

Kuvanveistäjä Eva Rynänen julkisuuskuva

Anna Logrén

Yksittäisen muistelijan käsitys kuvanveistäjä Eva Rynäsestä on moniaineksinen koonnelma, joka voi sisältää omakohtaista kokemukSELLISTA tietoa Rynänen näyttelyistä ja teoksista, muistikuvia tapaamisista Rynänen kanssa siinä missä uutisista ja haastatteluistakin. Artikkelissa¹ keskityn Rynänen julkisuuskuvaan mediassa. Määrittelen julkisuuskuvan yhdeksi tasoksi Rynänen taiteilijakuvassa. Kokonaisuudessaan taiteilijakuvan voi ajatella historiallisesti tuotetuksi koosteeksi², joka rakentuu kaikissa taiteen tuotanto–välitys–vastaanotto–jälkikäsitteily -akselin segmenteissä. Julkisuuskuvan tuottaminen paikantuu ensisijaisesti julkisen vastaanoton ja jälkikäsitteilyn alueille. Myös taiteilijan omilla lausunnoilla on osansa julkisuuskuvan muotoutumisessa.

Rynänen ura ajoittuu vuosikymmenille ennen globaalin tietoverkon aikaa, jolloin printtimedioilla oli nykyistä vahvempi asema taiteilijoita koskevan tiedon tuottamisessa ja välittämisessä laajalle yleisölle. Aineistoni koostuu päivä- ja aikakauslehdissä julkaistusta noin 150 lehtiartikkelista aikavälillä 1934–2001. Suurin osa (83 %) aineistosta koostuu sanomalehdissä julkaistuista lehtiartikkeleista³ uutisgenreen paikantuen. Luentani johtolankana on ajatus siitä, että jokainen yksittäinen artikkeli on rajattu otos taiteilija Eva Rynäsestä. Paneudun seuraavaksi uutisoinnissa kolmeen toistetuimpaan puhuntaan Rynänen uran eri vaiheita: ihmelapseen, metsän emäntään ja työn sankariin. Hahmottelen Rynänen ja hänen taiteensa vastaanoton käytäntöjä taiteilijaa koskevien tekstuaalisten asemointien kaut-

ta. Samalla pohdin Rynänen asemaa kotimaisen kuvataidemaailman kontekstissa.

Asemoinnilla tarkoitan Daviesin ja Harrén tapaan tekstuaalisen subjektin artikuloimista mielekkääseen identiteettikategoriaan tietyn diskursiivisen käytännön sisällä.⁴ Asemointi tuottaa rajatun näkökulman kohteesta tekstissä sille ominaisine kuvastoineen, tarinalinjoineen ja käsitteineen, jotka ovat relevantteja asemointia kehystävässä diskurssissa.⁵ Kun asetetaan nämä fragmentin kaltaiset otokset asemointineen päällekkäin, saadaan rekonstruoitua esiin luonnosmainen julkisuudessa tuotettu muotokuva, jossa jotkin yksityiskohtat tai alueet ovat toiston vuoksi vahvempia kuin toiset. Artikkelini lopussa suhteutankin tarkasteluani lyhyesti Rynänen kuoleman jälkeiseen uutisointiin: Taiteilijan elämäntyön mahdollisesta uudelleenarvioinnista voi seurata julkisuuskuvaan vaikuttavia painotuseroja. Toisin sanoen olen kiinnostunut siitä, mitä julkisuuskuvan piirteitä vahvistettiin kanonisointiprosessin loppuvaiheessa.

Ihmelapsi ja suuret odotukset

Monen uraansa aloittelevan taiteilijan ensimmäinen näyttely jää uutispimentoon. Kun nuoren taiteilijan debyyttinäyttely nostetaan



päivälehtien kulttuurisivuille asti, on kyseessä ”erityinen tapaus”. Jos ammatilliselta iältään nuori taiteilija tulee huomioiduksi jo ennen ensimmäistä näyttelyään, odotukset ovat poikkeuksellisen korkealla. Eva Ryy-nänen nostettiin julkisuuteen laajemman huomion kohteeksi vuonna 1934, kun *Suomen Kuvalehti* uutisoi 19-vuotiaasta Eva Åsenbryggistä otsikolla ”Savolais tyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”. Ryy-nänen oli tuolloin vasta taidekouluun valituksi tullut oppilas, mutta uutisarvoisen hänestä tekivät ”harvinaiset lahjat”, jotka yllättivät taiteentun-tijat. Artikkelin keskeisin asemointi perustuu Ryy-näsen lahjakkuuteen ja sen autenttisuu-teen. Kuvaa ”ihmelapsesta” artikuloidaan suvun taipumuksilla⁶, piirustuksesta saadulla kouluarvosanalla sekä nuorempana voitetulla veistokilpailulla⁷. Lahjakkuutta todentavat ”ihmeteltävän tarkka” näkömuisti, tavallista suurempi muototaju ja erityisesti veistotaito, sillä Ryy-näsen ilmeikkäiden puuveistosten kerrotaan syntyneen alkeellisilla työvälinoilla – lähinnä puukolla.⁸ Hänen tehtäväkseen asetellaan *Suomen Kuvalehden* artikkelissa paitsi suomalaisen kuvanveiston kaanonin myös koko kansakunnan elinvoimaisuuden ylläpitäminen ja jatkaminen omalla persoo-

nallisella ilmaisulla. Artikkelissa kysytäänkin, onko hän ”tuleva suuri kuvanveistäjä”.⁹

1900-luvun ensimmäisillä vuosikymme-nillä kuvanveistoa ohjasivat kansallisuus-aatteen sävyttämän klassismin periaatteet. Sotien jälkeinen arvojen ja taidekäsitysten päivitys artikuloitui kuvanveistossa isänmaallisia ihanteita uusintavana realismina. Liisa Lindgrenin mukaan ”[y]hteiskunnalliset odotukset ja tehtävät säätelivät erityisesti kuvanveistoa, jonka roolia kansallisen tehtävän hoitajana, kollektiivisen vastuun kantajana ja jatkuvuuden takaajana korostettiin toistuvasti”.¹⁰ Toive Ryy-näsen tulevasta roolista suomalaisessa kuvanveistossa resonoiikin aikakaudelle ominaista käsitystä kuvanveis-tosta kansallisen tehtävän toteuttajana ja jat-kuvuuden takeena.¹¹ *Suomen Kuvalehdessä* jatkuvuutta ja suuren kuvanveistäjän viittaa asetellaan hänen harteilleen apuna rinnas-tukset kuvanveistäjä Jussi Mäntyseen sekä maininta Pekka Halosen lahjoittamista kou-rutaltoista¹², jotka edesauttoivat Ryy-näsen pääsyä Suomen Taideyhdistyksen piirus-tuskouluun (myöh. Suomen Taideakatemia koulu).

Institutionaalista tukea Ryy-näsellemme osoitettiin vuonna 1938, kun hänelle myönnettiin

Suomen Taideyhdistyksen kolmas dukaatti-palkinto. Seuraavana vuonna Ryy-nänen valmistui Suomen Taideakatemia koulusta.¹³ Hän ei kuitenkaan ryhtynyt täyttämään suur-ten odotusten mukaista tehtävää kotimai-sen taide-elämän keskuksessa Helsingissä. Ryy-näsen omien lausuntojen mukaan syynä oli taidemaailman riitaisuus.¹⁴

En minä ole millonkaan voinut töitäni kenel-lekään männä tarjoamaan enkä ruveta tappe-lemaan paremmuudesta toisten taiteilijoiden kanssa. Sen takia minä tulin pois Helsingistä. Ajattelin, että mieluummin lypsän tiällä lehmii kuin riitelen siellä.¹⁵

Arvostelu on aina ollut minulle vastenmielis-tä niin kuin sofistinen keskustelu tyyleistäkin. Eikö ole oikein, että on tyylejä? [-]. Täällä sa-lolla on hyvä olla, täällä ei tarvitse polkea eikä tulla poljetuksi.¹⁶

Vaikka Ryy-nänen piti debyyttinäyttelynsä heti valmistumisensa jälkeen vuonna 1940, päätoimiseksi kuvanveistäjäksi hän ryhtyi vasta kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin Amos Andersonin taidemuse-on kutsunäyttelyn myötä.¹⁷ Vuoteen 1972



asti hän teki tilaustöitä maanviljelijänä toimimisen ohessa. Välivuosina Rynnänen nousi paikallislehtien otsikoihin julkisilla tilaustöillä, joihin kuului mm. Pietari Brahen muistomerkki ja lukuisat kirkolliset työt.¹⁸ Amos Andersonin taidemuseon näyttely vuonna 1974 oli sekä eräänlainen toinen debyytti että samalla retrospektiivi. Rynnäsen hiljaiselo näyttelyjen osalta ajoittuu aikaan, jolloin kotimaisen kuvataiteen kenttä kävi läpi monia muutoksia, kun taiteen ja kulttuurin tehtäviä määriteltiin uudelleen.¹⁹

Metsän emäntä ja puu

Naispuoliset taiteilijat ovat olleet kriittisen arvioinnin kohteena läpi modernin taiteen historian, kun heidän taiteellista tuotantoaan on arvioitu erinäisten miesoletusten ja marginalisoivien hierarkioiden kautta.²⁰ Kuvanveiston traditioon viitataan tutkimuksissa puolestaan hyvin miehisenä lajina.²¹ Arvioitaessa Rynnästä käsittelevää uutisointia kuvanveistoa kehystävä miehisyyden normi työntyy esiin toisteisena ulkoisen olemuksen eksplikointina. Stereotyyppisen feminiinisiä määreitä, kuten hento, hoikka, siro, pieni, värisevän herkkä, tyttömäisen ketterä, sulavaliikkeinen ja notkea²², käytetään sukupuoli- ja sukupuolijärjestyk-

Kuva 1. Eva Rynnänen veistämässä Saunapolku-veistosta vieressään puoliso Paavo Rynnänen v. 1962. Valokuva, 9 x 8,9 cm. © Pielisen museo, kuvanro 167:43.



sen ylläpitämiseksi samalla havainnollistaen naispuolisen taiteilijan fyysisen olemuksen ja kookkaiden puuveistosten työstöön vaadittavan voiman epäsuhtaa. Kontrastisella suhteella vahvistettu sukupuoli- ja sukupuolijärjestys asemoi Rynnäsen kuvanveiston kentällä anomaliak-

si ja siten oletetun lukijan näkökulmasta kiinnostavaksi poikkeukseksi.

