arvo ansiosta kuvataiteilijana ja kuvataideopetuksen kehittäjänä Pohjois-Suomessa. ”*Oli se kyllä hienoa, kyllä se oli. Ja voi että ne teki sen mulle kauniiksi. Se oli kyllä juhlallinen. Oli nämä miekanhiojaiset ja kaikki ja sitten minulla ei ole miestä ja menin tonne naapuriin Timo Niemelän luo ja kuule Timo, tule minun kanssani juhlimaan, että juhlitaan. Ja niin me käytiin kaikki harjoitukset ja hän mukana. Ja pyysin sitten, se oli yks tämmönen näyttelijä teatterissa, niin se vielä opetti mulle näitä promootiotansseja.”*

Tohtoriesitelmässään 7.5.1992 Rautiainen tiivisti käsityksiään kuvataiteen opettamisesta ja kuvataiteilijan työstä. Hän mainitsi, miten samojen oppilaiden opettaminen yhdeksän vuotta kaksi tuntia viikossa oli antanut mahdollisuuden sekä oppilaille että opettajalle kypsyä ja kehittyä yhdessä. Modernin taiteen aihepiiri, tekninen toteutus ja historia olivat olleet opetuksen keskiössä. Tehtäviin piti sisältyä jokin ratkaistava ongelma, mutta ”*pelin ja leikin säännöillä*”. Tavoitteena oli antaa oppilaille onnistumisen ilo ja ”*juhla*”. Välineistö ei ollut laaja, koska mielikuvitusta ja älyä oli tarkoitus kehittää. Sivellin, piirrin sekä värit ja muodot riittivät. Rautiainen ei milloinkaan tehnyt itse muutoksia oppilaan piirustukseen tai maalaukseen, koska kunnioitti oppilaiden

aikaansaannoksia. Hän ei kiittänyt hyvää työtä kuitenkaan muiden läsnäollessa, vaan halusi antaa ”varauksetonta, täydellistä” palautetta kahden kesken. Hän pyrki aina huomioimaan onnistumiset ennen mahdollista kritiikkiä.

Omien maalaustensa kysymyksiä Rautiainen antoi myös oppilaidensa ratkaistavaksi, joten hänen oli jäsennettävä ja sanallistettava oman taiteen tekemisensä kysymyksiä. Kuvaamataidon tehtäviin liittyi myös geometrisin keinoin ratkaistavia tehtäviä, joten pelkkä piirustustaito ei yksinomaan riittänyt. Tärkein tavoite opetuksessa oli taide-museon tekeminen tutuksi paikaksi, jossa voi viihtyä. (Rautiainen 1992.)

Tohtoriesitelmässään Rautiainen puhui myös taiteen tekemisestä. Hän piti taiteesta taiteilijan ”oman totuuden maailmana” parhaimmassa tapauksessa. ”Taiteen historian tuottamia kokemuksia” hän piti olennaisena lähtökohtana ja ”taiteen lakien” tuntemista välttämättömänä. Työtapahtumaa hän kuvasi sanoilla ”sakraali, hiljainen onnellisuus”, joka vaihtuu seuraavana päivänä kriittisyydeksi. Tietoisella tunteiden kuvaamisella teoksen sanoma laimenee Rautiaisen mielestä tai sanomaa ei ole ollenkaan. Sisäisten tunteiden tulisi välittyä alitajuisesti teokseen, muuten siitä voisi tulla tunteilua, jota Rautiainen ei pitänyt tarpeeksi vakuuttavana.

Taiteilijan pyrkimyksenä pitäisi olla vain komposition hallittu ja rohkea rakentaminen, joka voi rikkoa rajoja, olla epäsovinainen tai jopa ”röyhkeä”. Taiteilijan vapautta Rautiainen pitää näennäisenä. Lahjakkuus, perimä, ympäristö ja muiden taiteilijoiden työ viitoittavat tietä. Hän uskoo universaaliin kantavaan voimaan taiteilijan työssä. Taiteilijan on oltava utelias; haettava tietoa ja kokemuksia, joita työstää omassa taiteessaan. Eteenpäin pyrkiminen, etsiminen ja muuttuminen ovat taiteilijan työssä olennaisia. Pysähtyminen merkitsee taantumista ja itsensä kopioimista. Parhaimmillaan työskentely on oivallusten ja toteuttamisen runsautta ja vuorottelua. Kirjallisuuden ja musiikin Rautiainen kokee lisäävän taiteilijan onnea. (Rautiainen 1992.)

6.5.2 Näyttelykierroksia Saksassa, muualla ja Viva Viiva!

”Saksan näyttelyt, ne on ollu hirveän tärkeitä. Ja kyllä tietysti se näyttely, jossa sain olla melkein koko... Tornion taidemuseon, täytin kaikki muut tilat, sitä Veli Aineen huonetilan, sen ne halusi pitää itelleen, joka paikassa muualla olin minä.”

”Niin, se oli se Viva viiva.”

”Joo, että se on ollu semmonen, mutta yleensä... aina ne on kuitenkin semmosia tilanteita, että koko tämä suhde itseen on sillon objektiivinen, että sitä suhtautuu kriittisesti ja tietoisesti kriittisesti siihen, että... saa, siis yhden kerran vieraalla seinällä näkee työnsä ja pystyy olemaan mahdollisimman objektiivinen, todennäköisesti... (naurua) todennäköisesti. Ei ihan, sitä ei koskaan pysty ihan.”

”Onkse jonkinlainen pysähtyminen, hetken pysähtyminen?”

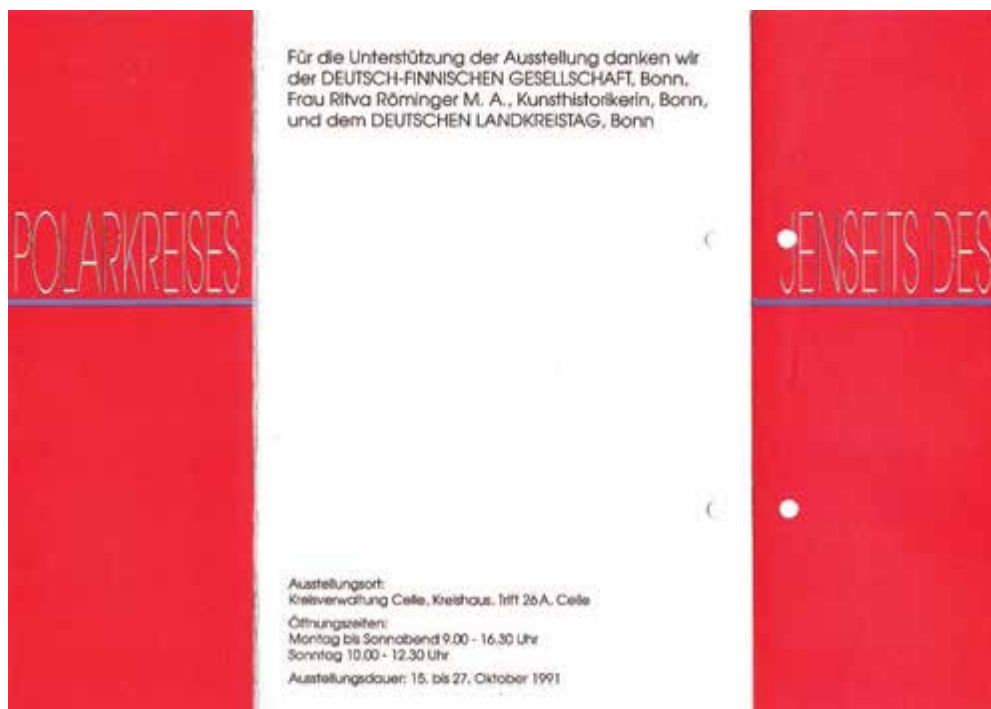
”On se sitä ehdottomasti se on sitä. Ja oikeastaan se on vielä enemmän sitä, että jotenkin

jonkun edellisen näyttelyn muistaa ja rupeaa tutkimaan mielessään, mikä on muuttunut ja miten on muuttunut...”

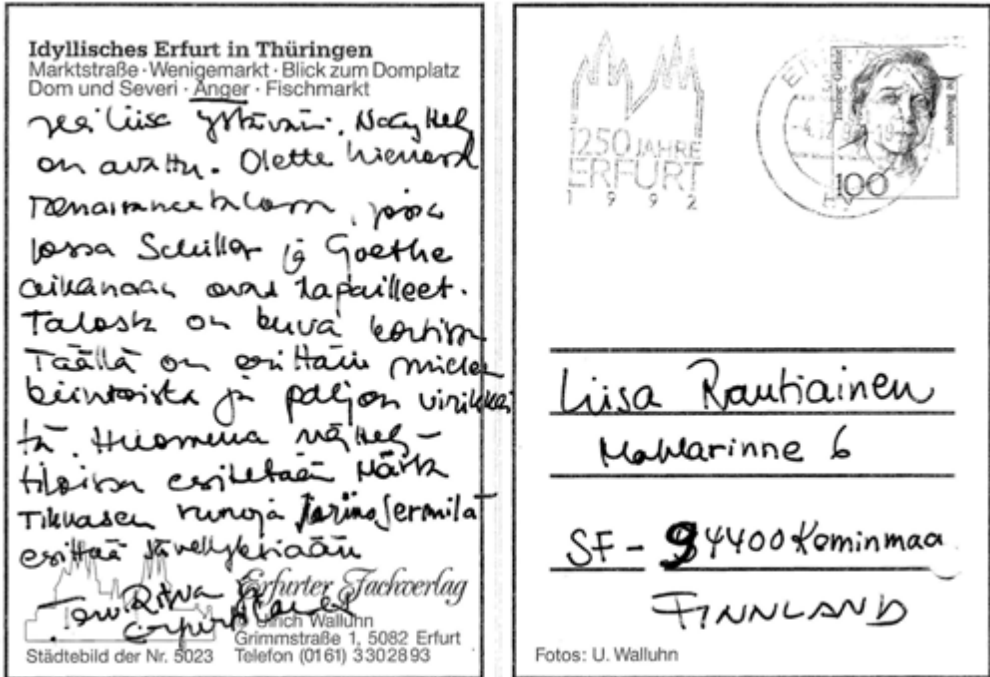
”Niin.”

”Että se on oikeastaan aina semmonen, että näin on ja mitä ei enää ole ja mitä on tullu uutta.”

Lappilaisten taiteilijoiden näyttely, *Jenseits des Polarkreises, Kunst aus Finnish Lappland Heute* eli *Napapiirin tuolta puolen – nykytaidetta Lapista*, kiersi Keski- Eurooppaa puolitoista vuotta. Näyttely oli esillä muun muassa Bonnissa, Kreishaus Cuxhaven-galleriassa 18.11-18.12.1991. (Vakkuri 1992.) Näyttelyn taiteilijoita oli yhdeksän, joista yksi oli Liisa Rautiainen. Esiintyminen oli ensimmäinen lappilaisten taiteilijoiden ryhmäesittely Saksassa, ja se sai yllättyneen vastaanoton. Bonnin päälehden kriitikko muun muassa oli hämmästynyt perinteisten lappilaisten motiivien puuttumisesta ja kansainvälisyyttä henkivistä teoksista. (Röminger 1991.)



Kuva 40. Kutsukortti Napapiirin tuolta puolen – nykytaidetta Lapista näyttelyyn.



Kuva 41. Kortti Ritva Römingeriltä.

Lokakuussa 1992 Rautiainen ja helsinkiläisen kuvanveistäjän Marja-Liisa Mäki-Penttilän näyttely avattiin ensin Dortmundissa ja sitten Düsseldorfissa (Vakkuri 1992). Kesäkuussa vuonna 1993 Rautiainen näyttely oli esillä kustannusosakeyhtiö Berliner Zeitung -lehden ala-aulessa sijaitsevassa vilkkaassa galleriassa. Sitä ennen näyttely oli kierrellyt muualla Saksassa, Dortmundissa ja Erfurtissa ja jatkoi vielä kierrosta Saksan muissa kaupungeissa seuraavan vuoden. Berliinin muurin murtumisen jälkeen Liisa Rautiainen oli kahdeksas taiteilija, joka esitteli teoksiaan tässä galleriassa. Suomalais-saksalainen seura kutsui hänet pitämään näyttelyä suomalaisten kulttuuripäivien yhteyteen. Berliner Zeitung -lehden toimitusjohtaja Christoph Käse huomioi näyttelyn avajaistilaisuuden tervetuliaispuheessaan myös suomalaisen puhallinorkesterin musiikkiesityksen, koska aiemmin avajaisissa ei ollut kuultu musiikkiesityksiä. Rautiainen erinomaista saksan kielen taitoa kiiteltiin, ja Rautiainen kertoi oppineensa sen ”sodassa ja ankarien opettajien valvomana koulussa”. (Wendisch 1993.)

”Aatella ne saksalaiset piti kerran, kun olin sairas, kun siellä olis ollut avajaiset, niin ne päätti, että ne pitää päättäjaiset. Ja silloin pääsin sinne ja se oli aivan ihanaa, purkajaiset. Näyttelyn purkajaiset ja ne oli hankkinut sinne mustalaisen, mustalaissyntyisen viulistin soittamaan. Se soitti yksin se mies työltä työlle. Aattele ja se kulki työltä työlle ja se soitti jokaiselle työlle erikseen. Ja mulla tuli itku ja monella muullakin tuli itku.”



Kuva 42. Berliner Zeitung -lehden gallerian näyttelyn avajaiset vuonna 1993.

Berlin Berlin Mittwoch, 9. Juni 1993 23

In der Polarnacht flieht sie nach Süden

Bilder zwischen Struktur und Gefühl: Liisa Rautiainen aus Lappland im Foyer der Berliner Zeitung

In Berlin begannen die Finnischen Kulturtag, und so stellt Liisa Rautiainen bei uns aus.

Anders als viele lappländische Künstler, die es wegen der besseren Arbeitsbedingungen längst südwärts zog, nach Helsinki vor allem, hat sie den Norden, den Ort Kernimaa, da, wo sie 1919 geboren wurde, nur zum Studium verlassen. Oder ab und an wegen einer Reise ins Ausland, wie jetzt. Sie liebt ihre Heimat, auch wenn Künstler es dort schwer haben. In ihren Bildern ist die Berührung des Materials mit den Händen wichtig. Und die Musik, Rhythmus, Klänge sind in den Linien und Schichten.

Die nordische Natur ist Anregerin. Ihre Farben und Schatten spiegeln den Wechsel von Licht und Dunkelheit wider. Assoziationen zur Landschaft entstehen. Da die Farben, Linien, Rhythmen und Stimmungen letztendlich jedoch aus dem tiefsten Inneren der Künstlerin stammen, sind ihre Bilder auch Seelenlandschaften. Im Sommer hat Liisa Rautiainen Natürlichkeit rund um die Uhr, aber in der langen Polarnacht, „Kasmo“, fehlt es ganz. Viele Künstler können dann nicht arbeiten. Auch sie „flieht“ für kurze Zeit vor der Dunkelheit nach Südfrankreich.

Im eigentlichen Sinne entfaltete lappländische Kunst sich erst in diesem Jahrhundert. So hatte der Entschluß der Malerin, im Norden zu bleiben, große Bedeutung. Sie wurde dort für ihr Land eine wegweisende Künstlerin der Moderne, eine Lehrerin. 1992 bekam sie die Ehrendoktorwürde der Universität Lapplands in Rovaniemi verliehen. Und in 46 Jahren veränderte sie immer wieder ihren Stil, mitunter geradezu dra-



Liisa Rautiainen im Foyer der Berliner Zeitung. Bis 3. August sind hier ihre Bilder zu sehen. Wir laden herzlich ein zur Vernissage, heute abend um 19 Uhr, Karl-Liebknecht-Straße 29.

Foto: Gazeti

stisch. Warum? Ihre Antwort: „Beim Kunstmachen ist es nicht gut, einen Weg zu gehen, der nicht zum Ende führt und nie bis zu Ende gelaufen wurde. Wenn der Ausdruck lange gleich bleibt und auch die Einstellung sich nicht verändert, dreht man sich im Kreis. Die Ergebnisse werden schwächer...“ So hat sie sich nie festgelegt. Erzählt sie von den 50er Jahren, dem Malbeginn, erfährt man von einer sehr konservativen, national geprägten finnischen Kunst. Expressiver Realismus dominierte.

Auch sie malte zunächst figurativ, holte sich jedoch wichtige internationale Anregungen. Dann beschäftigte sie sich mit dem Kubismus, das führte zur Abstraktion. Später auch mit „Art informel“. „Aber meine Sache“, sagt sie „war damals die konkrete Kunst.“ Nach der documenta 1968, dortigen Erfahrungen mit kinetischen Mitteln, entstanden dreidimensionale Plexiglas- und Spiegelkonstruktionen: optische Täuschungen. Klar und akribisch waren ihre Arbeiten in den 70er Jahren, we-

gen der knappen Formen und der glatten Oberflächen „cool Art“ genannt.

„Nach 1980“, so die Malerin, „waren die Mittel des Konstruktivismus aufgebraucht.“ Wieder gab es eine Neuorientierung: ins Expressive, Intuitive, Spontane. Beim Malen wird der ganze Körper beansprucht. Und nun, 1993, zeigt sich wieder eine Wandlung an, hin zur strengen Reduktion. Malerei zwischen Struktur und Gefühl.

Ritva Röminger

Kuva 43. Ritva Römingerin kirjoittama artikkeli Liisa Rautiainesta.

”Ja kerran hän oli nähnyt yhden minun piirustuksen ja hän soitti minulle kerran ja sanoi, voitko tulla pitämään tänne näyttely. Sanoin, että voin. Kaikki nämä saksalaiset tuttavat sanoivat, että sinun täytyy olla hyvin varovainen. Mutta enhän ole ihmisiä pelännyt koskaan, eihän ihmisiä tartte pelätä. Sitten hän osoittautui aivan suunnattoman miellyttäväksi mieheksi, jolla oli kaksi lasta. Lasten nimet oli... toinen oli Vincent ja toinen oli Jasper. Jasper Jonesista ja Vincent Vincentista. (naurua) Hän oli antanut rakentaa isältä perityn kanalan, siitä on tehty taidemuseo, kaksi kerroksinen suunnattoman kaunis taidemuseo ja hänellä on alakerrassa taidekirjasto ja hänen konttoritilansa. Yläkerrassa on vaihtuvat näyttelyt ja aatella hän siis pyytää taiteilijoita pitämään näyttelyitä. Hän ei peri mitään korvauksia. Ei ainakaan minulta perinnyt, osti vaan koko näyttelyn.” Liisa Rautiainen tarkoitti Christiane Franzmannin ja Christoph Beyerin omistamaa Kunstraum Püschidin -kokoelmaa Kescheidissä, Saksassa.

Kevääksi 1994 Rautiaista oli kutsuttu pitämään näyttely Luulajaan (Vakkuri 1992). Luulajan Konst Huset -nimisessä galleriassa 12.3.-10.4.1994 pidetyn näyttelyn kritiikissä Stig Carlsson oli imponoitu Liisa Rautiaisen vahvoista, voimakkaista ja vitalisista maalauksista. Hän piti niiden abstraktia ekspressionismia hallittuna, vailla liiallista vuolautta. Teokset näyttivät hänestä sisältävän soinnillista ja musikaalista rytmiä. (Carlsson 1994.) Mats Risberg puolestaan näki näyttelyn maalauksissa ”abstraktin väritilan”, mikä tarkoittaa tilan syntymistä kylmien värien vetäytyessä ja lämpimien värien työntyessä ulospäin kuvasta. Teokset näyttivät sarjalta sakraaleja tiloja, joissa teemana oli kärsimyshistoria. (Risberg 1994.) *”Kaikki... mitä Ruotsissa... otettiin vastaan minut... niin se oli aina lämmintä ja vastaanottavaista, että aina huolehdittiin hyvin.”*

Kalevaan kirjoittamassaan kuvataidekritiikissä vuonna Heikki Kastemaa (1994) näki Liisa Rautiaisen aseman vahvana suomalaisen maalaustaiteen kentässä ja hän lisäsi, että maalausten taso näyttää vain paranevan. Rautiaisella ja Dieter Anhuthilla oli näyttely Oulun Arktisessa Galleriassa. Kastemaa huomioi, miten pitkäjänteisyys on aistittavissa Rautiaisen teoksissa. ”Ongelmana” Kastemaa piti sitä, ettei Rautiaisen uusinta taidetta tunneta Helsingissä, vaikka pienemmällä paikkakunnilla Suomessa oli ollut näyttelyitä aktiivisesti. Näyttelyiden suunta oli kulkenut Keminmaalta suoraan Keski-Eurooppaan. Viiva on pääosassa Rautiaisen 1990-luvun alun teoksissa. Sen luonne ei perustu optisiin illuusioihin vaan ”koskettavuuteen”, Kastemaan mukaan. Myös maalausten luonne on muuttunut näköaistiin perustuvasta optisesta havainnoinnista kohti koskettavuutta. Välillä viiva tuntuu katoavan, mutta ilmestyy takaisin tummasta tai vaaleasta taustasta. Kastemaa ei pidä Rautiaisen ilmaisua ekspressionismina tai abstraktina ekspressionismina, vaikka maalausten ”tunteensiirto syntyy klassisen ekspressiivisen teorian mukaan”. (Kastemaa 1994.)

Kohtaamisia -näyttely oli esillä myös Aineen taidemuseossa keväällä 1995. Maalauksen *Gravita* (kuva 45) vuodelta 1992 Kritiikissään Keijo Nevaranta tulkitsi maalauksen esittävän mustaa kiveä putoamassa veteen. Nevaranta kunnioitti silloin jo yli

34

NSD



Monolog: Målning av Liisa Rautiainen

Måleri som inte låter sig analyseras

**Konstens hus
Liisa Rautiainen
Målningar**

Det är märkligt att de vitalaste målarna ofta är de som inte längre kan räknas till de unga. Den som såg Bertil Linnés utställning i Boden tidigare i vinter kunde inte undgå att imponeras av energin och kraften i det måleri som denne 75-åringen visade.

Liisa Rautiainen från Keminmaa i Finland, som nu visar målningar i Konstens hus, är ett år yngre än Linné. Hennes stora dukar med ett energiskt färg-

språk och djärva kombinationer, ser ut att vara verk av någon ung bildstormare. Hela den stora salen i Konstens hus fylls av hennes starka temperament. Färgerna laddar dukarna med sin energi. Det är en behärskad abstrakt expressionism; inte flödande som hos många av de närmast automatiska modernisterna.

Emellanåt finns där också en sträng återhållsamhet i färgvalet; svart mot grått och i något fall bara dramatiskt svart mot det vita. Det är ett måleri som inte låter sig analyseras på ett

litterärt sätt. Liisa Rautiainen tycks måla sina expressiva målningar utan att underordna sig budskapskravet. Det som bestämmer kompositionen är färgerna och deras förhållande till varandra.

Ska man se något i hennes måleri så är det möjligen bilder av musik, av klangväggar som skjuts förbi varandra, av rytmer som stiger och faller.

Hela denna klanglighet blir tydligast när man ser målningarna hänga i svart vid varandra men också som enskilda verk förmedlar de en musikallitet.

STIG CARLSSON

75-vuotiaasta Rautiaista ja hänen jatkuvaa luomisvoimaansa ja energiaansa. Pelkistetyt maalaukset pohjautuivat kolmioihin ja neliöihin. Valkoisia ja kellanharmaita pintoja leikkasivat mustat tai punaiset viivat, melkein kuin railot. Nevaranta näki joissakin teoksissa ovea muistuttavia muotoja ja luonnon kuvausta. (Nevaranta 1995.) Teoksen *Gravita* (kuva 45) tausta-ajatuksia Rautiainen kuvaili: ”*Muistan sen, että siis tää oli hirviän voimakas aihe, että mulla aina pitää olla näitä pystysuoria ja sitten kädenliikkeen mukanaolo.*”

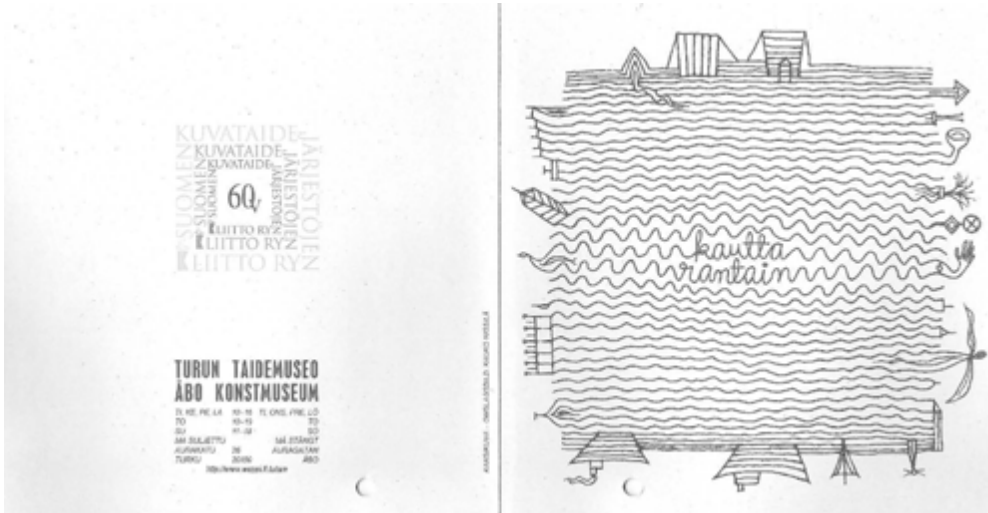
Lähes monokromaattisiin, pelkistyneisiin maalauksiin kiinnitti huomiota myös Marjaana Niskala *Kohtaamisia* -näyttelyn arvostelussaan Lapin Kansassa keväällä 1995. Uusissa, kookkaissa maalauksissa värimassaan on lisätty hiekkaa, ja niissä on useita rappausta muistuttavia kerroksia. Suuret pinnat ovat vallanneet alaa aiempien teosten viivojen verkostoilta, jotka ovat vähentyneet yksittäisiksi viilloiksi. Niskala huomautti myös, että teokset muistuttivat hieman katalonialaisen Anton Tapietin teoksia. Rautiainen luomiskyvyssä ja uudistumisvoimassa hän näki yhtäläisyyksiä amerikanranskalaisen kuvanveistäjän ja taidemaalarin Louise Bourgeoisin kanssa. Iän tuoma itsetuntemus näyttää vapauttaneen Rautiainen ympäristön odotuksista. (Niskala 1995.)

Merkittävistä näyttelyistä Rautiainen mainitsi haastattelussa 23.4.2010 Saksan näyttelyiden lisäksi näyttelyn *Kautta rantain* Turussa vuonna. ”*Kyllähän se niin on, että Saksan näyttely... Ja oikeastaan Turun taidemuseon näyttely, koska se syntyi siitä, että lähtetin yhteen työn tämmöseen Suomen kuvataidejärjestöjen liiton näyttelyyn ja Turku ei ois ikinä tiennyt kutsua minua pitämään näyttelyä ellei sitä ois ollut. Se oli minusta kaikkein tärkein, että tulla yleensä Turun tietoisuuteen.*” Suomen Kuvataidejärjestöjen liitto juhlisti 60-vuotisjuhlaansa kutsumalla kymmenen taiteilijaa eri puolilta Suomea näyttelyyn Turun taidemuseoon syksyllä 1998. Liisa Rautiainen oli iäkkäin taiteilijoista, mutta hänen taidettaan pidettiin elämänvoimaisena. Tunteiden ilmaisu nähtiin kuitenkin harkittuna, kuin vangittuna aikana. (Kormano 1998.) Juuri tämän näyttelyn kritiikissä Helsingin Sanomissa Pessi Rautio (1998) pohti, miksei ollut koskaan ennen nähnyt Rautiainen maalauksia. Rautio kuvaa ekspressiivisten maalausten väritilojen ja rakenteiden synnyttävän illuusion liikkeestä ja pitää maalausten muotoja puhtaina ja viisaina.

Lisäksi Rautiainen teoksia valittiin vuonna 1996 Upsalassa, Ekeby Quarnin Taidesalongissa järjestettyyn Eventa 3 -näyttelyyn, joka kuuluu Ruotsin tärkeimpiin kesänäyttelyihin. Näyttelyyn oli lähettänyt teoksiaan noin 250 taiteilijaa, joista 100 taiteilijan teoksia valittiin. Juryna oli mukana taiteilija Rolf van Gerder Hollannista, tutkija Luisa Futoransky Pompidou Keskuksesta Pariisista ja filosofi Jens Sonnerød Ruotsista. Teemana Eventa 3:ssa oli ihmiskunta, mankind. Valitut taiteilijat olivat 20 maasta ja suomalaisia³⁷ taiteilijoita oli mukana 12. Luulajassa pidettyyn Pohjoismaisen

37 Marko Aaltonen, Tapani Ahonen, Miia Autio, Armas Hursti, Ahti Isomäki, Mirka Johansson, Olavi Korolainen, Liisa Malkamo, Päivi Reiman, Jaakko Rönkkö ja Matti Säski.

Taiteilijaliiton 50-vuotisjuhlanäyttelyyn, *Nordisk Natur*, Rautiainen oli kutsuttuna kahdeksan muun taiteilijan lisäksi vuonna 1995. Mukana olivat Johanna Boga Islannista, Bardur Jakupsson Fär-saarilta, saamelainen Annelise Josefson Ruotsista, Per Kirkeby Tanskasta, Johan Scott Ahvenanmaalta ja Laris Strunke Ruotsista sekä Arvid Pettersen Ruotsista. Näyttelyn teema *Pohjoinen luonto – pohjoinen osaaminen* pyrki ulkoisen luonnon lisäksi kuvaamaan ihmisen sisäistä luontoa ja maisemia.