On kuitenkin huomattava, että Rynnästä kuvataan uutisoinnissa toistuvasti myös työnsä äärellä aktiivisena toimijana. Sukupuoli eksplikoituu tällöinkin, kun työn tulok-



sena syntyy lapsiksi vertautuvia teoksia: Taiteen tekijä ei paikannu ensisijaisesti aiheettomien ideoiden parissa operoivaksi henkisen työn tekijäksi, vaan teosartefaktien synnyttäjäksi (sic). Ryytänen on uutisoinnin valossa taiteilijana vahvasti sidoksissa paitsi sukupuoleensa myös käsittelemäänsä materiaaliin.

Työhuone. Proosallisia lastuja. [--]. Tekeillä peräti paloportaatt, joiden tulee olla taiteilijan mielestä kuin köynnöskasvi. Kumivasara heilahtaa ja taltta puree puuta.²³

Tungoksesta erottuu äkkiä heleä pohjoiskarjalaismurre, hento nainen pyöräyttää massiivista Ohra-pylvästä [--]. Eva Ryytänen naurahtaa, astuu joutuisasti veistoksen luo, kädet elehtivät, kääntävät isonkin työn yllättävän vaivattomasti [--].²⁴

Toisaalta Ryytänen suhde materiaaliin, puuhun, kehystetään laajemmin sijaintiin ja paikkaan liittyvillä epiteeteillä asemoiden hänet eräänlaiseksi metsän emännäksi. Kuvaa vahvistetaan erityisesti aikakauslehtien uutisoinnissa monipolvisilla kertomuksilla Ryytänen lapsuudesta maaseudulla,

työnteosta ja eläinten hoidosta. Opintojen jälkeinen muutto Paateriin ja elämä siellä näyttäytyy paluuna luontoon. Tätä paluun ideaa pohjustetaan reportaaseissa kuvailemalla idän eksotiikkaa²⁵ tavoitellen toimittajan matkaa kauas metsän keskelle Ryytästä taapaamaan. Varsinaisessa paluukertomuksessa Ryytänen jättää urbaania elämämuotoa ja riitaisaa taidemaailman keskusta edustavan Helsingin taakseen Suomen Taideakatemian koulusta valmistumisen ja avioitumisen jälkeen. Suojattuun paikkaan vetäytyminen kehystetään luontoromantiikalla.

Jo Väinö Aaltonen oli kehottanut Evaa uskollisuuteen omalle laadulleen, taiteen kipinäilleen. Se uskollisuus vei Eva Ryytänen paitsioon moneksi vuodeksi, ajoi hänet Pohjois-Karjalan metsiin.²⁶

Oli aika taas kuunnella pyyn vihellystä ja metsän salaisia sanomia. Täällä elettiin luonnon sykkeessä, suoraan Isän Jumalan kämmenellä. Poissa kaupunkien hälinästä Eva Ryytänen luomisvoima uusiutui. Kukaan ei tullut mestaroi-maan miten taidetta pitäisi tehdä - oli vihdoinkin aika myös oman itsensä luomiselle.²⁷

Pääkaupunkiseudulta vetäytymisen kuvuksissa uusinnetaan samankaltaisia motiiveja kuin 1800–1900-luvun taitteessa Aholan, Halosenniemen ja Suvirannan kaltaisia taiteilijakoteja perustettaessa.²⁸ Erityisesti laajemmissa aikakauslehtien artikkeleissa, kuten reportaaseissa, Paateri näyttäytyy viattomuuden ja puhtauden vaalimisen paikkana, paratiisina ja onnelana, jonne uudet ismit, käsitteet ja ”konstikkaat taiteentuntijat” eivät vaikutteineen yllä.²⁹ Ryytänen on tuon paikan haltija tai emäntä kuin Tellervo ikään. Paaterissa toteutuva läheinen suhde luontoon tuntuu siis puhdistavan sekä taiteen että taiteilijan, jolloin molemmista kuoriutuu esiin kaikkein autenttisin ydin.

Materiaalina käytetty puu ja Ryytänen kunnioitus sitä kohtaan vakiintuvat luonnollisuuden ja aitouden artikulaatioina osaksi hänen julkisuuskuvansa ensimmäisistä lehtiartikkeleista alkaen. Niin ikään luonnehdinnat Ryytänen fyysisestä olemuksesta ja luonnon keskellä asumisesta ovat taiteilijakuvan keskeistä aineista.

Lukuisa on kuvanveistäjä Eeva Ryytänen töitten määrä, joita hän hiljaisuudessa täällä kaukana asutusseuduilta luo. [--]. [Hän ei ole] jäänyt



ruikuttamaan Muurikkiensa luo hukkaan men-
nyttä taiteilijan uraansa, vaan tupansa nurk-
kauksessa luo yhä uusia ja yhä taiteellisimpia
töitään kiittäen kohtaloa, joka antanut hänelle
humisevan korven, valkokylkiset koivut, au-
ringon nousut ja laskut, lumen ja jään, kesän ja
talven, eikä kivimuureja, kivikatuja, hälinää ja
liikettä, vaan hiljaisuuden ja hartauden.³⁰

Niinä vuosina, kun Ryyränen työsti ti-
laustöitä maanviljelyn ohessa, kotimainen
taide-elämä modernisoitui sekä rakenteel-
lisesti että arvoiltaan. Jälkimmäisessä kyse
oli nationalistis-patriotistisen arvojärjestel-
män purkautumisesta ja taiteelle asetet-
tujen tehtävien uudelleenmäärittelystä.³¹
Taide-elämässä siirryttiin kansainväliseen
reaaliaikaan.³² Professionaalinen taiteilija-
kunta irrottautui kansallisista päämääristä, ja
modernismista tuli 1960-luvulle tultaessa ku-
vanveiston ”normaalidiskurssi” taiteen asian-
tuntijoiden keskuudessa.³³ Kuvanveistossa
modernismiin kytkeytyvä uuden odotus to-
dentui siirtymisenä realistisesta ilmaisusta
pelkistämisen kautta ei-esittävään muoto-
kieleen.³⁴ Näistä perustavista muutoksista
huolimatta Ryyränestä käsittelevässä uti-
soinnissa kansallinen tulkintakehys on käy-

tössä koko hänen uransa ajan. Esimerkiksi
Kuva-lehdessä vuonna 1950 kehys oli käy-
tössä, kun Ryyränen teosten tulkittiin ilmen-
tävän ”suomalaista kansanluonnetta”, sen
”sisäistä voimaa” ja ”kauneutta”.³⁵ Samassa
hengessä *Suomen Kuvalehdessä* uutisoitiin
vuonna 1972:

Ismit ja suuntaukset pitivät huolen siitä, että
muotityö kuin muotityö vanhenee jo tekijänsä
käsissä, mutta todellinen kansan mielen ja ma-
teriansa oikein ymmärtävä taiteilija ei vanhene
koskaan. Eeva Ryyränen on tällainen armoitet-
tu puun tuntija.³⁶

Kansallisen tulkintakehynsä säilymistä
selittää taiteen tulkintayhteisöjen eriytymi-
nen. Taiteen vastaanotossa on tyypillistä, että
asiantuntijoiden huomio keskittyy näyttely-
vetoisesti taiteen uusimpiin virtauksiin ensin
taidekriitikkienä ja myöhemmin mm. tutki-
muksina.³⁷ Ryyränestä uutisoitiin pääasias-
sa yleistajuisesti uutisten ja haastattelujen
muodossa. Erityisesti jälkimmäisissä korostui
taiteen professionaalisen kärjen näkökulmas-
ta jäänteellinen³⁸ kansalliseen realismiin
nojaava tulkintakehys, joka vastasi ennen
kaikkea maallikkoyleisön taidemakua.

Samaan aikaan kun suomalaisessa ku-
vanveistossa ilmaisutapojen kirjo laajeni ja
erityisesti abstrakti ilmaisu vakiintui edistyk-
sellisimmän suomalaisen kuvanveiston tun-
nukseksi, niiden rinnalla säilyi traditionaali-
sempi figuratiivisen kuvanveiston traditio.³⁹
Esittävyden ja aiheiden perusteella Ryyränen
asettuu sellaisten 1950-luvulla vaikutta-
neiden kansanomaiseksi miellettyä traditiota
edustavien taiteilijoiden rinnalle tai jatkajak-
si kuin Hannes Autere (1888–1967), Albin
Kaasinen (1892–1970) ja Mikko Hovi (1879–
1962).⁴⁰ Yhteneväisyyksiä erityisesti Hannes
Autereeseen on monia, kuten maaseudulla
työskentely, keskittyminen puuveistoon, re-
liefimuodon suosiminen ja se, että teosten
tematiikka on perustaltaan kirjallista, usein
Raamatun kertomuksiin, Kiven *Seitsemään*
veljekseen tai kansanelämästä poimittuihin
aiheisiin liittyvää.⁴¹ Traditionalistisen kuvan-
veistäjäpolven ohella Ryyränen kiinnittyi
osittain myös 1970-luvulla nousseeseen
uuteen veistäjä sukupolveen, joka kiinnostui
realistisista esittämistavoista vastareaktiona
ilmaisun pluralisoitumiselle.⁴² Hänet voidaan
löyhästi rinnastaa esimerkiksi eläinfiguu-
reita tehneisiin Liisa Ruusuvaaraan ja Nina
Ternoon.⁴³ Ryyränen ei ollut kotimaisen ku-



vanveistotaiteen kentällä ainoa esittävästä aiheista kiinnostunut taiteilija. Vastaavuuksista huolimatta hänet asemoitiin uutisoinnissa omaa tietä kulkevaksi poikkeukseksi.

Hän ei tarjonnut töitä kenellekään eikä niitä tiennyt kukaan kysellä. 50- ja 60-luvulla kävivät kaupaksi nonfiguraatiiviset veistokset, kukaan ei uskaltanut olla realisti. Paitsi Eva, Paaterissa.⁴⁴

Kun hän aikoinaan muutti Helsingistä Joensuuun taakse pienviljelijän vaimoksi, hänelle heilutettiin hyvästi ja uskottiin, ettei hänestä koskaan enää mitään kuultais. --. Amos Andersonin museo oli ainoa joka uskalsi ottaa riskin [--].⁴⁵

Vaikka Suomi on metisen maa, meillä on hämmästyttävän vähän puuhun erikoistuneita kuvanveistäjiä. Pelkästään puuta veistävä Eva Ryyänen vaikka hän onkin saanut akateemisen taidekoulutuksen [--] on suomalaisittain poikkeus.⁴⁶

Amos Andersonin taidemuseon näyttelyn aikoihin Suomessa elettiin eräänlaista realismin paluuta. Näyttelyn palautteen

perusteella osa taideyleisöstä tuntui kaivanneen realistiseen taiteeseen liittyvää lähestyttävyyttä – Ryynäsen taiteen osalta tosin ilman yhteiskunnallisen kantaaottavuuden painolastia, minkä puolesta puhuu näyttelyä käsittelevissä artikkeleissa esiin tuotu vastakkainasettelu meneillään olleen ARS 74 -näyttelyn ja Ryynäsen näyttelyn välillä. Näyttelyn tuoman suosion myötä Ryynäsestä tuli uutisoinnissa vastakuva vaikeaselkoiselle taiteelle ja elitistiselle taidemaulle. Hän näyttäytyy luonnon puhtaudesta ammentavana ja jatkuvuutta edustavana taiteilijana, joka ei lankea urbaanin elämänmuodon ja taiteen muotivirtausten keinotekoisuuksiin. Ryynäsen näyttelyä koskeva uutisointi tai näyttelyesite eivät valota tarkemmin näyttelyn taustoja, mutta provinssista taidekentän keskukseen nostetun taiteilijan tuotannon esittelyllä vastattiin kulttuuridemokratian hengen mukaisesti maallikkoyleisön makumieltymyksiin. Menneisyydestä ammentavalla realistisella ilmaisulla oli tilausta laajemminkin, sillä samana vuonna toinenkin Pohjois-Karjalassa asuva taiteilija, kirjailija Heikki Turunen (1945–), tuli suuren yleisön tietoisuuteen esikoisteoksellaan.⁴⁷

Ne muutamat taidekriitikit, joita Ryynäsen näyttelyistä kirjoitettiin, ajoittuvat pääasiassa 1970-luvulle käsitellen Amos Andersonin taidemuseon näyttelyä ja siihen pohjautuvaa kiertonäyttelyä. Taidekriitikeissä hyödynnettiin taidehistorioitsija ja Amos Andersonin taidemuseon johtaja Bengt von Bonsdorff näyttelyluettelon esittelytekstiä. Erityisesti lausahdusta, jonka mukaan "[t]untuu kuin [Ryyänen] jo ennen työhön ryhtymistä olisi selvillä muhkean honganrungon sisustaan kätkeytyvistä mahdollisuuksista", varioitiin eri kirjoituksissa myöhemminkin.⁴⁸ Käsitely Ryynäsestä kuvanveistäjänä, jonka taide syntyy puun sisälle suuntautuvan "etsinnän" ja "löytämisen" tuloksena, vakiintui toiston kautta osaksi hänen taiteilijakuvaansa. Hän myös itse omaksui tulkinnan käyttöönsä.

Taidekriitikeissä Ryynäsen tuotantoa arvioitiin myönteiseen sävyyn ennen kaikkea materiaalikäsitteilytaidon ja luonnonmuotojen esiintuomisen osalta. *Keskisuomalaisessa* taiteilijan tehtäväksi määriteltiin "puun olemuksen löytäminen" ja "vapauttaminen".⁴⁹ Kriitikoiden arvostelut perustuivat ensisijaisesti professionaalisten toimijoiden jakamiin kuvanveiston ihanteeseen, mikä ilmeni pelkistetyn muodon arvostamisena ja



koristeellisuuden kielteisyytenä. Esimerkiksi *Uuden-Suomen* kritiikissä eräitä yksittäisiä teoksia nostettiin myönteisessä valossa esiin, kun niissä oli "[t]aiteilijan koukeroiseen koristeellisuuteen taipuva tekotapa [--] edukseen yksinkertaistunut".⁵⁰ *Helsingin Sanomien* näyttelykritiikissä toivottiin, että Ryynänen "keskittyisi entistä enemmän puhtaisiin, pelkistettyihin muotoihin perustuvaan henkilö- ja eläinkuvaukseen".⁵¹ *Keskisuomalaisessa* puolestaan todettiin myös, että "pitsimäinen muodonkäsittely [--] on ristiriidassa massiivisen hongan luonteen kanssa, samoin puun värittäminen ja värillisten valojen käyttäminen".⁵² Toisaalta *Maaseudun Tulevaisuudessa* Ryynäsen teoksia arvosteltiin traditionalistisessa tulkintakehyksessä kädentaitoa ja aitoutta korostaen.

Nykyaikaisen moniarvoisen taiteen kentässä on ilmiöitä, jotka erikoisuuden tavoittelusaan ovat päätyneet keinotekoiseen ilmaisuun. On puuttunut taiteen henki. Ei ole jaksettu kamppailla syvällisemmän ilmaisun keinojen ja hengen hallintaan. Pohjois-Karjalassa, Pielisen itärannalla Vuonislahdessa työskentelevä Eva Ryynänen on pysynyt perinteisellä pohjalinjalla ja liittänyt teoksiinsa modernia ilmaisua ja

välttynyt kaavamaiselta ja keinotekoiselta. [--]. Teoksissa on riittävästi omaa panosta, joten ei kysymys mistään "esinelöydöistä", jotka eivät taiteilijan vaativaa ammattinimitystä löytäjälleen oikeuta".⁵³

Ryynänen asemoidaan kritiikissä aidoksi taiteilijaksi yksilöllisen ilmaisun sekä pitkäjänteisen ja vaativan työskentelyn kautta. Hänen edustamansa taiteilijuuden vastakuvaksi piirtyy keinotekoisien epäaidot nykytaiteen käsitteellisyyteen nojaavat taiteilijakunnan edustajat "esinelöytöineen". Asemointi vastaa maallikkoyleisön taidemakua.⁵⁴

Suhde materiaaliin on uutisoinnissa pysyvä Ryynäsen taiteilijakuva määrittävä piirre. Tulkintoja teosten merkityksestä tai sanomasta on suhteellisen niukasti taidekriitikien vähäisyyden ja muun uutisoinnin henkilökeskeisyyden vuoksi. Ryynänen ei haastatte- luissa itsekään tulkitse tuotantoaan käsitteellisesti esimerkiksi taideteorioihin tukeutuvien puhunnoin. Ryynäsen suhde materiaaliin rakentuu uutisoinnissa kunnioituksen sävyttämäksi dialogiksi.⁵⁵ Autoritäärisen hallitsijan sijaan hän asemoituu luonnon kaitsijaksi ja vaalijaksi: Ryynänen onnistuu käsittelemään oikukasta ja vaativaa puuta taitavasti, koska

hän kunnioittaa sitä. Hän työskentelee puun kanssa, ei sitä vastaan. Hän ei "uhmaa"⁵⁶ puuta, ja toistuvasti tuodaan esiin, ettei hän myöskään pilko tai riko puuta mielellään. *Aamulehden* mukaan "[p]uu ei ole hänelle sileiden eikä suorien linjojen aines, ei yksitotinen kakkosnelonen tai ponttilauta, vaan lujaa kaarteistaan kiinni pitävä aine, jota on kunnioitettava".⁵⁷

Monet Ryynäsen itsensäkin toistamat antropomorfistiset vertaukset puusta elävinä olentoina, subjekteina, joilla on oma luonto, halut ja tarpeet, korostavat taiteilijan ja materiaalin tasavertaista suhdetta. Epiteetit, joiden mukaan puu on arvaamaton ja oikukas, puuta ei voi pakottaa, puun pinta on ihoa ja sisus lihaa, toistuvat. Brutaalien kielikuvien sijaan veistäminen näyttäytyy uutisoinnissa toimintana, jossa "houkutel- laan", "etsitään", "löydetään" ja "nähdään" kuvia puun sisästä.⁵⁸ Ryynäsen tapauksessa voidaan puhua materiaaliuskollisuudesta, joka vakiintui yhdeksi kuvanveiston opiksi jo varhain. Lindgrenin mukaan materiaaliuskollisuus näkyy mm. luonnonmateriaalien ja käsityötekniikoiden suosimisena.⁵⁹ Siihen liittyy ajatus aineen sublimoinnista ja ylevöittämisestä sekä käsityön priorisoi-



misesta animistisin perustein.⁶⁰ Kuten Lindgren muotoilee,

[t]yön ajateltiin syntyvän materiaalin ehdoin, materiaalin antaessa vastuksen ja ohjatessa kättä, ajatuksen ja käden vastatessa materiaalin vaatimuksiin. Tuli suosia luontevaa, siis mahdollisimman suoraa työstämistä ja välttää monivaiheista työskentelyä. [-] [T]uli pyrkiä mahdollisimman välittömään ja elävään kädenjälkeen. Taideteos syntyi tehdessä, ei ajatuksissa.⁶¹

Materiaaliuskollisuuteen liittyi alkujaan halu erottautua klassisen taiteen konventioista sekä uskomuksia materiaalin oikeaoppisista työstötavoista, jotka johdettiin primitiivisten ja varhaisten korkeakulttuurien taiteesta.⁶² Tätä taustaa vasten onkin kiinnostavaa, että Ryytänen tuo itse toistuvasti erityisesti ura alkupuolelle ajoittuvissa haastatteluissa esiin sen, että hän ei käytä poraa tai muita uudenaikaisia välineitä. Myös maininnat yhtenäiseen puukappaleeseen veistämisestä ilman liimasauvoja ja muita liitoksia toistuvat.⁶³ Toisaalta klassisen taiteen konventioista on todettava, että Ryytänen taiteessa on läsnä siihenkin kytkeytyviä piirteitä, kuten idealisointia ja ennen kaikkea

tyyliteltyä esittävyttä.⁶⁴ Ryytänen taiteilijakuvassa intensiivisen läheistä suhdetta materiaaliin kehystää romanttis-idealistinen luontosuhde. Veistosten materiaalina käytetty puu ja taiteilijan asuinympäristö näyttävät uutisoinnissa autenttisen luontosuhteen merkkeinä.