Kuva 45. Kautta rantain –näyttelyn kutsukortti 1998.

Väinämöisestä Vapahtajaan – Kristuksen kuva Suomen nykytaiteessa oli hollantilaisen Groningenin yliopiston professori Regnerus Steensman kokoama näyttely vuonna 1995. Näyttelyn järjestämisessä olivat mukana Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos sekä Groningenin yliopiston käytännöllisen teologian osasto. Steensma tutkii nykytaidetta uskonnollisessa yhteydessä ja lähetti kirjeet 220 suomalaiselle taiteilijalle. Taiteilijoista 52 vastasi Steensmalle ja 19 pääsi mukaan näyttelyyn. Rautiaisen teos *Kolme ristiä* oli yksi teoksista. Näyttely kiersi Jyväskylän lisäksi Lappeenrannassa, Rovaniemellä ja Haaparannassa Ruotsissa. (Keskisuomalainen 1995; Puranen 1995; Niemi 1995; Haimi 1995; HS 1995.) Tromssan taidemuseossa Pohjois-Norjassa vuonna 1998 Rautiaisella oli näyttely Dieter Anhuthin kanssa. Rautiaisella ja Anhuthilla oli myös näyttely Rovaniemen taidemuseossa 10.9.1999 – 10.10.1999 (Rovaniemen taidemuseo 1999). Niskala oli ihastunut Rautiaisen maalausten karheisiin pintoihin ja oli yllättynyt uudesta ilmaisutavoista ja väreistä (Niskala 1999b).

Viva Viiva! – Hommage à Liisa Rautiainen -näyttely Aineen taidemuseossa, Torniossa kesti kokonaisen vuoden 1999 ja esitti kaikki Rautiaisen taiteen kaudet iloineen ja

NORDISK NATUR

12.8-24.9 1995

Jóhanna Boga
ISLAND

Þárdur Jákupsson
FÁRÖARNA

Annelise Josefsen
SAMELAND

Per Kirkeby
DANMARK

Arvid Pettersen
NORGE

Liisa Rautiainen
FINLAND

Johan Scott
ÅLAND

Laris Strunke
SVERIGE



"Naa Innl 02"

Per Kirkeby

Kuva 46. Nordisk Natur –näyttelyn juliste vuodelta 1995.



konstens hus

Konstens Hus - Luleå Kulturbestyrning - 971 79 Luleå
Besöksadress: Strandgatan 2
Tel: (+46) 920-29 40 80 - Fax (+46) 920-29 40 93
Öppet: Tisdag, torsdag, Fredag 11-18
onsdag 11-20, lördag, söndag 12-18



OHJELMA

1999



PROGRAM

Kuva 47. Viva Viiva! –näyttelyn ohjelma vuonna 1999.

suruineen. Pysyvää Rautiaisen taiteessa on ainoastaa muutos, kirjoitti Marjo Hyttinen artikkelissaan. (Hyttinen 1999c.) Näyttely järjestettiin Rautiaisen 80-vuotissyntymäpäiviä juhlistamaan. Museon neljässä salissa oli komeiden maalausten lisäksi myös ystävien viestejä ja palautetta. (Helsingin Sanomat 1999.) Dieter Anhuth vieraili *Viva Viiva* -näyttelyssä elokuussa 1999 (Pietilä-Juntura 1999). Helsingin Sanomissa Forström hämmästeli uusia värivalintoja *Viva Viivan* kesänäyttelyssä: verenpuna, kirkkaankeltainen, lämmin okra ja oranssi täydentävät valkoista, mustaa ja harmaata teoksissa *Aamu Espanjassa* ja *Tuokio*. (Forsström 1999a.) *Viva Viiva* -näyttely sai huomiota Helsingin Sanomissa myöhemminkin ja Forsström kirjoittaa, että Rautiainen maalaa kuin vihainen nuori mies (Forsström 1999b).

80-vuotispäivänä vuonna 1999 kirjoitetussa artikkelissa Rautiainen kertoi, miten jo hän nuorena oli tuntenut vetoa abstraktiin ilmaisuun. Hänen mukaansa abstraktilla ilmaisulla on mahdollista kertoa enemmän kuin esittäville maalauksilla. Kertominen ei ole taiteessa kuitenkaan pääasia, vaan sanoma saattaa ilmestyä maalaukseen taiteen tekemisen ohessa. Värien sointumisesta, kompositiosta, viivojen sommittelusta etsitään tasapainoa tunnelman ja komposition välille. Rautiainen oli tyytyväinen asuessaan Pohjois-Suomessa ja hän sanoi, että Helsinki-keskeisyyden välttäminen on antanut hänelle pelkästään voimaa. Ulkomaisia kontakteja on runsaasti, erityisesti Saksassa on monia ystäviä. Vuoden pimeimpäänkin aikaan Rautiainen oli alkanut tottua ja jopa nauttia vuodenaikojen vaihtelusta. Silti Ranskaan oli varattu asunto marraskuuksi. (Knihtilä 1999.)

6.5.3 Luonnon elämykset abstraktin taiteen sydämessä

Liisa Rautiaisen kertoi haastattelussa 10.10.2008 ystävänsä Detlef Trefzin todenneen, että Rautiaisen maalauksissa on selvästi maisemia, eikä pelkkiä abstraktioita. Keskustelimme teoksesta *Sydäntalvi* vuodelta 1987 (kuva 43). ”*Se on luultavasti syntynyt se nimi sen vuoksi, että siinä on paljon valkoista ja horisontti ja se mikä mielikuva on tuo musta alue, se on ihan niin kuin talvinen metsä. Kyllä se on metsän symboliikkaa ja talvinen horisontti, kaukana oleva horisontti, lumi.*” Tarkensin vielä vastausta esittämällä lisäkysymyksen, onko maalaus aivan kuin esittävän ja abstraktin maalauksen rajamailla. ”*Ollako vaiko ei!*”, kiteytti Rautiainen ja tarkoitti nähdäkseni, että maalauksen voi nähdä molemmilla tavoilla. Samalla hän totesi, että maisemallisuus ei ole suunnitelmallista eikä tarkoituksellista, vaan sattumaa. ”*Siis en sille voi mitään. Se on asia, joka vaan tulee. Se ei ole oma päämäärä, eikä oma tarkoitus.*”

Rautiainen kertoi maalauksen *Toinen ovi yöhön* taustalähtökohtina olleen luonnon ja meren. ”*Taivaanranta ja iltataivas kaikkine pilvirakenteineen ja veden kuvajaisineen. Sehän on ihan luonnonmukainen. Ihan se on sitä.*” Keskustelussamme tuli ilmi, että suorakaiteen merkitys kuvassa on sommittelullinen. ”*Se on sattunut tulemaan. (naurua)*

Se on vaan siks että siihen on tarvinnut pystysuoran. Kyllä se lopulta aina... sommittelu aina määrää, miten se rakentuu.” Totean, että horisontin paikka on dramaattinen. ”Niin on. Se on sitä. Ja se on siinä, että se on niin ylläällä tuo taivaanranta, toisaalta niin selkeästi taivaanranta olematta silti todellisuutta. Niin puhtaasti meidän maisema. Veneilijäkansaa, maisemaa. Sitähän se on.”

Toisaalta liika naturalistisuus ei miellytä Rautiaista. Keskustelimme 21.11.2008 keskeneräisestä maalauksesta, jonka olin nähnyt ateljeessa edellisellä haastattelukerrallani. ”Siellä on keskeneräinen, tuo, jossa on magentaa. Ja minä en ole saanut sitä, se on ajatuksissa, mutta en ole saanut sitä... se oli liian naturalistinen. Ja sitä ei voi semmosena hyväksyä. Että sen täytyy antaa hautua.”... ”Pitää tietää, että se ei ole lähelläkään valmista. Kun sinne pitäis saada se viivojen verkosto, joka tuolta metsästä löytyy. Abstrahoida se pitkälle kuin suinkin mahdollista.”

Rautiainen seuraa luonnon ilmiöitä asuessaan lähellä jokea. ”Semmonen näin paksu jää tuosta liikkuu hitaasti merta kohti. Ja jos se jää kiinni tuohon rantaan, jos se sulaa, se helisee. Aatella se sulaa sillä tavalla että, niin se jää sulaa pystypuikkona ja se helisee siihen maahan.” ... ”Ja kun ne puikot putoaa hiljalleen siihen veteen, niin ne samalla musisoi... (naurua) se kuuluu se jään ääni ja se sulamisen ääni. Ja sitten vielä yks sellanen jään kanssa leikkiminen on ollu. Mulla kävi sellasia seitsemän kahdeksan vuotiaita tyttöjä ja ne sai tulla mulle yökylään ja se ohjelma, joka meillä oli silloin aina. Sitten käydään soittamassa jäätä ja kun heitellään tonne jään pinnalle, jos siellä ei ole kuin jää ja paikoitellen lunta ja kun sinne heittää kiven pitkittäin, niin se jää antaa erilaisia komeita ääniä. Oks kokkeillu?”

Aiemmin luonnossa kävelyillään ja myös ikkunasta ulos katsellessaan Rautiainen saa virikkeitä luonnosta. ”Kerran olin ollu tuolla Kallinkankaalla ja kerroin sitten naapurille, että pirunpelto oli kostea ja hän kysyi, että ooksä nähnyt koskaan, kun pirunpelto kukkii. Ja sanoin, etten tiennyt mitään tuosta. Ja hän sanoi, kun sopivaan paikkaan tulee sateen jälkeen pakkaneen, niin vesi jäätyy siihen kivien pintaan. Kun aurinko sopivassa kulmassa sattuu siihen jään pintaan, niin se taittuu. Jää on kuin linssi. Eri kulmissahan ne taittuu, fysiikkahan sen sanoo, valonsäteet. Nämä spektrin värit syntyy noin kahdenkymmenen senttimetrin korkeudella. Se näkyy kukkapeltona.”... ”Se on minusta niin ihana tieto. Ja kerran kun katsoin tuota oksaa, siinä on jäkälää, niin sateen jälkeen siinä oli pisaroita ja kun siihen sattui auringonvalo, niin näin pikkuisen pirunpellon, joka kukki siinä. Se oli pikkuisen matkan päässä niistä jäkälästä. Ai että tämä on niin hauskaa tiedettä tämä ikkunan luona istuminen.” (naurua)

Rautiainen puhui kuitenkin yksityiskohtien tutkimisen tärkeydestä kaavamaisuuden välttämiseksi. ”Täällä on käynyt minun luona joskus semmosia, jotka on on pyrkiny Lapin taidelinjoille, ja muihin koulutuksiin. Ja kun olen antanu tehtäväksi piirtää kuusien yläoksat, niin ei ne ole tutkineet niitä. Olen nähnyt ettei tuo pääse, se ei pysty tutkimaan yksityiskohtia, eikä ne ole päässeetkään. Ne ei nähneet siinä mitään todellista vaivaa.”

Maalauksen *Kesäyö* vaaleaan värimaailmaan liittyy melankolinen tunne. ”Se johtuu

varmasti siitä valaistuksesta. Siitä, että siirrytään, ei pimeyteen, vain johonkin semmoseen kuulaaseen iltaan, eikä siinä tule yötä. Siitä tulee vain kuulas yö. Siinä se on. Näin minä luulisin, että se on.” Tunnelma syntyy yksin ollessa. *”Se on vaan sitä tunnelmaa, joka on ittellä ollu. Se on sitä illan kaihoa. Sitä semmosta melankoliaa, joka on siinä ennen yöhön siirtymistä. Voi muistan, kun olin Kilpisjärvellä, niin sielläkin syntyy se samanlainen tunnelma, kun käveli siellä Kilpisjärven lähellä, se sellainen yöhön siirtymisen kaiho. En tiedä tunteeko muut sillai, mutta minä tunnen. Tunneksä?”* Kaihoisa tunnelma ei ole musertavaa. *”Se on ehdottomasti makeaa surua. (naurua) Maistuu hyvälle surulle.”* (naurua) *”Ei, ei. Eikä ole mitään sellasta erikoista kohdetta olla surullinen, ei toki. Mutta melankolinen kaiho on minusta kyllä aika hyvä ilmaisu. Siks kaiho ei ole juuri koskaan, se ei ole koskaan riemullinen.”*

Myöhemmin 22.1.2010 haastattelussa puhuimme vielä luonnosta. *”Kyllä se luonto, erilaiset luonnonilmiöt, ne jättää niin selkeitä muistikuvia tai antaa niin selkeitä vaikutteita, että mun mielestä melkein... haavan lehdetkin vois piirtää ja panna vähän lehtien läpinää sinne joukkoon (nauraa)... mutta kyllä haavan lehtien ääni on kaunis. Se on niin hirveän kaunis! (tauko)*

Ehdotin Rautiaiselle oman elämän virran piirtämistä tai maalaamista Kaija Huhtasen (2004) virta-tekniikan mukaisesti. Ajatus oman elämänsä virrasta herätti Rautiaisessa assosiaatioita, vaikka kuvaa ei haastattelujemme aikana syntyntykään. *”Se on ihan hyvä, ihan hyvä kuva, mutta minusta siinä oman elämän virrassa pitäis olla kiviä mukana. Eikö vaan? Sitten ei...semmonen virta, jossa mikään ei estä välillä virtaa tai väännä tai määrää sen virran kiertymistä, niin ei semmosta virtaa, se ei voi olla elämän virtaa, siellä täytyy olla kiviä. Vaikkapa mutaakin... (naurua) ... joka tapauksessa jonkinlaisia esteitä, niemekkeitä... (tauko) ajatus on ihan hyvä.”*

6.6 Vihreästä kolmiosta amarylliksiin 2000-luvulla

6.6.1 Keuhkokuumeessa

Vuonna 2000 Rautiainen sairastui keuhkokuumeeseen. Siitä parantuminen tuntui toiselta syntymältä Rautiaisen mielestä. Sairastaessaan hän näki kuvia poltetuista maalauksistaan ja poisnukkuneista rakkaistaan. Hän muisteli kokemaansa haastattelussa syyskuussa 2008. *”Luen yhtä kirjaa... Ja se on kirja, jonka on kirjoittanut sveitsiläinen lääkäriprofessori Elisabeth Kubler-Ross³⁸ ja hän on käyttänyt elämänsä kuoleman tutkimiseen. Ja hän on kuolemaa tutkinut esim. sillä että hän on erikoistunut*

38 Elisabeth Kubler-Ross & David Kessler. 2006. Suru ja surutyö. Basan Books. Myös Kubler-Ross. 1969. On the Death and Dying. New York: McMillan.

syöpälästen saattohoitoon. Ja hänen ajatuksensa kaikesta, mikä koskee kuolemaa, on niin mielenkiintoisia ja niin hyviä ja miten kuolema on niin suunnattoman positiivista, koska ei ihmisen sielu kuole.

Ja olen itte kokenu kerran sen, silloin kun... olin kuitenkin jo eläkkeellä. Sairastuin... kävin yhen kerran ennen joulua Joensuussa lentokoneella ja sain luultavasti sillä matkalla täydessä koneessa jonkun bakteerin ja sain hyvin vaikean keuhkokuumeen ja mulla oli bakteeria veressä ja myöskin verenmyrkytys ja vettä keuhkoissa. Olin neljä viikkoa sairaalassa ja kaks vuorokautta elin kahta elämää. Olin jo siellä kuolemassa. Tiesin olevani sairaalassa ja puhuin hoitajien kanssa ja kerroin näistä, mitä minä näin. Ja illalla mietin, että mitenhän voin nukkua, kun elän sekä mummoni, että tätini elämää ja vähän muitakin elämiä. Ja kaikki nämä kuvat vaihtui ja kaikki, joiden kanssa elin, ne oli jo kuolleita. Ja tuota kahen vuorokauden kuluttua, olin sitten taas normaali ja meidän kunnanlääkäri halus puhua minun kanssa sen jälkeen, Saranaho, hän sanoi minulle, saat olla kiittollinen, olet eläny kaksi syntymää. Kaikkien lääketieteen tietojen mukaan sinun pitäisi olla kuollut. Että sain toisen syntymän.

Ja aatella, silloin kun muutin Kemistä tänne, niin minulla oli kasa kiilakehyksistä irrotettuja töitä vuoteen alla ja ajattelin, että noita en viitti kulettaa ja poltin ne. Ja ajattelen tämän kahden vuorokauden aikana, jokainen näistä töistä näytettiin mulle. Ja aattelin, kun niitä näytettiin, se joka... enkä nähnyt kuka niitä nosti ylös, sitä en nähny, mutta ne näytettiin. Ja ajattelin, että ei ois kannattanu polttaa, ne on hyviä. (naurua) Sitten vielä näytettiin, minun eteen luotiin näin korkealla oleva kirkas vesi. Se oli täysin kirkas ja pohja näkyi. Se ei kunnolla virrannu, mutta se kuitenkin oli olemassa, niin aatella kaikki ne työt oli siellä veden pohjalla. Eik oo ihmeellistä!

Ja kun olin sitten niiden kahden vuorokauden... olin olohuoneessa ja näin, että oon pieni vauva ja kapaloissa ja oli joku semmonen vuodetaso, jolla makasin ja minun viereeni heittäytyi joku ja olen kääntäny päätä ja nähny, että hänellä on punertava tukka ja näin, että siinä oli mun isän sisko, joka oli viistoista vuotta. Hän on tietysti ollut onnellinen, että tuli uusi lapsi ja tuota sitten, kun kasvoin vanhemmaksi, niin niin ihailin tätä siskoa”

Myöhemmässä haastattelussa 22.1.2010 katsoessamme valokuvia Rautiaiselle tulevat mieleen sisarentyttären poismeno sekä kokemukset keuhkokuumeen aikana ja paraneminen. Sisarentytär Nella eli Sinikka Rautiainen uupui vaikeaan sairauteen elokuussa 2008. ”Mutta tiedän, että tapaan hänet sitten, kun kuolen. Olen tavannut, aatella, olin kerran, olen varmasti sen kertonut - kaks päivää elin kahta elämää. Tapasin oman mummoni, joka on aikoja sitten kuollut ja kuitenkin tapasin kaikki sairaanhoitajat, jotka hoiti minua, mutta jotka olivat luulleet, että minä hourin. Minä en hourinut. Aivot vaan palautti. Sitähän ei vaan voi tietää, mitä aivot palauttaa.” Olisiko tämä käännekohta elämässä, kysyin. ”Se on ehattomasti käännekohta. Voi, voi, kyllähän se oli!

Neljä viikkoa olin sairaalassa! Ja voi, voi sitten, kun tulin kotiin, leskenlehdet kukki ... ja oli niin ihana kävellä ruohikolla ja ajatella, että: vielä... vielä olen ja leskenlehdet kukkii!”

6.6.2 Pitkältä tieltä ja muita näyttelyjä

Vuonna 2004 Rautiaisella oli maalaus- ja piirustusnäyttely Helsingissä, BE´ 19-galleriassa ja vuonna 2007 Ryhmä Kemin taiteilijoiden teoksista järjestettiin näyttely Kemin taidemuseoon. Tampereen taidemuseossa oli 6.9. – 16.11. 2008 oli näyttely nimeltä *Pitkältä tieltä*, jossa oli taidetta vanhuudesta ja vanhenemisesta sekä iäkkäämpien tekijöiden taidetta. Viisi Liisa Rautiaisen maalausta oli mukana tunnettujen suomalaisten taiteilijoiden, mm. Helene Schjerfbeckin, Hugo Simbergin, Rafael Wardin, Sigrid Schumannin ja Ellen Thesleffin, teosten rinnalla. Rautiaisen teokset - *Andante espressivo* (kuva 46), *Tuskan kiilat* (kuva 47), *Colla parte* (kuva 49), *Col basso* (kuva 50) ja *Stigma* (kuva 51) - oli valittu Aineen taidemuseon kokoelmista näyttelyyn. Rautiainen muisteli matkaansa Tampereelle haastattelussa 12.9.2008. ”Siellä oli yli 600 ihmistä avajaisissa ja minut vietiin etupenkkiin. Ja olin päivän tähti. Ehkä olin ainoa, joka oli siellä... Rafael Wardi eli, mutta hän ei ollu siellä. Ja minuakin ihmeteltiin, että jaksoin...” ”Mutta nämä minun omaiseni tarttuivat asioihin ja järjestelivät. Minä luulin, että tulee liian monimutkaiseksi lentäminen sinne, mutta he järjestivät näin, että se lentolippu tilattiin ja käly Kemissä otti tehtäväkseen minun kuljettamiseni joka paikkaan mihin piti kuljettaa täällä. Ja sitten olisinhan osannut mennä taksillakin, ettei hänen olisi tarvinnut, mutta kun halusi, niin halusi. Ja sitten Helsingin ja Tampereen päässä, siellä asuvat sukulaiset vastasivat kaikista kustannuksista. Ja Tampereelta tuli vanhimman veljen poika myöskin paikalle ja hän oli avajaisissa.” Vielä myöhemminkin syksyn 2008 haastatteluissa näyttely oli Rautiaisen mielessä. ”Voi että se oli se näyttely siellä Pitkällä tiellä niin upee, se oli niin upea! Kaikki se historia, että kun on itte eläny koko tämän modernin taiteen historian kehitysvaiheet, kaikki!”

6.6.3 Taiteilijakumppanien näyttely Kemin taidemuseossa ja keskusteluja teoksista

Liisa Rautiaisen ja saksalaisen Detlef Trefzin näyttely *Liisa Rautiainen & Detlef Trefz* oli Kemin taidemuseossa 17.3. – 19.4. 2009. Avajaisissa 16.3.2009 Rautiainen piti puheen, jossa kertoi, miten tärkeitä taiteilijakumppanit ovat aina olleet hänen elämässään. Hän ilmaisi tyytyväisyytensä teoksiinsa, joista osa oli tuotu näyttelyä varten Saksasta, Kunstraum Püschidin -kokoelmasta. ”Näin paljon töitä, joita voi näyttää häpeämättä, voi olla onnellinen.” Puheessaan Rautiainen kertoi myös, että kismet eli positiivinen sallimus tai kohtalo on usein seurannut häntä elämässä. Näyttelyn kritiikissä Richard Kautto (2009) kiinnitti huomiota teospariin *Amaryllis 1-2*, (kuvat 67 ja 68) ja erityisesti niiden elinvoimaisiin siveltimenjälkiin. Teosten maailma toi hänen mieleensä Rautiaisen varhaisen taiteen. Marjaana Niskala (2009) puolestaan

oli vaikuttanut tekijöiden tavasta maalata ja kirjoitti sen olevan perustavanlaatuisen elämisen, havaitsemisen ja kommunikoinnin tapa: maalaan, siis olen.

Huhtikuun haastattelussa 2009 Liisa Rautiainen muisteli vastapurettua näyttelyä ja pohdiskeli näyttelyiden merkitystä taitelijalle muutenkin. *”Ei ole vain se, että se oli hyvä tapahtuma ja se että siis semmoinen objektiivinen näkemisen mahdollisuus on vain näyttelyssä. Kotona näkee aina subjektiivisena sen oman tekemisensä. Näyttelyssä ne on vieraalla seinällä ja vieras katsoo, se tilanne muuttuu tekijän kohdalta ihan toiseksi. Onhan se hyvä, se on hyvä, että se muuttuu.”* Keskustelimme monista näyttelyn teoksista. Maalauksen *Vihreä kolmio* (kuva 55) vuodelta 2000 saaminen näyttelyyn Kemiin ja näkeminen siellä, teki Rautiaisen hyvin onnelliseksi. *”Kyllä ihmettelin sitä yhtä, että voi että olen ollut hyvä. Siis ne oli niin... kun ne on kaukana suuri osa niistä töistä. Ne on Saksassa kokoelmassa.”* Teoksen lähtökohdista Rautiainen kertoo: *”Istuin kauan sen edessä ja ajattelin, että olen osannut tuon... Siis se on loppujen lopuksi akryylillä tehty piirustus. On se kyllä maalauskin, mutta se on enemmän piirustus. Ja ihailin sitä, miten se ensimmäinen kerros on tehty, että siinä on joku sommitelma tehty valkoisilla väreillä. Ja sitten en ole sitä... olen niin kuin jättänyt sen siihen, tehnyt siihen päälle hiilellä ja että olen tajunnut, että siihen kuuluu se vihreä kolmio. Se on kollaasi. Se on siihen päälle liimattu. Se on niin kuin keinokuitulevyä, jossa on niin kuin semmoinen nukahtava muovipinta. Tai että voi niin ihaila itseään, että on osannut. (naurua)... Sitten se magentaan vivahtava punainen rajattu leveä viiva, se on siellä vasemmassa laidassa. Musta se oli niin hyvä työ, kun minä sitä kattoin. Kyllä ajattelin, että voi miten hyvä, että se saksalainen osti kerran koko näyttelyn. Se galleristi.”*

Kerroksellisen maalauksen sommittelussa vaaka- ja pystysuorat rakentavat kuvaa. *”Hakeudun aina käyttämään rehellisesti ja päämäärätietoisesti pystysuoria ja vaakasuoria. Että tässäkin on kaksi vaakasuoraa. Ja sitten, miten kaunis oli tässä se liidunkäyttö.”* Maalaus oli syntynyt aikana jolloin ei ollut suruja. *”Mutta tiedän tästä, kyllä näen tästä, että olen ollut onnellinen. Kyllä se niin on, että ei ole kyllä ollut mitkään vaikeudet mielessä”... ”Siis ensinnäkin silloin vielä tämä siskontyttö elää ja ollut terve, siks että hänen lähtönsä on ollut vakavimpia suruja, mitä minulla on ollut... Että vanhempien lähtö oli normaalia. Isovanhempien lähtö, sitäkin osas itkeä yhdeksän vuotiaana. Mutta tämmönen siskontyttö, jonka kanssa on lapsesta lähtien elänyt, kulkenut taidenäyttelyissä, vaeltanut Ranskassa. Ja hän on ollut kaikessa mukana, Kuhmon musiikkipäivillä... Se on ollut kyllä onnellista ja hyvää elämää, erittäin hyvää elämää.”*

Sinikeltainen verkosto (kuva 56) oli syntynyt musiikkia kuuntelemalla. *”Joo nämä muodostaa verkkoja, ja mitä silloin olen ajatellu ja miks ne on niin, niin minä olen jotakin musiikkia kuunnellu, se on ihan varma. Ja sitten se värillinen ratkaisu on tapahtunut ihan sitten vaan harkitusti... Niin ja siinä on normaali vaakasuora ja sitten tämä musiikin mukana kulkeva viiva.”* Teokseen *Painoton tila* (kuva 53) Rautiainen halusi kolmiulotteisen kuvion. *”... kun halusin tänne kuvion... Joka ei ole... ihan niin kuin*

maalauksen osa, vaan on viivasto, joka toimii kolmiulotteisesti... ja se on tässä, se näyttää kuin siinä olisi tuolin etujalat... Siis se on kolmiulotteinen. Sitten tämä minimaalinen viivojen käyttö... siis tämä on niin hyvä työ... Juuri tämä näin, että tällä maalauksellisella pinnan käsittelyllä ja tällä minimaalisella kompositiolla saadaan enemmän aikaan, kun tuolla... sillä lukion työllä...” Samanlaista vähäeleisyyttä Rautiainen mainitsi käyttäneensä maalauksessaan *Kolme sanaa* (kuva 52) ja hän pohti vielä minimalistista kompositiota. ”Ja miten vähällä ison työn kompositio voi syntyä ja se on minusta kyllä taito. Ei siellä tartte on olla paljon, mutta jos maalaa sinfonian, niin kyllä siellä tarttee olla paljon! (naurua) Kaikki soittimet mukana.”

Myös maalauksen *Graafinen unelma* (kuva 54) lähtökohtiin kuului minimalistinen niukkuus. ”... olen hakemalla hakenut tätä kuviota...” ”Siis vaan se, että miten vähällä hyvä työ syntyy. Se on sitä kautta, jolloin ei... minulle riitti tuo maalauksellinen kokonaisuus kokonaispinta ja sen oikea käsittely ja sitten pieni aihe, joka on graafisesti toimiva ja kolmiulotteisuuden tuottava. Se on kyllä näin, se on niin ehdoton. Ja se on kyllä hyvä.” Yhdessä Saksaan ostetussa maalauksessa lähtökohtana oli todellinen muoto. ”Sitten yhdessä työssä... sen omistaa saksalainen Anne Bedeka, osti sen itselleen, se on iso työ. Tämä viiva ihmisessä on niitä kaikkein kauneimpia. Ja se on niin kaunis viiva kaikkine näine nousuineen... käsivarsi roikkuu vapaana. Se viiva on sen työn kompositiossa, komposition alku. Se oli niin tietoinen haku.”

Kemin näyttelyssä olleeseen teokseensa nimeltä *Sininen*, (kuva 64) Rautiainen ei ollut oikein tyytyväinen. Teos oli tilaustyö Kemin entiseen yhteislyseoon, jossa ei ollut yhtään Rautiaisen teosta. ”...ja sitten se juhlallisesti koko luokan läsnä ollessa järjestettiin tämä juhla. Margit Kettunen, joka on nykyinen rehtori, teki sen hyvin tyylikkäästi. Ja sitten selitin mitä se kompositio on ja mihin olen pyrkinyt, niin tämä seniorijäsen Pentti Puro piti puheen ja sanoi, ettei hän ole vielä koskaan kuullut näin hyvää taide-esitystä eikä selostusta. Se on minun ammatti selostaa. Hän ei tiennyt, mitä kuvaamataidon opettajan pitää osata.”