Ahkerasta työn sankarista kansainväliseksi menestyjäksi

Amos Andersonin taidemuseon näyttelyn suosion siivittämänä Ryytänen keskittyi kuvanveistoon kokopäiväisesti. Näyttelymenestys vaikutti myös julkisuuskuvan painotuksiin. Aineistoni perusteella median kiinnostus oli Ryytänen eläessä korkeimmillaan näyttelyn jälkeen vuosina 1975–1985.⁶⁵ Hän ei ollut vain paikallisuutisoinnin kesto-suosikki, sillä hieman yli puolet sanoma- ja aikakauslehti uutisoinnista on luonteeltaan kansallista. Rajattaessa tarkastelu pelkääntään sanomalehti uutisointiin, paikallislehtien osuus kasvaa hieman.⁶⁶ Myös kansainvälinen matkailualan lehdistö kirjoitti yksittäisiä artikkeleita Ryytäsestä.

Uutisoinnissa siirryttiin taiteilijan ammattilaisuutta korostavaan puhuntaan. Maininnat tilaustöistä ja akateemisesta koulutuksesta

toistuvat: Ryytänen näyttäytyy uutisoinnissa Taideakatemia (sic) käyneenä ammattilaisena, joka hallitsee virtuoosimaisesti kuvanveiston tekniikat ja taidehistorian kaanonin. Niin ikään lukeneisuutta ja sivistyneisyyttä yleisemminkin painotettiin *Kalevalan* ja Aleksis Kiven tuotannon tuntemuksen, matkustelun sekä kuvataidekeskustelujen, luentojen, lehtien ja ”viimeisimmän taidekirjallisuuden” aktiivisella seuraamisella.⁶⁷

Kuvaan ahkerasta ammattilaisesta sisältyy työn sankaruus, jota artikuloidaan tilaustöiden määrästä johtuvan ainaisen kiireen, mutta myös Paaterin arkkitehtonisten detaljirunsauden avulla.⁶⁸ Oma lukunsa on uutisoinnissa maakuntatasolla ”taiteilijan pyhätöksi” nimityn kappelin rakennusprojekti, josta sukeutuu vaiheittain Ryytänen elämäntyön huipentuma ja pitkäaikaisten unelmien täyttymys.⁶⁹ Työlle ja taiteelle omistautumisesta kertoo erityisesti 1980–1990-lukujen uutisoinnissa ahkera työskentely Ryytänen korkeasta iästä ja Paaterissa vierailevasta yleisömassasta huolimatta. Tyypillistä on kuvata Ryytästä työn äärellä puukon ja taltan kanssa.⁷⁰

Tärkeintä on työ. Se jää kertomaan mitä olemme saaneet aikaan. Työn jäljet puhuvat vuosia



meidän jälkeemme jos olemme onnistuneet toteuttamaan itseämme. [--]. Välillä Eeva juttelee, vilkaisee sivulleen ja jatkaa työtään.⁷¹

Kesäkuussa 80 vuotta täyttävä kuvanveistäjä tekee vielä pitkää työpäivää. Hän on noussut varttia vaille seitsemän -- ja työrupeama jatkuu iltaseitsemän seutuihin. [--]. Taiteilijan ajatusten juoksu on yhtä terävä kuin aviomies Paa- von teroittama talta.⁷²

Ryynäsen ammatillinen ura perustui ensisijaisesti tilaustoihin, joita hän teki niin yksityisille kuin julkisillekin toimijoille. Merkittävä osa julkisista tilaustöistä on tehty pankeille ja kansainvälisille suuryrityksille. Uutisoinnissa käsiteltiin seikkaperäisesti Ryynäsen avointa yhteistyötä talouden kenttää edustavien toimijoiden kanssa. Paikallislehdissä tilaustöihin liittyvä uutisointi perustui tilaajien esittelyn lisäksi usein konkreettiseen työvaiheiden kuvaukseen materiaalihankinnoista kookkaiden veistosten käsittelyyn ja logistiisiin järjestelyihin. Mittavilla kansainvälisillä kontakteilla artikuloidaan Ryynäsen ammatillista menestystä.

Tarjouksia tulee ympäri maapalloa [--]. Milloin

on asialla japanilainen liikemies tai laivanvarustaja Ahvenanmaalta, milloin lammastarjonta Valloista, milloin halutaan Evan taidetta moderniin wieniläiskirkkoon milloin Westendin edustussalissa. – Keskellä yötä soittavat Kaliforniasta: «Onko veistos valmis?»⁷³

Jos Eva Ryynästä on joskus vähän harmittanutkin, ettei puunveistoa ole arvostettu, niin onpa kaivaa toisenlaisiakin näyttöjä. [--]. Engelsmanni oli ihastunut Tuupovaaran jouluyö -työhön ja lennätti Vuonislahden taiteilijan Lontooseen. Unilever-yhtymän salissa oli vapaata seinää yhdeksän kertaa kaksi metriä. Mitä pannaan tilalle? - Siellä on nyt reliefi Lontoon Cityssä eikä siellä mennä kysymään Kuvanveistoliiton nuorilta mikä sinne sopii.⁷⁴

Taiteilijoita käsittelevässä uutisoinnissa taiteen ja rahan suhde on ambivalentti. Ellei kyse ole taiteen kaanoniin nostetusta taidehuutokauppojen ennätysten rikkojasta tai taidepalkintojen voittajasta, taiteilija on julkisuudessa tyyppillisemmin esillä avustusten kohteena.⁷⁵ Taiteen myyntiä koskevat keskustelut käydään julkisuudessa ennemminkin taidegalleristien kuin taiteilijoiden itsensä suulla. Ryynäsen tapauksen tekee

kiinnostavaksi taiteen ja talouden kytkös, joka voimistui uutisoinnissa uran loppuvaiheessa 1990-luvulla.⁷⁶ Mutta kuten taiteilijat usein, myös Ryynänen torjui toistuvasti kaikki markkinointiin ja kaupallisuuteen liittyvät implikaatiot. Vaikka Ryynänen oli tehnyt säännöllisesti tilaustöitä vuosikymmeniä, taiteen myynti kauppaamisena ja ”tyrkyttämisenä” latautuvat hänen omissa lausunnoissaan negatiivisesti.⁷⁷ Uutisoinnissa hän asemoituu pyyteettömäksi tilaustöiden vastaanottajaksi, jonka ammatillinen menestys on vuosikymmenten ahkeran työnteon tulosta. Myös tilaustöiden toteutus määrittäytyy ensisijaisesti taiteen ehdoilla ilman ulkoisia taiteilijan autonomiaa koettelevia vaikutteita tapahtuvaksi toiminnaksi.

Eva Ryynäsen ei tarvitse mainostaa itseään. Työt puhuvat puolestaan. Hänen ei tarvitse pitää näyttelyitä, raahata töitään maailman ääriin. Niitä tullaan kotiin katsomaan ja tilaamaan. [T]öitä on [--] kaikkialla ympäri maailmaa. Veistoksia on kulkeutunut Ruotsiin, Norjaan, Neuvostoliittoon, USA:han, Länsi-Saksaan, Sveitsiin ja Egyptiin.⁷⁸

Kansainvälisen yritys yhteistyön lisäksi matkailu kytkeytyy kiinteästi Ryynäsen julkisuuskuvan ammatillisen menestyksen



painotukseen. Taiteilijoiden matkoista kirjoitettaessa on tyypillistä tähdentää matkojen avartavuutta ja ennen kaikkea kosketusta uusimpiin taiteen virtauksiin. Ryynänen näyttäytyy uutisoinnissa kuitenkin valitsemallaan tiellä pysyvänä taiteilijana, joka palaa kotimaahan entistä varmempana omasta linjastaan.⁷⁹ Matkailu tuo hänen julkisuuskuvansa häivähdyksen kosmopoliittisuutta, mutta taiteen sisältöihin tai ilmaisuun asti vaikutteet eivät yllä. Taiteilijan katse on vahvasti menneisyyteen päin kulttuuri- ja taidehistoriallistenkin kohteiden kautta. Eva kertoo antavansa arvoa matkustamiselle:

Vasta sitten, kun on nähnyt erilaisia ihmisiä, kulttuureja ja erilaista taidetta ja historiaa, sitä osaa antaa arvoa kaikelle taiteelle. Erityisesti omalleen.⁸⁰

[S]uomen taiteen perustana on kasvit, eläimet ja ihminen. Ja ulkomailta tullaan tänne näkemään juuri meidän omaa kansallista taidettamme. Moni pystyy kyllä jäljittelemään kansainvälisiä kulloinkin muodissa olevia taidesuuntauksia, mutta kuka voi kirjoittaa nimensä alle. Kuka voi sanoa, että tämä on minun ideani [--].⁸¹

Eva Ryynänen muistaakin mainita, että

Suomeen, tähän nuoreen kulttuuriin, tullaan katsomaan nimenomaan suomalaisuutta. Suomen eläin- ja kasvikunta on toistunut Ryynäsen noin 500 veistoksessa hänen väkevien luomisvuosiensa aikana.⁸²

Kansainvälistä menestystä artikuloivassa uutisoinnissa on vahva paluun tuntu ihanteisiin ja odotuksiin, joita Ryynäseen kohdistettiin jo taiteilijauran alussa. Hänen saavuttamansa menestys perustui uutisoinnissa sitkeään uurastukseen, joka jalostui maanviljelystä suomalaista sielunmaisemaa ilmentäväksi hengen viljelyksi. Asemointi kansainväliseen kontekstiin sisältää kansallishenkisiä ihanteita romanttisin kaiuin aitoudesta ja puhtaudesta. Eläin- ja luontoaiheisine puuveistoksineen Ryynänen näyttäytyy suomalaisuuden tulkina ja eksoottisen idän aitoa käsityöläisperinnettä uusintavana taiteilijana. Paikallislehdissä korostettiin myös pohjoiskarjalaisuutta ja lieksalaisuutta Ryynäsen taiteellista toimintaa selittävänä ja kehystävänä kontekstina.⁸³

Vaikka Ryynänen oli näkyvästi aktiivisuusinaan esillä julkisuudessa kotimaisen kuvanveiston menestyksekkäänä kasvona, yhteys kuvanveiston institutionaaliseen kenttään jäi verrattain heikoksi. Säännöl-

listä näyttelytoimintaa ei ollut kotimaisen kuvataiteen keskuksessa pääkaupunkiseudulla eikä Ryynäsen tuotantoa kerätty merkittävästi taidemuseoiden kokoelmiin.⁸⁴ Uutisoinnin valossa vuorovaikutus kuvanveiston professionaalisten toimijoiden kanssa oli niin ikään niukkaa. Poikkeuksena tästä oli 1980-luvun alkuun sijoitettava julkinen debatti Pietari Hannikaisen muistomerkistä, kun Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta, Joensuun Taideyhdistys ry ja SAFA kritisoivat paitsi patsastoitumisen kokoonpanoa myös Ryynäsen teossuunnitelmaa. Nurmeksen keskustaan suunniteltua korkeaa pronssivalosta ”lakkapääpetäjästä” Hannikaisen kasvoreliefilä täydennettynä pidettiin ”ala-arvoisena” ja ”ympäristöön sopimattomana” eikä se täyttänyt ”korkeita taiteellisia laatuvaatimuksia”.⁸⁵ Taiteen asiantuntijuutta edustavien tahojen puheenvuoroissa kritisoitiin teoksen mittasuhteita, materiaalia, sijoittelua ja ”taiteilijan luovan työn” vähäisyyttä määrittäen Ryynäsen valinnat epäammattimaisiksi. Teos näyttäytyy tässä tulkintakontekstissa vanhakanlaisena, koska se ei vastaa asiantuntijoiden käsitystä ympäristö- ja paikkatietoisesta nykykuvanveistosta.⁸⁶ Taiteilijan omissa tulkin-



noissa kritiikin syynä oli kateus ja taiteilijaliittoihin kuulumattomuus. Taideakatemian käyminen, Wäinö Aaltosen osoittama arvostus Ryynäsen opiskeluaikoina, ”kymmenien vuosien ammatillinen koulutus” ja kokeneisuus toimivat ammattitaitoa puolustavien lausuntojen keskeisinä argumentteina.⁸⁷

Ryynäsen avoin yhteistyö talouden kenttää edustavien toimijoiden kanssa vaimensi yhteyttä kuvanveiston institutionaalsiin toimijoihin. Kun Paateria kehitettiin 1990-luvun kuluessa matkailukohteena, liiketaloudellisten toimintaperiaatteiden⁸⁸ mukaiset yhteydet yritysmaailmaan tiivistyivät entisestään. Kehityskulku vastasi ajankohdan yleisiä kulttuuripoliittisia linjauksia, sillä esimerkiksi Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta painotti pohjoiskarjalaisten taiteilijoiden roolia luovan ja innovatiivisen yhteiskunnan osana ja välttämättömänä voimavarana alueen kulttuuriselle kehitykselle.⁸⁹ Lieksan kaupunki tuki Paaterin matkailutoiminnan kehittämistä mm. perusinfrastruktuuria parantamalla sekä kahvila- ja opaspalveluin, ja ikonista kuvaa ahkerasta veistäjästä työnsä äärellä käytettiin laajasti alueellisena vetovoimatekijänä ja matkailuvalttina.

Julkisuuden valokeila ja taiteen kaanonin rajattu muisti

Ryynäsen kuolemaa käsittelevässä uutisoinnissa vuonna 2001 tukeuduttiin vakiintuneisiin tulkintoihin, joskin taiteilijan ammatillista menestystä ja uran huippukohtia painottaen. Taiteilijuus kiteytyi kunnioittavaan luontosuhteeseen, rehellisyyteen ja työntäyteiseen elämään. Karjalaisen kuolinuutisessa Ryynänen paalutettiin ”täysin oman tiensä kuljiksi”, joka ei koskaan tinkinyt ”rehellisyydestä” ja ”korkeasta moraalista”.⁹⁰

Ryynänen oli uransa alusta asti esillä nimenomaan henkilönä taidearvosteluiden vähyyden vuoksi. Kun tiedetään, että juuri taidearvosteluissa taiteilijan töiden merkitystä punnitaan sekä aikalaistaiteen että taidehistorian konteksteissa, Ryynäsen taidetta koskeva tulkintahorisontti jää kapeaksi. Hänen tuotantonsa ei herättänyt laajempaa mielenkiintoa taiteen professionaalisten toimijoiden keskuudessa. Taidearvostelut käsitelivät pääasiassa vuoden 1974 Amos Andersonin taidemuseon ja vuoden 1983 Tampereen taidemuseon näyttelyitä. Näyttelyistä kierrätettiin päivälehdissä myös samoja arvosteluja, jolloin muutamat tulkinnat vahvistuivat levitessään laajalle. Asiantuntijalausuntojen

vähyydestä kertoo osaltaan se, että Amos Andersonin taidemuseon näyttelyjulkaisuun kirjoittaneen museonjohtaja von Bonsdorffin lausumia varioitiin eri yhteyksissä. Myös vuoden 1983 Tampereen näyttelyn näyttelytiedotetta siteerattiin.

Ryynäsen julkisuuskuva rakentuu pääasiassa henkilökeskeisen uutisoinnin kautta yleistajuisten haastattelujen muodossa. Paikallisten ja maakunnallisten sanomalehtien lisäksi hän oli verrattain runsaasti esillä aikakauslehdissä, mikä osaltaan teki hänestä laajasti tunnetun maallikkoyleisön keskuudessa. Haastattelut mahdollistivat sen, että Ryynäsen omat luonnehdinnat elämänvaiheistaan ja työstään saivat runsaasti palstatilaa. Vahvaa murretta puhuva taiteilija hallitsi sikäli julkisuuskuvaansa, että muuttamat anekdootit toistuivat haastatteluisissa lukuisia kertoja. Näihin toistoihin kuuluu mm. tarina Seitsemän veljestä -veistoksen synnystä ja maalaistytön matkasta Helsinkiin, paluu pientilallisen emäntänä Paateriin ja kuvaukset omasta työskentelystä ”puun kuunteluna”. Asetelma, jossa kuvataidekentän ytimeistä luonnon keskelle vetäytyvä ja taiteelliselle ominaislaadulle uskollinen taiteilija jää paitsioon vuosikymmenten ajak-



si, kuului olennaisena osana Ryynäsen itsensä ylläpitämään anekdoottirepertoaariin. Romantiikan taiteilijakäsitykseen liittyvien elementtien kierrättäminen vetosi paitsi toimittajiin myös niihin tuhansiin matkailijoihin, jotka suuntasivat Paateriin etsimään autenttista taiteilijaa luomistyönsä äärellä.

Kuten todettu, Ryynäsen julkisuuskuva on tulosta moniaineksisten kertomusten ja niiden fragmenttien nivoutumisesta. Toiston vuoksi jotkin yksityiskohdat ovat vahvemmin esillä kuin toiset. Keskityin artikkelissani Ryynäsen julkisuuskuvan kolmeen keskeiseen puhuntaan, ihmelapseen, metsän emäntään ja työn sankariin. 1930–1950-luvulle ajoituvassa uutisoinnissa lahjakkaasta ja autenttista kansaa edustavasta ihmelapsesta odotettiin uutta suomalaisen kuvanveiston pelastajaa ja kansallisen tehtävän toteuttajaa. Vuosikymmenten ajan Ryynäsen ulkoinen habitus, asuinpaikka luonnonläheisessä ympäristössä ja puun käyttö veistosten materiaalina tuottivat romanttissävyyistä kuvaa taiteilijasta metsän emäntänä. Uran loppupuolella suurimman suosion vaiheessa uutisoinnissa korostettiin erityisesti Ryynäsen ammattilaisuutta, kirjallista sivistystä ja ahkeruutta, mitä todennettiin huomioilla tilaus-

töiden määrästä ja hankkeiden mittavuudesta. Kuvaan sitkeästä työn sankarista kuuluu oleellisesti myös arvonimet ja palkinnot sekä elämäntyöksi kulminoituva Paaterin kirkko.