Rautiainen vertasi teosta *Sininen* teokseen *Vihreä kolmio*. ”Se on taas tämä vaaka- ja pystysuora ja siellä on kanssa tämä pieneneminen, siirtyminen näiden leveyksien avulla eri tasoon. Ja sitten näissä taas on konkreettisesti massaa ja siellä on kokeiltu todellista kolmiulotteisuutta, ei pelkästään maalauksellista. (tauko) Täytyy sanoa, että jos minä vertaan tätä ja tätä (*Vihreä kolmio* kuva 55 ja *Sininen* kuva 64), tämä on paljon henkisesti pitemmällä. Se on maalauksellinen ja herkempi, että nyt näen ja nyt kun ajattelen tätä, tekis mieli jatkaa.” Kysyessäni, miten hän jatkaisi teosta, Rautiainen sanoi: ”Minä ottaisin siitä pois materiaalia, pehmittäisin tuota sinistä väriä. Vois olla enemmän sielukkuutta. Voin kyllä kysyä, saanko sen tehdä.” Kompositio on liian täynnä informaatiota Rautiaisen mielestä. ”Siis täällä on hyvin kauniita alueita, jotka sinänsä, jos ne olis ihan yksittäisiä, ne ois jo taulu. Siinä on liian paljon tavaraa, se on ehdottomasti niin, että siinä on liian paljon tavaraa.” (tauko)

Luostosinfonia (kuva 65) oli yksi Kemin näyttelyn teoksista, ja sen taustoja ja teko- vaiheita Rautiainen muistelee: ”Olen käynyt siellä Luostolla musiikkipäivillä kaksi eri kertaa ja se on ollut suuremmoinen elämys. Molemmilla kerroilla ja siellä sitten tutustuin tähän... siellä oli Helsingin kaupungin orkesteri soittamassa. Ja ne oli vielä... ja se tunnelma oli hyvin kodikas. (tauko) Kun tulin sinne, niin joku oli ilmoittanut etukäteen, että hän kävelee heikosti, että hänestä pitäisi huolehtia... Ja minusta huolehdittiin... Yks etupenkki, yhden tason edestä tyhjennettiin, käskettiin siitä pieni määrä ihmisiä pois, kun tulin niitten kääryjen kanssa... Niin se yks niistä naisista, joka pantiin taaemmaks: on se mullakin keppi. (naurua) Pitihän niitten sitten lähteä siitä, kun vaadittiin meille. Ja kyllä siellä sen musiikin eläminen on niin suuremmosta, että täyspäiväinen musiikin kuuntelija voi olla. Sekin on kyllä yks asia: se on hohdokas asia.”

”Ja niinhän se tuo on ihan samalla tavalla tehty, tuo *Luostosinfonia*. Tiedän, miten tuota jatkan. Mutta tästä puuttuu jotakin ja minä olen nähnyt tuossa miten tuohon kasvaa jäkälä. Ja juuri tämmönen mettä oli siellä Luostolla. Tämmönen, jossa kuuset on enemmän lamppuharjoja kuin kuusia. Saksalaiset sanoo, ettei ne mitään kuusia ole, lamppuharjoja. Niin kuin kerran, noihin kuppeihin, jotka on tuossa oksistoissa, tuo jäkälä... Jos on kostea ilma niihin kertyy pallomainen vesipisara. Ja jos piirrän hyvin tuon oksan tuohon ylös, elikkä siihen väliin vaakasuojaan... Niin ajattelin, että jos siihen harmaalla värillä sen alle ihan kapea musta viiva... siihen sais tuon jäkälän kolmiulotteisuuden näkyvyyden. Sitten siihen jäkälään, siihen harmaaseen pintaan, upottais hiottuja lasihelmiä. Ja siellä ois sitten valaisin taulun yläreunassa niin ne ois sitten pikkusia sateenkaaria. Eik ois hieno?”

Välinekompositio -nimisessä teoksessa (kuva 62) oli lähtökohtana matematiikan ja perinteen kunnioitus. ”Siinä on näitä piirrettyjä eri välineitä... se oli... oikeastaan... sen yks tuttava halusi semmosen ja tajusin hänen toivomuksensa väärin... halusin käyttää tietoa hyväkseni, miten soikio piirretään. Se voidaan konstruoida, että halusin sinne alareunaan tämmösen kaiken sisäänsä keräävän soikion. Ja se on siellä. Ja se piirretään niin, että on kaks pakopistettä ja niiden välissä lanka ja sen langan kanssa se vedetään tiukalle ja vedetään viiva ja se soikio syntyy siitä. Se on matemaattinen ratkaisu. Siinä on kaunis ajatus... .. että se niin kuin sulkee kaiken sisäänsä, ottaa ne haltuunsa tavallaan. Siellä oli semmoset vanhat peltisaket... ..sokerisaket... .. ja yks vasara.” (naurua)

Lähtökohtana maalaukselle *Kevätjät* (kuva 58) oli digitaalinen valokuva. ”Se työ on syntynyt siten, että käytin digikameraa. Ja silloin ei lumi ollut vielä kaikki sulannut ja minä pääsin kymmenen sentin etäisyydelle. Käytin mallina sitä kuvaa. Maassa oli vielä lunta ja sitten maan alta paljastui jotain semmosta roskaa, mitä lie... Siis kokeilin niitä lähimaastokuvia, että kun ne saa niin läheltä kuvan. Esimerkiksi hiekan kiderakenteen suurentaminen... saa aivan ihania kuvia. Sinä olet varmasti kokeillut sitä samaa. Huomautin, että esittävyys näyttää olevan kadonnut. ”Joo. Ja se on ihana keino. Ja tuo työ on syntynyt siltä perustalta. Minä tykkäsin siitä hyvin paljon. Että se oli aivan riemu tehdä.”

Kesäkuu -nimisen maalauksen lähtökohtia oli kesäkuun valo, joka liittyi maalauksen

keskellä olevaan valkoiseen ympyrään. *”Siis se oli... se oli se jaksollisuus ja että silloin on jo täysi valo. Se on lähinnä sitä. Ja se oli jännä, näin tuolla yhden linnunkin. Oikealla ylhäällä. Eihän siellä ollut lintua, mutta silmät muokkasi linnun.”*

Idea akvarelliin nimeltä *Keväätuloa* (kuva 59) vuodelta 2004 oli syntynyt jäiden lähden aikaan pihalla. *”Muistan yhet työt syntyi niin, että kun olin tossa pihalla. Ja olin tossa aidan kohdalla, niin siellä aina tausta vaihtui. Se johtui siitä, että siellä toisella pihalla eri henkilöt kulki... ..ja ne näkyi aina aidanraosta. Eri värisinä... ..vaatteitten mukaan. Ja sitten ajattelin, että maalaan aidan raot ja ne oli siellä näyttelyssä.”*

Amaryyllisten (kuvat 67 ja 68) maalaamisesta Rautiainen kertoi tammikuussa 2009 näin: *”Ensinnäkin... siis se tekninen ratkaisu oli niin mielenkiintoinen, kun halusin nämä viivatarkasti, yhtä kankeita kuin ne ovat tuolla luonnossa, että ne ovat melkein kuin sotilaita. Ja sitten, kun tästä ole nähnyt sen työn (Huom. tuoilta istuen toisesta huoneesta) osittain... noista aukoista, niin olen ihaillut sitä, kun ne kukat tuleekin kolmiulotteisiksi esiin ja kaikki, mikä on taustassa, se on syvällä. Se on minusta ihmeellistä! Siis, että työ hyväksyy sen, että kaikki ei olekaan tasossa. Se on täysin hyväksyttävä työ. Ja kuitenkin yleensä, kun ruvetaan moderni maalaus maalaamaan, se yritetään saada tasoon ja tämä ei olekaan enää moderni maalaus, vaan tämä on joku semmonen uusi ratkaisu.”* Teoksessa Rautiainen käytti tekniikkaa, jossa poisti pyyhekumilla hiiltä, aivan kuin olisi piirtänyt pyyhekumilla.

Saksalainen ystävä Detlef ehdotti Liisalle, miksei tämä tekisi amaryylliskukkamerta. *”Kyllä ajattelin, että maalarikumppani, se on hirveän tärkeä. Ja minulla on aina ollut siihen mahdollisuus. Aikoinaan Nina Vanas, sitten Dieter Anhuth, Korolainen. Miten hyvä se Korolainen saattoi olla, kun se tuli tänne ja sanoi, näyttää siltä, että sinusta voi tulla vielä hyvä maalari.”* (naurua)

Tiedustellessani, mitä tunteita kapeaan pitkään amaryyllis-maalaukseen liittyi, kertoi Rautiainen: *”... siis se riemu, siis koko tämä, tässä on niin uusi tekniikka. Miten se toimii ja miten siihen pitää itse suhtautua. Miten se saadaan toimimaan seuraavissa töissä. Sen täytyy toimia myös seuraavissa töissä. Niitä ei vielä ole syntynyt. Tämä on niin tuore.”*

Työskentelyprosessi oli edennyt seuraavasti: *”Näin tässä ton ikkunan läpi aina tämän alueen. Ja ajattelin, että voi hyvä ihme, miten se on hyvä. Tämä ei ole tasossa, nämä on tasossa. Että siinä on täysin uusi asenne. Se on täysin uusi asenne, että työ ei olekaan tasossa kokonaan. Se saa olla tasossa, mutta saa myös poiketa tasosta. Ja tässä se poikkeaa. Ja sitten se, että löysin tänne myöskin vastaavanlaisen komposition, että täällä on lehtikultaa ja nämä kaavamaiset ruukut. Ja tässäkin on hirveän tärkeitä nämä eri tasot, että kun tässä on viimeinen kerros on hiiltä, jonka olen kädellä siihen pyyhkinyt ja sitten kädellä hiilen pois ja sen jälkeen fiksannut. Että kaikki, mikä on alla, niin se näkyy sieltä viivoina. On se kyllä lahja, että melkein 90-vuotias löytää uuden ratkaisutavan!”* (naurua) *Amaryyllismeri* on erikoisen kapea ja pitkä maalaus. Kysymykseen maalauksen muodosta Liisa vastaa: *”Koska se on niin sanomattoman vaikea kompositio. Siis sen vaikeus.”*

Rautiainen muisteli 22.1.2010 haastattelussa Saksassa olevia maalauksiaan, jotka olivat olleet Kemissä näyttelyssä keväällä 2009. *„siellä minun näyttelyssä ne työt, jotka Saksasta tuli, ne oli sitten kauniita! Se galleristi, joka osti koko näyttelyn itelleen... Voi, että ne oli hyviä ne työt!... Istuin niitten töiden edessä kauan aikaa ja voi ihmettä, mitä minä olen osannut!... Ja miten kummallinen joku semmonen kohta oli, jonka valitsin niin kuin, että esimerkiksi työn oikeaan ylänurkkaan piirsin koivujen runkoja ja muutaman oksan. Ihan abstraktion, puhtaan abstraktion ja sitten oli vastaava joku ihan keskellä isoa arkkia kaks kolmiota päällekkäin, joilla on syvyys keskenään. Miten vähällä minä sommittelin! Ihmettelin, miten vähällä tulee sommittelu, kun sitten huolehtii, että väri koko ajan elää. Miten sitä tehdä osaskaan? Se oli vaan sen ajan... ja kun minä vielä opettelini niitä kuvioita luonnoslehtiöistä erikseen. Kyllä sitä on niin paljon yrittänyt. (naurua) Aina vaan joku uus asia, että mitä jos tekis niin.”* Uusia tekemisen tapoja tulee Rautiaisen mieleen koko ajan. *”Tullee niitä uusia, kyllä tulee vielä, mutta nyt on niin kyllästynyt noihin vaakasuoriin, että tuntuu että mennee päähän nämä vaakasuorat...”*

”Että tuntuuko, että on uuden aika?”

”Ehottomasti!”

6.6.4 Värien merkitys

Maalauksen *Hyönteissinfonia* (kuva 66) väreistä Rautiainen kertoo: *”Siis ensinnäkin siinä mukana on kylläkin köyhän miehen paletti. Ja köyhän miehen -palettiin kuuluu värit musta, okra ja sinooperin punainen. Ja mustasta ja okrasta saa tuon kauniin ruskean-vihreän, violetti tulee punaisesta ja sinisestä. Se on suunnattoman varma tulos, että värit sointuu, jos ei muita värejä käytä. Ainoa on se, itselle asetettu vaatimus, että lopulliseen tulokseen, hyvän tuloksen saa vasta sitten, kun joku ns. annettu sääntö rikotaan. Sitteen siitä voi tulla taideteos. Ja siellä pitää löytyä vielä semmonen väri, joka ei kuulu köyhän miehen palettiin. Tuossa on esimerkiksi semmoinen kuin magentan punainen ja sitä ei saa millään sekoittamalla. (tauko) Ja se on semmonen väri, joka näkyy täällä pohjoisessa erikoisemmin, nykyisin saatta olla auringonlaskun aikana koko läntinen taivas magentan punainen. Ja jossain vaiheessa aamulla, mutta sitä minä en ole yleensä näkemässä.”*

Lähtökohtana maalaukselle on Kalevi Ahon *Hyönteissinfonia*. *”Minä olen ajatellu, että siihen tulee mukaan Kalevi Ahon Hyönteissinfonia. Minä olen sitä soittanu tuota tehdessä. Kyllä se on onnellista, että jostain muualta saa avun, ei tarvitse itse tuottaa. Kun saa sen musiikista.”* Maalauksen tunnelmiin on siirtynyt myös surua läheisen sisarentyttären menetyksestä elokuussa 2008, mutta myös iloa Tampereella olleesta taidenäyttelystä *Pitkältä tieltä*. *”Mun pitää puida vähitellen sitä Tampereen näyttelyä ja on jääny niin paljon, niin monta asiaa sekasin sen vuoksi, että tämä omainen silloin elokuussa kuoli ja minä oon ihan niin kuin irrallinen sivu maailmassa. Sille ei voi mitään. Se on näin.”*

”Miten oot jaksanu?”

”Hyvin kiitos. Itkeny ja en itkeny.”

”Niin.”

”Molempia. Näinhän se kuuluu. Mutta on ollu niin onnellista, että niin paljon siitä... niistä tunnelmista siirtyy kankaalle. Se se on tuossakin.”

Keskustelimme 5.11.2009 Rautiaisen silloisen uusimman teoksen (kuva 70) väreistä. Teoksella ei ollut vielä nimeä tuolloin. *”Siis se lähti niin kummasti. Olen tehnyt tuon osittain sillä, että olen pannut väriä siihen viivottimen syrjään ja painanut sillä ja pannut epätasaisesti sitä väriä, että syntyi niin hirveän kauniita pintoja, kun jäi tuo valkoinen jällelle tuonne väliin. Ja sitten minä huomasin, että tuo kun tuohon tulee valkoiseen uus kerros päälle valkoista, se on huomattavasti valkoisempi kuin tuo alempi kerros, joka on yhden kerran pohjustettu ja siihenkin sai sitten valkoisella painettua valkoista ja se oli minusta kivaa.”*

”Että se on kolmiulotteinen, ilman että sitä tulee ajatelleeksi, että se on kolmiulotteinen.” Kysyin, mitä värit merkitsevät. *”Ensin halusin tuon vaaleanpunaisen, siksi että se on ärsyttävä, ja samoten tuolla laidassa nuo kolme väriä: nekin on ärsyttäviä... Sitä ei tarte... Voi olla, että tuo vaaleanpunainen ja punainen on jollekin makea, mutta loppujen lopuksi se ei ole makea.”* Tarkensin vielä kysymällä, mitä punainen merkitsee. *”Se on vihreän vastaväri ja ne molemmat yhdessä toimiessaan antavat eloa, kuten vastavärien tulee antaa. Ja sitten nämä kellanvihreät, kun niitä on useampia kerroksia, niitten kerrokset... ne syventävät väriä. Ei koskaan, ei juuri koskaan, ensimmäinen kerros ei riitä, vaan useampia kerroksia pitää olla, että väristä tulee syvä. Ja minulla oli mielessä silloin kun minä tuon tumman tuohon aloitin... se on hiilipiirustuksella tehty aluksi... oli mielessä sen kaivosalueen... ne oman väristen kivien semmonen niin kuin juoksu, samanvärisiä kiviä meni ja siin oli alla vähän sinertävää ja kun siihen tulee eri kerroksia. Sitten nämä tämmöset pari pintaa vastavärejä vierekkäin, niin se on vaan elämän lisäämistä.”* (tauko)

Liisa Rautiainen oli käynyt ystävänsä Tita Jänkälän ja Detlef Trefzin kanssa Kalkkimaan kaivoksella, jossa Jänkälä kuvasi dokumenttia nimeltä *Toinen ovi (Second birth)* Rautiaisen ja Trefzin ystävydestä. Kalkkimaan kaivoksen miljardeja vuosia vahojen kivikerrostumien värit ja muodot tekivät vaikutuksen Rautiaiseen, ja visuaaliset muistot siirtyivät maalaukseen (kuva 70). *”Ja sitten tuo... hiiliviiva... sen minä tein... se oli vaan sellainen heräte, että tuohon tarvitaan viiva ja tein sitten loput viivottimella. Ensimmäinen oli vain hiiliviiva, vapaasti muotoiltu ja se vapaus näkyy sen viivan rosoisuudessa, kun se on tehty viivottimella päälle ja annoin mennä vaan. Ei niillä ole mitään muuta merkitystä, kun ne tarvitaan sinne komposition vuoksi. Niinhän sinäkin teet, ihan samalla tavalla.”*

”Että mun piti vielä tarkentaa tuosta vihreästä vielä, että onko siinä jotain...?”

”Se on vaan sointuva väri. Se on elävä ja pikkuisen eri kuin tämä.”

”Mä en ole nähnyt sulla tuollaista vihreää ennen.”

”Se on mahdollista.”

”Tuommoista niin kirkasta.”

”Kyllä se vähän onkin vieras mulle. Olen käyttänyt enemmän sellaista vihreää, joka tulee mustasta ja keltaisesta, joka on pehmeämpi.” Värillä ei ole kuitenkaan symbolista merkitystä, Rautiainen kertoi. ”Kiinostaako sua enemmän väri vai muoto?”, kysyn vielä.

”Näissä ei ole muotoa. Näissä on vaan väri. Tietysti on muoto sillälaililla, että väripinnalla on aina rajat, mutta muoto, joka tarkoittaa kolmiulotteisuutta. Että se on taso. Mutta ihanaa, että saa noita hentoja viivoja, että teippaa sen viivan, että se tommosena veitsenterävänä on tuolla pinnan alueella. Siinä viiva, määrätietoinen viiva, se tarvitsee oman alueensa, johon piirtyä. Olenpa minä luennoija!” (naurua)

”No mitkä on läheisimpiä värejä sulle?”, haluan vielä tietää. (tauko) ”Kyllä, siis, hyvässä kompositiossa... koskaan... siis ei mulla ole lempivärejä. Ei mulla ole. Mulla voi olla värisointuja, jotka ovat tärkeitä, mutta ei... en minä suhtaudu mihinkään väreihin... violetteja tauluja en kyllä halua... ne voi olla makeita, mutta ei välttämättä ole.” (tauko)

6.6.5 Ystäviä ja läheisiä

Liisa Rautiaisella on lukuisia ystäviä ulkomailla, jotka vierailevat hänen luonaan. Yksi heistä on saksalainen Dieter Anhuth. Anhuthin miniatyyrit pysähdyttivät Rautiaisen Kölnissä. Rautiaista oli pyydetty arvioimaan saksalaisten taiteilijoiden teoksia. Kun Anhuth soitti seuraavana päivänä, Rautiainen kysyi pitääkö tämän vaieta vielä paljon – ”Haben Sie viel zu schweigen?”. Pitkän tauon jälkeen Anhuth vastasi myöntävästi. Rautiainen ystäväystyi Anhuthin kanssa. Hän on toiselta ammatiltaan lääkäri, ja he aloittivat yhteistyön. Ensin Anhuth piti näyttelyn Keminmaan kirjastossa ja sitten ystävykset aloittivat näyttelykiertueen ensin Lapinlahdella, Oulussa ja Aineen taide-museossa Torniossa. (Kansan tahto 1994.)

Saksalainen valokuvaaja Detlef Trefz ystäväystyi Rautiaisen kanssa ja muutti Keminmaalle, jonne perusti oman taidegallerian.

”Olen tavannut hänet ensimmäisen kerran Saksassa. Olin kylässä ikäiseni valokuvaajan luona ja hän oli siellä tutustunut tähän valokuvaajaan. Ja sieltä tämä tuttavuus on alkanut. Ja sitten, kun hän on buddisti, hän oli päättänyt, että kun lapset lähtee kodista pois, niin hän menee buddistiluostariin tuonne Aasiaan ja sitten kun hän näki, että kun minä olen vanha ja minusta pitää jonkun huolehtia, niin hän: no niin minä en lähdekään luostariin, vaan hoidan Liisan, kun tämä vanhenee. (naurua) Siinä on käynyt kyllä niin, että me hoidamme toinen toisiamme, että hän käy täällä ruokailemassa ja sitten oikeastaan ei välttämättä tarvitsisi mitään sos-puhelinta, täällä käy aamulla kotiapu ja hän tulee illalla. Kaikki on kunnossa. Jos minä sillä välin jonnekin tuuperrun, niin se on sitten kohtalo, olkoon näin.”

Haastatellessani valokuvaaja Detlef Trefziä huhtikuussa 2010 hän kertoi, miten oli vaikuttanut nähtyään Liisa Rautiaisen abstraktin maalauksen ystävänsä kodissa Saksassa. Hän halusi ostaa maalauksen, mutta myöhemmin Liisa lähetti hänelle toisen.

Myös Detlef lähetti Liisalle ottamansa valokuvan, joka muistutti Liisan maalausta. Tästä alkoi ystävyys – he alkoivat keskustella sähköpostin välityksellä taiteesta ja myöhemmin Detlef tuli tyttärensä kanssa Lappiin ja myös Liisan 85-vuotisjuhliin Aineen taidemuseoon. Detlef kertoi, että haluaa auttaa Liisaa tämän vanhuuden päivinä. Detlefin tyttären kasvettua aikuiseksi se on mahdollista.



Kuva 48. Kuva artikkelista, jossa Liisa Rautiainen ja Detlef Trefz ovat Mikä Maku –gallerian edessä.

Ystävydestä Detlefiin Rautiainen kertoi. ”...tälläseen henkiseen hyvinvointiin, että hänen kanssaan voi puhua mistä hyvänsä ja jotkut keskustelut on ollu hirveän antoisia. Ja sekin että hän ensimmäisen kerran oli täällä tyttärensä kanssa. Ja kun ne oli aatellu, että ne menee toiseksi viikoksi pohjoisemmaksi, kun ne oli ollu sen viikon: meillä on niin hyvä olla, ei me lähetä mihinkään, me ollaan koko se aika, mikä meillä on lippu voimassa ja sitten ne jää tänne. Kyllä se on... siis kun hän ei ole koskaan maalannut, hän on vain valokuvannu, ns. vain valokuvaaja ja maailman maine ja sitten kun minä sanoin, mikset maalaa, en ole koskaan maalannu. Sitten rupeaa tekemään tuommosia töitä.” (tauko)

Rautiainen ja Detlef keskusteleivat joka ilta. *”Kyllä joka ikinen ilta hän tulee tänne, tekee ruuat ja sitten me siirrytään tänne puolelle ja jutellaan pari tuntia ja sitten minä siirryn keittiöön siivoamaan keittiön ja hän menee kotiin.”* Liisa keksi vahingossa nimen Detlefin gallerialle. *”Se on entinen pankki, Osuuspankki, Kemin Säästöpankki. Ja hänen piti antaa sille nimi. Ja yhen kerran hän oli laittanu ruokaa ja siinä oli aasialainen mauste ja sitten kun olin syöny sanoin ”Mikä maku!” Hän sitten: ”Mitä kieltä se on?” ”Se on suomea.” ”Mitä se merkitsee?” Minä sanoin ja hän otti sen gallerian nimeksi.”*

Haastattelussa 21.11.2008 Liisa Rautiaisella oli päällään sisarentyttären, Nellan, kutoma villapaita.

”Eik oo Nella tehnyt minulle kauniin puseron?”

”On muuten, mä huomasin heti!”

”Hän sanoi, että hän ei jaksanut laskea mitään, että kaikki on ihan aina vaan tehnyt miltä tuntuu. Maanviljelijän lankaa ja normaali... Hihansuut kulu ja hän on ne tehnyt uudestaan.”

”Se on tosi ihana ja ihana, että se on hänen tekemä.”

”Se on.”

”Se on tosi kaunis. Se lämmittää. Miten olet selvinnyt... sulla on monta menetystä?” Liisa kertoo selvinneensä monien rakkaiden menetyksestä 1990-luvulla nähtyään sairautensa aikana poismenneitä rakkaitaan. Sairastaessaan hän tunsi siirtyneensä kuolleitten valtakuntaan; hän näki itsensä pienenä vauvana, hän näki ihailemansa tädin ja polttamiaan maalauksia kirkkaan veden pohjalla. *”Sitten minulle soitti saksalainen lääkäri vähintään joka toinen päivä ja kysyi minun vointia. Ja tuota kerroin mitä minä koin ja hän sanoi, että tuollaista en ole koskaan ennen kuullut kerrottavan. Että kirjoita kaikki muistiin, niillä on tapana unohtua. Ja minä rupesin kirjoittamaan ylös. Ja elin senkin uudestaan, että me oltiin purjeveneessä ja tuli vihuri niin kuin maantie vettä pitkin ja se sattui meidän purjeveneeseen kohdalle ja masto katkesi. Ja pidettiin sitä mastoa kiinni, ettei se valu veteen ja sitten päästiin sen vihurin mukana rantaan. Että kaiken, kaikki elämykset, mitä silloin on elänyt, että ne säilyy jossakin ja tulee uudestaan esiin. Se on aika ihmeellistä. Ei ihminen kuole, se vain siirtyy, sielu siirtyy toiseen ulottuvaisuuteen, se ei kuole. Ja se on niin lohdullinen tieto, kun esimerkiksi Nella, ei se ole kuollu. Se on olemassa. Ja minä tapaan hänet, kun minäkin siirryn sinne, ettei tämä ole kuin lyhyt ero. Jos kerran olen tavannut mummun ja isäni siskon silloin kun keuhkokuumeessa olin, niin kyllä tapaan Nellankin. Ei se ole ikuisero.”*



Kuva 49. Liisa Rautiainen 14.9.2009 Lapin Kansan artikkelissa 90-vuotispäivänä. Taustalla maalaus Luostosisfonia vuodelta 2008. Kuvaaja Seppo Kärki

6.7 Yhteenveto Liisa Rautiaisen abstraktin taiteen käännekohtista

Taiteen tekemisen ja elämän käännekohdat punoutuvat yhteen. Määrittelen Rautiaisen abstraktissa taiteen käännekohtia ajattelutavan muutoksien ja oivallusten hetkien mukaan. Niitä on löydettävissä haastatteluista. Tulkitsen näitä kohtia tiheiksi kuvauksiksi Denzinin (1989b, 92) määritelmän mukaan, koska niissä kuvastuvat tunteet Rautiaisen löytäessä uuden ilmaisumuodon. Nämä *tiheet* kuvaukset liittyvät työntekoon. Niiden vaikutuksesta syntyy konkreettinen tulos eli maalaus. Ilmaisun vaihtuminen näkyy siveltimenvetojen muuttumisena sekä maalausten kompositioiden ja tekotavan muuttumisena. Keskityn kuvaamaan siveltimenvetojen luonteen muuttumista, koska se paljastaa muutokset ja käännekohdat Rautiaisen taiteessa. Kindlerin ja Darrasin (1997) teoria taiteellisesta kehityksestä kuvaa muutosten luonnetta taiteellisessa toiminnassa. Muutokset voivat olla *samojen kuvaustapojen asteittaisia muutoksia* tai *äkillisiä muutoksia*. Esimerkiksi näyttelyissä vierailut olivat kuin käännekohtia, jotka sysäsivät liikkeelle uudenlaisen ilmaisun. Myös vuorovaikutus taiteilijaystävien kanssa vaikutti ilmaisun muuttumiseen. Rautiaisen omat näyttelyt olivat myös käännekohtia, joissa oman työn tuloksia voi nähdä uudessa ympäristössä ja joita oli mahdollisuus

tarkastella objektiivisesti. Taulukossa 4 olen rinnastanut Kindlerin ja Darrasin teoriaa taiteellisen kehityksen mallista ja Denzinin teoriaa käännekohdista.

Taulukko 4: Käännekohtat Denzinin (1989b) mukaan ja taiteellisen toiminnan muutokset Kindlerin ja Darrasin (1997) mukaan.

Kindler & Darras: taiteellisen kehityksen malli (1997)	Denzin: teoria käännekohdista (1989b) Suuri epifani	Kumuloituva epifani	Pieni, valaiseva epifani	Uudelleen eletty epifani
Äkillinen muutos taiteellisessa toiminnassa	Toimintatavan muutos voimakas ja dramaattinen (jonkun sanat tai oma oivallus)			
Asteittainen muutos		Muutos pitkän harkinnan ja pohdinnan tulos vähitellen	Pitkän ajan kuluessa useita pieniä muutoksia toimintatavassa	Ymmärretään asia vähitellen eri perspektiiveistä

Rautiaisen ensimmäiset maalaukset olivat esittäviä. Ensimmäisissä öljymaalauksissa ennen opiskeluaikaa voi tunnistaa van Goghin vaikutuksen Rautiaisen siveltimenvetoihin. Ekspressiiviset, muotoja seurailevat siveltimenvedot ovat näkyvissä, esimerkiksi maalauksessa *Juurakko* (kuva 1), jossa taivas on maalattu pitkillä siveltimenvedoilla. *Pienen pojan muotokuvassa* (kuva 2) siveltimenvedot seurailevat muotoa leveämpinä ja ilmavampina. Nimeämättömässä maalauksessa rakennusryhmästä (kuva 3) vuodelta 1949 taivas ja maa on maalattu elävillä, voimakkailla siveltimenvedoilla, jotka synnyttävät kolmiulotteista tekstuuria. Ateneumissa tehdyn *Inri*-teoksen (kuva 4) vastaanotto on suuri käännekohta Rautiasen taiteellisessa kehityksessä, koska tehdessään tämän teoksen hän sai positiivista palautetta opettajaltaan taiteilija Engblomilta. Muutosta taiteellisessa toiminnassa pidän kuitenkin asteittaisena. Varmuus maalaustavassa on nähtävissä.