Kotimaisen kuvanveisto- tai kuvataidehistorian yleisesitykset ja antologiat osoittavat, ettei Ryynäsen taidetta ole nostettu kotimaisen kuvanveiston kaanonin eturintamaan.⁹¹ Tietyn aikakauden taiteilijakunnasta vain osa valikoituu laajemmin aikansa kuviksi. Ryynänen ei tähän kehystykseen sopinut, koska hänen traditionaalinen, esittävä ja koristeellinen taiteensa ei vastannut taidekentän odotuksia tuoreesta ja menneisyyteen etäisyyttä ottavasta kuvanveistosta. Hän ei myöskään uudistanut ilmaisuaan, vaan toisti hyväksi havaittua mallia vuosikymmenien ajan. Sen sijaan hän sai institutionaalista tunnustusta ennen kaikkea elämäntyöstään palkinnoin ja arvonimin. Taiteen professionaalisen kentän niukasta kiinnostuksesta Ryynäsen taidetta kohtaan ei siten hänen elinvuosinaan seurannut täydellistä sivuuttamista. Monen taiteilijan reitti taidemuseoinstituutioiden suojiin arvostuksen vakiinnuttamiseksi on vuosia, ellei jopa vuosikymmeniä kestäneen aktiivisen gallerianäyttelytoiminnan tulosta, mutta Ryynänen sai vuoden 1974 ”toisen debyytti-

näyttelynsä” suoraan taidemuseoon. Huomionarvoista on sekin, että hänelle myönnettiin Pro Finlandia -mitali kolmen vuoden ja taiteilijaprofessori 24 vuoden kuluttua tästä näyttelystä.⁹² Professorin arvonimeä perusteltiin muun muassa kotiseutu-uskollisuudella, teosten runsaslukuisuuden osoittamalla luomisvoimalla ja myös laajalla kansainvälisellä huomiolla.⁹³ Juuri taiteilijan ahkeruus, paneutuneisuus ja sitkeys kuvanveiston parissa nähtiin ansioina.

Viitteet

- 1 Artikkelin perustuu juhlaesitelmään, jonka pidin 14.6.2015 Avoimet ovet Paaterissa -tapahtumassa Lieksassa. Tapahtuma kuului juhlavuoden *Paaterin Evan syntymästä 100 v.* ohjelmistoon.
- 2 Taiteilijakuvia tuottavat mm. taiteilijaelämäkerrat ja taiteilijoihin kohdistuvat tutkimukset. Ymmärrän taiteilijakuvan tulkintoihin perustuvaksi synteetiksi yksittäisen taiteilijan elämästä, tuotannosta ja tuotannon vastaanotosta. Osallistun myös itse artikkelissani Eva Ryynäsen taiteilijakuvan tuottamiseen, vaikka tutkimuksellinen otteeni onkin Ryynäsen julkisuuskuvan rakentumista erittelevä ja purkava.
- 3 Sain käyttööni Pielisen museon arkiston kattavan



kokoelman Eva Rynnästä käsittelevistä lehtiartikkeleista. Rynnäsen yksityistä kirjeenvaihtoa ja muita dokumentteja en tässä yhteydessä tarkastellut. Aineistoon valikoitui yhteensä 146 (100 %) lehtijuttua, joista 121 (83 %) kappaletta sanomalehdistä ja 25 (17 %) kappaletta aikakauslehdistä. Jätin tarkastelustani pois vuoden 2001 jälkeen julkaistut lehtiartikkelit sekä osan Paaterin kirkon rakennusvaiheisiin liittyvästä uutisoinnista. Viitteisiin on merkitty aineistosta ne artikkelit, jotka mainitsen tekstissäni.

4 Eva Rynnänen on tutkimuksessani aineistoa yhdistävä tekstuaalinen ”nimi” tilannekohtaisine subjektipositioineen. Ks. Bronwyn Davies & Rom Harré, ”Positioning. The Discursive Production of Selves”, teoksessa *Discourse Theory in Practice: a Reader*, ed. Margaret Wetherell ym. (Oxford: Blackwell, 2001), 261–271; taiteilijakohtaiseen tutkimukseen liittyvästä keskustelusta ks. esim. Tutta Palin, ”Musing on the Monograph: the Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-life Model”, teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46, toim. Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013), 37–38; taiteilijan merkityksestä tekijänä esim. István Dobos, ”From the ”Death” of the Author to the ”Resurrection” of the Author”, teoksessa *Tekijyyden ulottuvuuksia*,

toim. Eeva Haverinen ym. (Jyväskylä: Nykyluktuurin tutkimuskeskus, 2008), 17–33; Seán Burke, ”Kirjallisuudentutkimus ja tekijyyden tekstit”, teoksessa *Tekijyyden tekstit*, toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2006), 38–58.

5 Davies & Harré, ”Positioning”, 261; ks. myös Norman Fairclough, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research* (London: Routledge, 2003) 133; Anna Logrén, *Taiteilijapuheen moniäänisyys. Tutkimus mediävälitteisen ja (kuva) taiteilijalähtöisen taiteilijapuheen muotoutumisesta* (Joensuu: Itä-Suomen yliopisto, 2015), 261–271.

6 Suvun ”erikoispiirteenä” on ”haaveellinen raskamielisyys”. Ilmari Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”. *Suomen Kuvalehti* 44/1934.

7 Kyse oli Kuopion maatalouskerhon näyttelystä, johon Rynnänen osallistui pienoisveistoksella Lukeva tyttö. Ks. Eeva Siltavuori, *Idän kuvat: kuvataidetta Itä-Suomessa* (Kuopio: Kustannuskiila, 1983).

8 Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

9 Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

10 Ks. Liisa Lindgren, *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996),

12–13.

11 Lindgren, *Elävä muoto*, 13; Tuula Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat: konkretismin läpimurto Suomessa* (Helsinki: WSOY, 1990), 47–48.

12 Taltoilla Rynnänen viimeisteli Hiidenkivi-veistoksen, jolla sai opiskelupaikan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Ks. Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

Piirustuskoulusta tuli myöhemmin Suomen Taideakatemia koulu (vuodesta 1985 alkaen Valtion Kuvataideakatemia). Korkeakouluksi oppilaitos muuttui vuonna 1993. Ks. Helena Hätönen, *Suomen taideyhdistys* (2005). <http://suomentaideyhdistys.fi/info/historia/> (haettu 1.4.2017); Opetusministeriö, *Kuvataiteen koulutus ja tutkimus Suomessa 2007*, Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 11 (Helsinki: Opetusministeriö), 12. Aineistossa Rynnänen koulutukseen viitattaessa käytetään pääsääntöisesti aina Taideakatemia-nimitystä ja Rynnäseen itseensä ”Taideakatemia käyneenä” taiteilijana.

12 Taltoilla Rynnänen viimeisteli Hiidenkivi-veistoksen, jolla sai opiskelupaikan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Ks. Heikinheimo, ”Savolaistyttö herättää huomiota kuvanveistäjänä”.

Piirustuskoulusta tuli myöhemmin Suomen Taideakatemia koulu (vuodesta 1985 alkaen Valtion Kuvataideakatemia). Korkeakouluksi oppilaitos



muuttui vuonna 1993. Ks. Helena Hätönen, Suomen taideyhdistys (2005). <http://suomentaideyhdistys.fi/info/historia/> (haettu 1.4.2017); Opetusministeriö, Kuvataiteen koulutus ja tutkimus Suomessa 2007, Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 11 (Helsinki: Opetusministeriö), 12. Aineistossa Ryynäsen koulutukseen viitattaessa käytetään pääsääntöisesti aina Taideakatemia-nimitystä ja Ryynäseen itseensä ”Taideakatemia käyneenä” taiteilijana.

13 Leena Ahtola-Moorhouse, ”Taide-elämä nuorena tasavallassa”, teoksessa *Dukaatti: Suomen Taideyhdistys 1846–2006* (Helsinki: WSOY, 2006), 145–146; *Kuvataiteilijamatrikkeli 2015*. Eva Ryynäsen. <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/taiteilijat/1236> (haettu 1.5.2015).

14 Ryynänen viittaa Helsingistä lähdön syihin useissa haastatteluissa. Esimerkiksi *Lieksan Lehden* mukaan hän palasi maaseudulle, koska ”[k]yllästy niihin intriigeihin, jotka tuolloin - ja kai vielä nykyisinkin? - sävyttivät taiteellisten piirien kanssakäymistä”. Olavi Matalapuro, ”Puu elää yhä Paaterin paratiisissa”, *Lieksan Lehti* 27.3.1964; ks. myös. Ritva Väisänen, ”Pääsiäinen tulee Paateriin”, *Karjalainen* 17.4.1992.

15 Riitta Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, *Enso-Gutzeit* 5/1977: 26–27.

16 Esko Eskelinen, ”Punahongan veistäjä”, *Työn*

lomassa 10/1962: 14–15.

17 Ks. esim. Raija Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, *Pirkka* 9/1984: 18–20. Amos Andersonin taidemuseon kutsunäyttelyn syntyä *Lieksan Lehti* kuvaili myöhemmin seuraavasti: ”Näyttelystä puheen ollen. Eva kertoo kysyneenä kolme kertaa 1970-luvun alussa näyttelytilaa Taidehallista Helsingistä. – Aina sanottiin, ettei oo tillloo. – Sitten tuli Amoksen johtaja meille ja esitti kutsun... minä oun malttanu oottoo, että jos joku vie.” RHV, ”Eva uneksii kulttuuritalosta”, *Lieksan Lehti* 6.6.1985.

18 Siltavuori, *Idän kuvat*, 178–179.

19 Ks. Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat*, 50–51, 71–72; Lindgren, *Elävä muoto*, 8.

20 Tutta Palin, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naisia sotienvälisissä taidediskursseissa”, teoksessa *Modernia on moneksi: Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*, toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29, (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004), 12–37; Helena Sederholm, ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen”, teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. (Helsinki: Gaudeamus, 2002), 77–78; Mari Tossavainen, *Kuvanveistotyö: Emil Wikströmin ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. (Helsinki: Suomen Tiedeseura, 2012), 153–154; Lindgren, *Elävä muoto*, 108, 154.

21 Ks. Tossavainen, *Kuvanveistotyö*, 153; Lindgren, *Elävä muoto*, 154; Pirkko Heiskanen, ”Hierarkkisia rakenteita taidehistoriassa”, teoksessa *Nainen, taide, historia: Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*, toim. Tuula Arkio ym. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10 (Helsinki: Taidehistorian seura, 1987), 220; Ahtola-Moorhouse, ”Taide-elämä nuorena tasavallassa”, 145; ks. myös Eeva Maija Viljo, ”Suomen Kuvanveistäjäliitto 1910–1940”, teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23, toim. Renja Suominen-Kokkonen ym. (Helsinki: Taidehistorian seura, 2001), 26–27.

22 Ks. esim. AP, ”Eva Ryynänen ja punahonka ymmärtävät toinen toistaan”, *Keskisuomalainen* 30.5.1974; Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, 18–20; Päivi Späre, ”Eva Ryynäsen suurveistos: kirkko kotikalliolle”, *Kodinkuvalehti* 6.7.1989: 117–119; Siru Päivinen, ”Eva Ryynänen katsoo puun sisään”, *Tee terve elämä* 6/1991: 21–23; Heikki Turunen, ”Punahonkajon äiti”, *Karjalainen* 28.10.2001.

23 Eskelinen, ”Punahongan veistäjä”, 14–15.

24 Tuula Marjakangas, ”Kaikissa meissä on elämän liekki, ikuisuudessa saatu”, *Kotimaa* 15.9.1983.

25 Eksotisoivaa tulkintakehystä on hyödynnetty myös mm. Pohjois-Suomessa asuvien taiteilijoiden yhteydessä. Ks. Tuija Hautala-Hirvioja, ”Lapin faarao’: Reidar Särestöniemi ja julkisuuden monet roolit”, teoksessa *Kuvia pohjoisen tasavallasta*.



Mukka. *Särestöniemi ja Palsa*, toim. Jyrki Siukonen (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2011), 45–78; Elina Arminen, *Keskeltä melua ja ääntä: Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009), 38.

26 Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27.

27 Elina Karjalainen, ”Paaterin emäntä Eeva Ryytänen”, *Kuvastin* 1/1971: 28–29.

28 Riitta Konttinen, *Sammon takajat: Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat* (Helsinki: Otava, 2001), 14, 303–304.

29 Uutisoinnissa Paaterin suojaisaa idylliä ei myöhempiäkään vuosina rikota kuvaamalla taiteilijoiden käyntejä Paaterissa tai muita Ryytänen kontakteja taiteilijakollegoihin. Kun erityisesti 1990-luvulla Paaterista tuli matkailijoiden suosima kohde ja siellä vieraili lukuisia vaikuttajia presidentin puoliso Eeva Ahtisaaresta alkaen, Ryytänen pysyy uutisoinnissa kotimaisesta taidemaailmasta suhteellisen eristäytyneenä ja itsenäisenä toimijana. Ks. Anon., ”Rouva Eeva Ahtisaari tutustui Lieksan nähtävyyksiin”, *Lieksan Lehti* 22.9.1998.

30 Alli Alava, ”Maalaistalon emäntä ja taiteilija”, *Viuhka* 7/1955: 21, 49; ks. myös Pirkko Arstila, ”Pohjolan barbaaritaitelijat”, *Kuvastin* 6/1978: 36–37; Aino Lamberg, ”Eeva Ryytänen käsissä puu elää”,

Sanansaattaja 4.10.1979; anon., *Etelä-Suomen Sanomat* 6.9.1983.

31 Erkki Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä: Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1998), 334, 338–339; ks. myös esim. Risto Turunen, ”Nykykaistuva kirjallinen elämä”, Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999), 187, 195–198.

32 Ks. Elina Vieru, ”Kohti abstraktia ilmaisua”, teoksessa *Pinx: maalaustaide Suomessa 4*, toim. Helena Sederholm ym. (Espoo: Weilin + Göös, 2003), 63, 88; Liisa Lindgren, *Monumentum – Muistomerkkien aatteita ja aikaa* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000), 7–8, 36–37; Leena Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, teoksessa Sarajas-Korte, Salme ym.. *Ars - Suomen taide 5* (Helsinki: Otava, 1990), 20–29.

33 Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä*, 341; Tuuli Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä: Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2007), 88; ks. myös Karjalainen, *Uuden kuvan rakentajat*, 47–50, 71–74; Eeva Maija Viljo, ”Kvinnliga skulptörer som ”moderniserare” av nationella symboler i de ekonomiska och sociala framstegens Finland”, teoksessa *Konsten efter 1945:*

Nordisk konsthistorikersymposium i Åbo den 13–16 juni 1996, toim. Leena Björkqvist ja Anna Vihervaara (Helsinki: Taidehistorian seura, 1998), 212.

34 Lindgren, *Elävä muoto*, 7; Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*, 46, 85.

35 Tony Auer, ”Puu elää”, *Kuva* 1/1950: 2.

36 Oili Mäki-Tirkkonen, ”Eeva Ryytänen muovaa ikihonkia”, *Suomen Kuvalehti* 29.9.1972: 38–39.

37 Esimerkiksi Tuuli Lähdesmäen tutkimuksesta käy ilmi, että ei-esittävän kuvanveiston institutionaalinen hyväksyntä syrjäytti figuratiivisen kuvanveiston tutkimuksellisen mielenkiinnon piiristä. Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*, 381.

38 Ks. Logrén, *Taiteilijapuheen moniäänisyys*, 40; Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Glasgow: Fontana, 1976), 72.

39 Lindgren, *Elävä muoto*, 7.

40 Ks. *ibid.*, 104. Varhaisempia arkipäivän tilanteiden kuvaajia kotimaisessa veistotaiteessa ovat mm. Emil Halonen ja Emil Cedercreutz. Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, 249.

41 Ks. Lindgren, *Elävä muoto*, 105; Pallasmaa, Juhani, toim., *Puun kieli. Puu Suomen veistotaiteessa, muotoilussa ja arkkitehtuurissa* (Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1987), 216.

42 Ks. Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, 44; Erik Kruskopf, ”Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen



1960”, teoksessa Sarajas-Korte, Salme ym. *Ars – Suomen taide 6* (Helsinki: Otava, 1990). 77–111.

43 Ks. Ahtola-Moorhouse, ”Kuvanveisto 1900–1950”, 44. 1970-luvulla esittäviä eläinaiheita varioi esimerkiksi Pirkko Nukari sekä lapsiaiheita mm. Leila Hietanen ja Kaarlo Mikkonen. (Mp.)

44 Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27.

45 Arstila, ”Pohjolan barbaaritaiteilija”, 36–37.

46 Irmeli Paavola, ”Honka on Eva Rynnäsen intohimo”, *Karjalainen* 16.6.1983.

47 Amos Andersonin taidemuseo, *Eva Rynnänen. Veistoksia puusta*. Näyttelyluettelo (Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo, 1974); Aatos Roitto, ”Eva Rynnäsen veistoksia Amos Anderssonin museossa”, *Maaseudun Tulevaisuus* 2.4.1974; Anne Valkonen, ”Ikihonkien maailmasta”, *Helsingin Sanomat* 7.4.1974; A. I. Routio, ”Suurennettua sievää”, *Uusi-Suomi* 16.4.1974; Leena Rantanen, ”Honkien salaisuudet”, *Keskisuomalainen* 8.6.1974; ks. myös esim. Jaakko Pihlaja, ”Veistäjä puhuu puulla”, *Helsingin Sanomat* 13.4.1975; Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27; Pirkko Taipale, ”Vaaralla kasvoi puu”, *Öljyhuolto* 3/1979, 30; anon. ”Eva toi karhunsu Helsinkiin”, *Helsingin Sanomat* 18.8.1979; Carmen Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”, *Länsi-Savo* 22.5.1994.

48 1970-luvulla elettiin voimakasta kansankulttuurin esiin nostamisen kautta. Kulttuuripolitiikassa painotettiin mm. kulttuuridemokratian ihannetta, jonka

mukaan kansalaisille tuli tarjota entistä kattavampi pääsy kulttuurituotteiden ja -toiminnan äärelle. Ks. Anita Kangas, ”Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet”, teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*, toim. Anita Kangas ja Juha Virkki (Jyväskylä: SoPhi, 1999), 165–166. Toisaalta kulttuurituotannon puolella kiinnostuttiin kansankulttuurista alueellisia erityispiirteitä korostaen. Pohjois-Karjalasta valtakunnan julkisuuteen nostettiin Rynnäsen ja Turusen lisäksi myös mm. karjalaisesta kansanlauluperinteestä ammentava Tsizoit-yhtye. Ks. Hannes Sihvo, ”Pohjoiskarjalaisia kertojia 1970-luvulla”, *Teoksessa Karjala VI. Kirjanteon kiemuroita*, toim. Helena Tahvanainen (Helsinki: Karjalainen osakunta, 1980), 7–28; Liisa Saariluoma, ”Unohdetun kansan ääni. Ville Kuronen ja Ryysyrannan Jooseppi”, teoksessa *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta*, toim. Matti Savolainen (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995), 220–245; Helmi Järviluoma ja Pekka Suutari, ”Tsizoit-yhtye ja karjalankielisten laulujen nousu kansalliseen tietoisuuteen 1960–1970-luvuilla”, teoksessa *Syrjäseudun idea. Kulttuurianalyysjä Ilomantsista*, toim. Seppo Knuutila ym. (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012), 259–277.

49 Rantanen, ”Honkien salaisuudet”.

50 Routio, ”Suurennettua sievää”.

51 Valkonen, ”Ikihonkien maailmasta”.

52 Rantanen, ”Honkien salaisuudet”.

53 Roitto, ”Eva Rynnäsen veistoksia Amos Anderssonin museossa”.

54 Vrt. Sevänen, *Taide instituutioon ja järjestelmän*, 339; Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*, 86–87.

55 Vain yksittäisissä uutisissa Rynnäsen ja materiaalin välinen suhde on eksplisiittisesti hierarkkinen. Ks. Maila-Katriina Tuominen, ”Eva Rynnäsen ilolaulu puulle”, *Aamulehti* 11.6.1983.

56 Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”.

57 Tuominen, ”Eva Rynnäsen ilolaulu puulle”.

58 Marsio, ”Kuvia puun sisästä”, 26–27; Pihlaja, ”Veistäjä puhuu puulla”; anon., ”Eva toi karhunsu Helsinkiin”; Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”.