Maalauksessa *Puu* (kuva 5) siveltimenvedot ovat lyhyempiä ja muodostavat rytmikkään kokonaisuuden erisuuntaisten siveltimenvetojen ryhmistä. Teos näyttää vapautuneelta ja erilaisten murrettujen vihreiden käyttö on huomattava. Maalauksissa *Pihapiiri* (kuva 7) ja *Kuusikko* (kuva 11) yhdistyvät vapaasti ja ilmavasti maalatut pinnat ohuempisiin viivastoihin ja tarkkoihin siveltimenvetoihin. Väripinnat ovat eläviä ja muodostuvat useista värisävyistä. Vanas oli antanut Rautiaiselle ohjeen, jonka mukaan jokainen kohta, vaikka vain tulitikunpään kokoinen on maalauksessa tärkeä. Ohje noudattaa modernin taiteen, allover-maalauksen periaatteita, jossa mikään alue maalauksessa ei ole tärkeämpi kuin muut.

Asetelmissa vuosilta 1952 ja 1953 voi huomata Cezannen vaikutuksen maalausten rakenteeseen (kuvat 6, 8 ja 11). Kööpenhaminan matkalla nähdyt Cezannen akvarellit tuntuivat ”sakraaliselta lahjalta” Rautiaisesta. Värien rinnastukset, siveltimen kosketus ja ehdottomat kompositiot tekivät suuren vaikutuksen. Tasaiset pinnat hallitsevat maalauksissa *Pojat* (kuva 9) ja *Haapoja* (kuva 7) vuodelta 1953. Rautiainen mainitsee, että sekä Picasson että Vanaxsen esikuva on ollut mielessä. Siveltimenvedot ovat sulautuneet toisiinsa. Muutokset ovat Kindlerin ja Darrasin teorian mukaan *samojen kuvaustapojen asteittaisia* muutoksia kaikissa tähän asti kuvatuissa maalauksissa. Denzinin mukaan niitä voi kuvata *pieniksi valaiseviksi epifaneiksi*, jotka näyttävät erilaisia puolia muutoksesta. Vieira da Silvan teosten sommitelmien verkkomaisuus ja perspektiivin käsittely olivat esimerkkinä Rautiaiselle ja johdattivat hänet kubistiseen ja abstraktiin ilmaisuun. Teosta *Pariisissa* (kuva 13) vuodelta 1958, voi pitää *suurena käännekohtana* sen saaman vastaanoton mukaan Pinxin näyttelyssä Helsingissä. Maalauksen ilmaisun muutosta voi kuvailla *äkilliseksi muutokseksi* verrattuna maalauksiin *Kuusikko* (kuva 11) tai vesivärimaalaukseen (kuva 12).

Siirtymistä informalistiseen ilmaisuun voi kuvailla *suureksi epifaniksi* eli *käännekohtaksi* Rautiaisen ilmaisussa. Venetsian biennaalin informalististen teosten maailma vaikutti Rautiaiseen ja muihin maalariystäviin voimakkaasti. Rautiainen kuvailee tunnetta haltioitumiseksi ja uutta työskentelytapaa riemulliseksi: kankaitten koko suureni ja siveltimenvedot ovat leveitä. Teoksissa ei ole näkyvissä enää mitään esitettävää aihetta (kuvat 15 - 17). Muutos on *äkillinen* Kindlerin ja Darrasin termillä. *Kompositio*-nimisessä maalauksessa (kuva 19) yhdistyvät vaihteleva pinnan käsittely osittain piirrettyihin muotoihin. Maalaus on aivan kuin esittävän ja ei-esittävän rajamailla. Siveltimenjäljet sulautuvat osittain toisiinsa ja näyttävät kuvaavan muotoa. Vaikutelma on pointillistinen. Maalaus *Metsä* (kuva 20) vuodelta 1966 aivan kuin jatkaa samanlaista teemaa tai ajatusta kuin teoksessa *Kompositio*. Maalauksessa *Murros* (kuva 22) yhdistyvät kompositiossa hallitsevat geometriset muodot ja taustalla pienet, luonnonmuotoja muistuttavat kuviot. Muutoksia näiden teosten välillä voi kuvailla *asteittaisiksi muutoksiksi* ja *pieniksi, valaiseviksi käännekohtiksi*. Luonnonmuodot näyttävät visuaalisilta muistoilta, jotka ovat ilmestyneet maalaukseen spontaanisti, ainakin teoksessa *Kompositio* ja *Murros*.

Rautiaisen taiteellisen prosessin lähtökohdissa on samanlaisia piirteitä kuin Kandinskyn taiteellisessa prosessissa (taulukko 5). Maisemallisuus ei Rautiaisen taiteessa ole tahallista, vaan sattumaa, joka suunnittelemta ilmestyy työhön. Toisaalta joskus liika esittävyys häiritsee Rautiaista ja hän haluaa häivyttää mielikuvat todellisuudesta. Kandinskyn (1988) mukaan juuri kätkeyllä muodolla on suunnaton voima taiteessa. Kandinsky tähdentää kuitenkin vapautta taiteessa, eikä esittävien muotojen piirtämistä tai maalaamista saa kieltää taiteessa. (Kandinsky 1988, 70 – 71.)

Taulukko 5. Kandinskyn (1988) taiteellisen prosessin lähtökohdat.

	1.Impressiot	2.Improvisaatiot	3.Kompositiot
Ulkoisen todellisuuden kuvaaminen	Visuaalisten vaikutelmien kuvaaminen luonnosta		
Sisäisen maailman kuvaaminen		Sisäisen, tiedostamattoman maailman kuvaaminen suunnittelematta ja spontaanisti.	
Harkiten ja hitaasti maalatut teokset			Luonnokset edeltävät maalauksia.

Rautiainen on palannut esittäviin piirustuksiin kaiken aikaa uransa aikana. Esi-merkkejä ovat piirustus vuodelta 1966 (kuva 21), *Kasvot* (kuva 26), *Tuulikki* (kuva 27), *Perhonen kotonani* (kuva 31), *Puita* (kuva 35), *Puu* (kuva 37) ja *Amaryllikset 1-2* (kuvat 67 ja 68)

Vasarelyn näyttelyssä vierailu vuonna 1971 teki suuren vaikutuksen Rautiaiseen ja hänen taiteensa muutosta voi kuvailla suureksi epifaniksi. Lukuisat lyijykynäluonnokset edelsivät maalauksia, joissa Rautiainen tutkii erilaisia sommitteluvaihtoehtoja. Kineettiset ja konstruktivistiset teokset hallitsevat Rautiaisen taidetta 1960-luvun lopulta 1980-luvun alkupuolelle. Teoksissa *Neulaspolku* (kuva 25), *Nimetön* (kuva 28) ja *Sommitelma* (kuva 29) ei ole näkyvissä erillisiä siveltimenvetoja ollenkaan, vaan ne sulautuvat tasaisiksi pinnoiksi. *Asteittaisia* samojen teemojen ja muotojen, esimerkiksi ympyrän, muutoksia on teoksissa *Neulaspolku*, *Nimetön* ja *Sommitelma*. Muodoissa voi havaita kineettistä liikettä, koska niitä voi katsella kahdella tavalla: ne näyttävät joko koverilta tai kuperilta. Teoksissa *Hiljaisuus* (kuva 30), *Nimetön* (kuva 32), *Pelkistetty informaatio* (kuva 33) ja *Metamorfoosi* (kuva 34) on tutkittu kolmioiden ja suorakaiteiden muuttumista ja liukuvien värien aikaansaamaan liikkeen vaikutelmia.

Konstruktivistiset maalausten sileät pinnat repeävät ekspressiivisiksi eleiksi 1980-luvun alkupuolella, kuten teoksessa *Siirtyminen* (kuva 39), *Sydäntalvi* (kuva 43) tai *Andante expressivo* (kuva 46). Tapahtuman voi määritellä suureksi epifaniksi eli käännekohtaksi, jolloin Rautiainen tunsii olevansa vihdoin vapaa teippien liimaamisesta ja konstruktivistisen taiteen veitsenterävistä reunoista ja sileistä pinnoista. Oivalluksen hetkeen vaikutti entisen opiskelijan ja taiteilijaystävän Tarja Turpeisen huomio siitä, miksei maalausten kokoa voisi muuttaa isommaksi: Miksi ihmeessä näitä pieniä läpysköitä maalaat? Kysymykseen sisältyy ystävällismielistä huumoria, jota kuvastaa sanonta ”pieniä läpysköitä”. Ystävän lausahdus tuntui samalta, kuin Rautiainen olisi päässäyt ulos elinkautisesta vankeudesta. Toisaalta se voi olla myös kumuloituva epifani, joka oli kytenyt Rautiaisen mielessä pitemmän aikaa, mutta taiteilijaystävän lausahdus sysäsi

liikkeelle ajatukset, jotka johtivat toimintaan. Taiteilijan kädenjälki on kirjaimellisesti näkyvissä esimerkiksi maalauksessa *Gravita* (kuva 45). Ystävien kuolemat saivat ristin ilmestymään maalauksiin 1990-luvun alussa, kuten teoksissa *Tuskan kiilat* (kuva 47) ja *Stigma* (kuva 51). Maalausten värimaailma muuttui mustaksi surun äärellä, ja tunteet purkautuivat kankaalle spontaanisti, suunnittelematta, ”ilman ajattelun taakkaa”, kuten Rautiainen kuvaili tunteitaan tässä tilanteessa. Muutokset taiteellisessa toiminnassa ovat asteittaisia. Ne ovat *pieniä, valaisevia epifaneja* ajattelutavan muutoksessa, koska ne näyttävät tunteiden kirjon tummia, synkkiä puolia.

1990-luvun alussa tapahtuu käänne kohti yksinkertaisempaa ilmaisua ja pelkistettyä maalausta, esimerkiksi teoksissa *Kolme sanaa* (kuva 52) ja *Painoton tila* (kuva 53) Taiteellisessa ilmaisussa tapahtumaa voi kuvata suureksi epifaniksi, koska ilmaisun muutos näyttää voimakkaalta. Maalausta *Stigma* (kuva 51) ja teosta *Kolme sanaa* verrattaessa muutos näyttää myös äkilliseltä. Maalaukset muuttuvat monokromaattisiksi. Niskala (1999a) kuvailee maalausten maailmaa ”kuuntelevaksi hiljaisuudeksi”. Viivastojen ja väripintojen raskaus on muuttunut hiiliviivojen seiteiksi rappausta muistuttavalla pinnalla. 2000-luvulla maalauksissa tapahtuu käänne kohti viivastoista ja väripinnoista muodostuvaa kokonaisuutta, jossa erilliset siveltimenvedot yhdistyvät pinnoiksi. Väripaletti on kirkastunut hehkuviksi punaisiksi ja sinisiksi, kuten maalauksessa *Information* (kuva 60), *Ihon ilo* (kuva 61) tai *Kesän tiet* (kuva 63). Vuonna 2010 ilmaisu muuttui abstraktista kohti esittävää, kolmiulotteista maalausta, kun Rautiainen teki maalaukset *Amaryllis 1* (kuva 67) ja *Amaryllis 2* (kuva 68). Maalauksissa *Information* (kuva 60), *Ihon ilo* (kuva 61) ja *Kesän tiet* (kuva 63) tuntuu vähkehtivän ja värähtelevän valo ja auringon kimallus.

7 Pohdinta

7.1 Yhteenveto – tulosten teoreettista tarkastelua

Teoriat voidaan jakaa kahdentyyppisiin: luokitteleviin (*classificatory theories*) teorioihin, jotka tekevät ilmiön helpommaksi ymmärtää, sekä selittäviin teorioihin (*explanatory theories*), jotka selittävät ilmiön syytä. (Thomas & Brubaker 2008, 70.) Denzinin teoria (1989b, 17, 129) *käännekohtista* eli *epifaneista* luokittelee käännekohtat neljään erilaiseen tyyppiin (*suuret epifanit, kumuloituvat epifanit, pienet, valaisevat epifanit ja uudelleen eletyt epifanit*) joiden avulla on helpompi ymmärtää elämäkertaa. Erilaiset Denzinin (1989b, 91 – 99) määrittelemät *tibeät* kuvaukset (*mikroskooppinen, makrohistoriallinen, elämäkerrallinen, tilanteeseen tai paikkoihin liittyvä, ihmisten välisiin suhteisiin liittyvä, vuorovaikutuksellinen* sekä *kuvaus, jossa on mukana tulkintaa*) haastattelussa auttavat puolestaan löytämään käännekohtia haastatteluaineistosta. Chapmanin (1978) luokittelu taiteellisen prosessin vaiheista pilkkoo puolestaan taiteellisen prosessin pieniin osiin, jonka avulla sitä on helpompi ymmärtää. Luokittelevat teoriat auttaa vastaamaan ensimmäiseen tutkimuskysymykseen, jolla selvitän miten Liisa Rautiainen kehittyi kuvataiteilijaksi ja kuvaamataidon opettajaksi elämänvaiheidensa ja elämänsä käännekohtien kautta.

Kindlerin ja Darrasin (1997) teoria taiteellisesta kehityksestä on ilmiötä selittävä ja sen syytä pohtiva teoria. Myös Polanyin (1959) teoria hiljaisen tai sanattoman tiedon merkityksestä auttaa ymmärtämään sanallistamisen tärkeyttä taiteen tekemisessä ja erityisesti taiteen opettamisessa. Näiden teorioiden avulla haen vastauksia toiseen tutkimuskysymykseeni, joka suuntautuu Liisa Rautiaisen kehitykseen abstraktin taiteen tekijäksi ja hänen abstraktin taiteensa erityispiirteisiin.

Vilkon (1997) käsityksen mukaan elämäntarinassa yhdistyvät niin vertikaalinen ja horisontaalinen suunta eli ajallinen jatkumo erilaisine tapahtumineen kuin nykyhetki, joka hallitsee koko prosessia. Minäkuva lyö leimansa koko prosessiin. Tulkintapisteeksi kutsutaan sitä kohtaa elämässä, jolloin katsotaan taaksepäin ja jäsennetään elämää kertojalle ominaiseen tapaan. (Vilkkonen 1997, 177 – 178) Vilkon käsitys on nähdäkseni samanlainen kuin Sartren (1968) progressiivis-regressiivinen menetelmä. Yksilön toimintatapa sekä ympäröivä tilanne otetaan huomioon jatkuvasti. Tässä tutkimuksessa horisontaalinen suunta tulee esille haastattelussa Liisa Rautiaisen muistellessa menneitä tapahtumia. Myös suhtautuminen menneisiin kokemuksiin tulee esille. Haastattelun nykyhetki on läsnä selkeästi niissä kohdissa, joihin olen myös lisännyt haastattelijan eli minun omia kommenttejani ja kysymyksiäni.

7.1.1 Liisa Rautiaisen elämän käännekohdat

Seuraavassa selvitän ensimmäistä tutkimuskysymystäni: Miten Liisa Rautiaisesta kehittyi kuvataiteilija ja kuvaamataidon opettaja elämänvaiheiden ja elämän käännekohtien valossa?

Kindlerin ja Darrasin (1997) teoriassa on taustalla kokonaisilmallisellinen näkökulma. Rautiaisella on ollut elämässään monia kiinnostuksen kohteita: kuvataiteen lisäksi liikunta ja musiikki ovat olleet tärkeällä sijalla. Joissakin kokemuksissa ja elämyksissä liikunta ja kuvataide näyttävät liittyvät yhteen. Kuvauksissa kouluaikaisista tonttu- ja keijuleikeistä voi erottaa Rautiaisen tavan hahmottaa maailma ja taiteellisen kehityksen juonteen. Rautiainen koki voimakkaana tanssin liikkeen ja rytmin sekä puvut ja niiden koristeet. Rautiainen kuvaa lapsuuttaan onnelliseksi. Vygotskyn (1979) suotuista kehitysvyöhyke Rautiaisen tapauksessa merkitsee nähdäkseni kodin ilmapiiriä, joka vaikutti myönteisesti taiteelliseen työskentelyyn. Rautiaisen perheessä puotipaperia säilytettiin lasten piirustuksia varten, isä valmisti leluja lapsille ja kesäisin lähdettiin purjehdusretkille saaristoon. Liisa ihaili isonsiskonsa piirustuksia, mutta merkittäväksi muodostui kuitenkin oma piirustus vannetta pyörittävästä tytöstä, koska se oli todiste kyvystä piirtää. Savan (1998) mukaan lapsuuden merkitys kuvataiteellisessa työskentelyssä on syvä ja monitasoinen. Esimerkiksi Picassolle lapsuuden merkitys oli voimakas. Myös nykytaide pitää lapsuutta arvokkaana. (Sava 1998, 21.)

Onnekkaita yhteensattumia tai tutustumista sukulaissieluihin, taiteilijasieluihin, sopivina hetkinä vaikuttivat ja ohjasivat Liisa Rautiaisen suuntaa elämälle kompassin tavoin. Suuri ystäväpiiri ja yhteydenpito ystäviin on ollut tapa elää. Rautiaista voi täydellä syyllä sanoa kosmopoliitiksi, joka noudattaa isänsä ohjetta: Aina tänne soppii! Käännekohdat näyttävät liittyvän sanoihin ja sosiaalisiin tilanteisiin. *Suuri käännekohta* Rautiaisen taiteellisessa kehityksessä ja uralla oli muutto takaisin Kemiin. Hän keskittyi opetustyön lisäksi maalaamiseen ja muiden taiteilijoiden taiteeseen. Rautiainen työskenteli yhdessä Nina Vanaksen kanssa, ja heillä oli yhteinen työhuone ja he käyttivät yhteisiä malleja. Taiteilijaryhmä kasvoi, tehtiin yhteisiä maalausmatkoja ja keskusteltiin taiteesta. Nina Vanas eli Nike oli auktoriteetti, jonka neuvoja kuunneltiin. *Tiheä* kuvaus kertoo palavasta innosta käyttäjä jokainen vapaahetki taiteen oppimiseen ja tutkimiseen. Tilanteet kuvaavat myös suhteita muihin ihmisiin. Rautiainen työskenteli yhdessä toisten kanssa. *Tiheä* kuvaus on *vuorovaikutuksellinen*, koska se kuvaa taiteilijoiden välisiä suhteita.

Ensimmäinen yhteinen näyttely oli Kemin pirtillä vuonna 1949 eli samana vuonna, kun Rautiainen aloitti opiskelun Ateneumissa. Nuoret taiteilijat yllättyivät positiivisesta vastaanotosta, johon vaikutti myös taiteilija Aale Hakavan toiminta. Hän alkoi auttaa nuoria taiteilijoita puhumalla teoksista ja kiinnittämällä katselijoiden huomiota niiden ansioihin. Tapahtuma on selvästi *suuri epifani* Rautiaisen elämässä.

Tiheä kuvaus on vuorovaikutuksellinen ja elämäkerrallinen. Se kuvaa hämmästyttäviä maalausten vastaanottamisesta kotikaupungissa. Nuoret taiteilijat saivat kannustusta omassa kaupungissaan; heidän toimintansa oli huomattu.

Näyttely Helsingissä, galleria Pinxissä, vuonna 1958 Nina Vanaksen kanssa on mielestäni *suuri käännekohta* Rautiaisen taiteellisella uralla. Aikakauden johtavan kriitikon Einari J. Vehmaan arvostelu oli palkitseva ja kannustava. Hänen mukaansa Rautiainen oli ”Löytö”. Vehmas määrittelee Rautiaisen modernistiseksi maalariksi ja kuvailee Rautiaisen käyttämää viivaa yhtä aikaa sekä lujaksi että siroksi, matemaattisen täsmälliseksi ja musikaaliseksi. Rautiaiselle arvostelu merkitsi hyväksymistä muiden modernistien joukkoon. Vuosien työ oli huomattu ja palkittu. Sanasta ”Löytö” tuli mielestäni uudelleen eletty käännekohta, joka rohkaisi, viitoitti tietä ja ajatuksia taiteellisella uralla. Pelko ja arkuus tulla Helsinkiin näyttelyn avajaisiin vaihtui varmuudeksi ja tyytyväisyydeksi. Käännekohta voi kuvailla ”psykkiseksi kynnykseksi” Turnerin sanoin tai eksistentiaaliseksi syykiseksi Sartren sanoin.

Näyttelymatkat olivat mielestäni *pieniä valaisevia epifaneja* Rautiaisen taiteellisella uralla. Ensimmäiset matkat suuntautuivat Tukholman, Kööpenhaminan ja Oslon taidemuseoihin. Matka 1950-luvun Pariisiin tuotti näyttelyelämysten lisäksi elämyksen Fontainebleaun metsässä, jossa krookukset kukkivat ja muusikko soitti metsässä torveaan. Tämä muisto on *tiheä* kuvaus paikasta, ja sen seurauksena syntyi maalaus *Pariisissa* (kuva 13). Rautiainen matkusti kesäisin erityisesti Länsi-Eurooppaan katsomaan näyttelyitä, koska piti välttämättömänä teosten näkemistä luonnossa. Taidehistorian opiskelua hän piti myös tärkeänä, mutta se ei riittänyt. Varsinkin taiteilijoiden retrospektiivisiin näyttelyihin Rautiainen halusi tutustua, koska niissä voi nähdä taiteilijan ilmaisun muuttumisen kohti abstraktia taidetta.

Zürichissä taidemuseossa näyttelyn vahti ihmetteli, kun Rautiainen kävi näyttelyssä seitsemän kertaa. *Tiheissä* kuvauksissa tulee esille innostus näyttelyistä ja taiteilijoiden tuotannon näkemisestä. Louise Nevelssonin näyttelyä Rautiainen kuvaa ”pyhäksi”. Venetsian biennaalissa Rautiainen kävi monta kertaa. Ensimmäisellä kerralla 1950-luvun lopulla hän onnistui pääsemään sisälle näyttelyyn kutsuvieraiden mukana, vaikkei ollut saanut pääsylippua yrityksistä huolimatta. Hän sai olla kutsuvieraiden joukossa ja kerätä vaikutelmia ja materiaalia Suomeen vietäväksi.

Näyttelyvierailu New Yorkin Keane Mason Galleriaan veljentytären Pirjo Rautiaisen kanssa johti omaan näyttelyyn samassa galleriassa vuonna 1981. Tapahtuma on *suuri epifani* Rautiaisen elämässä, koska sen myötä hänen maineensa taiteilijana ja arvostus hänen taiteellista työtään kohtaan kasvoi. Rautiaisen kuvaus tapahtumasta keskittyy kuvaamaan tilannetta, jossa hänellä oli omaperäinen puku päällään ja veljentytär pyysi leikkimielisesti häntä hieman samalla esittelemään pukua, hienovaraisesti tietenkin. New Yorkin galleristi tuli keskustelemaan Rautiaisen kanssa huomattuaan, miten tarkkaavaisesti tämä myös katseli maalauksia galleriassa. Galleristi oli arvannut, että

Rautiainen on taiteilija. Rautiainen tulkitsi tapahtuman omalla persoonallisella ja humoristisella tavallaan ja kertoi minulle haastattelussa myöhemmin leikillisesti, että näyttelyn saaminen galleriaan oli johtunut kauniista puvusta.

Saksan näyttelyt ovat *pieniä valaisevia epifaneja* kaikki, kuten myös kaikki muut näyttelyt. Kustannusosakeyhtiö Berliner Zeitung -lehden ala-aulassa pidetty näyttely oli yksi niistä. Se järjestettiin pian Berliinin muurin murtumisen jälkeen vuonna 1992. Yksi Saksan näyttelyistä kuvasi Rautiaisen pelottomuutta, ennakkoluulottomuutta ja tapaa suhtautua ihmisiin. Galleristi Christoph Beyer Keischedistä oli nähnyt Rautiaisen piirustuksen ja pyysi häntä pitämään näyttelyä galleriassaan. Rautiainen ei pelännyt, vaan piti näyttelyn, jonka kaikki työt galleristi osti kokoelmaansa.

Ryhmä Kemi ja taiteilijaystävät ja sekä keskustelut monien ulkomaalaisten ystävien kanssa ovat olleet merkittäviä. Oppilaiden ja kollegojen kannustaminen on ollut luontaista. Innostus on tarttunut oppilaisiin ja kollegoihin. Rautiainen ei ole pelännyt kannustaa muita. Muita *suuria käännekohtia* ovat olleet eläkkeelle siirtyminen, taiteen kunniaohtoriksi promovointi ja parantuminen keuhkokuumeesta 2000-luvulla.

Surun vuodet ja rakkaiden ihmisten menetykset ovat *suuria käännekohtia* Rautiaisen elämässä. Hän sanoo, että nämä elämän varjonpaikat ovat vaikuttaneet tuotantoon ja moni maalaus olisi jäänyt maalaamatta ilman niitä. Vaikeudetkin johdattivat ja vaativat ottamaan suuntaa. Monien rakkaiden ihmisten kuolema 1990-luvulla vaikutti taiteeseen ja tummensi värit mustan eri sävyiksi. Traagiset surun vuodet ja menetykset toivat varjoja taiteeseen. Taide ja maalaaminen myös lohduttivat surun vuosina.

Detlef Trefzin tapaaminen on ollut *suuri käännekohta* Rautiaisen elämässä. Siitä kertoo tapa, jolla Rautiainen kuvailee heidän keskusteluitaan taiteesta ja ystävyytään. Myös nämä keskustelut ovat vaikuttaneet Rautiaisen teoksiin, esimerkiksi *Amaryllis*-teoksiin (kuvat 67 ja 68).

Huumori näyttää sävyttävän Liisa Rautiaisen elämää joka kohdassa. Ehkä juuri huumorin avulla käsittämättömältä ja turhilta tuntuvista menetyksistä on voinut selviytyä. Se vaikuttaa olleen elinehto, mutta myös tapa elää ja ottaa vastaan vaikeudet. Huumori näyttää värittävän ja siivittävän elämää. Rautiaisen elämää ajatellessani, kuulen mielessäni sydämellisen naurun. Liisa Rautiainen osaa nauraa myös itselleen. Mielestäni vaikuttaa siltä, että huumori on antanut sopivaa väljyyttä taiteen tekemiselle ja se on puolestaan vienyt eteenpäin. Huumori on selviytymiskeino, jonka avulla Rautiainen näyttää päässeensä irti sodan traumaista. Lehtiartikkelissa olevat lausahdukset antavat näytteen Rautiaisen hersyvistä huumorista. Pohjoisen valo on suotuisaa aivotoiminnalle Rautiaisen mielestä. ”Harmittaa vain, kun hyvää valoa jää niin paljon yli, kun ei ihan aina jaksa maalata.” Rautiainen myös toivoi, että hänellä olisi mahdollisimman suuret lapsen aivot. Hän oli kuullut radio-ohjelman, jossa kerrottiin, että jokaisella on miehen, naisen ja lapsen aivot. ”Minä arvostan eniten näitä viimeisiä.” (Forsström 1999b)

7.1.2 Liisan Rautiaisen tie abstraktin taiteen tekijäksi

Toinen tutkimuskysymykseni kuului: Miten Liisa Rautiaisesta tuli abstraktin taiteen tekijä, ja mitkä ovat hänen abstraktin taiteensa erityispiirteitä?

Rautiaisen uran alkua leimaa selviytyminen sodasta. Nuoruuden innostus, tulevaisuudenusko ja mahdollisten suunnitelmien kariutuminen on ymmärrykseni mukaan vaikuttanut ilmaisuun. Rautiaisen pitkien ja kapeiden maalausten muodot, kuten esimerkkinä *Kalpea kellanvihreä* (kuva 69), tuovat mieleeni Kemin kaupungintalon räjäytetyn hahmon, joka ehkä jäi Rautiaisen visuaalisiin muistoihin vuosikymmeniksi. Rautiaisen äidin pyytämä maalaus rannasta ja veneestä ei aiheena kiinnostanut Rautiaista. Esittävä maalaustaide ei miellyttänyt häntä, vaan hän pyrki näkemään pintaa syvemmälle. Ensimmäiset abstraktit luonnokset löysin Rautiaisen luonnoslehtiöstä vuodelta 1952. Toisaalta 1950-luvulla oltiin kiinnostuneita modernistisen maalaustaiteen virtauksista ja haluttiin kokeilla niitä. Arnason (2003) kertoo, miten toinen maailmansota aiheutti vieraantumisen tunteen ja hävitti luottamuksen vanhoja ajattelutapoja ja taiteen ilmaisumuotoja kohtaan. Amerikkalainen maalari Barnett Newman muisteli, että sodan aiheuttaman moraalisen sekasorron ja hävityksen jälkeen oli mahdotonta palata maalaamaan kukkia, lepääviä alastonmalleja tai ihmisiä soittamassa selloa. (Arnason 2003, 410.) Näyttelyiden näkeminen ulkomaita myöten on vaikuttanut Rautiaisen taiteen suuntaan ja luonteeseen. Hän on pitänyt tärkeänä nähdä muiden taiteilijoiden teoksia.