59 Lindgren, *Elävä muoto*, 21–22.

60 Ibid., 22.

61 Ibid., 130.

62 Ibid., 22.

63 Esim. Anon., ”Eva Rynnäsen kesä Nykytaiteen museossa”, *Aamulehti* 14.5.1983.

64 Suomessa palattiin kuvanveistossa sotien välillä klassisiin ihanteisiin, joita olivat frontaalisuus, hierarkkisuus, massiivisuus, idealisointi ja esittävyys. Nämä olivat modernismille vieraita tai vastakkaisia ihanteita. Lindgren, *Elävä muoto*, 28.

65 Toinen uutisryvä ajoittuu Rynnäsen



kuolinvuoteen 2001.

66 Sanomalehti uutisoinnista paikallislehtien osuus on 56 % (68 kpl) ja kansallista uutisointia edustavien muiden sanomalehtien osuus 44 % (53 kpl).

Ryhmiteltäessä aikakauslehtijutut osaksi kansallista uutisointia, paikallisuutisoinnin osuus on 47 % ja kansallisen uutisoinnin osuus on 53 %.

67 Esim. Leena Pesonen, ”Eva Ryyränen: Kuva tulee puun sisästä”, *Itä-Savo* 24.1.1978; Kalle A. Kuittinen, ”Eva - Karjalan puun veistäjä”, *Metsälehti* 17.12.1981; anon., ”Eva Ryyränen kesä Nykytaiteen museossa”.

68 Esim. Anon., ”Eeva Ryyränen valmistautuu Helsingin näyttelynsä”, *Karjalainen* 10.11.1973; Spåre, ”Eva Ryyränen suurveistos”, 117–118; Kari Pikkarainen, ”Luulen tekeväni nyt elämäni parhaimpia töitä”, *Pohjois-Karjala* 14.9.1978.

69 Esim. Spåre, ”Eva Ryyränen suurveistos”, 117–118. Vielä vuonna 1985 *Lieksan Lehdessä* kirjoitetaan ”kulttuuritalosta”. Vuonna 1988 samaisessa lehdessä jo ”kirkosta”. RHV, ”Eva uneksii kulttuuritalosta”; anon., ”Kirkko kalliolle”, *Lieksan Lehti* 8.9.1988.

70 Samaa tapaansa työnsä äärellä kuvattiin myös mm. Eila Hiltusta. Viljo, ”Kvinnliga skulptörer som ”moderniserare” av nationella symboler i de ekonomiska och sociala framstegen Finland”, 212–213.

71 Anon., ”Eeva Ryyränen valmistautuu Helsingin

näyttelynsä”.

72 Jukka Timonen, ”Eva Ryyränen jaksaa veistäää aamusta iltaan”, *Lieksan Lehti* 28.5.1995.

73 Anon., ”Kuvanveistäjä Eva Ryyränen: Aina on yhtä jännittävää nähdä, mikä kuva puun sisässä piilee”, *Forssan Lehti* 6.11.1986; ks. myös Tuula Koponen, ”Viisastun värssyn päivässä”, *Karjalainen* 31.7.1986.

74 Runonen, ”Suuren puun kuuntelija”.

75 Taiteen ja talouden kytkös oli läsnä jo ensimmäisissä nuoruusvuosien uutisissa anekdootteina koulutovereille kaupatuista pienoisveistoksista.

76 Marja-Liisa Saarilampi, *Meediataiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinat musiikkialan erikoislehdissä* (Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2007), 78; Logrén, *Taiteilijapuheen moniäänisyys*, 68–72; taiteilijoiden omista luonnehdinnoista, ks. esim. Milla Tiainen, *Säveltäjän sijainnit: taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2005), 81 ja Vappu Lepistö, *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1991), 91.

77 Esim. Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, 18–20; anon., ”Olkaa onnellisia, tämä on hyvä aika elää”,

Kaleva 28.3.1986; anon., ”Puun mekaanisen jalostuksen hienostunein aste: Eva Ryyränen ja hänen taiteensa”, *Paineilmautiset* 2/1978.

78 Koskinen, ”Puu puheli, Eva kuuli”, 18–20.

79 Poikkeamana omassa linjassa pysymisestä on Hannikaisen muistomerkki, josta Ryyränen sai kritiikkiä paikallisten taideinstituutioiden edustajilta. Ks. Petr Rehor & Antti Torikka, ”Miksi kiistapuuta?”, *Pielisensuun Sanomat* 1.12.1983.

80 Pesonen, ”Eva Ryyränen: Kuva tulee puun sisästä”; ks. myös Päivinen, ”Eva Ryyränen katsoo puun sisään”, 21–23; Raija Vuorenmaa, ”Jokainen hoitaa oman ammattinsa niin hyvin kuin se on mahdollista”, *Lieksan Lehti* 27.4.1999.

81 Anon., ”Eva pitää kiinni suomalaisuudesta”, *Lieksan Lehti* 5.5.1984.

82 Vuorenmaa, ”Jokainen hoitaa oman ammattinsa niin hyvin kuin se on mahdollista”.

83 Anon., ”Kuvanveistäjä Eva Ryyränen 80-vuotta”, *Lieksan Lehti* 17.6.1995.

84 Kansallisgallerian kokoelmissa on kolme Ryyränen teosta. http://kokoelmat.fng.fi/vttk/app?lang=fi&si=http%3A%2F%2Fkansallisgalleria.fi%2Fnimi_Ryyranen__Eva (haettu 1.4.2017).

85 Rehor & Torikka, ”Miksi kiistapuuta?”; anon., ”Pohjois-Karjala sai oman patsaskiistansa”, *Karjalainen* 24.11.1983.

86 Ks. Lähdesmäki, *Kuohahdus Suomen kansan*



sydämeistä, 366–367.

87 Anon., ”Eva Ryyänen Laulupuu-kiistasta: ’Nyt minutkin on huomattu’”, *Karjalainen* 1983; anon., ”Eva Ryyänen tyytyväinen Laulupuuhun: Ideana linjakas pylväs – ei oksainen petäjä”, *Karjalainen* 1.9.1984; Taiteelliseen näkemykseen liittyvät arvot kytkeytyvät myös taiteilijan elämäkokemukseen ja sen tuomaan viisauteen, ks. Harri Markoff, ”Onko Lakkapää ala-arvoinen? Eva Ryyänen vastaa syytöksiin”, *Pielisensuun Sanomat* 1983.

88 Ks. Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä*, 369, 371.

89 Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta, *Pohjois-Karjalan läänin kulttuuripoliittinen ohjelma 1991–1995* (Joensuu: Pohjois-Karjalan läänin taidetoimikunta, 1991), 4, 9; ks. myös Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä*, 367–368; Kangas, Anita, ”Kulttuuripoliittikan uudet vaatteet”, 165–166.

90 Paavo Hyvärinen, ”Täysin oman tiensä kulkija”, *Karjalainen* 19.10.2001; ks. myös Sirpa Pääkkönen, ”Kuvanveistäjä etsi veistämällä puun sielua”, *Helsingin Sanomat* 19.10.2001; anon., ”Eva Ryyänen eli työtä tehden”, *Lieksan Lehti* 20.10.2001.

91 Ks. esim. Kari Juva, toim. *Suomalaista veistotaidetta* (Helsinki: Suomen kuvanveistäjäliitto ry, 1980); Salme Sarajas-Korte, *Ars – Suomen taide 6*; Liisa Steffa, *Suomalaisia taiteilijoita* (Helsinki: Otava, 1993); Hanna Mamia, toim., *Kuvanveisto ajassa ja*

tilassa (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2010). Poikkeuksena on *Suomen taiteen historia*, jossa Bengt von Bonsdorff viittaa lyhyesti Ryyänen koristeellisten teosten saamaan laajaan huomioon. Ks. Bengt von Bonsdorff, ym. *Suomen taiteen historia – Keskiajalta nykyaikaan* (Helsinki: Schildts, 1998), 317. Todettakoon, että teoksen ruotsinkielisessä painoksessa, joka julkaistiin jo vuonna 1978, ei Ryyänestä vielä mainita. Ks. Bengt von Bonsdorff, ym., *Konsten i Finland* (Helsinki: Holge Schildts Förlag, 1978). Pohjois-Karjalan kuvataidetta käsittelevissä julkaisuissa Ryyänen on kattavammin esillä, ks. esim. Siltavuori, *Idän kuvat*; Annika Waenerberg, ym., toim. *Karjala kankailla: Pohjois-Karjalan ja Laatokan Karjalan kuvataidetta 1800-luvulta nykypäivään* (Joensuu: Joensuun kaupunki ja Joensuun taidemuseo, 1985). Ryyänen taidetta esitellään myös teoksissa Margit Laininen, toim. *Karjalan kukkiva puu. Eva Ryyänen ja hänen taiteensa* (Jyväskylä: Gummerus, 1992); Raija Vuorenmaa, *Eva Ryyänen: Kuvanveistäjä* (Kirjapaja: Helsinki, 1994) sekä Sirpa Sulopuisto, toim. *Kaikkialla on kauneutta: kuvanveistäjä Eva Ryyänen* (Vuonilahti: Vuonilahden taiteilijatalo, 2015).

92 Kuvataiteilijamatrikkeli 2015. Eva Ryyänen. <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/taiteilijat/1236> (haettu 1.5.2015).

93 Erkki Havu, ”Itäisessäkin Suomessa voidaan

tehdä uutta menestyksekkäästi”, *Karjalainen* 15.6.1998.

FT Anna Logrén on Itä-Suomen yliopistossa työskentelevä kulttuuritieteiden opettaja ja tutkija. Hänen väitöskirjansa (2015) käsitteli taiteilijapuheen rakentumista mediassa ja kuvataiteilijoiden tuottamana. Tällä hetkellä Logrén tutkii kuvataiteilijoiden itsemäärittelyä ja julkisuusstrategioita sosiaalisessa mediassa.