Rautiaisen taiteessa Kindlerin ja Darrasin (1997) määrittelemät *äkilliset* muutokset vaihtelevat *asteittaisten* muutosten kanssa. *Äkilliset* muutokset tulkitsen *suuriksi käännekohdiksi*, jossa muutos vaikuttaa ilmaisuun ja siveltimenvetoihin. *Äkillisiä muutoksia* ovat: 1) muutos esittävästä taiteesta informalistiseen ilmaisuun 1960-luvun alussa, 2) konstrukttiivinen ilmaisu, 3) konstruktivistisen maalauksen repeäminen elemaalaukseksi 1980-luvun alussa, 4) ekspressiivisen maalauksen rauhoittuminen tasaisiksi pelkistetyksi pinnoiksi 1990-luvulla ja 5) esittävän aiheen ilmestyminen uudelleen vuonna 2009.

Muut muutokset ovat olleet mielestäni *asteittaisia* muutoksia. Kindlerin ja Darrasin teorian mukaisia samojen kuvaustapojen *asteittaista* muutosta voi havaita Rautiaisen konstruktivistisen taiteen tulkinnoissa, jossa ympyrät ja muut geometriset kuviot kertaantuvat ja vaihtelevat. Lukuisissa luonnoslehtiöissä Rautiainen on tutkinut erilaisia pinnanjakoa lyijykynällä. Myös ilmaisun muuttuminen konstruktiviseksi ja tasaisiksi pinnoiksi vailla taiteilijan tekoprosessin näkymistä, etenee mielestäni asteittain. Esimerkiksi maalauksessa *Murros* (kuva 22) osa kuvioista ovat suuria geometrisiä, mutta taaempana olevat pienet kuviot muistuttavat luonnonmuotoja. Maalaus ei ole kokonaan tasopinnassa vaan pienien kuvioden ansiosta katsoja tulkitsee tilan olemassaolon. Viiltäväreunainen konkreettinen maalaus vaihtui elemaalaukseksi 1980-lu-

vulla, jolloin taiteilijan läsnäolo on näkyvässä kädenjälkineen, esimerkiksi teoksessa *Siirtyminen* (kuva 39). Muutos on *äkillinen* Kindlerin ja Darrasin termillä. Sitä voisi kuvata myös positiiviseksi katastrofiksi ja vapautumiseksi. Maalausten sileät pinnat ja terävät reunat murtuvat kuin maanjäristyksessä. Se oli käännekohta niin Rautiaisen elämässä kuin taiteessakin.

Muutosten seurauksena on myös nähtävillä totunnaisten työtapojen vaihtuminen, kuten Chapmanin (1978) taiteellisen prosessin luokituksessa on nähtävissä. Konvergentti eli yhdentyvä menetelmä merkitsee alkuidean toteuttamista ilman välivaiheita ja luonnoksia. Näin Rautiaisen ekspressiivisestä työskentelystä on pääteltävissä. Hän työskentelee spontaanisti musiikkia kuunnellessaan ja vasta myöhemmin maalaa tietoisesti harkiten. Divergentti eli eriytyvä menetelmä merkitsee erilaisten variaatioiden kokeilua, mikä on huomattavissa Rautiaisen konstruktivisen kauden luonnoslehtiöissä. Näistä erilaisista vaihtoehdoista hän on valinnut parhaan mahdollisen, jonka on toteuttanut maalaukseksi. Konstruktivistisen kauden lukuisien sommitelmien systemaattisuus oli jäänyt alitajuntaan, Rautiainen arvioi lehtihaastattelussa vuonna 1992, mutta piti parempana spontaania tekemistä (Vakkuri 1992).

Taulukko 6. Konvergentti, divergentti ja dialektinen ajattelu taiteellisessa toiminnassa.

	Kindlerin & Darrasin mukaan (1997)	Chapmanin mukaan (1978)	Salmisen mukaan (1977)
Konvergentti ajattelu ja taiteellinen työskentelytapa	Yleistämiseen pyrkivä tavoite. Kirjoitussuuntaus, esim. tietosanakirjojen tarkat esittävät kuvat. Painottaa sääntöjä, säännöllisyyksiä ja ennustettavuutta.	Alkuideasta tehdään taideteos ilman monia vaiheita.	Erittelevä, järjestelmällinen, akateeminen ajattelu.
Divergentti ajattelu ja taiteellinen työskentelytapa	Yksilöllinen tavoite: yksilöllisyys ja ennustamattomuus.	Useiden eri variaatioiden kokeilua ennen kuin valitaan parhain.	Useista näkökulmista pohtiva, joustava ajattelu.
Dialektinen ajattelu			Kaava, satunnainen, rutiini, seikkailunhalu, suunnitelmallisuus ja mielikuvitus yhdistyvät.

Kindlerin ja Darrasin (1997) mallissa konvergentti ja divergentti nähdään hieman eri tavoin. Konvergentti ajattelu merkitsee säännönmukaisuutta ja ennustettavuutta, josta esimerkkinä kirjoitus tai tietosanakirjojen tarkat kuvaukset. Divergentti ajattelu tässä mallissa kuvaa taiteilijan yksilöllisiä pyrkimyksiä taiteen tekemisessä. Yksilölliset

pyrkimykset vaihtelevat ominaisuuksiltaan yhdenmukaisuutta tavoittelevista pyrkimyksistä rakenteellista vastaavuutta tavoitteleviin pyrkimyksiin. Rautiaisen taiteessa ekspressiivinen ilmaisu kuvaa ominaisuuksiltaan yhdenmukaisia tavoitteita, joissa taiteilijan tunteet, mielentilat ja mielenliikkeet hallitsevat tekemistä. Konstruktiiivisessa taiteessa kulttuurin ilmaisutavat ovat näkyvissä nähdäkseni enemmän. Taiteilijan mielenliikkeet, -tilat ja tunteet ovat peitettyjä.

Rakenteellista vastaavuutta kohteen ja kuvan välillä tavoittelevasta ilmaisusta on esimerkkejä koko Rautiaisen tuotannon ajalta. Kiinnostuksesta luonnon muotoihin, ilmiöihin tai ihmiskasvoihin on esimerkkejä teoksissa *Perhonen kotonani* (kuva 31), *Puita vuodelta* 1983 (kuva 35) ja *Puu* (kuva 5). Ne ovat rakenteellisesti yhdenmukaisia kohteen ja kuvan välillä. Luonnon tarkkailu ja luonnonaiheiden piirtäminen on kulkenut Rautiaisen taiteellisessa kehityksessä mukana kaiken aikaa.

Rautiaiselle ei ole riittänyt tunnelmointi maalatessa, vaan hän on halunnut oppia taiteen teoriasta ja sommittelusta. Hän on halunnut välittää tämän myös oppilailleen. Hän on pitänyt tärkeänä selittää visuaalisia ongelmia oppilailleen sanallisesti. Sanallistamalla hiljaista tekijän tietoa oppilailleen, on Rautiainen saanut Polanyin (1959) mainitseman henkisen otteen hiljaisesta, sanattomasta, taiteellisesta tiedostaan. Vaikuttaa siltä, että kaikkiin ilmiöihin ei löydy kuitenkaan selitystä tai sanoja, ainakaan heti. Lehtiartikkelissa Rautiainen sanoo pitävänsä maalarin osaa onnellisena, koska asiat, joille ei löydy sanallista muotoa, voi siirtää kankaalle (Peltari-Heikko 1999). Rautiaiselle ekspressiivisten maalausten komposition hallitseminen syntyi vaaka- ja pystysuorilla linjoilla, jotka muodostuivat esimerkiksi väripintojen rajoista. Meren läheisyyden ja horisontin vaikutus Perämeren rannalla on nähtävästi suodattanut maalauksiin. Rautiainen ei anna sääntöjen sitoa itseään kuitenkaan liikaa: ”Taidetta syntyy vain silloin, kun uskaltaa hyppiä sääntöjen ylitse”, sanoi Rautiainen lehtiartikkelissa vuonna 2006. (Pekkala 2006.)

Todellista luovaa ajattelua syntyy Salmisen (1977) mukaan vasta, kun erittelevä, järjestelmällinen, akateemiseksi ajatteluksi kutsuttu konvergentti ajattelu ja ilmiötä useista näkökulmista pohtiva, joustavaksi kutsuttu divergentti ajattelu yhdistetään. Kolmannessa dialektisessa ajattelutavassa yhdistyisivät kaava ja satunnainen, rutiini ja seikkailunhalu sekä suunnitelmallisuus ja mielikuvitus. Häyrynen on kuvannut konvergenttia ja divergenttiä ajattelutapaa yhdistävää dialektista ajattelua. Häyrynen on tähdentänyt myös, että luomistyössä vuorottelevat henkiset toimintamuodot mielikuvat ja käsitteet, intuitio ja äly, ilmaisu ja vastaanotto sekä ajattelu ja materiaalien ja työvälineiden käyttö. (Salminen 2005, 190, 195.) Taulukossa 6 olen pyrkinyt hahmottamaan konvergentin, divergentin ja dialektisen ajattelun eroja.

Taulukossa 7 yhdistän Rautiaisen taiteellisen prosessin vaiheet konstruktiiivisessa ja ekspressiivisessä maalauksessa ja konvergentin, divergentin ja dialektisen ajattelun. Luovuutensa ansioista Rautiainen on kyennyt kokeilemaan perusteellisesti monia

tapoja maalata. Yhdestä teoksesta on avautunut uusia mahdollisuuksia ja näkökulmia, joita seurata. Musiikki on kulkenut punaisena lankana Rautiaisen innoittajana hänen aloittaessaan ekspressiivisen taideteoksen maalaamista. Musiikin rytmit näyttävät siirtävän Rautiaisen pois arkipäivästä ja hän antaa musiikin tunnelmien hallita tekemistään. Musiikissa yhdistyvät kiehtovalla tavalla aistinen kokeminen ja tietoinen ajattelu, kuten Varto (2001) huomauttaa. Joskus Rautiainen on jopa kokenut tunteen leijailemisesta kuunnellessaan musiikkia. Musiikki näyttää vapauttavan tietoisesta ajattelun vallasta. Sen jälkeen alkaa vuoropuhelu maalauksen kanssa ja tietoinen maalauksen rakentaminen, jolloin Rautiainen ei kuuntele musiikkia. Ekspressiivisen maalauksen viimeisessä vaiheessa suunnitelmallisuus ja satunnainen työskentely yhdistyvät dialektiseksi ajatteluksi.

Taulukko 7. Rautiaisen taiteellisen prosessin vaiheet.

	Konstruktivistinen maalaus		Ekspressiivinen maalaus	
	I työvaihe	II työvaihe	I työvaihe	II työvaihe
Työskentely tapa	Suunnitelmallinen prosessi	Suunnitelmallinen prosessi	Vapaa, spontaani, visuaaliset muistikuvat	Suunnitelmallista, analyttistä
Keinot	Luonnoksia eri vaihtoehtoista	Paras luonnos toteutetaan	Musiikki johdattaa, sattumat, päähänpistot, tunteet	Ei musiikkia, kuvanrakenteen analysointia tietoisesti
Äly vai tunne	Älyllistä, analyttistä, erittelevää	Tietoista työskentelyä	Musiikin vaikutus	Tietoinen työskentely ja harkinta
Ajattelutapa	Divergentti: eri vaihtoehtoista eli luonnoksista valitaan parhain, joka toteutetaan	Konvergentti maalauksessa monia kerroksia	Konvergentti: alkuideasta taideteos	Dialektinen ajattelu, jossa konvergentti ja divergentti ajattelu yhdistyvät

7.2 Tulosten luotettavuuden ja eettisyyden arviointia

Tutkimuksen luotettavuutta pyritään selvittämään validiteetin³⁹ ja reliabiliteetin käsitteillä. Niiden taustalla on ollut ajatus objektiivisen totuuden ja todellisuuden löytämisestä (Hirsjärvi & Hurme 2008, 185). Yhden totuuden ja absoluuttisen tiedon maailmasta on siirretty perusteltavaan tietoon: sen sijaan, että uskottaisiin yhden totuuden olemassaoloon, nähdään useita totuuksia eri näkökulmista. On alettu korostaa

³⁹ Validi on 'luotettava', 'pätevä'. Reliaabeli on 'mittatarkka' ja 'pysyvästi samaa mittaava' (Anttila 2005, 511).

yhä uudelleen puheissamme ja teoissamme muotoutuvaa sosiaalista maailmaa yhden totuuden sijasta. On myös alettu puhua tutkimuksen totuudenkaltaisuudesta. (Huotelin 1992, 38.) Guban & Lincolnin (2005) mukaan ei ole olemassa yhtä objektiivista todellisuutta, vaan monia variaatiota todellisuudesta. He jopa ennustavat, että - jos ei meidän elinaikanamme niin myöhemmin - dualistinen näkemys objektiivisen todellisuuden olemassaolosta vähemmän tärkeänä pidetyn subjektiivisen todellisuuden rinnalla on kuin teoria pannukakun muotoisesta maasta. He ovat vakuuttuneita siitä, että objektiivisuus on Khimaira, kuin kauhukuva tai hourekuva. (Guba & Lincoln 2005, 204 - 208.)

Joskus elämäkertatutkimusta on pidetty enemmän taiteena kuin tieteenä. Tutkimuksessa tasapainoillaan subjektin, objektiivisen minän ja maailman sekä intentionaalisen toiminnan ja sosiaalisten rakenteiden välillä. Parhaassa tapauksessa kaikki tekijät ovat tasapainossa keskenään. (Huotelin 1992, 44.) Ihmisten käyttäytyminen on ristiriitaista, ja siksi klassisen suuntauksen sosiaalitieteilijät näkevät yleistysten tekemisen ongelmallisena. Uusien tutkimussuuntausten edustajat (esimerkiksi Denzin) ovat kiinnostuneita yksittäisistä kokemuksista, yksilön kriiseistä, käännekohtista, oivaluksen hetkistä ja näihin liittyvistä tunteista, jotka haastavat perinteisen objektiivisen tutkimuksen. (Guba & Lincoln 2005, 205.)

Sisäisen ja ulkoisen validiteetin, reabilitietin ja objektiivisuuden sijasta laadullisessa tutkimuksessa on alettu käyttää termejä *credibility*, *transferability*, *dependability* ja *confirmability*. (Denzin ja Lincoln 2005, 24.) *Credibility* tarkoittaa uskottavuutta ja vastaavuutta eli tutkijan ajatusten ja tutkittavan ajatusten vastaavuutta. *Transferability* merkitsee tulosten siirrettävyyttä toiseen kontekstiin. *Dependability* merkitsee luotettavuutta ja tieteellisten periaatteiden toteutumista. *Confirmability* eli vahvistettavuus on tutkimuksen seikkaperäistä kuvausta ja kirjoittamista, niin että lukija pystyy seuraamaan tutkijan päättelyä. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 136 – 137.)

Termi *dependability* merkitsee perinteistä reliabiliteettiä (Koskela 2009, 239). Reliabiliteetti tarkoittaa perinteisesti mahdollisuutta toistaa tutkimus samanlaisissa olosuhteissa uudelleen, jolloin tutkimustulokset olisivat samanlaisia alkuperäisen tutkimuksen kanssa. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa tutkittava ilmiö, olosuhteet tai tutkija itse ovat kuitenkin erilaisia eri tutkimuksissa tai tutkimuksen eri vaiheissa. On hedelmällisempää selvittää tutkimustilannetta, jolloin erilaiset vaihtelevat tilanteet ja tekijät otetaan huomioon. (Huotelin 1992, 40.)

Reliabiliteetti kvalitatiivisessa tutkimuksessa tarkoittaa tutkijan toimintaa, eikä tutkittavan vastauksia haastattelussa. Se merkitsee esimerkiksi sitä, miten aineistoa on käytetty tai haastatteluja litteroitu. Lisäksi se merkitsee sitä, miten hyvin tulokset kuvastavat haastateltavan tapaa nähdä maailma eli miten luotettavasti tutkija on kyennyt tulkitsemaan aineistoaan. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 189) Kvale huomauttaa, että reliabiliteetin sijasta voidaan puhua tutkimustulosten

johdonmukaisuudesta. Tutkijan johtopäätöksiä täydentävät sopivat lainaukset haastatteluaineistosta. Myös Lieblich toteaa, että lukuisat lainaukset auttavat lukijaa arvioimaan tutkijan tulkinnan johdonmukaisuutta. (Purttilo-Nieminen 2009, 140; Hirsjärvi ym. 2004, 218.)

Litteroidessani haastatteluja kuuntelin ne useaan kertaan, jotta varmasti ymmärsin kaikki vastaukset kysymyksiin. Lisäksi huomioin naurahdukset ja tauot, sekä litteroin haastattelun sanasta sanaan tavoittaakseni haastateltavan ajatusmaailman. Litteroinnin jälkeen luin haastattelutekstin useaan kertaan. Tein tekstin pohjalta teemoihin perustuvan luokittelun, jotta minun oli helpompi löytää samoista asioista kertovat kohdat ja sijoittaa ne raporttiin. Olen käyttänyt runsaasti sitaatteja, koska haastateltava osaa persoonallisesti kertoa elämästään ja mielestäni sitaatit lisäävät tutkimuksen todentuntuisuutta. Katsoin myös, että sitaateissa kuuluu tutkittavan ääni mikrohistorian periaatteiden mukaan. Lähikuvat ja panorointi vaihtelevat kuten elokuvassa. Halusin myös suullisen historiankirjoituksen periaatteiden mukaisesti tuoda esille iäkkään ihmisen muistoja omasta elämästään ja ammatistaan. Haastattelujen lisäksi muu dokumenttiaineisto tuki saamiani tietoja tai niiden avulla pystyin jäljittämään tapahtuma-aikoja, jotka haastattelussa eivät tulleet ilmi.

Reliabiliteetti merkitsee myös yksiselitteisten luokittelu- ja tulkintasääntöjen noudattamista sekä sattumanvaraisuuden välttämistä (Anttila 2005, 517). Tulkinnassani Liisa Rautiaisen elämän käännekohtista olen noudattanut Denzinin (1989b) luokittelemia tiheän kuvauksen määritelmiä. Olen poiminut esimerkkijä tiheistä kuvauksista, joissa haastateltava kuvaa tarkasti tunteitaan, paikkoja, tilanteita tai vaikutelmia. Rautiaisen maalaustavassa tapahtuvia muutoksia ja käännekohtia tarkastelen Kindlerin ja Darrasin (1997) teorialla, jonka mukaan äkilliset ja hitaat muutokset tekniikassa vaihtelevat. Äkillisiä muutoksia on esimerkiksi nähtävissä, kun Rautiainen alkoi tehdä informalistisia maalauksia. Konstruktivististen maalausten muuttuminen ekspressiivisiksi maalauksiksi on myös äkillinen muutos.

Tutkimuksen luotettavuus eli validiteetti merkitsee perinteisessä mielessä, miten tutkimuksessa kyetään vastaamaan kysytyihin asioihin. Huomio kohdistetaan silloin siihen, miten tutkimusstrategian avulla voidaan vastata tutkimuskysymyksiin. (Anttila 2005, 51.) Haastatteluiden avulla pääsin mielestäni selvittämään, miten Liisa Rautiaisesta tuli abstraktin taiteen tekijä. Monet haastattelukerrat mahdollistivat samojen teemojen käsittelyn useaan kertaan, jolloin saattoi paljastua uusia seikkoja määräytyistä tapahtumista tai tilanteista. Anttilan mukaan validiteetti voidaan jakaa erilaisiin tyypeihin: 1. looginen validiteetti on tutkimuksen tarkastelua kokonaisuutena ja tutkijan omaa käsitystä tutkimuksen oikeellisuudesta, 2. sisäinen validiteetti on tutkimusstrategian valitsemista, niin että se antaa oikean kuvan kohteen luonteesta ja olemuksesta ja 3. sisältövaliteetti merkitsee sitä, että lukijan on mahdollista erottaa tutkijan päättely tutkimusraportista. Aineiston kuvaus, tulkinta ja tulkintavat on kyettävä erottamaan

raportista. (Anttila 2005, 513.) Tarkastellessani tutkimustani kokonaisuutena olen pyrkinyt selkeästi erottamaan oman tulkintani ja aineiston kuvauksen eri lukuihin. Kuvaan Rautiaisen elämää kronologisessa järjestyksessä ja jokaisen elämänvaiheen jälkeen olen tehnyt yhteenvedon tästä ajanjaksosta.

Rakennevaliditeetti merkitsee sitä, millä perusteella tutkija on luokitellut ja kuvaillut tutkittavan maailman valitsemallaan tavalla (Hirsjärvi ja Hurme 2008, 189). Haastavin asia elämäkertatutkimuksessa on näkökulman, perspektiivin tai teeman valinta (Smith 1994, 291). Myös Roos (1988) näkee, että elämäkertatutkimuksen metodologinen peruskysymys on tarkastelutavan valinta eli tietty koherenssin taso, jolla kuvataan elämää tietystä näkökulmasta (Roos 1988, 140).

Tässä tutkimuksessani valitsin näkökulmaksi elämän käännekohtat, koska Liisa Rautiainen kuvasi elävästi ja vivahteikkaasti elämänsä avainkohtia. Toisaalta taas Kindlerin ja Darrasin teoriassa taiteellisen toiminnan asteittaiset muutokset tai äkilliset muutokset ovat myös käännekohtia. Käännekohtat muodostavat tulkintakehikon, joka rytmittää elämäkertaa. Validiteetti voidaan tarkistaa ”osallistujatarkistuksella”, mikä merkitsee, että haastateltavat voivat tutustua tutkijan tulkintaan (Hirsjärvi ja Hurme 2008, 189). Liisa Rautiainen tutustui käsikirjoituksen lukuihin 5 ja 6 ja hyväksyi niissä olevat tulkinnat haastatteluista.

Guban ja Lincolnin (2005) mukaan metodin ja tulkinnan yhteensulautuminen laadullisessa tutkimuksessa liittyy validiteettiin. Mikään metodi ei yksinään johda tietoon, vaan tietoa saavutetaan myös tulkintaprosessin seurauksena. Validiteettiin liittyy kysymys tulkinnan luotettavuudesta ja riittävästä tarkkuudesta. Validiteetti liittyy myös kysymykseen tutkimuksen autenttisuudesta. Guba ja Lincoln jakavat autenttisuuden kolmeen tapaan: 1) rehellisyys, *fairness*, joka merkitsee tutkimuksen tekijän ja tutkittavan käsitysten ja ajatusten tasapainoa, 2) ontologinen ja kasvatuksellinen autenttisuus merkitsee tietoisuuden tason kasvamista ja 3) katalyyttinen ja taktinen autenttisuus on tutkijan kykyä toimia ja suorittaa tutkimus täsmällisesti. (Guba & Lincoln 2005, 205 – 207.)

Triangulaatio eli monimenetelmällisyys tarkoittaa sitä, että tutkimuksessa kohdetta tarkastellaan useasta näkökulmasta. Triangulaatio voidaan jakaa Denzinin mukaan neljään erilaiseen tyyppiin: menetelmä-, tutkija-, teoreettiseen triangulaatioon sekä aineistotriangulaatioihin. Aineistona minulla olivat myös maalaukset ja 469 lehtiartikkelia, haastattelua ja muita dokumenttia, joten näiden perusteella sekä haastattelun perusteella olen tehnyt johtopäätöksiä. Olen myös tarkastellut haastatteluaineistoa pääasiassa kahden teorian valossa: Denzinin käännekohtateorian ja Kindlerin ja Darrasin taiteellisen kehityksen teorian valossa. Ymmärrykseni mukaan vaatimus triangulaatiosta toteutuu. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 39; Hirsjärvi ym. 2004, 218.) Laurel Richardson on ehdottanut tutkimuksen luotettavuuden metaforaksi kristallikidettä kaksiulotteisen kolmion sijasta, johon triangulaatio viittaa. Kristallikide on

symmetrinen, mutta koostuu lukuisista erilaisista muunnelmista, jotka heijastavat ulkomaailmaa ja taittavat valoa luoden värejä. Guba ja Lincoln pitävät kristallime-
taforaa tutkimuksesta viehättävänä, koska kristallia voidaan käännellä ja katsella eri
suunnilta ja nähdä eri puolilta. (Guba & Lincoln 2005, 208.)

Tutkimuksessa eettinen ulottuvuus merkitsee tutkimuksen ja sen kohteen vuorovai-
kutusta (Anttila 2005, 505). Olen huomioinut Liisa Rautiaisen toiveen, etten kirjoita
joitakin hänen kertomiaan asioita tutkimusraporttiini. Mielestäni myös haastattelujen
lopettaminen määrättyssä vaiheessa on osa tutkimusetiikkaa. Kaikki kirjoittaminen
on tulkintaa Denzinin mukaan. En siis voi päätellä mitään ilman omaa tulkintaani
maailmasta ja elämästä. Olen kuitenkin pyrkinyt tekemään kaikki tulkintani huomi-
oiden haastattelussa ilmenneiden asioiden luonteen.

Muistin valikoivuus

Cohen (1996) viittaa Tulvingiin, joka on luokitellut muistin kahteen erilaiseen tapaan
muistaa: a) yksityisiin kokemuksiin maailmasta eli *episodiseen muistiin* ja b) yleiseen
tietoon maailmasta eli *semanttiseen muistiin*. *Episodinen muisti* sisältää kokemuksia ih-
misistä, asioista ja tapahtumista jossain paikassa määrättyä aikana. *Semanttinen muisti*
puolestaan merkitsee yleistä tietoa maailmasta. Nämä kaksi muistin lajia sekoittuvat
keskenään. (Cohen 1996, 145 – 146.) Liisa Rautiaisen episodinen muisti ulottuu
1920-luvulle asti. Hän muistaa lapsuutensa tapahtumia, runonpätkiä ja visuaalisia
elämyksiä. Hänen muistonsa työstä, näyttelymatkoista, toisista taiteilijoista ja tilan-
teista ovat kuljettaneet minua tutkijana vuosikymmenistä toiseen. Liisa Rautiainen ei
elä kuitenkaan vain muistoissaan, vaan seuraa aikaansa. Haastattelujen aluksi olemme
sivunneet joskus hieman myös päivänpolitiikkaa, esimerkiksi keskustelimme Barak
Obaman valinnasta presidentiksi tammikuussa 2009.

Vanhuusiän muistelemiseen ovat vaikuttaneet Saarenheimon (1997) mukaan Ro-
bert N. Butlerin 1960-luvulla esittämät ajatukset. Butler esitti, että elämän muistelu
ja arviointi on olennaisesti vanhuuteen liittyvä universaali mentaalinen prosessi.
Elämäntarkastelu ei aina ole tietoista, vaan se voi esiintyä symbolisessa muodossa,
esimerkiksi unina tai mielikuvina. (Saarenheimo 1997, 33 – 43.) Taiteilijan elämä ja
muistot suodattuvat symboliseen muotoon väreiksi ja pinnoiksi.

Elämäkertatutkimuksessa ihmisten kertomia muistoja voidaan pitää kuin portteina,
jotka avaavat tien sosiaaliseen todellisuuteen. Jokainen muistelukerta muovaa tule-
vaa muistelutapahtumaa: useasti kerrotut tapahtumat vaikuttavat kiteytyneimmiltä.
Muistitieto voi olla epätarkkaa, mutta se on totta muistelijalle. Muistitieto valikoi ja
elämän suunnan muuttaneet avainkokemukset ja käännekohtat painuvat mieleen
vahvimmin. Arvioidessaan elettyä elämää ihminen antaa sille uusia merkityksiä ja
painotuksia suhteuttaen sitä myös nykyhetkeen ja tulevaan elämään. (Saarenheimo

1997, 38; Vilkkonen 1997, 166; Seppänen 2010, 195; Kietäväinen 2009, 45.) Rautiaista on haastateltu useasti lehtiin, joten hän on kertonut elämästään monta kertaa.

Muistelu voidaan jakaa *interpersoonalliseen* eli sosiaaliseen, suulliseen ja *intrapersonalliseen* eli hiljaiseen muisteluun (Saarenheimo 1997, 45). *Autobiographical memory, omaelämäkerrallinen muisti*, on osa *episodista muistia*, joka rakentuu omista henkilökohtaisista muistoista. Omaelämäkerrallisen muistin tunnuspiirteitä on suhde omaan itseen: tärkeät muistot kokemuksista ovat oman itsen rakennusaineita ja tukipylväitä. *Intrapersonallisen muistin* tärkein tehtävä on pitää yllä oman persoonallisen elämän rakennetta ja historiaa. Voidaan sanoa, että me olemme sitä, mitä muistamme. *Omaelämäkerrallista muistia* käytetään *intrapersonallisesti* tilanteissa, joissa voidaan säädellä tunteita. Muistoista voidaan valita esimerkiksi tapoja, joilla pystytään säilyttämään iloisuus ja optimistisuus. *Omaelämäkerrallinen muisti* sisältää ikään kuin reseptejä vaikeisiin tilanteisiin. *Interpersoonallista muistia* käytetään esimerkiksi solmittaessa ystävyys-suhteita ja pidettäessä yllä ihmissuhteita. (Cohen 1996, 147 – 149.) Liisa Rautiainen on katsonut maailmaa myönteisyyden ja huumorintajun silmälasien läpi. ”... se on niin, että jos elämä ei muuta opeta, niin hittaasti kävelemään.” (naurua) Huumori näyttää jäsentäneen, asettaneen paikoilleen ja suhteuttaneen Liisa Rautiaisen muistoja. Toisaalta taas Rautiainen on purkanut maalauksiinsa kipeitä muistojaan, jotka ovat vaikuttaneet maalausten syntymiseen.

Kortelainen (2008) huomauttaa, että muistitiedon ja mielikuvituksen suhde avaa mielenkiintoisia ulottuvuuksia. Psykoanalyttisessa muistintutkimuksessa nähdään muistin, mielikuvituksen ja fantasian yhteys sekä tiedostamattomien prosessien osuus. (Kortelainen 2008, 30.) Muisti, mielikuvitus ja tiedostamattomat prosessit sulautuvat yhteen taideteoksen luomisprosessissa, ja lisäksi taiteilijoiden visuaalinen muisti on kehittynyt erityisen tarkaksi, kuten Chapman (1978) on tähdentänyt. Oman tulkintani mukaan näen Rautiaisen ekspressiivisissä maalauksissa viitteitä luonnonkokemuksista, elämyksistä ja muistoista, joista hän on kertonut haastattelussa: esimerkiksi Mansikkakanon rannat verkkoineen tai kävely ruokohelppien keskellä ovat muuttuneet abstrakteiksi viivastoiksi, Kemin kaupungintalon vangitseva siluetti on vaihtunut maalaus pohjan muodoksi, meren tasainen horisontti jäsentyy vaakasuoriksi viivoiksi maalauksessa tai muisto purjeveneestä mastosta vakauttaa ekspressiivisen maalauksen rakennetta. Casey (1987) toteaa, että muisti on aina toiminnassa useilla elämän tasoilla. Olemme kuin muistojemme kyllästämiä: jokaisessa ajatuksessa, jokaisessa sanassa ja jokaisella askeleella. (Casey 1987, ix.)

7.3 Johtopäätöksiä: luovuus Liisa Rautiaisen taiteellisen työn ytimessä

Liisa Rautiaisen elämäntyötä tarkasteltaessa keskeiseksi nousee luovuuden voima. Taidekasvatuksen tehtäviin kuuluu luovuuden edistäminen ja luovaan ajatteluun opettaminen ja kannustaminen. Luova ajattelutapa näyttää tarttuvan ja leviävän ihmisestä ihmiseen. Luovaan ajatteluun kasvattaminen ja opettaminen taidekasvatuksessa on mielestäni kuin pohja, jonka päälle voi rakentaa muita kuvataiteeseen kuuluvia taitoja ja tekniikoita.

Luovuuteen kasvattaminen on tärkeää, mutta merkitykselliseksi nousee kysymys, miten sen voi tehdä. Millaisissa olosuhteissa luovuus voi kehittyä ja kasvaa? Kemin tyttölyseossa ja myöhemmin Kemin lukiosta pääsi Ateneumiin eli taideteolliseen korkeakouluun opiskelemaan poikkeuksellisen suuri määrä oppilaita. Esimerkiksi vuonna 1967 viisi aloittavaa opiskelijaa oli Kemistä⁴⁰. Myös Limingan taidekoulun perustamisessa Liisa Rautiaisen kannustus ja innostavat ajatukset ovat auttaneet. Lapin taiteiden tiedekunnan taidekasvatuksen ensimmäinen professori oli Kemin tyttölyseon kasvatti, Pirkko Seitamaa-Oravala. Tutkimukseni valossa päättelin, että ilo ja innostus taiteesta, oppilaiden kannustus, kansainvälisyys ja huumori kuvaavat Rautiaisen tapaa opettaa kuvataidetta ja edistää luovaa ajattelua.

Liisa Rautiaisen kuvaamia yhteisiä innostuksen hetkiä opetustyössä, keskusteluissa taiteilijaystävien kanssa tai taiteellisessa prosessissa voi verrata flow-kokemukseen. Csikszentmihalyi (2005) määrittelee flow-kokemuksen hetkeksi, jossa syvä ilo ja kurinalainen keskittyminen esimerkiksi taiteellisessa toiminnassa yhdistyvät. Flow-kokemuksessa yhdistyvät myös *differentiaatio* eli ainutlaatuisuus ja *integraatio* eli yhteys muihin ihmisiin *kompleksisuudeksi* eli kahden vastakkaisen suunnan kokonaisuudeksi. Csikszentmihalyi vertaa kompleksisuutta monimutkaiseen koneeseen, jonka jokaisella osalla on oma tehtävänsä. Kaikki koneen osat ovat kuitenkin kosketuksessa toisiinsa. (Csikszentmihalyi 2005, 70 – 71.) Flow-kokemuksia voi kuvailla mielestäni positiiviseksi käännekohtiksi, jotka valaisevat taiteellisen prosessin eri puolia, niin Rautiaisen opetustyössä kuin taiteellisessa toiminnassakin. Positiiviset käännekohdat toivat iloa, mutta ilman negatiivisten käännekohtien vastapainoa ei positiivisia käännekohtia voi arvostaa.

Eisnerin (1972) mukaan tärkein asia taideopetuksessa on se, mitä tapahtuu luokka-

40 Tieto saatu puhelinkeskusteluissa 2.9. ja 8.9.2011 sekä 31.12.2011 Rautiaisen entiseltä oppilaalta Leila Erholzilta, joka pääsi Ateneumiin vuonna 1967 graafiselle osastolle. Taideteollisen korkeakoulun vuosikertomuksesta vuodelta 1967 – 68 Erholz löysi ensimmäisen vuosikurssin Liisa Rautiaisen oppilaat: Marja-Liisa Halmetoja aloitti graafisella linjalla, Sirkka Ilvo (o.s. Lehto) tekstiililinjalta, Liisa Halonen-Laiti kuvaamataiteen opettajan linjalla sekä Varpu Lönnström (oli Rautiaisen oppilas iltakurssilla Kemin taiteilijoiden ateljeessa) aloitti sisustusarkkitehtuurin linjalla. Erholz kertoi lisäksi, että samaan aikaan opiskeli kuvaamataidon opettajaosaston ylemmillä vuosikursseilla yhteensä kahdeksan opiskelijaa Kemistä, jotka olivat Liisa Rautiaisen oppilaita. Myöhemmin Erholtzin luokalta pääsi Ateneumiin Marja-Leena Hyvärinen (o.s. Huttunen).

huoneessa. Oleellisinta on opettajan tapa opettaa, eikä paraskaan lukujärjestys voi taata opetuksen laatua. Tärkein tavoite on opettajan ja oppilaan suhteen luominen sellaiseksi, että oppilas voi avoimesti ja luottavaisesti ilmaista tunteitaan ja ideoitaan. Tällaisiin lämpimiin ja ymmärtävin suhteisiin ei ole mitään reseptiä, mutta ilmapiiriä voi edistää oppilaiden mielipidettä kysymällä tai keskustelulla. Lämmin, myönteinen ilmapiiri ei kuitenkaan riitä, vaan se on vasta lähtökohta. Opettajan vastuulla on tehdä päätöksiä taidekasvatukselliset seikat huomioiden. Lisäksi Eisner pitää erityisen tärkeänä, että opettaja puhuu oppilaille innostuneesti taideteoksista, esimerkiksi nykytaiteesta. Opettajan innostuneisuus taiteesta on mallina oppilaille. (Eisner 1972, 179 – 183.)

Liisa Rautiaisen innostuneisuus taiteesta on välittynyt oppilaille. Hän matkusti joka kesä ulkomaille, Eurooppaan tai Amerikkaan katsomaan taidetta, erityisesti nykytaidetta, ja kävi kiinnostavassa näyttelyssä jopa seitsemän kertaa. Matkoiltaan hän toi julisteita, jotka koristivat luokkahuoneen seinä. 1950-luvun alussa hän löysi matkallaan sveitsiläisen taidehistorian professorin George Schmidtin kirjan *Kleine Geschichte der Modernen Malerei von Daumier bis Chagall*, jota alkoi käyttää taideopetuksessa. Hän myös kutsui omia oppilaitaan taidenäyttelynsä avajaisiin ja välitti näin kiinnostusta ja innostusta taiteeseen. Hän haki lisää tietoa ja kokemuksia taiteesta, jotta välttäisi pysähtymisen. Rautiainen on pitänyt aina tärkeänä keskustelua. Hänellä on lukuisia taiteilijajaystävistä eri puolilla maailmaa; hän tapaa heitä tai käy heidän kanssaan kirjeenvaihtoa ja vaihtaa ajatuksia taiteesta yhä edelleen.

Pariser ja Zimmerman (2004) tähdentävät, että luovaa ajattelua ja ongelmanratkaisun taitoja voidaan opettaa määrätietoisella, rohkaisevalla ja joustavalla opetustavalla. He painottavat lisäksi, että kuvataiteellinen toiminta ei perustu vain tunteiden ilmaisemiseen, vaan siinä tarvitaan kognitiivisia ongelmanratkaisutaitoja kuten matematiikassa tai luonnontieteissä. Tutkijat korostavat kaikessa, niin kuvataiteen kuin muiden aineiden oppimisessa, opettajan asiantuntemusta omasta alastaan mutta myös ohjeiden selkeyttä, intensiivisyyttä sekä perusteellisuutta. Seuraavia strategioita luovuuden edistämiseksi on ehdotettu: a) harjoittelua ongelmanratkaisussa, b) uusien materiaalien käyttöä, c) kokemusta konvergenttiin (*structured*) ja divergenttiin (*unstructured*) ajatteluun perustuvista tehtävistä sekä avoimia tehtäviä, jotka perustuvat vapaaseen ilmaisuun, d) visuaalista ja verbaalista havaintomateriaalia, e) tehtäviä, jotka mahdollistavat useat ratkaisut, f) itsenäistä työskentelyä ja ryhmätyöskentelyä, g) ympäristön järjestämistä luovuutta tukevaksi ja h) luovuuden tukemista ja edistämistä monenlaisten tehtävien avulla. (Pariser ja Zimmerman 2004, 380 – 381.)

Rautiaisen periaatteena kuvataiteen tehtävissä oli antaa oppilaille tehtävissä ”onnistumisen ilo ja juhla”. Tehtäviin piti sisältyä jokin ongelma, jota ei voinut ratkaista pelkästään piirustustaidon avulla vaan myös geometrisin keinoin. Pyrkimyksenä oli mielikuvituksen lisäksi kehittää älyä. Taiteen tehtäviä ei kuitenkaan tehty vakavassa hengessä, vaan enemmän ”pelin ja leikin säännöillä”. Säännöt taiteessa eivät sitoneet

vaan joustivat, ja niitä saikin rikkoa. Kriittikkä teoksista Rautiainen pyrki antamaan aina onnistumisen huomioimisen jälkeen oppilailleen. Hän ei myöskään koskaan tehnyt muutoksia itse oppilaiden töihin, koska kunnioitti niitä. Rautiainen halusi antaa varauksettoman kiitoksen kahden kesken oppilaan työstä, eikä muiden oppilaiden läsnäollessa.

Eisner korostaa, että oppilaat tarvitsevat aikaa syventymiseen. Tutkimuksissa on havaittu, että spontaanisuus on tulosta asioiden hallitsemisesta ja varmuudesta. Nämä kyvyt kehittyvät parhaiten intensiivisellä työllä ja rajoitetuilla työtavoilla paremmin kuin työtapojen vaihtamisella. (Eisner 1972, 153.) Välineitä ei ollut runsaasti Rautiaisen kuvataiteen tunneilla, ei ollut myöskään videoita eikä tietokoneita. Siveltimet, piirtimet, värit sekä muodot riittivät. Tehtäviä modernin taiteen ismeistä tehtiin Schmidtin kirjasta useana vuonna hieman eri tavoin ja niihin syventyen. Päämääränä oli oppia käyttämään työvälineitä eikä tehdä ainutkertaisia teoksia.

Erilaisia materiaaleja kokeiltiin kuitenkin myös: kuvataiteen luokkaan hankittiin kangaspuut ja tekstiilitaiteilijoiden, Eva Brummerin ja Kirsti Ilvessalon moderneista ryijymalleista kudottin ryijyä muiden kuvataiteen tehtävien välillä. Kuvataiteen tehtävät eivät rajoittuneet pelkästään luokkahuoneen seinien sisälle, vaan ulkona kaupungilla käytiin piirtämässä aurinkoisena päivänä tai koulun asfalttipihalle tehtiin varjoista raidallisia kuvioita. Taidemuseon näyttelyihin ja itse taidemuseoon tutustumista ja siellä viihtymistä Rautiainen piti kaikkein tärkeimpänä tavoitteenaan kuvataiteen opetuksessa.

Yhdysvaltalainen filosofi Martha Nussbaum sanoo artikkelissa Suomen Kuvalehdessä 9.7.2010 pelkäävänsä, että kyky ajatella kriittisesti, kasvaa muita ihmisiä kunnioittavaksi tai eläytyä muiden ihmisten osaan kärsii taloudellisen kilpailun keskellä yhteiskunnassa. Nussbaum huomauttaa, ettei hän vastusta luonnontieteiden ja teknologian kehitystä, mutta näiden liiallinen painottaminen vaarantaa taiteisiin ja humanistisiin aineisiin liittyviä taitoja. (Jäämeri 2010.)

Liisa Rautiainen sai opettaa samoja oppilaita jopa yhdeksän vuotta ja seurata näiden kehitystä. Suhde oppilaisiin kehittyi ja syveni, koska Rautiainen oppi tuntemaan oppilaansa. Opetus oli pitkäjänteistä. Kemian tyttölyseon taidekokoelmaa kerättiin yhdessä. Teoksia ripustettiin kolmeen kerrokseen kaikkien nähtäväksi koulun juhlaulaan. Se kannusti taiteen kunnioittamiseen ja elävöitti opetusta. Oppilaat osallistuvat kokoelman keräämiseen myymällä omia maalauksiaan syys- ja kevätnäyttelyissä. Oppilaiden näyttelytyöt kehystettiin valkoisella kartongilla, josta henkii kunnioitus ja arvostus teoksia kohtaan. Syys- ja kevätinäyttelyissä kävi vanhempien lisäksi Pohjolan Sanomien valokuvaaja ja rehtori tarjosi kahvit opettajanhuoneessa kaikille työvuorossa olleille. Kuvaamataito antoi yhteisöllisyyden kokemuksia ja kasvatti yhteishenkeä.

Taiteen tarkastelu ja taiteesta yhdessä keskusteleminen saa aikaan jaetun tilan tai henkisen tilan, joka antaa mahdollisuuden jokaisen omaan taiteen tarinaan ja tulkin-

taan (Seitamaa-Oravala 1987). DBAE-suuntaus eli *discipline based art education* lähtee siitä ajatuksesta, että kuvataidetta ei voi oppia pelkällä itseilmaisuudella. Taiteellisen työskentelyn lisäksi tarvitaan taiteen tarkastelua sekä taidehistorian ja estetiikan opiskelua. Systemaattisen opiskelun ei ajatella olevan vaaraksi luovuudelle. (Seitamaa-Oravala 1991, 99 – 103; Pääjoki 1990, 64.)

Taiteesta keskusteleminen innostaa ja tekee taiteen ymmärrettävämmäksi. Keskustelussa voidaan harjoitella kriittistä ajattelua ja oman kannan perustelemista. Sanallistamalla vaikeita taiteeseen liittyviä asioita siitä saadaan henkinen ote Polanyiin sanoilla ilmaistuna. Rautiaisen tavoite oli opettaa kuvataidetta perusteellisesti. Hän halusi kertoa kuvataiteen tehtävien tavoitteet, periaatteet ja rajat. Hän halusi opettaa kuvataiteen sanastoa ja sommittelua, mutta tähdensi myös, että jokaisen pitäisi omassa työssään harkita itse, miten pitkälle sääntöjä noudattaisi. Rautiainen halusi myös itse kehittyä opettaessaan modernin taiteen ismejä ja tehdä niitä ymmärrettäväksi oppilaille. Hän kuunteli oppilaiden kysymyksiä ja yritti vastata niille, että he ymmärtäisivät. Päämääränä oli kertoa mahdollisimman perusteellisesti kuvataiteesta, jotta siitä olisi hyötyä oppilaiden tulevassa ammatissa tai harrastuksessa.

Usein huumorin, naurun ja koomisten käänteiden osuus on sivuutettu luovassa toiminnassa ja asioiden ennakkoluulottomassa yhdistämisessä. Epäonnistumisen ja onnistumisen välille mahtuu lukuisia välimuotoja, joita voi kuvailla seuraavasti ”luulee onnistuneensa, ei tiedä onnistuneensa, keksii ruutia tai ikiliikkuja ja saa aikaan muuta kuin on aikonut”. (Knuutila 1988.) Opetustyössä Rautiainen piti tärkeänä huumoria ja kykyä nauraa myös itselleen. Rautiainen katselee maailmaa huumorin silmälasien läpi. Luovuus on näkyvissä myös humoristisissa lausahduksissa haastattelussa, jotka vapauttavat mielen näkemään asiat toisella tavalla. Erityisesti huumorilla sävytettynä luova ajattelutapa näyttää tuottavan hedelmällistä maaperää taiteelle. Myös Rautiaisen lapsuuden aikaisissa muistoissa kuuluu huumori. Huumori näyttää tasoittavan tietä. *”Koska siinä on aivan upeita paikkoja, kaikki nämä... niin kauniisti tämä, että voi itteensä kehua kaikessa rauhassa. (naurua) Ei oo vastaväittäjä.”*

”Mikä lähtee sydäimestä sytyttää sydämet – niin rakkaudessa kuin luovuudessa”, kirjoittaa Kaarina Määttä (2006, 46). Luovuus on arvoituksellinen, paradoksaalinen ja monisäikeinen ilmiö, joka värittää kaikkia ihmisen toimintoja. Luovuus voidaan ymmärtää harvojen poikkeuksellisen ominaisuutena ja lahjakkuutena, mutta myös jokaisessa ihmisessä olevana kykynä. Luovuuden tutkimuksessa huomio voidaan kohdistaa luovaan yksilöön, tuotteeseen, ympäristöön tai prosessiin. Ympäristö voi joko edistää tai kahlita luovuutta. (Määttä 2006, 46 – 47.)

Wolffin mukaan luovuudella ja ympäröivällä sosiaalisella rakenteella on keskinäinen riippuvuus (Wolff 1988, 9.) Wolffin teoria sosiaalisuuden ja luovuuden välisestä suhteesta on nähtävissä Liisa Rautiaisen elämässä. Omassa ympäristössään pienellä paikkakunnalla Rautiainen osallistui taiteilijaryhmän toimintaan ja keskusteluihin taiteesta.

Muilta taiteilijoilta hän saa virikkeitä ja innoitusta omaan taiteelliseen toimintaansa. Taiteellisen työ solmukohdissa ystävien lausahdukset vievät ajatusta eteenpäin tai avaavat mahdollisuuksia uudelle ajattelutavalle tai näkökulmalle. Kannustava ilmapiiri näyttää lisänneen luovuutta ja halua yrittää ja kokeilla. Mikrohistorian kuvaama luova marginaali on toteutunut. Kemin tyttölyseon taidekokoelman kerääminen on myös esimerkki luovasta ajattelusta.



Kuva 50. Haastattelusta 21.11.2008. Rautiaisen värikynät ja luonnoslehtiö.

Wolff kiteyttää, että työ on olennainen inhimillisen toiminnan muoto. Ihminen on ennen muuta *homo faber*. Wolff näkee luovuuden ulottuvuuden kaikenlaisessa työssä, eikä luovuus ei ole yksinomaan taiteellisen toiminnan erityispiirre. (Wolff 1988, 15 – 16.) Ajatuksilla, käsitteillä tai materiaaleilla leikittely kuuluu luovan ihmisen toimintatapaan. Pelkkä inspiraatio ei kuitenkaan riitä taiteellisessa tuottamisessa, vaan tarvitaan työtä ja ideoiden toteuttamista kurinalaisesti, jotta tuotteja saadaan valmistettua. (Määttä 2006, 52; Uusikylä 2003, 74 - 75.) Mayakovski kirjoittaa, että runouden kirjoittamista voi verrata tuotteen valmistamiseen. Se on moniulotteista toimintaa, jota pitää tehdä päivittäin. Inspiraatio ja ideat eivät synny itsestään. Wolff lisää, että kaikki taide on valmistusta (*manufacture*). Runoilijoiden, kuten muidenkin taiteilijoiden on työskenneltävä systemaattisesti. (Wolff 1988, 12.) Rautiainen ei ole koskaan jäänyt odottamaan inspiraatiota, vaan taiteellisen työn tekeminen on ollut tapa elää. Uransa alussa mikään päivä ei ollut täydellinen, jos ei ollut saanut maalata.

Maalaamisesta tuli välttämättömyys. Ahkeruus ja jatkuva kokeilu ovat olleet Rautiaiselle tapa elää. Luonnoslehtiöt ovat täynnä variaatioita ja suunnitelmia.

Humanistisen psykologian edustajan Maslowin (1954) mukaan luovien ihmisten ominaisuuksiin kuuluu omien sisäisten impulssien kuunteleminen ja rohkea noudattaminen. Aluksi ristiriitaiselta tai hämmentävältä vaikuttavalla tavalla voidaan yhdistää muotoja ja värejä tai käsitteitä. Taiteilijat, suuret teoreetikot, valtiomiehet terapeutit, filosofit tai keksijät toimivat näin. (Maslow 1954, 160 – 162.) Toinen humanistipsykologi Rogers (1961) puolestaan määrittelee luovan ihmisen ominaisuuksiin kuuluvaksi käsitteillä leikittelyn, avoimuuden erilaisille kokemuksille ja kyvyn arvioida itseään. Luovalla ihmisellä hänen mukaansa psyykkiset puolustusmekanismit eivät tukahduta luovuuden esiin pääsyä, vaikka niitä tarvitaankin suojaamaan pettymyksiltä ja tappioilta. Sen sijaan luova avoimuus merkitsee ennakkoluulottomuutta ja ristiriitojen sietämistä. Sisäisten kokemusten haltuunotto edesauttaa rakentavan, persoonallisen luovuuden kehittymistä. (Rogers 1961, 353 – 359.) Luovuus näkyy Rautiaisen toiminnassa monella alueella, niin opetustyössä lasten ja nuorten kanssa kuin omassa taiteellisessa ilmaisussa. Kateus on puolestaan tunne, joka jäytää luovuutta, eikä edistä luovuuden ilmapiiriä. *”Yks on ainakin semmonen, että en hyväksy sitä, että kannetaan kaunaa ja itsessäni halveksisin kadehtimista ja pitää pystyä antamaan toisille anteeksi pyytämättäkin. Ne on mun mielestäni maailmankatsomuksellisia asioita.”*



Kuva 51. Haastattelusta 21.11.2008.

Ehtymättömän luovuuden ylläpitäminen korkeassa iässä on Rautiaisen taiteellisessa tuottamisessa huomionarvoista. Kesällä 2011 kaksi Rautiaisen maalausta valittiin Kemin taidemuseossa järjestettyyn jurytettyyn *Lappia!*-aluenäyttelyyn. Mikä on Rautiaisen luovuuden salaisuus? Näkemykseni mukaan Rautiaisen luovuuden salaisuus on ahkeruus, tyytyväisyys ja huumori. Hän on tyytyväinen lahjakkuuteensa ja ainoa asia, josta pitää huolehtia, on taiteellisen työn tekeminen. *”Olen niin tyytyväinen, mitä mulle on annettu matkassa, että itte ei tarte muuta olla kuin ahkera.”* Kenneth Clark esitti 1970-luvulla luennollaan (aiheena *”The artist grows old”*) teorian, jonka mukaan taidemaalarien ja kuvanveistäjien kyky luoda merkittäviä, voimakkaita ja koskettavia teoksia vanhuudessa, ei häviä. Tämä johtui Clarkin mukaan innoittavista visuaalisista virikkeistä sekä flow-kokemuksesta, jolloin aika ja paikka unohtuvat hetkeksi ja maalaamisen tuottamasta fyysisestä tyydytyksestä. Korkean iän saavuttaneita modernistisia kuvataiteilijoita ovat esimerkiksi Wassily Kandinsky, joka eli 78-vuotiaaksi ja maalasi keskeisen teoksena *Kompositio X* 73-vuotiaana. Marc Chagall eli 98-vuotiaaksi ja maalasi seitsemäntoista suurta maalausta sisältävän *Raamatun sanoma* kokonaisuuden viimeisinä teoksinaan. Kaksitoista jättimäistä maalausta lummelammista valmistuivat Claude Monet’n ollessa 76 – 86 -vuotias. (Linder 2008, 38 – 46.)

Maailman suurimman lumilinnan rakentaminen Kemiin on yksi esimerkki luovasta ajattelusta parhaimmillaan. Idea lumilinnan rakentamisesta Kemin sisävesisatamaan on hätkähdyttävä ja ennakkoluuloton. Sadunomainen idea onnistui ja toteutui: lumilinna jääveistoksineen on rakennettu 16 kertaa Perämeren rannalle. Se on saanut kansainvälistä mainetta ja sitä on käyty katsomassa eri puolilta maailmaa. (Rintala 2010, 5; Mäkinen 2010.) Uudet, ennakkoluulottomat ideat voivat juontaa juurensa taidekasvatukseen, jossa mikään idea tai ajatus ei ole väärin. Liisa Rautiainen on opettanut taidekasvatusta tällä periaatteella.

7.4 Lopuksi

En voinut kuvitella, millaiseen matkaan tämä väitöskirja minut johdatti. Enkä kaikkea sitä vielä pysty edes arvioimaan. Tämä työ seuraa elämääni ja on oman elämäni merkittävä tavoite, mutta myös uuden virittäjä.

Valmistuttuani taiteen maisteriksi Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnasta minulle jäi halu tehdä lisää tutkimusta ja opiskella. Mutta mistä löytyisi aihe, joka kiinnostaisi ja olisi tärkeä niin itselleni kuin muille? Otin yhteyttä ohjaajaani professori Kaarina Määttä ja mietimme valintoja. Ihan heti ei toimivaa tai lupaavaa aihetta löytynyt, ei vaikka minulla oli erilaisia aiheita orastavien mielessä. Tapaamisestamme kului muutama kuukausi ja sitten sain innostavan yhteydenoton ohjaajaltani. Hän oli käynyt vierailulla ystävänsä Liisa Rautiaisen luona Keminmaalla, ja saanut idea Liisan

elämäntyön tutkimisesta. Hän oli myös saanut Liisan innostuneena lupautumaan asiaan sekä haastatteluihin. Saatuani Kaarina Määtältä ehdotuksen ja toiveen tarttua tähän aiheeseen, olin heti valmis. Aihe tuntui mitä tärkeimmältä.

Minun oli helppo ottaa yhteyttä Liisa Rautiaiseen, kun hän jo osasi sitä odottaa. Alkujännitys ensimmäisen tapaamisen lähestyessä poistui nopeasti ja tutustuimme helposti. Löysimme toisemme. Haastatteluja karttui runsaasti ja ne ajoittuivat kesäkuusta 2008 huhtikuuhun 2010. Haastattelut, jotka olivat keskustelun luonteisia, olivat ikimuistoisia ja antoisia.



Kuva 52. Kahvihetki Liisa Rautiaisen ateljeessa 22.1.2010.

Ateljeekodissa vietetyt iltapäivän tunnit veivät minut keskelle menestyneen taiteilijan elämää ja muistoja. Keskustelut olivat tavallaan käännekohtia minunkin elämässäni tutkijana ja taiteilijana. Paitsi että väitöskirjani eteni, Liisa Rautiaisen antama positiivinen kannustus sai minut aloittamaan oman taiteen tekemiseni pitkän tauon jälkeen. Lisäksi tutkimuksen tekemisen aikana minulle avautui mahdollisuus tehdä kuvataidekriitikon työtä.

Toivon, että työni on hyödyksi ja opiksi niin kuvataidekasvatukselle ja -opetukselle kuin luovuuden ja rohkeuden vahvistumiselle taiteellisessa työssä. Liisa Rautiaisen ura ja kehittyminen kuvataiteilijana ja taidekasvattajana on esimerkki ja malli, ja hän jättää pysyvän jäljen kaikessa osaavuudessaan ja elämänmyönteisyydessään. Toivon, että työni paitsi opettaa, myös velvoittaa jälkipolvia taidekasvatuksen ja taiteen tekemisen kehittämiseen.

Jatkotutkimuksia ajatellen työni virittää mahdollisuuksia ja ideoita työstettäväksi moneen suuntaan. Liisa Rautiaisen abstraktien maalausten tulkinta kuva-analyysin

keinoin olisi mielestäni erittäin kiinnostavaa. Myös Rautiaisen oppilaiden haastattelu kuvataideopetuksesta Kemin tyttölyseossa olisi kiinnostava tutkimuskohde. Ateneumiin päässeiden oppilaiden koulutuksesta saamansa oppi, heidän elämänkulkunsa sekä taiteellisen toimintansa kehittyminen olisi mielestäni tutkimisen arvoista. Myös abstraktin taiteen kehitys Lapissa olisi kiinnostava tutkimuskohde. Musiikki innoituksen lähteenä maalausprosessissa olisi myös merkittävä ja suhteellisen tuntematon tutkimusaihe. Taidehistoriallisessa mielessä Liisa Rautiaisen taiteesta Suomen taiteen kentässä riittäisi vielä tutkimista. Riitta Konttisen (2010) mukaan 1950- ja -60-lukujen naistaiteilijoiden tutkimiseen ollaan vasta nyt havahtumassa. Liisa Rautiainen kuuluu juuri tähän ryhmään taiteilijoita.



Kuva 53. Liisa Rautiaisen ateljee 18.7.2008.

Kuvatiedot

- Kansikuva: Liisa Rautiaisen maalaus Kesän tiet (kuva 63, liite 1), Iidi ja Liisa Rautiainen uimassa (kuva 6) sekä näyttelyiden kutsukortit (kuvat 34, 39 ja 40)
- Kuva 1. Kaupunkinäkyminen Kemistä 1940-luvulta kaupungintalon katolta kuvattuna. Takana Selkäsaari. Kemin kaupunginarkiston valokuvakokoelma. Maisteri Tyyni Tanin kokoelma, s. 65
- Kuva 2. Liisa Rautiaisen äiti, äidin äiti, äidin sisko ja pikkuveli 1920-luvulla Emma-venessä, s. 66
- Kuva 3. Olga Rautiainen, isän siskot Martta Alin, Tyne Rautiainen ja Urho Rautiainen. Edessä molemmat isoäidit sylissä Osmo ja Irma n. vuonna 1919, s. 69
- Kuva 4. Urho Rautiainen Ulenin konepajalla, s. 70
- Kuva 5. Perhettä ja sukua Selkäsaarella 1926. Liisa valkoisessa ”hörhelömekossa” ja rusetti päässään keskellä, s.72
- Kuva 6. Maailman paras ja rakkain täti Iidi Rautiainen ja Liisa uimassa, s. 73
- Kuva 7. Akseli Gallen-Kallelan suunnittelema ryijy, jonka Olga Rautiainen kirjaili, s. 74
- Kuva 8. Lapsuuden kesä. Liisa keskellä, s. 74
- Kuva 9. Uimaliikkeitä harjoittelemassa 1926. Liisa vasemmalla, s. 75
- Kuva 10. Mannerheimin Lastensuojeluliiton Kemin osaston kesäjuhlan näytelmä Morsiussaatto 1926. Liisa ylioppilaslakki päässään, s. 76
- Kuva 11. Kalkkinokan kalastajaranta. Kemin museon kuvakokoelma, s. 78
- Kuva 12. Perhettä ja sukua puutarhassa vuonna 1931, s. 80
- Kuva 13. Liisa voimistelemassa laiturilla, s. 84
- Kuva 14. Purjehtimassa, s. 84
- Kuva 15. Liisa tirolilaispuvussa, s. 85
- Kuva 16. Ylioppilas vuodelta 1939, s. 86
- Kuva 17. Lottatyössä sodan aikana, s. 86
- Kuva 18. Kemin räjäytetty kaupungintalo 7.10. 1944, s. 87
- Kuva 19. Kemijokisuun sillat vuonna 1944, s. 88
- Kuva 20. Liisa piirtää, s. 91
- Kuva 21. Ateneum, Helsinki 1890. Valokuva Daniel Nyblin, Kuvataiteen keskusarkisto, s. 92
- Kuva 22. Kurssitovereita Ateneumista. Amos Suomela Haukiputaalta ja Eva Deinert, s. 93
- Kuva 23. Liisa ja Amos Suomela Ateneumin pihalla, s. 93
- Kuva 24. Varjojen piirtämistä Kemin tyttölyseon pihalla, s. 97
- Kuva 25. Raidallisia varjoja, s. 97

- Kuva 26. Oppilastyö Toulouse-Lautrecin maalauksen innottamana, s. 99
- Kuva 27. Seinämaalaus Pajusaaren kouluun, s. 100
- Kuva 28. Seinämaalaus Karihaaran kouluun, s. 101
- Kuva 29. 5A-luokka ulkona piirtämässä vuonna 1963. Kuva: Pohjolan Sanomat 1963, s. 102
- Kuva 30. Pablo Picasso; Tyttö ruudullisessa puserossa 1957, litografia, Kemin taide-museon kokoelmat. Kuva: Pentti Korpela, 2002, s. 104
- Kuva 31. Leikkiä illanviettoissa, s. 105
- Kuva 32. Nella ja Elina Rautiainen, s. 109
- Kuva 33. Leila Erholz: Näkymä Valtakadulta, 1963, s. 110
- Kuva 34. Kutsukortti näyttelyyn Pinxiin, s. 117
- Kuva 35. Pinxin näyttelyluettelo vuonna 1958, s. 118
- Kuva 36. Postikortti Pariisista. Paris... en flanant. La Tour Eiffel. Edition d'Art 15, Rue Martel, Paris, s. 120
- Kuva 37. Liisa matkalla Bliesheimissa ystävien luona 1975. Taustalla Liisan maalaus, s. 136
- Kuva 38. Saksalainen ystävä sodan ajalta Werner Böddeker (oik.) auttaa Liisan näyttelyn pystytyksessä vuonna 1971 Schlosshagenissa, s. 136
- Kuva 39. Keane Mason Gallery, New Yorkin näyttelyn kutsukortti, s. 143
- Kuva 40. *Jenseits des Polarkreises, Kunst aus Finnish Lapland Heute* - kutsukortti *Napapiirin tuolta puolen - nykytaidetta Lapista* -näyttelyyn Saksassa, s. 152
- Kuva 41. Kortti Ritva Römingeriltä, s. 153
- Kuva 42. Berliner Zeitung -lehden gallerian näyttelyn avajaiset vuonna 1993, s. 154
- Kuva 43. Ritva Römingerin kirjoittama artikkeli Liisa Rautiaisesta, s. 154
- Kuva 44. Arvostelu 25.3.1994 NSD -lehdessä, s. 156
- Kuva 45. *Kautta rantain* -näyttelyn kutsukortti 1998, s. 158
- Kuva 46. *Nordisk Natur* -näyttelyn juliste vuodelta 1995, s. 159
- Kuva 47. *Viva Viiva!* -näyttelyn ohjelma vuonna 1999, s. 159
- Kuva 48. Kuva artikkelista, jossa Liisa Rautiainen ja Detlef Trefz ovat Mikä Maku -gallerian edessä, s. 172
- Kuva 49. Liisa Rautiainen 14.9.2009 Lapin Kansan artikkelissa 90-vuotispäivänä. Kuvaaja Seppo Kärki, s. 174
- Kuva 50. Haastattelusta 21.11.2008. Rautiaisen värikynät ja luonnoslehtiö, s. 196
- Kuva 51. Haastattelusta 21.11.2008, s. 197
- Kuva 52. Kahvihetki Liisa Rautiaisen ateljeessa 22.1.2010, s. 199
- Kuva 53. Liisa Rautiaisen ateljee 18.7.2008, s. 200

Teosluettelo

1. Juurakko 1948, öljy 50x62,5, Aineen taidemuseo
2. Nimetön 1949, öljy 35x43, Aineen taidemuseo
3. Pienen pojan muotokuva 1949, öljy 38x40, Aineen taidemuseo
4. Inri 1950, guassi, tussi voipaperille 40x45, Aineen taidemuseo
5. Puu 1950, öljy 46x41, Kemin taidemuseo
6. Pihapiiri 1951, öljy, 65x51, Kemin taidemuseo
7. Asetelma 1952, akvarelli 30x43,5, Aineen taidemuseo
8. Haapoja 1953, öljy, Aineen taidemuseo
9. Pojat 1953, yksityisomistus
10. Asetelma 1953, akvarelli 48x35, Aineen taidemuseo
11. Kuusikko 1954, öljy 73x62, Kemin taidemuseon kokoelmat
12. Akvarelli 1954, 30x43,5, Aineen taidemuseo
13. Pariisissa 1958, yksityisomistus
14. Asetelma 1960, Aineen taidemuseo
15. Nimetön 1961, öljy 66x91, Aineen taidemuseo
16. Nimetön 1964, öljy 47x72, Aineen taidemuseo
17. Nimetön 1964, öljy 98x71, Aineen taidemuseo
18. Piirustus 1965, lyijykynä 6x11, yksityisomistus
19. Kompositio 1965, öljy 50x94, Aineen taidemuseo
20. Metsä (luonnos) 1966, öljy 75x90, Aineen taidemuseo
21. Piirustus 1966, lyijykynä 21x29, yksityisomistus
22. Murros 1968, akryyli 80 x 80, Kemin taidemuseo
23. Art- Antiart 1969, öljy, 86x73 Kemin taidemuseo
24. Hopealeikki 1969, öljy 102x76, Aineen taidemuseo
25. Neulaspolku, 1975, akryyli, 127x116, Kemin taidemuseon
26. Kasvot 1978, lyijykynä, akvarelli, 74,2x55,5, Aineen taidemuseo
27. Tuulikki 1978, lyijykynä, akvarelli, 74,2x55,5, Aineen taidemuseo
28. Nimetön 1978, akryyli 43x51,5, Aineen taidemuseo
29. Sommitelma 1979, öljy 100x120, Aineen taidemuseo
30. Hiljaisuus 1981, akryyli 100x110, Aineen taidemuseo
31. Perhonen kotonani 1981, lyijykynä, akvarelli, 74,2x55,5, Aineen taidemuseo
32. Nimetön, 70x35,5 akryyli kankaalle, Aineen taidemuseo
33. Pelkistetty informaatio 1982, akryyli 110x100, Aineen taidemuseo
34. Metamorfoosi 1982, akryyli kankaalle 100x110, Aineen taidemuseo
35. Puita 1983, akvarelli 63,5x52,5, Aineen taidemuseo
36. Nimetön 1983, akryyli 46x41, Aineen taidemuseo
37. Puu 1985, akvarelli ja lyijykynä 38x45,5, Aineen taidemuseo

38. Tapahtuma 1986, kollaasi paperille 72x53, Aineen taidemuseo
39. Siirtyminen 1986, akryyli ja hiili, Aineen taidemuseo
40. Kollaasi paperille 1986, 68x47,5, Aineen taidemuseo
41. Toinen suuri 1987- 88, akryyli 195x170, Lapin yliopisto
42. Valon aalto 1986, akryyli, Rovaniemen kaupunki
43. Sydäntalvi 1987, akryyli 120x170, Rovaniemen kaupungin kokoelmat
44. Una corda 1989, akryyli, hiili
45. Gravita 1992, akryyli 195x170, Aineen taidemuseo
46. Andante espressivo 1989 – 90, akryyli, hiili, pastelli, lyijykynä, Aineen taidemuseo
47. Tuskan kiilat 1992, akryyli, hiekka ja hiili kankaalle 195x179, Aineen taidemuseo
48. Passio 1992, akryyli 195x170, Aineen taidemuseo
49. Colla parte 1992, akryyli, hiili, pastelli, lyijykynä, Aineen taidemuseo
50. Col basso 1992, akryyli, hiili 195x179, Aineen taidemuseo
51. Stigma 1993, akryyli, hiili, pastelli 195x170, Aineen taidemuseo
52. Kolme sanaa 1994, akryyli kankaalle
53. Painoton tila 1996, akryyli ja hiili 194x169, yksityisomistus
54. Graafinen unelma 1997, akryyli ja hiili 195x78, yksityisomistus
55. Vihreä kolmio 2000, akryyli ja hiili 194x169, Kunstraum Püschheid -kokoelma
56. Sinikeltainen verkosto 2002, sekatekniikka 196x101, yksityisomistus
57. Ihon kipu 2002, sekatekniikka kankaalle, Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelmat, Rovaniemen taidemuseo
58. Kevätjää 2004, akryyli, hiili, 195x170, yksityisomistus
59. Keväätuloa 2004, akvarelli 73 x 54, yksityisomistus
60. Information 2004, akryyli, hiili 195x150, yksityisomistus
61. Ihon ilo 2004, sekatekniikka, 195x120, yksityisomistus
62. Välinekompositio 2005, sekatekniikka 182x182, yksityisomistus
63. Kesän tiet 2005, akryyli, pastelli, hiili 195x170, Kemin taidemuseo
64. Sininen 2008, sekatekniikka 195x150, yksityisomistus
65. Luostosinfonia 2008, sekatekniikka 195x170, yksityisomistus
66. Hyönteissinfonia 2008, 195x170
67. Amaryllikset 1-2, 2009, sekatekniikka 195x120, yksityisomistus
68. Amaryllikset 1-2, 2009, sekatekniikka 195x40, yksityisomistus
69. Kalpea kellanvihreä 2009, akryyli ja hiili 195 x 40
70. 2010, akryyli kankaalle
71. 2010, akryyli kankaalle
72. Amaryllis 2010, akryyli, hiili ja väriliitu kankaalle
73. Magenta 2010, akryyli ja hiili kankaalle
74. Singing trees 1 2011, akryyli 50x40
75. Singing trees 2 2011, akryyli, 70x50

Liite 1. Maalaukset ja piirustukset



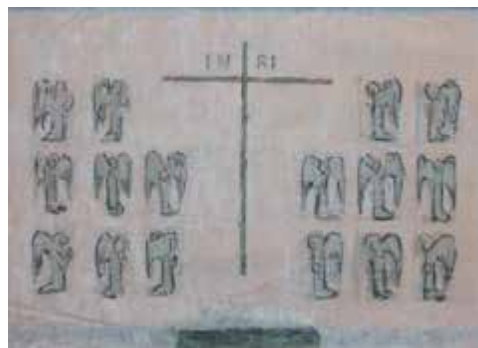
1. Juurakko 1948, öljy 50x62,5, Aineen taidemuseo



2. Nimetön 1949, öljy 35x43, Aineen taidemuseo



3. Pienen pojan muotokuva 1949, öljy 38x40, Aineen taidemuseo



4. Inri 1950, guassi, tussi voipaperille 40x45, Aineen taidemuseo



5. Puu 1950, öljy 46x41, Kemin taidemuseo



6. Pihapiiri 1951, öljy, 65x51, Kemin taidemuseo



7. Asetelma 1952, akvarelli 30x43,5, Aineen taidemuseo



8. Haapoja 1953, öljy, Aineen taidemuseo



9. Pojat 1953, yksityisomistus



10. Asetelma 1953, akvarelli 48x35, Aineen taidemuseo



11. Kuusikko 1954, öljy 73x62, Kemin taidemuseon kokoelmat



12. Akvarelli 1954, 30x43,5, Aineen taidemuseo



13. Pariisissa 1958, yksityisomistus



14. Asetelma 1960, Aineen taidemuseo



15. Nimetön 1961, öljy 66x91, Aineen taidemuseo



16. Nimetön 1964, öljy 47x72, Aineen taidemuseo



17. Nimetön 1964, öljy 98x71, Aineen taidemuseo



18. Piirustus 1965, lyijykynä 6x11



19. Kompositio 1965, öljy 50x94, Aineen taidemuseo



20. Metsä (luonnos) 1966, öljy 75x90, Aineen taidemuseo



21. Piirustus 1966, lyijykynä 21x29, yksityisomistus



22. Murros 1968, akryyli 80 x 80,
Kemin taidemuseo



23. Art- Antiart 1969, öljy, 86x73
Kemin taidemuseo



24. Hopealeikki 1969, öljy 102x76,
Aineen taidemuseo



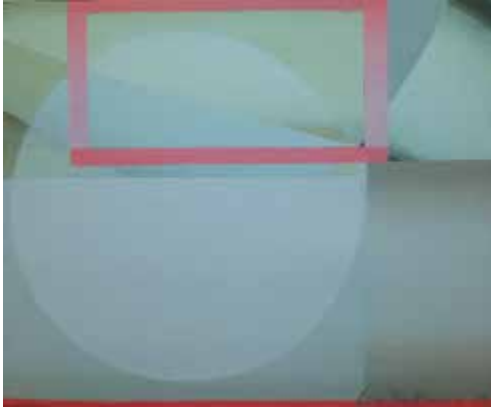
25. Neulaspolku, 1975, akryyli,
127x116, Kemin taidemuseon



26. Kasvot 1978, lyijykynä, akvarelli, 74,2x55,5, Aineen taidemuseo



27. Tuulikki 1978, lyijykynä, akvarelli, 74,2x55,5, Aineen taidemuseo



28. Nimetön 1978, akryyli 43x51,5, Aineen taidemuseo



29. Sommitelma 1979, öljy 100x120, Aineen taidemuseo



30. Hiljaisuus 1981, akryyli 100x110, Aineen taidemuseo



31. Perhonen kotonani 1981, lyijykynä, akvarelli, 74,2x55,5, Aineen taidemuseo



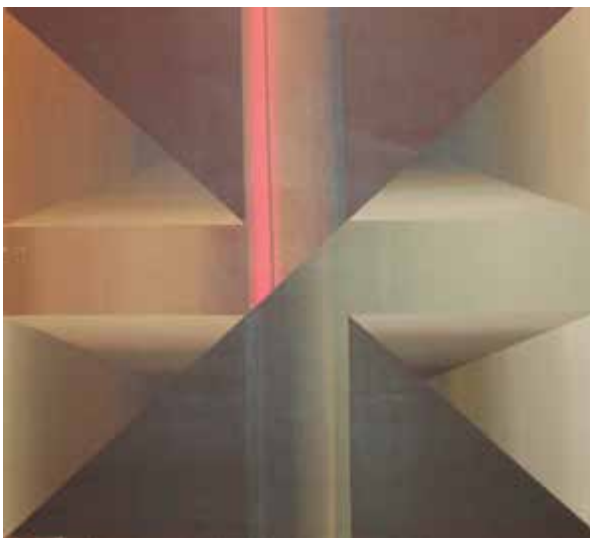
32. Nimetön, 70x35,5 akryyli kankaalle



33. Pelkistetty informaatio 1982, akryyli 110x100, Aineen taidemuseo



35. Puita 1983, akvarelli 63,5x52,5, Aineen taidemuseo



34. Metamorfoosi 1982, akryyli kankaalle 100x110, Aineen taidemuseo



36. Nimetön 1983, akryyli 46x41, Aineen taidemuseo



37. Puu 1985, akvarelli ja lyijykynä
38x45,5, Aineen taidemuseo



39. Siirtyminen, 1986, akryyli ja hiili 120 x 110, Aineen taidemuseo



38. Tapahtuma 1986, kollaasi paperille
72x53, Aineen taidemuseo



40. Kollaasi paperille 1986, 47,5x68,
Aineen taidemuseo



41. Toinen suuri, 1987- 88, akryyli 195 x 170, Lapin yliopisto



42. Valon aalto 1986, akryyli, Rovaniemen kaupunki



43. Sydäntalvi 1987, akryyli 120x170, Rovaniemen kaupungin kokoelmat



45. Gravita 1992, akryyli 195x170, Aineen taidemuseo



47. Tuskan kiilat 1992, akryyli, hiekka ja hiili kankaalle 195x179, Aineen taidemuseo



44. Una corda, 1989, akryyli, hiili



46. Andante espressivo 1989 – 90, akryyli, hiili, pastelli, lyijykynä, Aineen taidemuseo



48. Passio 1992, akryyli 195x170, Aineen taidemuseo



49. Colla parte 1992, akryyli, hiili, pastelli, lyijykynä, Aineen taidemuseo



50. Col basso 1992, akryyli, hiili 195x179, Aineen taidemuseo



51. Stigma 1993, akryyli, hiili, pastelli 195x170, Aineen taidemuseo



52. Kolme sanaa 1994, akryyli kankaalle



53. Painoton tila 1996, akryyli ja hiili 194x169, yksityisomistus



54. Graafinen unelma
1997, akryyli ja hiili
195x78, yksityisomistus



55. Vihreä kolmio 2000, akryyli ja hiili 194x169,
Kunstraum Püschheid-kokoelma



56. Sinikeltainen ver-
kosto 2002, sekatek-
niikka 196x101, yksi-
tyisomistus



57. Ihon kipu
2002, sekatek-
niikka kankaal-
le, Jenny ja Antti
Wihurin rahas-
ton kokoelmat,
Rovaniemen tai-
demuseo



58. Kevätjääät 2004, akryyli, hiili, 195x170,
yksityisomistus



59. Kevään tuloa
2004, akvarelli
73 x 54, yksityis-
omistus



60. Information 2004, akryyli, hiili
195x150, yksityisomistus



61. Ihon ilo
2004, seka-
tekniikka,
195x120,
yksityis-
omistus



62. Välinekompositio 2005, sekatekniikka
182x182, yksityisomistus



63. Kesän tiet 2005, akryyli, pastelli,
hiili 195x170, Kemin taidemuseo



64. Sininen 2008, sekatekniikka
195x150, yksityisomistus



65. Luostosinfonia 2008, sekatekniikka
195x170, yksityisomistus



66. Hyönteissinfonia 2008, 195x170



67. Amaryllikset 1-2, 2009, sekatekniikka 195x120, yksityisomistus



68. Amaryllikset 1-2, 2009, sekatekniikka 195x40, yksityisomistus



69. Kalpea kellanvihreä 2009, akryyli ja hiili 195 x 40



70. 2010, akryyli kankaalle



71. 2010, akryyli kankaalle



72. Amaryllis 2010, akryyli, hiili ja väriliitu kankaalle



73. Magenta 2010, akryyli ja hiili kankaalle



74. Singing trees 1 2011, akryyli 50x40



75. Singing trees 2 2011, akryyli, 70x50

Liite 2. Haastattelujen pääteemat

1. Haastattelu (12.6.2008)

Pääteemat: lapsuuden kokemuksia, perhetaustaa ja koulumuistoja.

2. Haastattelu (18.7.2008)

Ajanjakso 1949 – 1972:

Pääteemat: matkat Ranskaan, sotakokemukset, opiskelu Helsingin yliopistossa ja Cezannen vaikutus.

3. Haastattelu (22.8.2008)

Ajanjakso 1950 – 1972

Pääteemat: Matkakokemuksia, taiteilijaesikuvia, musiikin merkitys.

4. Haastattelu (12.9.2008)

Pääteemat: taideteosten taustaa, komposition merkitys ja ystäviä.

5. Haastattelu 10.10.08

Pääteemat: ihmissuhteita, taiteellinen prosessi, työskentelytapa, kompositio, taideteosten taustaa.

6. Haastattelu 21.11.08

Pääteemat: matkojen merkitys, ihmissuhteita, taideteosten taustaa.

7. Haastattelu (23.1.09)

Pääteemat: New Yorkin näyttely, Viva viiva ja muut näyttelyt, lapsuuden kuvamaailma, lapsuuden leikit, Amaryllis-maalaukset, opetustyö.

8. Haastatteluun (24.4.2009)

Pääteemat: ajatuksia Kemin taidemuseon näyttelystä ja, taideteosten taustaa ja musiikin merkitys, valokuvien katselua.

9. Haastatteluun (17.6.2009)

Pääteemat: keskustelua maalauksista, keskustelua valokuvista ja nykytaiteesta, työskentelytavasta.

10. haastattelu (5.11.2009)

Pääteemat: Koulu kasvatti, taide kanto –näyttely, ihmissuhteista, keskustelua valokuvista, teoksista, kompositiosta.

11. haastattelu (22.1.2010)

Pääteemat: ihmissuhteista, taidekäsityksistä, taiteilijan uran alkuvaiheista, harrastuksista, taiteen tarkoituksesta.

12. haastattelu (23.4.2010)

Pääteemat: taiteilijaystävistä, keskustelua valokuvista, sairaudesta, näyttelyvierailuista, konserteista.

13. Detlef Trefzin haastattelu (23.4.2010): Liisan Rautiaisen tapaaminen ja ystävyys.

Liite 3. Liisa Rautiaisen CV

Curriculum vitae - RAUTIAINEN Kirsti Anna Eliisabet (LIISA)

VERKKOMATRIKKELI

CURRICULUM VITAE

KIRSTI ANNA ELIISABET (LIISA) RAUTIAINEN

Syntynyt 15.9.1919, Kemi
Rantatie 37
94400 Keminmaa
Suomi

<http://personal.inet.fi/taide/liisa.rautainen/maalaukset.html>

Vanhemmat tekniikko Urho R. ja kättilö Olga R., o.s. Nyberg.

AMMATTI JA JÄSENYYYDET

Taidemaalari
Taidemaalariilitto, varsinainen jäsen

TAIDEKOULUTUS

d.r.h.c. /tait. kunniatoht. 1992, Taideteollinen oppilaitos 1949-52. Kuvaamataidon opett., Taideteollinen oppilaitos 1949-52.

HARRASTUKSET

Musiikki, kirjallisuus, uinti

TAITEELLINEN TYÖ TIIVISTELMÄ

Taitelijan debyytti oli Kemi 1947.

Curriculum vitae - RAUTIAINEN Kirsti Anna Eliisa (LIISA)

RYHMÄNÄYTTELYT, FESTIVAALIT, RYHMÄTYÖT

Ars Arctica, Rovaniemi 1992, Shamanismi triennaali, Kemi, Kemina, Tornio, Haaparanta 1993, Lapin taitelijain 10-v. juhlanäytt. 2000, Oulun taiteen vuosinäyttely 1989, Suomen Kuvataiteijärjestöjen liiton 60-v. juhlanäytt., Turun taidemuseo 1998, kutsuttuna
Suomen Taitelijain näyttely 1958, 1975, Suomen Taideakatemia 3-v. näyttely 1971, Valtakunnan näyttely Turku 1974, Hki 1976, Suomen Kuvataiteijärjestöjen Liiton näyttely 1971, 1974, 1977, 1979, 1981, Suomen Taideakatemia kiertonäyttely "Kuvakulma Pohjoiseen" 1974, Kiertonäyttely Saksassa, Jenseits des Polarkreises 1991, Siegburg, Göttingen, Gelle

YKSITYISNÄYTTELYT, OMA TYÖ JA ESITYKSET

Kuruun taidemuseo 1991, Kotka Uusiakuu 1992, Aineen taidemuseo, Tornio 1995, 1999, "Viva vilva", 80-v. juhlanäyttely, Raahen kaupungin galleria Myötätuuli 2000
Konstens hus, Luleå Ruotsi 1994, Dortmund Saksa, Torhaus Rombergpark 1992, Haus Dacheröden, Erfurt Saksa 1992, Fouyer Galerie Berliner Zeitung, Berlin 1993, Galerie Palme, Ertstadt Saksa 1993, Konstans hus, Luleå Ruotsi 1994, Desing Center, Dortmund 1994, Meschede Saksa 1994

KANSAINVÄLISET NÄYTTELYT JA ESITYKSET

Nordisk Natur, Suomen edust. pohjoismaiden näytt., Konstans hus, Luleå Ruotsi 1995
Ryhmä Kemini näytt. Kööpenhamina 1968, Kiel, Saksan Liittotasavalta 1971, Blumendahl ja Emmen, Hollanti 1973; Kemini tait. näytt. Neuvostoliitto 1970, 1971 ja Unkari 1978, Ringköping ja Kööpenhamina, Tanska 1983, Bukarest, Romania 1982.
Pohjanlahden bienn. Rauma 1977, 1987, Pohj.kalotti-näytt. 1973, Kalottinäytt. Norja, Ruotsi 1984, 1985 ja Neuvostoliitto 1988, Nordkalottkvinner mot år 2000, Nordkapphuset Honingsvåg 1990.

TILAUSTYÖT JA JULKINEN TAIDE

Seinämaal. yhdessä tait. Vanaksen kanssa, 1956, Karihaaran kansakoulu: seinämaal. "Valvova silmä", 1970, Kemini paloasema: instrumenttikollaasi "Yllääkäri" yhdessä Olavi Korolaisen kanssa, 1975, Länsipohjan keskussairaala: "Sehän on ventti", 1977, seinämaal., Kemini amm.koulu, "Avara valo", 1977, Kemini ammattikoulu: "Varjosta valoon", 1980, Keminiin kirjasto: "384 - siinä on vara valita", Kolarin virastotalo: "Kolme vuodenaikaa: kevätkesä, sydänkesä, marraskuu", 1984, "Vihvaleikki", 1986, "Ilmaa ja valoa", 1986, Keminiin kunnantalo: "Sydäntalvi", Rovaniemen kaup.talo.

PALKINNOT, KUNNIAMERKIT JA ARVONIMET

Kemini Lauri-pats. 1958, Lapin läänin taidepalk. 1971, Ars Arctica -palk. 1986, Keminiin kultt.palk. 1987.
Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan ritarimerkki 1994

OMAT JULKAISUT

Yhdessä Liisa Vanaksen ja Pirkko Seitamaa-Oravalan kanssa: "Tuuppa kattoon" - teos Nina Vanaksen elämästä ja taiteesta, Kustannus Oy Pohjoinen, 1986,

DOKUMENTIT JA ARVIOT

Tuija Hautala: Liisa Rautiaisen 1999, YLE haast. 10.6.2000, mukana videossa Tom Östling: Ikonimetsä, TV1, Valopilku 11.2.1999

OPETUSTYÖ

Opett. lukio ja peruskoulun ylä-aste.

MUU TYÖ

Taidearvostelija Pohjolan Sanomissa 1977-88.

Lähteet

- Ahtola-Moorehouse, Leena. 2003. Teoksessa: Pinx. Maalauksia Suomessa. Siveltimen vetoja. (toim.) Helena Sederholm. Porvoo: Weilin + Göös, 98 – 103.
- Aikio, Annukka. (toim.) 1990. Uusi sivistyssanakirja. Uusinut Rauni Vornanen. Helsinki: Otava.
- Alaranta, Juhani. 1979. Merijärven kirkon alttaritaulut. Teoksessa Kirkko keskellä kylää. Merijärven seurakunta 1779 – 1979. (toim.) Juhani Alaranta & Pirkko Tala & Yrjö Tala. Merijärvi: Merijärven seurakunta, 82 – 85.
- Anttila, Pirkko. 2005. Ilmaisuu, Teos, Tekeminen ja Tutkiva toiminta. Hamina: Akatiimi Oy.
- Aristoteles. 1998. Runousoppi. Suom. P. Saarikoski. 1967/ 1998. Helsinki: Otava
- Arnheim, Rudolph. 1954. Art and Visual Perception. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, Rudolph. 1997. A Look at a Century of Growth. Teoksessa. Child Development in Art. (ed.) Anna M. Kindler. Virginia: National Art Education Association, 9 – 16.
- Arnkil, Harald. 2003. Synestesia ja abstraktin taiteen synty. Teoksessa: Pinx. Maalauksia Suomessa. Siveltimen vetoja. (toim.) Helena Sederholm. Porvoo: Weilin + Göös, 136 - 137.
- Arnkil, Harald. 2007. Värit havaintojen maailmassa. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 27.
- Arnason, H.H. 2003. History of Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture. Photography. Revising author, fifth edition. Peter Kalb. New Jersey: Prentice Hall.
- Aronsson, Karin. 1997. Barns världar – barns bilder. Stockholm: Natur och Kultur.
- Autti, Mervi. 2010. Etsimässä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä. Helsinki: Musta Taide. Acta Universitatis Lapponiensis 178. Väitöskirja.
- von Bagh, Peter. 2007. Suomen sininen laulu. Itsenäisen Suomen taiteiden tarina. Helsinki: WSOY.
- Bardy, Marjatta. 1998. Lapsuuden peilitalo ja taiteen tieto. (toim.) Marjatta Bardy. Taide tiedon lähteenä. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 181 – 200.
- Barthes, Roland. 1989. Modernistinen maalauksia. Suom. Leevi Lehto. Teoksessa Modernin ulottuvuuksia. (toim.) Jaakko Lintinen. Helsinki: Taide.
- Bergman, Ingmar. 2007. Laterna Magica. Muistelmat. Suom. Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava.
- Bertaux, Daniel. 1981. Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences. (ed.) Daniel Bertaux. Beverly Hills: Sages Publications.
- Bruner, Jerome. 1986. Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome. 1987. Making Sense. The child's construction of the world. (ed.) Jerome Bruner and Helen Haste. London: Routledge.
- Casey, Edward S. 1987. Remembering. A Phenomenological Study. Indianapolis: Indiana University Press.
- Cellini, Benvenuto. 1550/1996. Omaelämäkerta. Suom. Maija Halonen. Ensimmäinen painos 1933. Porvoo: WSOY.

- Chapman, Laura H. 1978. *Approaches to Art in Education*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cohen, Gillian. 1996. *Memory in the Real World*. Hove (UK): Psychology Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2005. *Flow. Elämän virta. Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Helsinki: Rasalas.
- Davis, Natalie Zemon. 1997. *Kolme naista. Kolme elämää 1600-luvulla*. Suom. Jaana Iso-Markku. Helsinki: Otava.
- Dempsey, Amy. 2008. *Moderni taide. Toinen painos*. Suom. Jaana Iso-Markku & Raija Mattila. Helsinki: Otava.
- Denicolo, Pam & Pope, Lincoln. 1990. *Adults Learning – Teachers Thinking*. Teoksessa *Insight into Teachers' Thinking and Practice*. (ed.) Christopher Day & Maureen Pope & Pam Denicolo. London: The Falmer Press, 155 – 169.
- Denzin, K. Norman. 1989a. *Interpretive Biography*. *Qualitative Research Methods series 17*. London: Sage Publications.
- Denzin, K. Norman. 1989b. *Interpretive Interactionism*. *Applied Social Research Method Series. Volume 16*. Newsbury Park. London. New Delhi: Sage Publications.
- Denzin, K. Norman & Lincoln, Yvonna S. 2005. *Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research*. Teoksessa *The Sage Handbook of Qualitative Research*. (ed.) Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln. 3th edition. London: Sage Publications, 1 – 32.
- Dewey, John. 1958. *Art as Experience*. New York: Berkley Publishing Group.
- Eaton, Marcia Mulder. 1994. *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Suom. Pekka Rantanen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Efland, Arthur D. & Freedman, Kerry & Stuhr, Patricia. 1998. *Postmoderni taidekasvatus. Eräs lähestymistapa opetussuunnitelmaan*. Suom. Virpi Wuori & Marjo Räsänen. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Taidekasvatuksen osasto.
- Eisner, Elliot W. 1972. *Educating artistic vision*. New York: Macmillan Publishing Co.
- Elomaa, Hanna. 2001. *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Erben, Michael. 1998. *Biography and Research Method*. Teoksessa *Biography and Education*. (ed.) Michael Erben. London: Falmer Press, 6 – 15.
- Ginzburg, Carlo. 1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Tampere: Gaudeamus.
- Gombrich, E.H. 1964/1985/1994. *Meditation on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon.
- Greenberg, Clement. 1961/1989. *Modernistinen maalaustaide*. Suom. Leevi Lehto. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. (toim.) Jaakko Lintinen*. Helsinki: Taide.
- Guilford, J.P. 1967. *The Nature of Human Intelligence*. New York: McGraw-Hill Book Company.

- Guba, Egon, G. & Lincoln, Yvonna S. 2005. Paradigmatic Controversies, Contradictions and Emerging Confluences. Teoksessa *The Sage Handbook of Qualitative Research*. (ed.) Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln. 3rd edition. London: Sage Publications, 191 – 216.
- Harju, Liisa. 2007. Ryhmä Kemin muotoutuminen suomalaisen ja kemiläisen kuvataiteen kentässä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuslaitos. Pro gradu -tutkielma
- Hautala-Hirvioja, Tuija. 1999a. Lappi-kuvan muotoutuminen suomalaisessa kuvataiteessa ennen toista maailmansotaa. *Jyväskylä Studies in the Arts* 69. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja
- Hautala-Hirvioja, Tuija. 1999b. Liisa Rautiainen. Oulu: Pohjoinen.
- Hautala-Hirvioja, Tuija. 2000. Peitettynä elämältä: taiteilija Maija Kellokummun valon etsintä. Salla: Sallan kulttuuritoimi.
- Hautala-Hirvioja, Tuija. 2003. Lapin kuvataiteilijoita, kuvataiteen Lappia. Teoksessa Lappi. Maa, kansat, kulttuurit. (toim.) Ilmo Massa & Hanna Snellman. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hedman, Ossi. 1969. Kemin kaupungin historia sekä katsaus Kemin seudun ja Lapin varhaisempiin vaiheisiin. 1. osa. Tampere.
- Hedman, Ossi. 1976. Kemin kaupungin historia. 2.osa. Kemi.
- Heikkinen, Antero. 1993. Ihminen historian rakenteessa. Mikrohistorian näkökulma menneisyyteen. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hietala, Veijo. 1996. Kuvien todellisuus. Johdatus kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Helsinki: BTJ. Kirjastopalvelu.
- Hirsjärvi, Sirkka & Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 1997/ 2004. Tutki ja kirjoita. 10. painos. Jyväskylä: Tammi.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2008. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus.
- Huhtanen, Kaija. 2004. Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäänä. Helsinki: Sibelius Akatemia. *Studia Musica* 22. Väitöskirja.
- Huhtamäki, Ulla. 2007. ”Heittäydy vapauteen”. Avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961 – 1965. *Jyväskylä Studies in Humanities* 81. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja.
- Hume, David. 1938. Tutkimus inhimillisestä ymmärryksestä. Suom. Eino Kaila. Porvoo: WSOY.
- Huotelin, Hannu. 1992. Elämäkertatutkimuksen metodologiset ratkaisut: Esimerkkitapauksena ”Koulutuksen merkitystä etsimässä” -projektin menetelmälliset valinnat. Kasvatustieteellisen tiedekunnan tutkimuksia. Joensuun yliopisto.
- Kallio, Rakel. 1993. Taiteen Pikkujättiläinen. (toim.) Rakel Kallio & Veikko Kallio & Eija Kämäräinen & Heikki Lahtinen & Tiinaliisa Mattila & Marja Sakari. Helsinki: WSOY.
- Kallio, Veikko. 1993. Taiteen Pikkujättiläinen. (toim.) Rakel Kallio & Veikko Kallio & Eija Kämäräinen & Heikki Lahtinen & Tiinaliisa Mattila & Marja Sakari. Helsinki: WSOY.
- Kandinsky, Wassily. 1910/1988. Taiteen henkisestä sisällöstä. Suom. Marjut Kumela. Jyväskylä: Gummerus.

- Kant, Immanuel. 1781/2000. *Critique of the Power of Judgment*. The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Cant. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karjalainen, Tuula. 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Kietäväinen, Asta. 2009. *Metsään raivatut elämänpolut. Toimijuus ja identiteetti asutustilallisten elämäkertomuksissa*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Kindler, Anna M. & Darras, Bernard. 1997. *Map of Artistic Development*. Teoksessa *Child Development in Art*. (ed.) Anna M. Kindler. Virginia: National Art Education Association, 17 – 44.
- King, Coretta Scott. 1970. *Elämäni Martin Luther Kingin rinnalla*. Suom. Seppo Loponen. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Knill, Paolo & Barba Nienhaus, Helen & Fuchs, Margot N. 1995. *Mistrels of soul. Intermodal Expressive Theory*. Toronto: Palmerston Press.
- Koivunen, Hannele 1998. *Hiljainen tieto luovuuden lähteenä*. (toim.) Marjatta Bardy. *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 201 – 217.
- Konttinen, Riitta. 2010. *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla*. Helsinki: Tammi.
- Kortelainen, Anna. 2004. *Virginie! Albert Edelfeltin rakastajan tarina*. Helsinki: Tammi.
- Kortelainen, Kaisu. 2008. *Penttilän sahayhteisö ja työläisyys. Muistitietotutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koskela, Teija. 2009. *Perusopetuksen oppilashuolto Lapissa opettajien käsitysten mukaan*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunta. Väitöskirja.
- Kruskopf, Erik. 1990. *Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960*. Teoksessa *Ars Suomen taide 6*. Toim. Salme Sarajas-Korte & Tytti Oukari & Eeva Rista & Marja-Leena Vuori. Helsinki: Otava.
- Kurto, Arto & Laine J. Lasse & Parkkinen, Severi & Varjo, Markku. 1987/1992. *Suomalaisen luonto-opas. Yli 500 Suomen luonnon kasvia ja eläintä*. Viides painos. Helsinki: Tammi.
- Kuusamo, Altti. 1997. *Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista*. Teoksessa *Taiteilijaelämäkertoja. Giottosta Michelangeloon*. Kirj. Giorgio Vasary. 1568/1997. Suom. Pia Mänttari. Helsinki: Taide, 9 – 24.
- Kuusamo, Altti. 2003. *Miten taide esittää itseään?* Teoksessa: *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Sivel-timen vetoja*. (toim.) Helena Sederholm. Porvoo: Weilin + Göös, 168 – 169.
- Kuusi, Osmo. 1974. *Yleisestä merkkitesteistä (semiotiikasta) ja sen yhteyksistä muihin tutkimus-otteisiin*. Teoksessa. Apo, Satu & Enckell, Johanna & Kuusi, Osmo & Tarasti, Eero. 1974. *Strukturalismia. Semiotiikkaa. Poetiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus, 101 – 127.
- Kvale, Steinar. 1996. *InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. London: Sage Publications.
- Lehtovaara, Arvo & Hagfors, Carl. 1977/1980. *Psykologia*. 14. painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Liehu, Rakel. 2003. *Helene*. Helsinki: Tammi

- Linder, Marja-Liisa. 2008. Taidetta pitkältä tieltä. Teoksessa Vanhenemisen ja vanhuuden kohtaamisia. (toim.) Elina Bonelius & Sirpa Joenniemi & Marja-Liisa Linder & Taina Myllyharju & Tapani Pennanen & Tapio Suominen. Tampere: Tampereen taidemuseo, 56 - 125.
- Lisle, Laurie. 1981. *Portrait of an Artist. A Biography of Georgia O'Keeffe*. New York: Washington Square Press.
- Lohiniva, Leena. 1999. Bereniken hiukset. Pohjoisen naistaiteilijan identiteettiä etsimässä. Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo.
- Lowenfeld, Victor & Brittain, W. Lambert. 1952/ 1987. *Creative and Mental Growth*. 8th edition. New Jersey: Prentice Hall.
- Lumme-Sandt, Kirsi. 2005. Vanhan ihmisen kohtaaminen haastattelutilanteessa. Teoksessa Haastattelu, tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. (toim.) Johanna Ruusuvoori & Liisa Tiitula. Tampere: Vastapaino.
- Maslow, Abraham. 1954/1987. *Motivation and Personality*. Third edition. Revised by Robert Frager & James Fadiman & Cynthia McRenolds & Ruth Cox. New York: Harper & Row Publishers.
- Mayer, Ralph. 1982. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. (ed.) Edwin Smith. Fourth Edition. London: Faber and Faber.
- Maykut, Pamela & Morehouse, Richard. 1994. *Beginning Qualitative Research. A Philosophic and Practical Guide*. London and Washington, D.C: The Falmer Press.
- Mazzarella, Merete. 1995. *Täti ja krokotiili*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Milbrath, Constance. 1998. *Patterns of Artistic Development in Children: Comparative Studies of Talent*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mujica, Barbara. 2007. *Frida*. Suom. Irmeli Ruuska. Helsinki: Tammi.
- Määttä, Kaarina. 2006. Rakkaus – kiehtovaa ja arvoituksellista kuten luovuus. Teoksessa Tunteiden rakkaus ja rikkaus. Avaimia tunteiden tulkintaan. (toim.) Kaarina Määttä. Helsinki: Finnlectura, 46 – 59.
- Niiniluoto, Ilkka. 1989. *Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi*. Helsinki: Valtion kehittämiskeskus.
- Oinas, Outi. 2008. ”Kauniit asiat ja ihmisten ilot eivät voi olla Jumalalle vieraita”. Kirjailija, pappi Arvi Järventaus ja Lappi. Rovaniemi: Lapin yliopisto. *Acta Universitatis Lapponiensis* 155. Väitöskirja.
- Palin, Tutta. 1998. Merkistä mieleen. Teoksessa *Katseen rajat - taidehistorian metodologiaa*. (toim.) Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Helsinki: Helsingin yliopiston ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115 - 156.
- Pariser, David & Zimmerman, Enid. 2004. *Learning in the Visual Arts: Characteristics of Gifted and Talented Individuals*. Teoksessa *Handbook of Research and Policy in Art Education*. (ed.) Elliot W. Eisner & Michael D. Day. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Pasanen, Kimmo. 2004. *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

- Patton, Michael Quinn. 1980. *Qualitative Evaluation Methods*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Payne, Stanley L. 1951 /1980. *The Art of Asking Questions*. Princeton: Princeton University Press.
- Peltonen, Matti. 1999. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Polanyi, Michael. 1959. *The Study of Man. The Lindsay Memorial Lectures 1958*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Polanyi, Michael. 1966/1983. *The Tacit Dimension*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.
- Poussi, Airikki. 2003. *Nuori Ilmari Vaissi. Kasvun ja kehityksen vuodet suomalaisessa talonpoikaisyhteisössä 1910 – 1939*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Kasvatustieteen laitos. Tutkimuksia 133.
- Purtilo-Nieminen, Sirpa. 2009. *Tie yliopistoon. Narratiivinen tutkimus avoimen yliopiston väylän kautta tutkinto-opiskelijaksi hakeutuneista*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunta. Acta Universitatis Lapponiensis 166. Väitöskirja.
- Pääjoki, Tarja. 1999. *Reittejä taidekasvatuksen kartalla: taidekasityksen merkityksistä taidekasvatusteksteissä*. Jyväskylä: Kampus.
- Rautiainen, Liisa. 1986. *Ihmisiä, vuosia, taidetta*. Teoksessa Tuuppa kattoon. Tuokioita ja taustoja Nina Vanaksen elämästä ja taiteesta. Rautiainen, Liisa & Seitamaa-Oravala, Pirkko & Vanas, Liisa. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 29 – 35.
- Rautiainen, Liisa. 1987/1995a. 2. painos. *Johdatus moderniin taiteeseen*. Kemi: Lapin kansalais- ja työväenopistot.
- Rautiainen, Liisa. 1995b. *Liisa Rautiaisen muistelmat*. Teoksessa Liisa Rautiainen. Koostaja T. Hautala-Hirvioja. 1999. Oulu: Pohjoinen.
- Ricoeur, Paul. 1988. *Time and Narrative. Volume 3*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul. 1992. *Oneself as Another*. Translated by Kathleen Blamey. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rintala, Mirja. 2009. *Lumilinna: Kemin Lumilinnan tarina*. Kemi: Kemin matkailu.
- Rogers, Carl. 1961. *On Becoming a Person. A Therapist's View of Psychotherapy*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Roos, J. P. 1988. *Elämäntavasta elämäkertaan. Elämäntapaa etsimässä 2*. Tutkijaliitto. Jyväskylä: Gummerus.
- Ruonaniemi, Arvo. 1983. *Raunioista nousi kulttuurinkukka*. Teoksessa Tuhkasta nousi Lappi. Lapin jälleerakentamista sanoin ja kuvin. (toim.) Veli Arrela. Kemi: Lapin Maakuntaliitto r.y. , 77- 84.
- Rönkkö, Pekka. 2001. *Maisemamaalari Emilia Appelpgren 1840 - 1935. Varhaisimmat rekrytoimiset kuvataiteilijan ammattiin Suomessa*. Tornio, Kemi, Oulu ja Rovaniemi: Ars Nordica ja Pohjoinen.
- Saarenheimo, Marja. 1997. *Jos etsit kadonnutta aikaa. Vanhuus ja oman elämän muisteleminen*. Tampere: Vastapaino.

- Salminen, Antero. 2005. Pääjalkainen. Kuva ja havainto. (toim.) Inkeri Sava. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 7.
- Sartre, Jean-Paul. 1963/1968. Search for a Method. Translated by Hazel E. Barnes. New York: Vintage Books.
- Sava, Inkeri. 1998. Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa. (toim.) Marjatta Bardy. Taide tiedon lähteenä. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 103 – 122.
- Schildt, Göran. 1947/1984. Cézanne. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Otava.
- von Schoultz, Solveig. 1996. Hanna. Äidin muotokuva. Suom. Kyllikki Villa. Helsinki: WSOY.
- Seitamaa-Oravala, Pirkko. 1986. Josko lumi näyttäisi värilliseltä. Teoksessa Tuuppa kattoon. Tuokioita ja taustoja Nina Vanaksen elämästä ja taiteesta. Rautiainen, Liisa & Seitamaa-Oravala, Pirkko & Vanas, Liisa. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 24 – 29.
- Seitamaa-Oravala, Pirkko. 1987/1995. Esipuhe. Teoksessa Johdatus moderniin taiteeseen. 2. painos. Kemi: Lapin kansalais- ja työväenopistot.
- Seitamaa-Oravala, Pirkko. 1991. Kuviot kuvan takana: historiallisesta orientaatiosta kognitiiviseen näkökulmaan kuvaamataidon opetuksessa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Seppänen, Raija. 2010. Ikäns elä, ikäns opi, oppimatta kuole. Saamelaisten ikämiesten elämänhallinnan muistelukset Pohjois-Lapissa. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunta. Acta Universitatis Lapponiensis 187. 0Väitöskirja.
- Sinisalo, Soile. 1990. Kuvataide 1960-luvulla. Teoksessa Ars Suomen taide 6. (toim.) Salme Sarajas-Korte & Tytti Oukari & Eeva Rista & Marja-Leena Vuori. Helsinki: Otava.
- Smith, Louis M. 1994. Biographical Method. Teoksessa Handbook of Qualitative Research. (ed.) Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln. London: Sage Publications. 286 – 305.
- Suvanto, Titta & Töyssy, Seppo & Vartiainen, Liisa & Viitanen, Pirjo. 2004. Kuvan tekijä: taide ja visuaalinen maailma. Porvoo. Helsinki: WSOY.
- Syrjälä, Leena. 2001. Elämäkerrat ja tarinat tutkimuksessa. Teoksessa Ikkunoita tutkimusmetodeihin I: Metodien valinta ja aineiston keruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. (toim.) Aaltola, Juhani & Valli, Raine. Jyväskylä: PS-kustannus, 203 - 213.
- Tesch, Renata. 1990. Qualitative Reseach. Analysis Types & Software Tools. New York: The Falmer Press.
- Thomas, R. Murray & Brubaker, Dale L. 2008. Thesiss and Dissetations. A Guide to Planning, Research and Writing. Second Edition. California: Corvin Press.
- Timonen, Helena. Omin sanoin. Elämän ja muutoksen tarinat vankilasta vapauteen. Joensuu: Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja. N:o 133. Väitöskirja.
- Tuomi, Jouni & Sarajarvi, Anneli. 2002. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.
- Turpeinen, Tarja. 1988. Liisa Rautiainen. Teoksia vuosilta 1948 - 1988. (toim.) Yrjö Nurkkala. Kemi: Pohjolan Sanomat Oy.
- Uusikylä, Kari. 2003. Onko luova hulluus mielen terveyttä? Teoksessa Kohtaamisia taiteen ja tutkimuksen maastoissa. (toim.) Juha Varto, Marjatta Saarnivaara ja Heikki Tervahattu. Hamina: Akatiimi Oy.

- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli. 1999. Kauneuden jäljillä. Suomen taiteen vuosituhanet. Porvoo: WSOY.
- Valtonen, Heli. 2004. Minäkuvat, arvot ja mentaliteetit. Tutkimus 1900-luvun alussa syntyneiden toimihenkilönaisten elämäkertoista. Jyväskylä Studies in Humanities. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Väitöskirja.
- Vanni, Sam. 1983. Valkoinen kangas ja valtameri. (toim.) Päivi Lahtela. Jyväskylä: Gummerus.
- Varto, Juha. 2001. Kauneuden taito: estetiikkaa taidekasvattajille. Tampere: Tampere University Press.
- Vasary, Giorgio. 1568/1997. Taiteilijaelämäkertoja. Giottosta Michelangeloon. Suom. Pia Mänttari. Helsinki: Taide
- Viitanen, Pirjo. 1998. Hyvät, kauniit ja rumat kuvat. Ensiluokkalaisen taidekuvarepresentaatio. Turku: Turun yliopisto. Väitöskirja.
- Vilkko, Anni. 1997. Omaelämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämä, kerronta ja luenta. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Vygotski, Lev. 1978. Mind and Society: The Development of Higher Psychological Processes. Edited by Michael Cole & Vera John-Steiner & Sylvia Scribner & Ellen Souberman. Cambridge: Harvard University Press.
- Wallace, Robert. 1973. The World of Van Gogh 1853 – 1890. United States: Time-Life Library of Art.
- Willner-Rönholm, Margareta. 2001. Konsten eller livet: eleverna inskrivna vid Åbo ritskol 1950, deras levnadsberättelser och bildvärld. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Wolff, Janet. 1981/1988. The Social Production of Art. London: Macmillan Education.
- Ylimartimo, Sisko. 2006. Nähdä taivas niityn kukassa. Kukkamaalari katsoo lähelle. Teoksessa Taiteen poluilla. Lapin Kuvataideseura Palas r.y. 40 vuotta. (toim.) Ylimartimo, Sisko & Hautala-Hirvioja, Tuija. Rovaniemi: Lapin Kuvataideseura Palas r.y., 96 - 103

Painamattomat lähteet

- Carlsson, Stig. 1994. Måleri som inte låter sig analyseras. NSD. 25.3.1994.
- Erholtz, Leila & Hyvärinen, Marja-Leena & Ilvo, Sirkka & Kanerva, Liisa & Kiiskinen, Ulla & Lindberg, Ann-Sofi & Malo, Tuula & Pirilä, Liisa & Raikamo, Sirkka & Remes, Marjo & Rouhiainen, Sinikka & Turpeinen, Tarja & Ylitalo, Mirjami. 2010. Nostalgiaa ja nykypäivää. Koulu kasvatti, taide kantoi. Kemin tyttölyseon oppilaiden taidenäyttely Kemin taidemuseossa. 24.11.2009 – 24.01.2010.
- Forsström, Raija. 1999a. Liisa Rautiaisen uutuuksia Aineen taidemuseossa. Helsingin Sanomat. 5.6.1999.
- Forsström, Raija. 1999b. Taide valitsi minut. Helsingin Sanomat. 22.3.1999.

- Haimi, Annamari. 1995. Vapahtajasta Väinämöiseen. Suomalaisessa nykytaiteessa Kristus-aihetta tulkitaan kärsimyksen ja muinaisuskon kautta. 1.10.1995.
- Heikkilä, Ulla-Maija. 1999. Taide ei jää eläkkeelle. Liisa Rautiaisesta rakkaudella. Keminmaa 1.4.1999.
- Heinänen, Kaisa. 2011. Ars-vuoden 1961 veteraanit. Helsingin Sanomat. 10.4.2011.
- Helsingin Sanomat. 1995. Suomen kirkoissa vähän nykytaidetta. Kaupunkipalsta. 10.8.1995.
- Helsingin Sanomat. 1999. Eläköön kaunis viiva! Helsingin Sanomat. 15.12.1999.
- Hytinen, Marjo. 1999a. Ehdotonta antautumista ja uuden etsintää. Pohjolan Sanomat. 23.2.1999.
- Hytinen, Marjo. 1999b. Viivoissa elämyksen ja elämisen jälki. Pohjolan Sanomat. 29.6.1999.
- Hytinen, Marjo. 1999c. Viva Viiva! juhlavuosi päättyy. Pohjolan Sanomat. 31.12.1999.
- Isomettä, Matti. 1988. Liisa Rautiaisen pitkä harppaus. Lapin Kansa. 19.10.1988.
- Isomettä, Matti. 1991. Varmaotteista eleganssia. Lapin Kansa. 10.10.1991.
- Jäämeri, Hannele. 2010. Kasvatamme laumasieluja. Suomen Kuvalehti. 9.7.2010.
- Kaila, Meri. 1991. Kemin rautarouvan mittava ura. Kaleva. 7.8.1991.
- Kantola, Jaana. 2010. Nobel-palkittu mies vailla periaatteita. Helsingin Sanomat. 25.9.2010.
- Kansan tahto. 1994. Ison pientä ja pienen isoa. 6.9.1994.
- Kastemaa, Heikki. 1994. Syvä maalaus ja koskettava viiva. Kaleva. 11.9.1994.
- Kautto, Richard. 2009. Sonaatti kahdelle sellolle. Lapin Kansa. 9.4.2009.
- Keskisuomalainen. 1995. Nykytaidetta kirkossa. 20.8.1995.
- Knihtilä, Jouni. 1999. Tinkimättömän modernistin hyvä elämä. Kaleva. 15.9.1999.
- Knuutila, Seppo. 1988. Yhtykää! Kuva, tuntu, tuoksu –näyttely ja –julkaisu. Kuopio: VB – valokuvakeskus ja Kuopion koti- ja taideteollisuusoppilaitos.
- Kormano, Riitta. 1998. Pakenevan ajan arkinen vastapaino. Turun Sanomat. 1998.
- Laitila, Raimo. 2007. Ryhmä Kemi jätti jälkensä pohjoisen taidehistoriaan. Pohjolan työ. 19.1.2007.
- Lavia, Riku. 2009. Karhea Kemi täyttää vuosia. Lapin Kansa. 5.3.2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945/ 1993. Cézannen epäily. Suom. Irmeli Hautamäki. Taide-lehti. 1/1993.
- Mäkelä, Riitta. 1991. Rolf Siilasvuon työ jatkuu toisella puolella jokea. Kaleva. 31.8.1991.
- Mäkinen, Eva-Johanna. 2010. Kokonaistaide-elämys kansallisromantiikan hengessä. Lapin Kansa. 31.3.2010.
- Nenola, Pirjo. 1994. Sielun kumppanukset löysivät toisensa. Iisalmen Sanomat. 14.5.1994.
- Nevaranta, Keijo. 1995. Maalauksissa hengittää luontohavainto, runo, ehdoton. Lapin Kansa. 23.4.1995.
- Niemi, Anne. 1995. Kirkkotaidetta perinteistä poikkeavassa näyttelyssä.

- Niskala, Marjaana. 1995. Viivan ja pinnan vuoropuhelu. Lapin Kansa. 17.5.1995.
- Niskala, Marjaana. 1999a. Viisi vuosikymmentä täyttä taidetta. Kaleva. 24.1.1999.
- Niskala, Marjaana. 1999b. Viiva ja väri piirtävät maailmaa näkyväksi. Kaleva. 25.9.1999.
- Niskala, Marjaana. 2007. Ryhmä Kemi profeettoina omalla maallaan. Kaleva. 20.1.1997.
- Niskala, Marjaana. 2009. Viiva ja pinta, valo ja pimeys.
- Pelttari-Heikko, Sari. 1999. Viiva elää itsenäistä elämäänsä. 23.1.1999.
- Pekkala, Sari. 2006. Liisa Rautiainen elää maalatakseen. Lounais-Lappi. 10.7.2006
- Pietilä-Juntura, Katriina. 1999. Viva Viiva! Hommage á Liisa Rautiainen, vierailijana Dieter An-huth. Aineen taidemuseo. 10.8.1999.
- Pohjolan Sanomat. 1991. Miten taideteokseni syntyvät. 11.6.1991.
- Puranen, Elina. 1995. Kristuskuva kirkossa ja galleriassa. Keskisuomalainen. 18.9.1995.
- Rautiainen, Liisa. 1972. Kemin tyttölyseon kokoelma. Kemin taidemuseo.
- Rautiainen, Liisa. 1992. Tohtoriesitelmä Lapin yliopiston promootiossa 7.5.1992. Taiteilijan arkisto.
- Rautio, Pessi. 1998. Suomalaisia taiteilijalöytöjä. Helsingin Sanomat. 22.10.1998.
- Risberg, Mats. 1994. Tre lyckade utställningar. Norbottens Kuriren. 31.3.1994.
- Rovaniemen taidemuseo. 1999. Rovaniemen taidemuseon esittelylehtinen näyttelystä Liisa Rau-tiaisen ja Dieter Anhuthin näyttelystä 10.9. – 10.10.1999.
- Röminger, Ritva. 1991. Lapin taiteen tyylikkyys yllättää Saksassa. Lapin Kansa. 28.6.1991.
- Sarrala, Hannu. 2007. Kova halu näyttää kuvia maailmalla. Pohjolan Sanomat. 18.1.2007.
- Vakkuri, Marjukka. 1992. Rautiainen vie Dortmundiin eurooppalaista taidetta. Lapin Kansa. 11.10.1992.
- Vakkuri, Marjukka. 1999. Viiva hakee oman tiensä. Lapin Kansa. 21.1.1999.
- Varrala, Hannu. 2003. Liisa ja Pirjo Rautiaista yhdistää käsityöläisyys. Lapin Kansa. 4.9.2003.
- Vilkuna, Jussi: Liisa Rautiaisen elämää viivan valossa ja varjossa. Kaltio. Pohjoinen kulttuurilehti. 5/99, s. 2, <http://www.kaltio.fi/index.php?146>, luettu 18.5.2008
- Wendisch, Irja. 1993. Rautiaista berliiniläisessä lehtitalossa. Helsingin Sanomat. 15.3.1993.